

PEDRO DE GUADALUPE Y ALONSO BERRUGUETE EN EL RETABLO MAYOR DE OLIVARES DE DUERO (VALLADOLID)

por

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

La reciente restauración del retablo mayor de la iglesia de Olivares de Duero, nos ha permitido estudiar uno de los conjuntos artísticos más importantes del primer tercio del siglo XVI¹. Su gran máquina cubre la cabecera del gran templo gótico de este pueblo vallisoletano, subiendo hasta sus bóvedas, con un efecto espectacular.

Sorprende encontrarse con obra tan importante en una villa que nunca debió gozar de tan gran población e importancia económica como para poder costear tales empresas. Más aún, si se tiene en cuenta que algún aspecto de la iconografía indica profundidad temática poco accesible al público rural. Hay que buscar en la pasada historia de Olivares las posibles razones de la ejecución de esta obra.

ALGUNOS DATOS HISTÓRICOS.

Olivares de Duero era en el siglo XIV un lugar de la Merindad del Infantazgo de Valladolid y pertenecía al Abad de la Colegiata de esta ciudad. Sabemos que en 1431, Don Juan II mandó depositar las contribuciones de guerra en una "torre" de la localidad, que podía ser posesión del Abad. Esa torre, o quizá, casa fuerte, era reparada por Don Pedro González de Mendoza, antiguo abad de Valladolid, como se indica en su testamento².

Agapito y Revilla se preguntaba si este gran constructor no podría haber intervenido de alguna manera en la edificación de la iglesia parro-

¹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, J. M.^a PARRADO DEL OLMO, M. NIETO PÉREZ, *Exposición de la restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero*. Valladolid, 1986. Agradezco al profesor Martín González la oportunidad que me brindó para estudiar la talla y el ensamblaje de este retablo, sobre el que me interesaba desde hacía tiempo. Desgraciadamente, tras la clausura de la exposición, y trasladado a la iglesia parroquial de la localidad, ha sucedido el lamentable robo de diez de sus tablas pintadas, que han sido recuperadas salvo una. La pintura del retablo ha sido estudiada en la obra citada por el prof. Martín González. Puede verse en la misma toda la bibliografía sobre aquella.

² J. URREA FERNÁNDEZ, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Valoria la Buena*. Valladolid, 1974, p. 110.

quial, cuyo estilo es de finales del siglo xv³. Sin embargo, no parece probable esta intervención puesto que no hay ningún recuerdo visible en el templo que aluda a su presencia activa en la construcción, ni el estilo gótico de la misma se acomoda al gusto “a lo moderno” que profesaba el Gran Cardenal.

Sabemos que en 1575 Felipe II separó Olivares del señorío del Abad de Valladolid. Sobre la afirmación de Ortega y Rubio acerca de su posterior pertenencia a la casa de Guzmán, luego Conde-Duque de Olivares⁴, Urrea ha demostrado que aquí tuvo su casa solariega la familia Onís y Coutiño, después Marqueses de Olivares, quienes no tienen nada que ver con la andaluza familia a la que perteneció el valido de Felipe IV⁵.

La única explicación de la calidad y profundidad temática del retablo, hay que atribuirlo a algún tipo de intervención del abad de Valladolid en su ejecución, a quien se vería en el pueblo como figura respetable en el gusto y en la orientación iconográfica. Durante la realización del mismo, era abad, y por ende, señor de la villa, Don Alonso Enríquez. Estaba emparentado con la familia que detentaba el Almirantazgo de Castilla, pues era hijo natural de Don Fernando Enríquez, quien fue también abad aproximadamente desde 1498 a 1504, e hijo, a su vez, del Almirante Don Alonso. Aquél fue nombrado coadjutor del abad desde 1515 quizá por intercensión de su padre, que aspiraría a situarlo en su mismo puesto. Regentó la abadía desde 1520 hasta 1577, en que muere. Pocos datos se conocen de este personaje, a excepción de que tomó partido por los rebeldes durante la Guerra de las Comunidades⁶.

¿Pudo intervenir este personaje en la construcción del retablo? En primer lugar, hay que hacer constar que aunque el abad era señor de Olivares, no debió tener ningún tipo de patronazgo sobre la iglesia o sobre su capilla mayor, pues en ese caso existiría algún elemento heráldico que, según el uso de la época, haría constar tal extremo. Por lo tanto, la parroquia debía ser autónoma en sus decisiones y planteamientos, sólo dependiente del Obispado correspondiente —es decir, el de Palencia— que, en aquel momento acaparaba la mayor parte de la actual provincia de Valladolid. Desde este punto de vista, parece que debió de ser la propia parroquia la encargada de ejecutar el retablo. Además no aparece ninguna inscripción o escudo de armas en el retablo, que indiquen patronazgo o función benefactora del abad, cuando sería lo usual en caso de que aquél hubiera costado la obra, como una manera de hacer constar la presencia individual del mecenas.

