

## FRANCISCO DE GIRALTE ENTRE BERRUGUETE Y JUNI

### Sus contactos con Vázquez en Toledo y con Leoni en Madrid

Francisco de Giralte es una de las personalidades más interesantes de la escultura española de la segunda mitad del siglo XVI. No obstante, la carencia de datos sobre su vida y formación y el problema de la atribución estilística de muchas de sus obras ha retraído a los estudiosos a definir su exacta dimensión en el conjunto de los artistas españoles de esta centuria<sup>1</sup>.

### NOTICIAS BIOGRÁFICAS

Las primeras noticias sobre sus obras documentadas coinciden con los años medios del siglo, cuando una de nuestras águilas, la más controvertida y original, Alonso Berruguete, ha producido lo mejor de su arte e impregnado con su poderosa impronta toda la escultura castellana de la época. Son también las fechas del asentamiento en Valladolid de Juan de Juni, a partir del famoso pleito de la Antigua que le enfrenta precisamente con Giralte y son también los años en que el romanismo miguelangelesco abre brecha en la plástica castellana a través de la poderosa personalidad de Gaspar Becerra. Estas décadas, próximamente de 1540 a 1560, son de ricas consecuencias para el desarrollo de la escultura española en la que se van delineando otros centros tan progresivos como el toledano, forjado también al calor del arte de Berruguete, o el sevillano, heredero de esta fina y correcta escuela castellana.

---

(1) La bibliografía básica sobre Giralte: CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes*, Madrid, 1800. MARTÍ MONSÓ, José M.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Madrid-Valladolid, 1898-1901. WEISE, George: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, III, Tübingen, 1929. GÓMEZ MORENO, Manuel: *La Escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931. MARTÍN ORTEGA, Alejandro: "Datos sobre Francisco Hernández y Francisco Giralte en Madrid", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (B.S.A.A.), Universidad de Valladolid, 1957. IDEM: "Más sobre Francisco Giralte", *B.S.A.A.*, 1961. AZCÁRATE RISTORI, José M.: *Escultura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, 1958. CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M.: "Francisco Giralte", *Goya*, 1966. PORTELA SANDOVAL, Francisco: *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977. PARRADO DEL OLMO, José M.: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981. ESTELLA, Margarita: "Giralte, Francisco". *The Dictionary of Art*, Mac Millan Publishers, t. 12, London, 1996.

Precisamente Giralte abandonará pronto su primitivo centro de actividad, Palencia, para acudir a Valladolid en busca de nuevos horizontes, pero ante el fracaso de la adjudicación de la obra del retablo de la Antigua, se trasladará a Madrid, ciudad que se va dibujando como la futura capital del reino en las fechas de mayor actividad del escultor. En realidad Giralte fracasó en su intento de integrarse tanto en la escuela vallisoletana como en la toledana, no obstante trabajar en su provincia y haber sido ayudante de Berruguete en la sillería de la Catedral de la Ciudad Imperial, porque los núcleos artísticos eran muy cerrados y por lo mismo difícil abrirse camino entre ellos a un oficial llegado de fuera. El futuro estaba de parte de Madrid, y en el mejor núcleo de sus artistas cortesanos se desarrollará la actividad profesional de Giralte, pero las nuevas corrientes estéticas le desbordenán dado el ritmo acelerado en que se implantan por la poderosa voluntad regia. Su proyecto para el retablo de las Descalzas Reales fue postergado al de Gaspar Becerra, la nueva estrella del arte español llegado de Italia, en tanto que la venida a España del milanés Pompeo Leoni, al servicio de la Corte, no favoreció la acogida de su exquisito arte anclado aún en el plateresco.

La fecha de nacimiento de Francisco Giralte se sitúa hacia el año 1520 por las declaraciones de los testigos del pleito de la Antigua al que nos referiremos más adelante y que es pieza fundamental en el estudio de la vida y primeros años de la actividad giraltesca. Debido a su resonancia las declaraciones de testigos fueron interminables y en ellos pudo Martí Monsó espigar estos primeros datos sobre el escultor<sup>2</sup>.

Tampoco es clara su filiación artística pues aunque se dice "extranjero" y que "*deprendió -su arte- de Berruguete y de otros maestros muy entendidos en Italia*" no se acepta en general su nacimiento fuera de España y algunos autores también dudan de su estancia en Italia. Lo que sí parece seguro, por otros datos complementarios, es que estuvo en relación con Berruguete desde muy joven y que el maestro le incluyó en su equipo en los trabajos de la sillería de la Catedral de Toledo, como "*mejor oficial y más primo y en quien mejor se pueda confiar*", según afirma, refiriéndose a Giralte, uno de sus contemporáneos. Son los años fundamentales de su formación pues además de los principios berruguetescos que informan su obra, se advierte en lo mejor de ella el sosiego y corrección de la interpretación toledana de estos principios, escuela con la que tuvo contactos efectivos a más de con Berruguete, pues se le nombra tasador del Retablo de Mondéjar, obra de Juan Bautista Vázquez, uno de los mejores representantes de este núcleo artístico toledano<sup>3</sup>.

La fama de su maestro Berruguete favoreció sin duda su asentamiento primero en Palencia, pues dudamos del parecer de algunos autores que piensan en una

(2) MARTÍ MONSÓ, J.M.: op. cit.

(3) IDEM. AZCÁRATE RISTORI, J.M.: *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, IV, "La huella de Berruguete", Valladolid, 1962. ESTELLA MARCOS, Margarita M.: *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, C.S.I.C., Madrid, 1990.

obra anterior motivo de su selección por el genial escultor palentino. Hay que pensar que la relación de Giralte con Berruguete parece remontarse al año de 1532<sup>4</sup>, lo que quizás sugiere una fecha de nacimiento anterior a la propuesta, y que los trámites para la obra de la sillería toledana se inician el año 1535, lo que supone que desde entonces los maestros tenían decidido al menos "in mente" el amplio equipo preciso en una obra de esta envergadura. Precisamente pensamos que Berruguete pudo seleccionar a Giralte, como se explica su relación con Vázquez, por el conocimiento que ambos tenían de la técnica de los materiales duros, como el mármol o la piedra, pues ya se preveía la parte de alabastro que completaría la sillería toledana. De hecho, la otra parte contratante de esta obra, el maestro Felipe Vigarny, encomendará este trabajo a su hijo Gregorio Pardo o Vigarny, al que había mandado de aprendiz de Forment en Zaragoza quizás para mejorar su técnica del tratamiento del alabastro que se dominaba en la escuela aragonesa<sup>5</sup>. Ambos maestros de la sillería toledana, Berruguete y Vigarny, eran de avanzada edad por lo que debieron encomendar el duro trabajo de este material a los mejores de su equipo conocedores de su técnica, que Giralte demuestra dominar años más tarde en los enterramientos de la capilla madrileña del Obispo de Plasencia. Esto, por otra parte, aboga por la estancia italiana de nuestro escultor, como la de Vázquez, pues aunque en ninguno de los dos casos se ha documentado, sus bellas obras en estos materiales lo sugieren y lo apoyan de forma más evidente algunos caracteres estilísticos de sus obras.

Giralte absorbe todo cuanto conoce y en Palencia se impregna de los ecos de Vigarny y Siloé que definen esta escuela<sup>6</sup>. Precisamente este poder de adaptación de las novedades escultóricas de los años en los que se desarrolla su arte dificulta el estudio de su obra, pues, aunque de forma muy personal, traduce en ellas elementos de escuelas diversas, y si en un momento sus figuras repiten la silueta helicoidal de las de Berruguete, en otros casos su aplomo y achaparramiento recuerdan las palentinas y aún en casos reflejan la influencia de la carnosidad juniana y otros elementos del arte de este escultor no obstante haber sido su oponente.

Aunque no se tienen apenas datos de los primeros años de su vida, fuera extranjero o ya nacido en Palencia, hubiera o no viajado a Italia, se sabe que está trabajando en estas tierras castellanas entre los años de 1532 a 1535, que se casa en Palencia hacia el año de 1547 y que antes de esta fecha, hacia el de 1548 según se declara en el pleito de la Antigua, había realizado los retablos la Iglesia de Cisneros, el del Monasterio de Valbuena y el de la capilla del Doctor Corral en la iglesia vallisoletana de la Magdalena, obras que han permitido la atribución de otras varias en esta región.

(4) ALONSO CORTÉS, Narciso: "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII", Separata de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1922: adelanta esta fecha que Azcárate no acepta.

(5) ESTELLA, M.: "Algunas observaciones sobre la formación aragonesa de Gregorio Vigarny", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1989.

(6) PORTELA, F.: op. cit.