³ J. AGAPITO Y REVILLA, *Olivares de Duero, villa de abadengo y su magno retablo de pintura*. Bol. de la Academia de BB.AA. de Valladolid, 1934, p. 1.

⁴ J. ORTEGA Y RUBIO, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, t. II, p. 225.

⁵ J. URREA, op. cit., id.

⁶ M. de CASTRO ALONSO, *Episcopologio vallisoletano*. Valladolid, 1904.

Sobre esta costumbre gravitaba un rasgo de la mentalidad renaciente pasada por el tamiz del gusto a la ostentación tan propia del momento hispano-flamenco inmediatamente anterior.

Sí se puede admitir, a título de hipótesis, algún tipo de contribución parcial del abad, bien en forma de ayuda económica, bien como asesoramiento sobre alguno de los artistas intervinientes, pues obviamente su figura debía gozar de tan gran prestigio en el pueblo, como para aceptar sus sugerencias. Y, en algunos aspectos, se puede decir que el Cabildo de la Colegiata debió de pensar en las decisiones acerca de la obra, sin olvidar al obispado palentino, celoso de guardar su supremacía frente a la entidad vallisoletana. El prior del Cabildo era D. Garcilaso de Mendoza. La familia Mendoza era filoitaliana en cuestiones artísticas, como se sabe. El desaparecido retablo del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, encargado en el testamento del Gran Cardenal, fue realizado por Pedro de Guadalupe, quien también trabajó en la Colegiata vallisoletana. Todas estas coincidencias nos permiten pensar en la hipótesis de que este personaje tuviera una intervención más importante que la del propio abad en la elección de los maestros que trabajaron en el retablo. No se puede olvidar que en la pintura del mismo se ha identificado la participación de Juan Soreda, pintor asentado en La Alcarria, zona en la que el dominio señorial y artístico de los Mendoza era predominante.

LA TRAZA ARQUITECTÓNICA.

Es un gran retablo, en forma de tríptico, para adaptarse a los paños poligonales del ábside gótico de la iglesia. Consta de banco con basamento de talla, y pinturas sobre tabla encima; tres cuerpos, y un espectacular ático organizado a la manera lombardo-veneciana, con tres arcos semicirculares que rematan los tres paños correspondientes del retablo.

La organización con siete calles en la vertical es espectacular. Todas van ocupadas con tablas pintadas, a excepción de la central, destinada a escultura, que se organiza independientemente. Se completa los contrafuertes laterales con unos guardapolvos decorados con colgantes de frutas y armas.

Hay dos tipos de apoyos. Columnas agrutescadas con labores a candelieri en los dos primeros cuerpos. Se utilizan capiteles en posición transversal, como dispuestos para ampliar la perspectiva. Ante la escasez de la utilización de este sistema por los retablos del momento, hay que ver en ello un distintivo de estilo personal del autor del ensamblaje. En el banco, calles extremas y en el último cuerpo, se utilizan balaustres, que presentan adelgazamiento en la basa y en el capitel. Su forma es idéntica a la que aparece en

un grabado de "Las Medidas del Romano", de Diego de Sagredo, a su vez, dependiente de los aparecidos en el Tratado de Fra Giocondo⁷.

El retablo hace gala de una talla preciosista en banco, frisos, chambranas, ático, guardapolvos. Los frisos tienen cabezas de serafines, a excepción de los del segundo cuerpo, con medallones de cabezas, guardados a los lados por grutescos, sirenas, centauros, etc. El basamento de talla del banco tiene bustos de santas mártires dentro de láureas con niños y grutescos en torno. Las chambranas que rematan las tablas pintadas, tienen labores de roleos, grutescos, delfines y fruteros. Las hornacinas para las esculturas de la calle central tienen también su decoración de bustos de niños dentro de láureas, pilastras agrutescadas y vidrieras para los fondos. El sagrario se desplaza al lado del Evangelio del banco para no estorbar la contemplación de las tablas pintadas situadas en el centro del mismo. En los medios puntos del remate, la moldura se decora con cabezas de serafines y una gran crestería con una cinta de laurel, eses y flameros alternantes. Un ejemplo de disposición del sagrario en el lado del Evangelio de un retablo aparece en el gótico con tablas pintadas de Santa María del Castillo en Frómista (Palencia), de finales del siglo xv. Hay una proximidad geográfica y cultural entre ésta y Olivares, pues ambos pertenecían al Obispado de Palencia, que pudiera justificar la persistencia de este detalle tipológico en el retablo que estamos analizando⁸.