El año de 1545 el cabildo de Santa María la Antigua de Valladolid contrata con Juan de Juni, venido de León, su retablo mayor, presentando Giralte otra traza, que en principio se acepta pues ofrece mejoras por el mismo precio. Reclama Juni y prosigue el pleito Giralte y en las interminables encuestas judiciales se van desgarrando los datos sobre el concepto que tienen sus contemporáneos de su arte, las obras en las que había intervenido y las escasas noticias biográficas que de él se conocen, a las que poco han añadido modernas investigaciones.

Es en estos años cuando conoce el arte exuberante de Juni que cubre de jugosa carnosidad las sarmentosas figuras de Berruguete y opone su vibrante vitalidad a la intensa expresividad anímica de las figuras del palentino, su aplomo a las inestables posturas de las figuras berruguetesas. Y Giralte, que pudo conocer entonces el famoso Entierro de la Capilla de Mondoñedo, obra de Juni de hacia 1544, parece inspirarse en algunas de sus composiciones incluso anteriores a ésta, como el pequeño relieve, también del Entierro, en la catedral vieja de Salamanca, modelo a nuestro parecer del tema de la Piedad y del Entierro giraltescos, como se advertirá en el retablo de la Capilla del Dr. Corral. Es posible que por temperamento Giralte aparezca más afín a Juni que a Berruguete, pero en su obra palentina y en la madrileña son claros y abundantes los reflejos de Berruguete y su interpretación toledana<sup>7</sup>.

A partir de estas fechas Giralte aparece en relación con obras madrileñas y aunque se ha dicho que el fallo en su contra del pleito de la Antigua fue la causa de su venida a Madrid, en realidad las fechas de las obras de la capilla del Obispo parecen sugerir contactos anteriores con esta ciudad, al tiempo que se estaba resolviendo el famoso litigio, cuya importancia se debe a que en él se planteaba tanto la sucesión de la escuela vallisoletana, por la marcha de Berruguete a Toledo, como la hegemonía eclesiástica de Palencia y Valladolid, más que la adjudicación de la obra a uno u otro artista.

Desde entonces Giralte vivió y trabajó en Madrid, donde murió el año de 1576, mandando ser enterrado por cláusula testamentaria en la iglesia madrileña de San Andrés. De sus hijos fue Jerónimo Giralte, en realidad su hijastro, su mejor ayudante en Madrid. Él se encarga de lo complicados trámites de la contratación de sus obras y en muchos casos de su terminación pero no se puede de momento determinar su exacta colaboración pues no se le conoce obra independiente en la que estudiar su estilo.

## ETAPAS Y ESTILO DE SU OBRA

En Madrid debió conocer más a fondo las nuevas corrientes estéticas del romanismo miguelangelesco de Becerra, que realiza el retablo desaparecido de las

---

(7) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Juan de Juni. Vida y Obra*, Madrid, 1974. CAMÓN AZNAR, José: *Alonso Berruguete*, Madrid, 1980. ESTELLA MARCOS, M.: "La escultura toledana en la época del Greco", *El Toledo de El Greco*, Toledo, 1982.

Descalzas Reales y es posible que llegara a ver la serie de bustos y estatuas de la familia real en el taller de Pompeo Leoni del que era vecino y al que nombra tasedor de su retablo del Espinar, y admirar su clasicismo realista. Es curiosa la semejanza de una de sus esculturas del Espinar con el busto romano de Julia en el Prado, pues se sabe que en la colección de Pompeo en Madrid podían admirarse piezas semejantes<sup>8</sup>.

En la Corte se relaciona con pintores y escultores ocupados también en las obras reales como Diego de Urbina o Sánchez Coello, colaboradores de sus retablos y es posible que si hubiera sido más joven o hubiera vivido más, hubiera encauzado su arte en la línea de los escultores, que muy próximos a él, seguirían esta nueva línea estética, como Alonso de Vallejo o Antón de Morales que curiosamente serán los escultores cortesanos que se ocupen de la terminación de sus obras o trabajan para los mismos clientes<sup>9</sup>.

Pero ello no fue así y los escultores que colaboraron en sus obras madrileñas no estuvieron la altura que requerían sus bellas obras preciosamente policromadas por un Sánchez Coello, por ejemplo, y así Juan del Manzano en el Espinar o Tovar y Linares en Colmenar empuqueñecen la traza de Giralte, aunque en este último, algunas de sus bellas esculturas no creemos se deban a sus colaboradores. Estos retablos del Espinar y de Colmenar podrían hacer dudar de su maestría pero su retablo y los enterramientos en mármol de la Capilla del Obispo nos evidencian un arte en su plenitud que manos extrañas desvirtuaron en otras obras suyas.

Esta etapa madrileña es la de más interés del arte de Giralte, cuando incluso se encarga de la traza del retablo de las Descalzas Reales aunque se adjudique a Becerra, pero el ser palentino y haber trabajado en Valladolid descuidó en parte el estudio de su obra en la capital.

Como se ha dicho, para intentar definir su formación y estilo se ha tenido en cuenta su primordial relación con Berruguete que ya le cita en 1535 como criado a su servicio de 1532 a 1534 aproximadamente, sabiendo que esta palabra de "criado" significa en el ambiente profesional trabajar en el entorno directo del maestro,

(8) AZCÁRATE RISTORI, J.M.: *Escultura...* ESTELLA, M.: "Algo más sobre Pompeyo Leoni", A.E.A., 1993. IDEM: "Los Leoni, escultores entre Italia y España", *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*, Madrid, Museo del Prado, 1994. IDEM: "Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII. Obras inéditas o poco divulgadas de Camillani, Regio, Algardi o anónimas", *La visión del Mundo Clásico en el Arte Español. VI Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". C.S.I.C., 1993.

(9) ANTONIO SÁENZ, Trinidad de: *Pintura española del último tercio del siglo XVI. Juan Fernández Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*. 3 v. Madrid, 1987. ESTELLA, Margarita: "Los Leoni y la escultura cortesana: Antón de Morales, Alonso Vallejo y Antonio de Riera". *Madrid en el contexto de lo hispánico en la época de los Descubrimientos*. Actas, I. Departamento de Historia del Arte Moderno II. Universidad Complutense. Madrid, 1994.

y ello aun cuando en estos años parece residir en Palencia según las declaraciones judiciales de los principales artistas palentinos. En cualquier caso por estas fechas había estado con Berruguete y trabajaba en Palencia donde se relacionaba al parecer con los mejores profesionales de la comarca, como Juan de Valmaseda, del que pudo aprender su expresionismo relacionado con Siloe, o Juan de Villoldo, cuya amistad conserva en Madrid.

Antes de finalizar el pleito de la Antigua, iniciado el año de 1545 y terminado en 1550, realiza su primera obra maestra, el retablo de la Capilla del Dr. Corral, en la que no obstante su segura participación en la sillería de Toledo como "primo oficial" de Berruguete, terminada el año 1542, los reflejos del maestro se difuminan con los de la escuela palentina junto a los específicos de su arte como son por ejemplo sus figuras envueltas en gruesos paños de cerrados pliegues curvilíneos o sus cabelleras de rizado suave, sus rostros de óvalo cuadrado, sus figuras femeninas cubiertas por tocas ceñidas a la frente o el sosegado expresionismo de sus rostros e incluso en algunas de ellas se advierte la influencia de la poderosa vitalidad del arte de Juni, menos exuberante en Giralte<sup>10</sup>.

También se ha dicho que en Toledo junto a Berruguete debió conocer el arte de un Vázquez el Viejo, por ejemplo, pues aunque este escultor produce sus mejores obras a partir del año 1550, su suave manierismo florentino, la versión femenina de Berruguete, según dijo Gómez Moreno, tiene muchos puntos de contacto con el arte de Giralte, a lo que quizás no sea ajeno el hecho de que se le nombrara tasador del Retablo de Mondéjar, obra de Vázquez y Vergara. No se ha relacionado a Giralte con la última obra de Berruguete en Toledo, el sepulcro de Tavera, pero se sabe que el palentino trabaja en la zona toledana por esos años, compaginando su actividad con la magna obra de la Capilla del Obispo y que Manuel Álvarez, su cuñado, y su mejor discípulo en tierras palentinas, también es colaborador de Berruguete por estas fechas<sup>11</sup>.

Su amistad con el platero Francisco Álvarez no parece que tuviera consecuencias artísticas y tampoco se conocen las que pudieron producirse por su relación con Juan Bautista de Toledo, el gran arquitecto de las obras reales llamado a Nápoles para trabajar en la Corte que le nombra su testamentario, pero quizás tuvo que ver con su sugerida estancia italiana que también apoya su conocida habilidad en el dibujo<sup>12</sup>.

Su primera obra documentada en Palencia, la vieja ciudad castellana, es el monumental retablo de la iglesia de San Pedro en Cisneros, que estaba concluido antes de 1548. Su traza monumental se ha comparado con la del retablo vallisoletano de San Benito obra de Berruguete.

---

(10) Vid. n. 1.

(11) Vid. n. 3 y 7.

(12) CERVERA VERA, Luis: "Juan Bautista de Toledo y sus disposiciones testamentarias", B.S.A.A., Valladolid, 1972.

Compuesto de tres calles y dos entrecalles, todo el de escultura, asienta sobre alto banco sus tres cuerpos, representando en la calle central, a distinta altura de los compartimentos laterales, a San Pedro en Cátedra, bajo nicho, y en estructura alargada rectangular el extraño Descendimiento de la Cruz flanqueado a un lado y otro por dos tondos, con remate de gran desarrollo que preludia sus ricas composiciones posteriores.

La obra peca de muchos defectos pues se ha dicho que Giralte solo se esmera en las obras de importancia, lo que puede advertirse en sus toscos relieves, muy planos, pegados al fondo, sin perspectiva y fieles al corto canon vigarnesco que impera en la escuela palentina. Algunos detalles de las figuras, como las que aparecen en posición inestable sobre sus piernas cruzadas, reflejan influencias berruguetescas pero en su conjunto es obra de mucha intervención de taller. No obstante en la obra afloran algunos de sus caracteres más específicos, como puede verse en la escena de la Última Cena, de personajes expresivos envueltos en túnicas de voluminosos pliegues curvilíneos, presidida por Cristo con una bonita cabeza que repetirá en obras posteriores.

De la amplia labor desarrollada por Giralte en su etapa palentina, estudiada a fondo por Parrado del Olmo, el famoso retablo de la Capilla del Doctor Corral, en la iglesia vallisoletana de la Magdalena es obra de primerísima calidad que preludia su época magistral madrileña.

Del retablo de la capilla del Dr. Corral en la iglesia vallisoletana de la Magdalena, solo se sabe como del anterior de la iglesia palentina de Cisneros, que lo había concluido antes de 1548 según las declaraciones de los testigos del famoso pleito del retablo de la Antigua, junto con el perdido del Monasterio de Valbuena. Parrado sitúa la obra hacia estas fechas pues su estilo aparece más evolucionado que en el de Cisneros, con claros recuerdos del arte de Juni que ya había realizado también en Valladolid el famoso retablo del Entierro de la Capilla de Mondoñedo, hoy en el Museo de Escultura, el año de 1544<sup>13</sup>.

Lo primero que llama la atención de este retablo es su original estructura. Cobijado bajo ancho arco carpanel, se organiza en tres calles y dos cuerpos separados por un medallón central y unos extraños adornos curvilíneos. Sobre estrecho banco, el cuerpo bajo aparece presidido por la escena del entierro donde junto a claros recuerdos berruguetescos percibimos los junianos, como se comprueba si comparamos esta historia con el precioso relieve del mismo tema que Juni realiza en piedra arenisca hacia el año de 1540 en la Catedral Vieja de Salamanca. Giralte atempera el desbordamiento de Juni y concibe la escena más contenida de expresión y de composición más recogida. Es curioso advertir la coincidencia de la predilección de ambos escultores por este tema de tan rica tradición en los países de

---

(13) PARRADO DEL OLMO, José María: op. cit. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: op. cit.

donde procede Juni y quizás Giralte aunque fuese de segunda generación<sup>14</sup>. La Resurrección también presenta recuerdos de Juni aunque su Resucitado de Burgo de Osma es posterior a esta obra.

Es bellissimo el San Juan incluido en el tondo ovalado, detalle típico del manierismo, y sus rasgos y perfil se repetirán en otras muchas obras de Giralte. Menos bella pero típica de Giralte la escena del Descendimiento concebida con rico juego de líneas marcadas por los abundantes pliegues. También en este retablo se desborda la fantasía decorativa de Giralte y sus grutescos de delicados perfiles nos hablan de su habilidad para dar trazas de piezas de orfebrería.

Como se ha dicho vamos a insistir más en la etapa posterior de Giralte por presentar mayor interés en el desarrollo del arte de la escultura española del siglo XVI ya que las obras de su etapa palentina, salvo el retablo de la Capilla del Doctor Corral, no fueron decisivas en el progreso de aquella. Si hay que recordar que fueron muchas, prácticamente ninguna documentada salvo las mencionadas, y aunque no de gran calidad algunas en ellas aprendieron tan buenos discípulos como su cuñado Manuel Álvarez que además había tenido contacto con Berruguete.

## LA ETAPA MADRILEÑA DE GIRALTE

El año de 1545 tuvo lugar el famoso pleito entre Giralte y Juni por la adjudicación del retablo de la Antigua, fallado a favor del último en 1550. Se ha dicho que esto fue el motivo fundamental de la marcha de Giralte a Madrid, pero en realidad debieron contribuir en su decisión otras muchas circunstancias aunque los documentos solos mencionan su ocupación en la obra madrileña de la Capilla del Obispo de Plasencia antes de 1550 que constan sus primeros pagos.

Los años en los que trabajó Giralte con Berruguete en Toledo, relación terminada casi totalmente el año de 1542, marcan el momento en el que Madrid va cobrando auge en el campo artístico con la reforma de su Alcázar, hacia 1540, a cargo de los arquitectos reales Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, que desplaza a la obra parte de su equipo toledano. Poco antes se inicia una interesante actividad artística madrileña que culminará en los años que se instala la Corte en esta Capital, último tercio de la centuria, pues el mismo equipo que trabaja en las obras reales se ocupa de otras de la importancia de la Capilla del Obispo de Calahorra, Don Alonso de Castilla, en el desaparecido convento de Santo Domingo el Real bajo la dirección de Luis de Vega y en la que intervendrá Gregorio Pardo o Vigarny, el hijo del maestro Felipe y yerno de Alonso de Covarrubias. Recordamos esta obra pues en su conjunto debió ser el precedente inmediato de las obras de la Capilla del

---

(14) ESTELLA, Margarita: "Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI". *Primer Congreso General de Historia de Navarra*. Fundación Príncipe de Viana, Anejo II. Pamplona, 1988.

Obispo de Plasencia, Don Gutierre de Carvajal, aneja a San Andrés en la que deja Giralte la muestra más significativa de su arte<sup>15</sup>.

Son los años del hervor del mecenazgo tanto real como eclesiástico unido en este caso al patrocinado por los miembros más destacados de la nobleza. Pero el espíritu religioso de la época decide en gran manera el destino de la obra artística y por ello se ha destacado el interés de esas capillas funerarias que se erigen por aquellos años. En ellas su fin eclesial del culto a los muertos se tiñe del sentir humanista del recuerdo de la fama en esta vida.

Cuando Don Gutierre de Carvajal decide el entierro de sus padres en la Capilla del Obispo contrata prácticamente al mismo equipo que trabaja en el Alcázar, incluido el escultor Francisco Hernández citado en los documentos de esta obra real y que se encarga del retablo de la Capilla del Obispo de Calahorra y que contratará el de la Capilla del Obispo de Plasencia que realizará Giralte. Pero fiel a su tiempo también inicia la construcción de sus casas o palacio independiente de la Capilla, aunque un pasadizo comunicaba con ella, y en la que rindiendo culto al Renacimiento ornaba su patio con columnas de mármol traídas de Génova, ahora desaparecidas<sup>16</sup>.

El estudio de la obra de Giralte en esta Capilla del Obispo de Plasencia tiene el doble interés de ser testimonio de lo mejor de su arte y complemento principal de esta típica y bella capilla funeraria que con la desaparecida del Obispo de Calahorra en Santo Domingo repiten en Madrid a su menor escala los ilustres precedentes de la Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos o la de los Alvaro de Luna en la de Toledo. Concebida la Capilla como lugar de reposo de su linaje, el Obispo Don Gutierre de Carvajal legó al arte español una de las obras más bellas de nuestro renacimiento de mediados del siglo XVI, cuando poco a poco va perdiendo sus galas platerescas para adoptar nuevas fórmulas del manierismo a la Italiana. Su retablo, enterramientos, cajonería perdida o sus mismas puertas son precioso e integral complemento de su arquitectura única, que en realidad no se corresponde con este momento<sup>17</sup>.

Esta etapa madrileña de Giralte que se inicia con tan importante encargo, es como se ha dicho la más interesante pero también la que presenta mayores problemas de estudio pues la abundante documentación en casos no aclara sino que lo complica por la amplia participación en sus obras de otros escultores y las nuevas influencias

---

(15) ESTELLA, M: "Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (A.I.E.M.), 1980.

(16) ESTELLA, M: "Las obras artísticas del plateresco madrileño", *Archivo Español de Arte*, (A.E.A.), 1981.

(17) BELDA PÉREZ DE NUEROS, Francisco: *La Capilla del Obispo. Una historia y un proyecto*. Madrid, 1895. MARTÍN ORTEGA, Op. Cit. 1957. AZCÁRATE, J. M<sup>a</sup>: "La Capilla del Obispo". A.I.E.M., 1971.

que se reflejan en su quehacer. Es un hecho que las grandes empresas artísticas se realiza en equipos y éstos no siempre son homogéneos pues en muchas ocasiones se contratan sucesivamente equipos distintos dada la lentitud usual en su ejecución.

El problema se complica en Madrid, una ciudad que va cobrando importancia conforme avanza el siglo XVI hasta conseguir la capitalidad del reino. Los equipos de artistas que trabajaron en ella en la primera mitad del siglo XVI son desplazados en parte hacia 1550 por los toledanos de más prestigio a los que se requiere para las obras reales, aunque con participación madrileña de tanto prestigio como Luis de Vega. El hervor constructivo de estas fechas para dotar a la ciudad de la infraestructura precisa a una capital va acompañado como es lógico por el desarrollo de todas las ramas del arte y ello conlleva la llegada de equipos ó artistas de otras escuelas de la importancia de la vallisoletana que había heredado en parte los artistas de la ya decadente escuela palentina.

La competencia de unos y otros refuerza los lazos de los artistas entre sí, muchas veces familiares, (Giralte, Álvarez, Luis de Velasco-Hernando de Ávila, Juan de Tovar, Francisco de Linares etc.), para formar como si dijéramos un frente común en la contratación de la obra. Ello es la causa de que en zonas concretas definidas por su geografía o por sus clientes, se repitan los mismos nombres, pues aunque por supuesto el artista genial se impone en las grandes empresas aún ellos han de contar con estos equipos que forman su entorno.

En el campo de la escultura además los equipos incluyen entalladores, ensambladores y sobre todo escultores, tracistas de retablos e imagineros, pero también pintores dada la importancia de la policromía en el retablo de la época. Por ello cuando Giralte llega a Madrid, sin raíces en la ciudad pero con el prestigio alcanzado con su labor anterior, se integrará en los equipos más importantes de la Corte<sup>18</sup>.

## RETABLO Y ENTERRAMIENTOS DE LA CAPILLA DEL OBISPO

Giralte recibe el encargo de Don Gutierre de Carvajal, Obispo de Plasencia, de realizar el retablo y los enterramientos que decorarían su Capilla de San Juan de Letrán, conocida como la del Obispo en su honor, anteriormente incorporada a la parroquia de San Andrés. Don Gutierre de Carvajal era hijo del famoso Francisco Vargas, y de D.<sup>a</sup> Inés de Carvajal. Nombrado Obispo de Plasencia a la temprana edad de 18 años por las circunstancias políticas de aquella época, tuvo una vida azarosa hasta el momento que se incorpora a las sesiones de Trento que reforma su

---

(18) Vid. n. 1. ESTELLA, M. "Juan Bautista..." cit. ANTONIO, T. de: op. cit. ESTELLA, M: "Los artistas..." cit. IDEM: "Los Leoni..." cit. RODRÍGUEZ QUINTANA, Milagros: "Noticias, hipótesis e interrogantes en torno al obrador Tovar-Linares", A.E.A., 1991. ESTELLA, M: "El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II". *IX Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC, 1999.

vida, al parecer por la influencia de los jesuitas con los que por entonces estuvo en contacto o quizás simplemente como respuesta a ese espíritu de la Iglesia reformada que propugnaba el Concilio.

El Obispo, como hombre del Renacimiento, concibe una obra integral con la reconstrucción de "su casa" frente a la plazuela de la Paja, que decoró con columnas de Génova, en la actualidad desaparecidas, y la de esta Capilla de San Juan de Letrán, aneja de San Andrés.

En un principio tanto las obras de reconstrucción arquitectónica como las de embellecimiento de su capilla, el retablo y los enterramientos, se encomendaron al equipo madrileño responsable como se ha dicho de otras obras similares como la de Don Alonso de Castilla, Obispo de Calahorra, pero a los pocos años, en fecha de 1550, Giralte aparece ocupado con las obras de escultura, retablo y enterramientos, que en un principio estuvieron a cargo de Francisco Hernández según documento del año de 1535. No se conoce la causa de este cambio, pero es muy probable que se debiera a la muerte de éste último<sup>19</sup>.

Son años cruciales del arte español, cuando se inicia la andadura de un nuevo clasicismo que en escultura se traduce en el manierismo miguelangelesco romanista que consagra Becerra en su retablo de Astorga de 1555, anterior a la terminación de la última obra de Berruguete en Toledo, el sepulcro de Tavera, antes de su ya próxima muerte en 1561, y cuando ya está en España desde 1556 Pompeo Leoni con el encargo de terminar los bustos y esculturas de bronce y mármol de la familia real y otras obras de las que recientemente dimos noticia.

El retablo de la Capilla del Obispo se estaba haciendo el año de 1550 que Giralte reclama unos pagos "como maestro del retablo y enterramientos de su Señoría" (*il. 1*).

La monumental estructura retablística yergue sus tres cuerpos con gran remate sobre alto banco con decoración de grutescos y se organiza en tres calles y cuatro entrecalles con los sepulcros de los padres del fundador a sus lados, repitiendo una vieja fórmula castellana, como se ve en el Parral, algo evolucionada. Está dedicado a la Vida y Pasión de Cristo no obstante la advocación de la capilla. La traza aparece en cierto modo arcaizante para los años de su construcción y en relación incluso con la que dio al retablo de la capilla de Dr. Corral. Con sus espacios compartimentados por finas columnas abalaustradas, quizás estuvo condicionada al primitivo plan encomendado a Francisco Hernández a quien quizás pudiera atribuirse la decoración de grutescos del banco.

El primer cuerpo se organiza en torno a la escena central de la Piedad o Lamentaciones sobre el Cristo muerto, con los Evangelistas en las entrecalles y las historias de la Epifanía a la izquierda y la Anunciación a la derecha. El esmero de

(19) Vid. 1 y 17. ESTELLA, M.: "Los artistas..." cit.

la talla de la escena central con ciertos recuerdos junianos muestran a Giralte en el mejor momento de su carrera. El bellissimo desnudo de Cristo habla del culto renacentista a la anatomía en tanto que la bella figura de San Juan, en la línea berruguetesca, más corpóreo, se repetirá en otras obras del escultor. Los pliegues marcan líneas rítmicas al delinear las siluetas en la forma específica del arte giraltesco. El tema como se dijo, fue muchas veces interpretado por el escultor como lo fue por Juni, aunque fuera obligado en un retablo de la Pasión.

La escena de la Flagelación en el segundo cuerpo es composición estática, muy sosegado, salvo en la actitud del sayón de la izquierda de aire clásico, más claro en el de la derecha que recuerda al judío del Martirio de San Sebastián de Juni en Medina de Rioseco, obra de 1537, al que precisamente se compara con la obra italiana del Rustici.

Estos recuerdos clásicos italianizantes que no derivan de lo de Berruguete ni de lo de Juni aparecen en la Virgen del Nacimiento figura que por su postura parece de medio cuerpo en tanto que el San José se mantiene en inestable equilibrio con sus piernas cruzadas al modo berruguetesco.

En la Crucifixión la Magdalena repite de perfil la Virgen del Nacimiento y el San Juan, de figura entera ceñida por el manto de plegado menudo de ritmo curvilíneo alrededor de la cintura aparece en serena actitud que no altera el gesto de la Dolorosa con la cabeza erguida mirando al Crucificado, de correcta anatomía.

En la escena de la Adoración de los Reyes, en el primer cuerpo, la influencia berruguetesca es mucho más clara concretamente la de la escena del tema en el retablo de la iglesia vallisoletana de Santiago, obra de 1537. También el San Mateo a su derecha presenta el gusto del genial maestro de Paredes de Navas por el escorzo violento, siempre más sosegado lo de Giralte, y la angustia manierista del espacio imaginada por las columnas a las que desborda la figura, una de las más bellas de nuestro escultor.

La Anunciación se atiene de nuevo al canon más corto de su inicial escuela palentina con recuerdos en el ángel de lo que Siloe legó a dicha escuela. Son de especial interés el arrogante San Juan a la izquierda y el más reposado y magnífico San Marcos a la derecha cuyos caracteres se repiten en obras posteriores (*il. 2*). También es típico de Giralte las figuras echadas a tierra de voluminosa silueta delineada por los pliegues curvilíneos de su manto.

Entre la variada y profusa decoración de tondos, frisos y columnas se destacan bellas figuras, alguna tan berruguetesca como uno de los Apóstoles, otras como la Santa Catalina de aire de matrona romana que de nuevo recuerda una influencia italiana que pudo surgir en la Corte en contacto con Pompeo Leoni o quizás en su sugerido viaje a Italia.

El oro de la policromía encomendada a su amigo Juan Villodo no ocultan el cuidado de la talla de los menores detalles como las curvas esquinadas en realidad ocultas para el espectador, que sólo percibe desde abajo el San Andrés.

Su gigantesco remate apenas se aprecia desde abajo, con el tondo del Padre Eterno en la calle Central y los laterales con los escudos de los fundadores.

El detalle del sotabanco se pensó en su día podría ser de la obra iniciado por Francisco Hernández en 1535 porque recordaba labores similares en obras madrileñas de aquellos años como las que presentan los sepulcros de Beatriz Galindo y su esposo el Artillero. No obstante, su relación con lo de Berruguete quizás aconseje rectificar ahora pues tampoco difiere de lo de Giralte y de Hernández no se conserva obra alguna por la que conocer su estilo<sup>20</sup>.

Se ha descrito con minuciosidad este retablo porque sirvió como elemento de comparación en los problemas estilísticos que plantean sus otras obras madrileñas.

Los famosos enterramientos del Obispo y de sus padres, contratados con el retablo y empotrados en los muros de la iglesia, se terminaron posiblemente en dos etapas. El de Don Francisco de Vargas a la izquierda del altar lleva la fecha de 1552 y por entonces debieron surgir problemas, pues se discute la obra aún después de la muerte de Don Gutierre en 1559 hasta el año de 1564 que se firma la concordia con sus herederos. Los dos sepulcros de los padres del fundador se conciben como un arco triunfal que cobija las figuras orantes de Don Francisco y de D.<sup>a</sup> Inés, a uno y otro lado del retablo de la misma estructura arquitectónica e identidad de detalles como la inscripción en tarja a los pies de las figuras. En el de D.<sup>a</sup> Inés una inscripción en su lado superior reproduce parte del texto de la Epístola a los Filipenses en el remate el escudo de su familia sostenido por putti. Al fondo del arco un bajorrelieve de la Virgen con el Niño y en la base de las columnas que sostienen el entablamento querubos con símbolos alegóricos. El de Don Francisco, como se ha dicho lo repite hasta en sus más mínimos detalles salvo en el iconográfico, pues representa santos al fondo del arco y por supuesto el escudo de su familia en el remate.

En el sepulcro del Obispo, Giralte hace gala de sus mejores conocimientos técnicos y su imaginación concibe uno de los más bellos monumentos sepulcrales del renacimiento español (*il. 3*). El grupo central del Obispo orante ante el reclinatorio seguido de sus ayudantes, es una composición de tono realista que impresiona en su sencillez, destacando al fondo del arco que la cobija un bello relieve de la Oración en el Huerto de personajes típicamente giraltescos envueltos en sus mantos de abultados pliegues. El bello marco arquitectónico se asienta sobre rico basamento de ángeles cantores de gran monumentalidad y con claros recuerdos de los de Lucca Della Robbia en la Cantoria de Santa María de Fiore en Florencia (*il. 4*). Porque Giralte, que fluctúa entre Juni y Berruguete, tiene además otros resortes estilísticos perfectamente originales como pueden ser estos bellos mozalbetes o la Madona, en la escena del Nacimiento del retablo de esta capilla.

La lectura iconográfica de este espléndido conjunto la ha llevado a cabo recientemente Gutiérrez de Ceballos basándose en la rica representación escultóri-

(20) ESTELLA, M.: "Los artistas..." IDEM: "Las obras del..."

ca y epigráfica<sup>21</sup>. Identifica en primer lugar a uno de los acompañantes del Obispo con Pedro Lorenzana y sugiere que alguno de los otros podría ser su secretario Bedoya. Las inscripciones como se ha dicho ayudan a interpretar toda la simbología de este sepulcro que aunque en lo esencial responde al sentido litúrgico del enterramiento cristiano presenta muchos aspectos originales relacionados con el arrepentimiento de Don Gutiérrez de los pecados de su vida pasada, como si hubiera querido dejar constancia de su autoconfesión. Así por ejemplo la carta de San Pablo a Timoteo arrepiendiéndose de sus pecados termina precisamente con la frase de la inscripción que corona el monumento "*Soli Deo Honor et gloria*" así como la figura de *Las Lágrimas de San Pedro*, frente al *Ecce Homo* en las pilastras del interior junto al arco tiene el mismo sentido que corroboran las inscripciones que acompañan. Los motivos de Cristo dolorido que se prodigan en el monumento mueven al arrepentimiento según describen los libros de piedad de la época. Otras inscripciones están tomadas directamente del Oficio de difuntos y el texto que repite el canto de Ezequías "ya no volveré a ver a Dios en la tierra de los vivos", alusión al texto de Isaías sobre este rey al que Dios concedió más años de vida para que se arrepintiera de sus pecados, tiene el significado que antes se ha destacado. La sabia lectura realizada por Ceballos aclara la profusión de inscripciones del monumento y nos presenta una obra del renacimiento español que se ajusta fielmente a un programa concreto que debió ser pensado por el Obispo pero interpretado por alguno de sus amigos teólogos.

Sobre los niños cantores indica que deben ser referencia a la capilla dotada por el Obispo, pero no está claro si las dos matronas que aparecen a un lado y otro de estos grupos pueden interpretarse como la Vida activa y la Vida contemplativa.

Se ha discutido también la intervención de Giralte en los dos pares de puertas, una a la entrada de la Capilla, procedentes del Palacio del Obispo, y las otras tras la reja de entrada a la iglesia que proceden de la Sala Capitular. En realidad el estilo de unas y otras es distinto y así como las del interior reflejan el arte de un minucioso artista del primer plateresco, las del exterior presentan los caracteres estilísticos de Giralte como por ejemplo la figura caída en tierra, en el relieve superior de la derecha o la Virgen de la Anunciación en la otra hoja de la puerta<sup>22</sup>.

Recordamos ahora, por la semejanza con el sepulcro de Don Francisco de Vargas, el de Don Pedro Ponce de León en la Catedral de Plasencia aunque fue obra contratada años más tarde, cuando se le encomienda el retablo del Espinar<sup>23</sup>.

(21) RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: "El sepulcro del Obispo don Gutierre de Carvajal", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephiarte, 1989.

(22) ESTELLA, M.: "Las obras..." cit.

(23) GARCÍA CHICO, Esteban: "Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla", *B.S.A.A.*, 1958.

## RETABLO DE LA IGLESIA DEL ESPINAR

Más interés presenta el retablo de la Iglesia del Espinar conservado en buenas condiciones, mejoradas notablemente en su espléndida y reciente restauración (il. 5). Los problemas que plantea su estudio se deben a que no obstante la abundante documentación conservada el estudio estilístico de sus distintos elementos no se corresponde exactamente con lo escriturado<sup>24</sup>.

Giralte lo había contratado el año de 1564 y cede la cuarta parte de la obra al escultor Juan Manzano el cual reclama y pone pleito a Giralte porque no se le paga y no le proporciona la memoria del retablo para poder ir realizando lo que a él le corresponde. A lo largo de las declaraciones judiciales se proporcionan noticias sobre el desarrollo de la obra en la que trabajaba un equipo importante de escultores, a más de Manzano, vecino de Toledo, su ayudante Vicente de Espinosa, Jerónimo Giralte, y otros varios que declaran en el pleito en tanto que la policromía se encarga a Alonso Sánchez Coello que también se ocupa de la pintura de las cortinas que cubren el altar en Semana Santa. Después de diversos incidentes, reclamaciones y consiguiente retraso se termina el retablo el año de 1573 que emiten su tasación Pompeo Leoni y Antonio Pimentel.

El retablo presenta según Parrado, una traza manierista muy monumental, ya romanista, con grandes pulseras apoyadas en basamentos sobre pirámides invertidas, lógica superposición de órdenes y remate en arco. La calle central presenta de abajo a arriba a San Eutropio, el titular de la iglesia sobre el monumento o custodia, la Asunción, en el último cuerpo el Calvario y en el remate en tondo la cabeza del Padre Eterno. En los laterales las pinturas de Sánchez Coello, y en las entrecalles esculturas en nichos. El retablo es una joya de detalles escultóricos y pictóricos que incluso decoran con preciosos grutescos el fondo de los nichos no visible al espectador, pero las esculturas principales, las de las calles central no responden a nuestro gusto al arte de Giralte. Aunque son de factura cuidada hasta sus menores detalles resultan toscas y de arte muy inferior a lo visto de Giralte en por ejemplo la Capilla del Obispo.

En una revisión del conjunto y de sus principales detalles haremos unas breves observaciones que nos ha sugerido su estudio y la comparación con la obra documentada de Giralte.

Se ha advertido que la estructura y su decoración son propias del arte del escultor aunque las dos columnas de orden gigante que lo enmarcan constituyen un avance ante el clasicismo que se va imponiendo por aquellos años.

---

(24) QUINTANILLA, Mariano: "Algunas notas sobre artífices segovianos (1560-1660)", *Estudios Segovianos*, (E.S.), 1962. VILLALPANDO, Manuela: "Aspectos histórico-artísticos de El Espinar". E.S., 1971. BREUER-HERMANN, Stephanie: *Alonso Sánchez Coello*, München, 1984. ANTONIO, Trinidad: op. cit., aclara que primitivamente se contrató con Urbina.

Como se ha dicho las figuras de la calle central difieren de los caracteres giraltescos pues ni sus rostros de facciones grandes e inexpressivas, ni sus actitudes o forma de plegar rugosa de sus paños aparecen en las obras de Giralte. El específico trenzado de la cabellera, como rulos geométricos en espiral de la Virgen en la Asunción que se repite en otras figuras femeninas del retablo es otro elemento diferencial en relación a lo de Giralte.

El Cristo del Calvario, sin embargo, responde en general al arte de nuestro escultor en su etapa palentina recordando a varios que se le atribuyeron en tanto que la Dolorosa recuerda en su apostura y forma de colocar su manto sobre la cabeza fórmulas italianizantes que no pueden derivar del retablo del Escorial, a cuya Virgen del Calvario curiosamente recuerda, porque aún no se había empezado a construir. Quizás sea obra de Giralte o de su hijo pues sus menudas facciones no coinciden con las de por ejemplo la Virgen del Nacimiento de la Capilla del Obispo pero tampoco refleja ese arte monumental y tosco de las figuras de la calle central.

El Padre Eterno se atiene perfectamente al arte de Giralte y recuerda concretamente la cabeza de San José de la citada escena del Nacimiento, incluidas sus finas manos, muy giraltescas. También responde a su estilo la Santa, muy similar en su apostura a la Santa Catalina de la Capilla del Obispo ya que no en la forma de los pliegues, más sueltos aquí así como su expresión es menos adusta que en la figura de la Capilla del Obispo.

La Santa Catalina de este retablo del Espinar, con el cabello trenzado como la Virgen de la Asunción y extraña corola alrededor de la cabeza a la moda romana creemos es del mismo escultor que realiza las figuras de la calle central. Como se ha dicho, Giralte, en trato de vecindad y profesionales con Pompeyo Leone, pudo conocer su colección conservada en su taller, en la que según el inventario de sus bienes se localizaban restos romanos como el de Faustina, y dar el modelo.

El interés estilístico que de modo indirecto apoya la documentación se concentra en el banco y en el primer cuerpo donde aparecen las figuras más bellas del retablo y más relacionadas con el arte de Giralte. En una de las primeras reclamaciones de Manzano dice que "no dándole a el dinero el no podía cumplir y pidió que le entregase la memoria -Giralte- de lo que había que hacer como estaba obligado y que encajase el Francisco Giralte y ajustase el primer cuerpo para que estubiese dispuesto para que el pudiera cumplir de su parte". En realidad la declaración no debe tomarse al pie de la letra pues uno de los testigos de Giralte advierte que "lo primero que se hace para hacer un retablo es armarle de ensamblaje y después de acabado el escultor pone lo que le parece". En cualquier caso lo dicho parece indicar que debía montarse primero la estructura y hacer Giralte el primer cuerpo lo cual como se ha dicho y se verá, responde a lo que aparece en el retablo.

En el primer cuerpo, en la base de las columnas que enmarcan el conjunto se ha representado a un lado la hercúlea figura de Adán (*il. 6*), de perfil con rizada cabellera dispuesta en la forma que se ha visto por ejemplo en uno de los personajes del Entierro del retablo de la Capilla del Doctor Corral o el San Pedro en relieve de las puertas de la Capilla del Obispo. A la izquierda, más de frente, Eva (*il. 7*) con semejante exuberante anatomía que el Adán, cubierta con la hoja de parra y abundante cabellera rizada sobre los hombros, que aunque difiere de la destacada en la Virgen de la Asunción también es geometrizable, algo diferente de las habituales cabelleras femeninas de Giralte con las piernas cruzadas a lo Berruguete que tantas veces repite el escultor. El San Juan Bautista que flanquea al Adán es muy giraltesco y recuerda las figuras de los Evangelistas de la Capilla del Obispo. La semejanza del San Sebastián con este San Juan, su cabellera de suave rizado, permiten la atribución de ambas a Giralte aunque su expresión más contenida quizás sugiere la ayuda de su hijo. En el banco se representan las típicas figuras echadas a tierra que tanto utiliza el escultor. Completa el conjunto las bellas pinturas de Sánchez Coello.

En su conjunto es un magnífico retablo cuya traza se debe a Giralte el cual pensamos que realizó el banco, el primer cuerpo y el Calvario y se atribuye a Manzano, ya que la documentación le presenta como segundo en importancia, las figuras de la calle central y alguna otra pero sin seguridad ya que la escasa obra documentada de este escultor toledano no permite un estudio comparativo. También sugerimos la contribución quizás de Jerónimo Giralte en las figuras que en las líneas generales se atribuyen a su padre, que por las fechas de la terminación del retablo estaba prácticamente en vísperas de su muerte. Queremos también destacar la importancia de los tasadores sobre todo de Pompeyo Leoni del que curiosamente como se ha dicho se ha advertido una posible influencia en la Virgen del Calvario.

## OTRAS OBRAS MADRILEÑAS: EL RETABLO DE COLMENAR

En Madrid realizó Giralte otros retablos no conservados contratados con el pintor Cristóbal de Villarreal, uno de ellos al tiempo que realizaba el de la Capilla del Obispo, y otro para la misma iglesia de la Almudena algunos años más tarde.

También por estos años debió presentar la traza para el retablo de las Descalzas Reales que se le paga el año de 1572 que no fue aceptada pues se encomendó su realización a Gaspar Becerra el año de 1563. La importancia del proyecto sugiere la categoría que ya había alcanzado en estas fechas en Madrid.

Recientemente Trinidad de Antonio proporcionó otras noticias sobre la actividad no conocida de Giralte en relación con la Iglesia de Barajas pero tiene más interés para el conocimiento de su estilo el contratado el año de 1557 también con el pintor Cristóbal de Villarreal para la iglesia de San Juan de Ocaña que perdido en la guerra de 1936 era una espléndida obra de escultura y pintura según se advierte

en unas viejas fotografías. Su traza, que es lo único que puede apreciarse más claramente, recuerda en muchos detalles a la de la capilla vallisoletana del Dr. Corral<sup>25</sup>.

También perdido en los bombardeos de la guerra, en este caso de 1936, se atribuyó a Giralte el retablo mayor de Pozuelo de Aravaca, hoy de Alarcón. En realidad la documentación confirmaba un primitivo encargo al escultor que posteriormente termina Antón de Morales por la dilación de la obra, pero en la misma iglesia y también perdido se encargó Giralte de un retablo colateral que termina su hijo Jerónimo y que fue tasado por los escultores Ribas y Sangüesa<sup>26</sup>.

El retablo de Colmenar Viejo, atribuido tradicionalmente a Giralte, se ha documentado como obra de los escultores toledanos Juan de Tovar y Francisco de Linares de los que recientemente se ha sabido que eran cuñados (*il.* 8). No obstante el estilo que sin duda fundamentó la primitiva atribución indica una laguna documental<sup>27</sup>.

Desde el mero punto de vista de los documentos se sabe que el año de 1566 se contrató su pintura a dos equipos, los más prestigiosos de la corte en aquellos años, el de Hernando de Avila y sus compañeros, y el de Alonso Sánchez Coello, Diego de Urbina y otros, según ha aclarado recientemente Trinidad de Antonio. Ello suponía un reparto de la obra a realizar que los documentos no aclaran, aunque de hecho, el año de 1579 Sánchez Coello y Hernando de Avila reclaman su pago conjuntamente. Es extraño a nuestro parecer que no existiera un documento similar y quizás anterior del contrato de su traza, talla e imaginería que suele preceder al de la pintura el cual podría haber suscrito Giralte. En realidad el pago que reclaman las viudas de Tovar y Linares el año 1576 es el primer documento referido a estas labores y por su importancia sugiere una efectiva y amplia intervención de estos escultores en la obra pero no es definitivo para adjudicarles su traza ya que como se verá el tamaño del retablo requería una abundante y prolija mano de obra. Noticias posteriores relacionan a otros escultores con obras en esta iglesia de Colmenar Viejo,

---

(25) El retablo de San Juan de Ocaña, contratado por su hijo Jerónimo. PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*, II, Madrid, 1914. ANTONIO, Trinidad: op. cit., da noticia de su tasación de un retablo de Urbina en esta misma ciudad. Otros encargos en Madrid según MARTÍN ORTEGA: op. cit., como el retablo para los Vozmediano en la Alameda, iglesia para la que también se encarga un retablo a Urbina, según ANTONIO, Trinidad: op. cit., pintor como se ha visto que aparece relacionado con frecuencia con el escultor.

(26) SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "Los pintores de los Austrias", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (B.S.E.E.), 1914. ANTONIO, Trinidad: op. cit. Aporta la documentación completa sobre los dos retablos. Existe una antigua fotografía del retablo después del bombardeo que sugiere que se conservaron algunas esculturas, hoy desaparecidas.

(27) Con motivo de la restauración se dedicó a este retablo de Colmenar un número monográfico de la revista de investigación *Cuadernos de Estudios, Colmenar Viejo*. Con estudios de Aurea de la MORENA: "Autoría, cronología, descripción e iconografía del retablo". ESTELLA, M.: "La escultura". ANTONIO, T.: "La pintura", que a la documentación y bibliografía citada añadieron nuevas noticias y documentos.

algunos de la importancia de Alonso Vallejo, pero el estilo del retablo no apoya una posible intervención de este maestro<sup>28</sup>.

Desde otro punto de vista lo conocido de Juan de Tovar en los documentados retablos de Santiago del Arrabal en Toledo y la iglesia de Carriches en su provincia sólo permite atribuirle en Colmenar la obra de la talla decorativa, asimismo la poca resonancia de Francisco Linares en los documentos de la época tampoco apoya su intervención ni en la traza ni en, por ejemplo, las bellas figuras de las entrecalles, no obstante su más fina labor de imaginero en Carriches y quizás en los sepulcros de los Garcilaso de la Vega en San Pedro Mártir de Toledo<sup>29</sup>.

Hay además que recordar que los habituales colaboradores de Giralte en estos años son los pintores Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina y que no tendría mucho sentido que se encargara de la traza y su total ejecución de un retablo de esta categoría a un mal escultor como Tovar o a otro prácticamente desconocido como Linares. El cura de la iglesia de Colmenar estaba emparentado con el Tesorero Alonso Gutiérrez, el primitivo propietario de las Descalzas que decora su palacio y capilla funeraria de San Martín con los mejores artistas madrileños de aquellos años de la llegada de Giralte a Madrid con los que se relaciona como Diego de Urbina y sus hermanos los Ampuero<sup>30</sup>.

Pero como la duda no puede resolverse de forma definitiva sin documentos en que apoyarse y su estudio estilístico también presenta problemas se revisará en su conjunto y detalles sugiriendo en su caso la relación que presenta con obras documentadas de Giralte.

El retablo se compone de tres cuerpos independientes que se articulan en cinco calles y en tres los laterales. De extraña estructura, salvo el lado izquierdo de los laterales con pintura, el resto alberga esculturas en partes sustituidas o perdidas.

La parte inferior de la calle central alberga el monumento o custodia en forma de panel cuadrado que se abre con relieves al exterior y pinturas en el interior. Asienta sobre estrecho banco que apoya en grandes ménsulas estriadas y en la calle central se representa el Cristo Resucitado, la Ascensión y el Calvario y las imágenes repartidas en nichos flanqueados por columnas estriadas con el tercio inferior de rica decoración.

---

(28) ANTONIO, Trinidad: op. cit. GARCÍA REY, Verardo: "El retablo mayor de la iglesia de Colmenar Viejo". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1932. La noticia sobre Alonso Vallejo, en Trinidad de ANTONIO, op. cit.

(29) GARCÍA REY, V.: op. cit. PORRES DE MATEO, J.: "El retablo Mayor de Santiago del Arrabal". *Toletum*, nº 11, 1981. RODRÍGUEZ QUINTANA: op. cit. GARCÍA REY, V.: "Nuevas noticias referentes al poeta Garcilaso de la Vega". *B.S.:E.E.*, 1926. ESTELLA, M.: "La escultura toledana..."

(30) ESTELLA. "La escultura". *Cuadernos...*

Lo más interesante y lo más giraltesco son los relieves del banco, como por ejemplo el del Abrazo ante la Puerta Dorada, el del Nacimiento de la Virgen o los de parejas de Evangelistas y Santos, de figuras voluminosas por sus amplios mantos de menudos pliegues tan propias del escultor. Los Santos y Virtudes en relieves repiten el modelo de las del retablo de la Capilla del Obispo y también se asemejan a algunas en el Espinar.

Aun más evidente aparece la relación con Giralte en las figuras de los Apóstoles como el bello San Juan de cabellera de rizado suelto algo levantado en la frente y finos rasgos, muy similar al San Juan del relieve de la Piedad o Lamentaciones ante el Cristo Muerto de la Capilla del Obispo.

La redonda cabeza calva de San Pedro (*il. 9*) repite la del San José del Nacimiento en el retablo de la capilla del Obispo y sus nerviosas manos de delgados dedos se repiten, por ejemplo, en el Santiago (*il. 10*), también de Colmenar, parecido además al San Marcos de la tan repetida capilla madrileña y al mismo San Juan Bautista de la iglesia del Espinar.

Si estos relieves o figuras se deben a la mano de Giralte, dentro de su estilo muestran un adelanto en sus pliegues tratados en amplio, más suaves que los de sus primeras obras. En todo caso están más cerca de Giralte que de Tovar y Linares aunque de éste pudieran ser unos relieves de figuras bíblicas de cuerpo entero y correcta actitud pero que no tienen que ver con lo de Giralte al que también se atribuyen algunas de las parejas de apóstoles en relieve en el mismo lugar, como la de San Pedro y San Juan.

Es decir y resumiendo pensamos que la estructura del retablo aunque poco armoniosa se debe a Giralte que debió ocuparse de la talla del banco y de las figuras de los Apóstoles en los nichos. Posiblemente Tovar realizó la labor de entallador del conjunto, ayudado quizás por Linares que pudo realizar algunas de las parejas de Apóstoles de busto y algunas de las figuras enteras de los relieves del banco. La obra en su conjunto tiene defectos por esta intervención de distintas manos pero es uno de los monumentos más interesantes de Madrid en el momento que se estaba formando la magnífica escuela cortesana de escultura del último tercio del siglo XVI.

Como se ha visto Giralte aprendió las fórmulas de Berruguete pero su temperamento sosegó su dramatismo. Más cerca quizás de Juni también modera su exuberancia corporal y fiel al paso del tiempo inicia una tendencia clasicista en su retablo e imagería y recoge, no sabemos dónde, detalles italianizantes que no encajan del todo con el conjunto de la obra.

Sin la genialidad de Berruguete o Juni, fue no obstante un gran escultor más afín a los representantes de la escuela toledana que a los de la vallisoletana, aunque fue en esta donde más influyó su arte.

Quizás el no fraguar su proyecto del retablo de la Antigua orientó su destino pero también en Madrid se vio desplazado por los artistas más progresivos de

entonces en España. No pudo como lo hizo por ejemplo El Greco, superar las circunstancias, y los colaboradores de sus obras enmascararon en parte el buen hacer de este escultor que luce libre de colaboradores no sólo en el bello retablo de la Capilla del Obispo sino en el mismo lugar en uno de los mejores monumentos sepulcrales de la época, testimonio de una sabia técnica de tratamiento de materiales nobles que además de apoyar su sugerido viaje a Italia nos habla de una habilidad quizás desperdiciada.

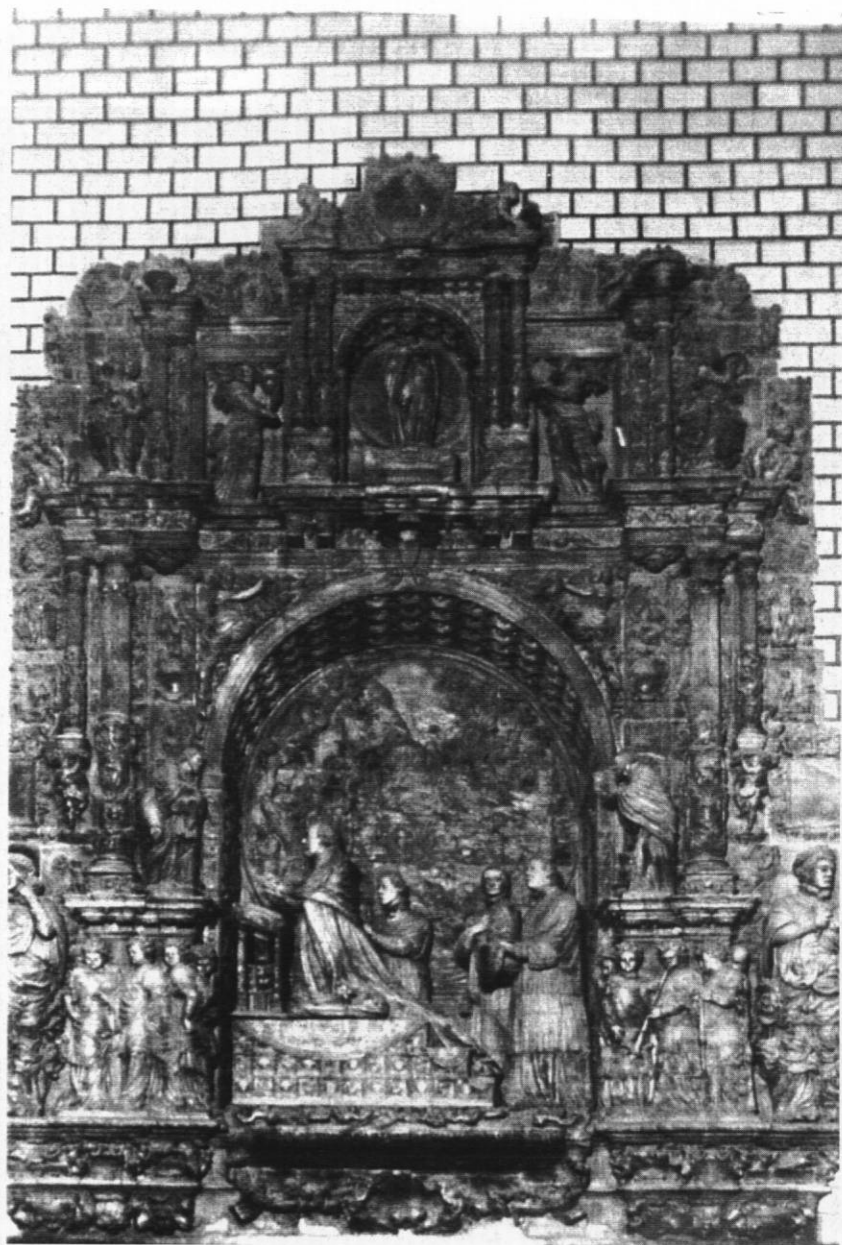
*Margarita ESTELLA*



1. Francisco Giralte. Retablo. Capilla del Obispo. Madrid.



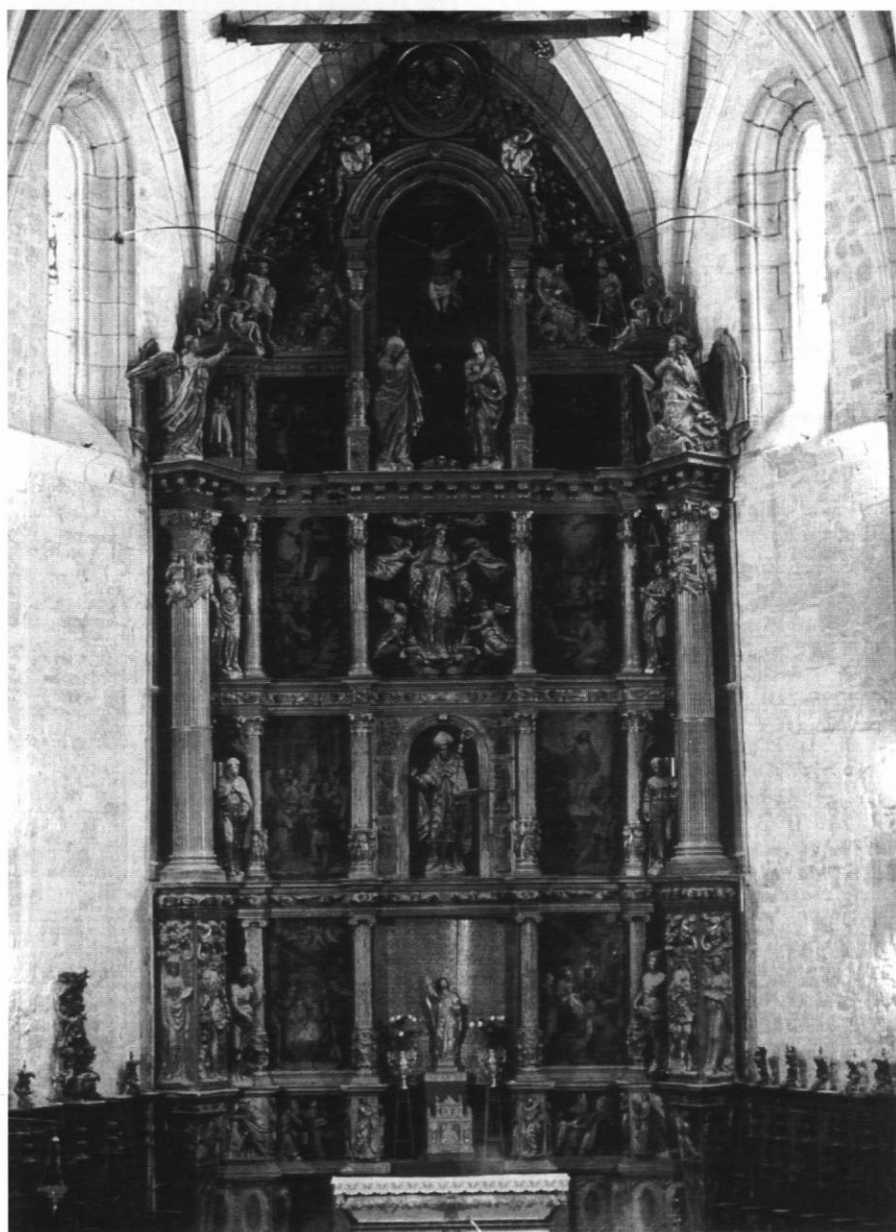
2. Francisco Giralte. *San Marcos*. Detalle del retablo. Capilla del Obispo. Madrid



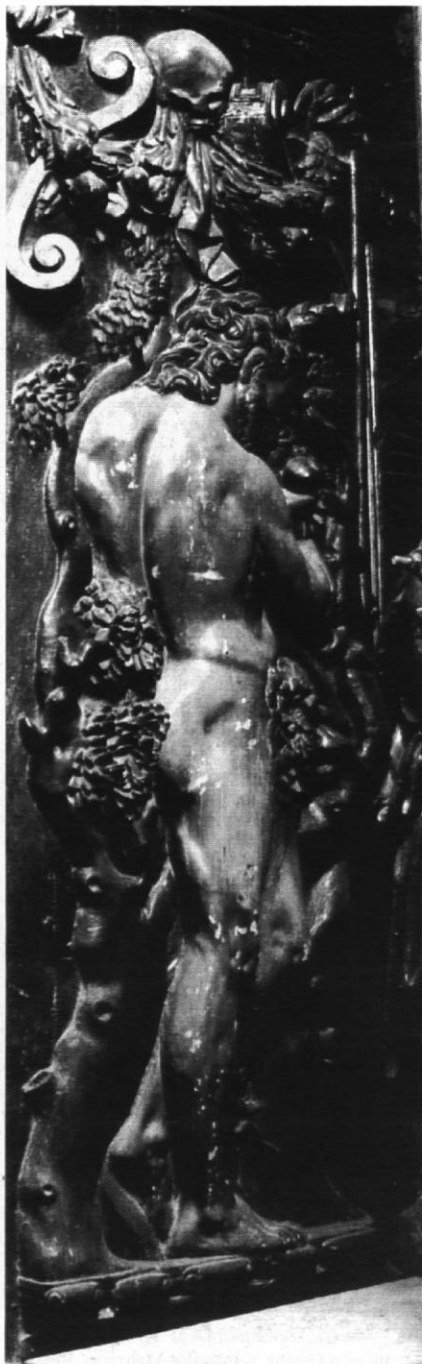
3. Francisco Giralte. *Sepulcro del obispo D. Gutierre de Carvajal*. Capilla del Obispo. Madrid.



4. Francisco Giralte. *Ángeles cantores*. Detalle del sepulcro del obispo D. Gutierre de Carvajal. Capilla del Obispo. Madrid.



5. Francisco Giralte y Juan del Manzano. Retablo. Iglesia de San Eutropio. El Espinar, Segovia.



6. Francisco Giralte y Juan del Manzano. *Adán*.  
Detalle del retablo. Iglesia de San Eutropio. El  
Espinar, Segovia.



7. Francisco Giralte y Juan del Manzano.  
*Eva*. Detalle del retablo. Iglesia de San  
Eutropio. El Espinar, Segovia.



8. Francisco Giralte, Juan Tovar y Francisco Linares. Retablo. Iglesia de la Asunción. Colmenar Viejo, Madrid.



9. Francisco Giralte. *San Pedro*. Detalle del retablo. Iglesia de la Asunción. Colmenar Viejo, Madrid.



10. Francisco Giralte. *Santiago*. Detalle del retablo. Iglesia de la Asunción. Colmenar Viejo, Madrid.