La traza del retablo es una característica organización plateresca por su distribución y división en numerosos encasamientos⁹. Se puede fechar en la tercera década del siglo xvi. Así, sus columnas abalaustradas son similares a las descritas por Sagredo, cuyo tratado se imprime en 1526, pero que podían ser conocidas en fecha anterior por los autores del retablo, relacionados con la escuela burgalesa, en donde se gestó la obra sagrediana e, incluso, por su conocimiento de las ilustraciones del citado Fra Giocondo. Columnas de este tipo se utilizan en el cuerpo superior del retablo de la Mejorada de Olmedo (Museo Nacional de Escultura), que terminaba Berruguete en 1526. Los motivos de eses y flameros se utilizan en el remate del retablo mayor de la Catedral de Palencia, que serían fruto de la segunda o tercera adición del mismo, ejecutados también hacia el mismo momento. Asimismo, aparecen en el citado retablo de la Mejorada. Por lo tanto, el retablo se puede fechar entre 1520 y 1526, fechas que coinciden con el estilo de sus

⁷ D. de SAGREDO, "Medidas del Romano". Toledo, 1526. Para sus relaciones con grabados de tratados italianos véase F. MARIAS y A. BUSTAMANTE, *Las medidas de Diego de Sagredo*. Edición crítica de la obra de Sagredo, con introducción y notas de los autores. Madrid, 1986, pp. 134-135.

⁸ Vid.: J. M. PARRADO, *El Estilo de los ensamblajes góticos palentinos*. En *Jornadas sobre el Gótico en Palencia*. (En prensa). Agradezco al Profesor Azcárate la noticia de que esta disposición lateral del Sagrario es de origen alemán.

⁹ La traza ha sido estudiada por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Tipología e Iconografía del Retablo Español del Renacimiento*. B.S.A.A., t. XXX, 1964, pp. 54 y 55.

pinturas y esculturas. Sin embargo, y por razones basadas en alguno de los temas iconográficos de su escultura, que luego veremos, creo que estará más cercano a la primera fecha que a la segunda.

Hoy ya se puede asegurar que el ensamblaje del retablo tiene una paternidad segura, tras observar las inscripciones que aparecen en los frisos por su parte posterior¹⁰. Hay marcas para preparar el montaje y también las frases:

segunda lupe / de anpanya /

“de guadalupe”, y “de anpanya”. El significado de la primera es obvio; se refiere al entallador vallisoletano Pedro de Guadalupe; en cambio, no está tan claro a qué entallador se referirá la segunda, quizá un artista apellidado Campaña. Será un compañero de Guadalupe, o un colaborador asalariado, pues el tipo de letras es idéntico en ambas frases, lo que parece indicar que el retablo se hizo en el mismo taller, probablemente en el afamado del vallisoletano, quien era parroquiano de la Colegiata de Valladolid y trabajó para ésta, lo que pudo ser una razón de que fuera encargado de hacer la obra de Olivares, en relación con el Abad o el Cabildo.

LA ESCULTURA.

En la escultura del retablo hay dos manos distintas, claramente diferenciadas. No sabemos si cada uno de los escultores sería contratado por uno de los ensambladores, o si el contrato de su labor correspondió a los patronos de la obra. En todo caso, en la plástica del mismo aparecen los dos estilos que dominan la escultura castellana en la primera mitad del siglo. Por un lado, la burgalesa, predominante en el primer tercio; por otro lado, la vallisoletana, incipiente aún en el momento, pero llamada a dominar el panorama artístico en el segundo tercio.

El primer estilo lo encontramos en las esculturas de San Pelayo (1,70 m.) y la Asunción (1,75 m.), cuyo estilo deriva de los tipos vigarnistas. El primero viste manto enrollado en el cuerpo, con pliegues formando profundas oquedades con circunvoluciones. Un cinturón que cae en diagonal por el pecho desde el hombro derecho, sujeta la vaina de la espada, la cual

¹⁰ Me informaron de ellas los miembros del equipo de restauración dirigido por Mariano Nieto, que las descubrieron tras el desmontaje y limpieza del retablo.

blande en la mano derecha. Se toca con gorra a la usanza del siglo xvi, la cual se ornamenta a ambos lados con una medalla de la Virgen con el Niño, en el trono. Se inspirará en algún modelo orfebrístico. A los pies, en postura muy forzada, se encuentra la vencida figura de un sarraceno, alusiva a Abderramán III, que ordenó su muerte. Aquí, el escultor cargó el acento en lo grotesco y deforme, para contrastar su expresión con el digno santo. En conjunto, es una escultura fría, de floja ejecución, más pensada para valorar su visión lejana que de cerca, puesto que el rostro adolece de falta de expresión.

La Asunción es de mejor calidad, aunque de la misma mano. No se talla por detrás, pues se destinaba a ir fijada a la hornacina de encuadre. Se apoya en la media luna y un serafín y la rodean seis ángeles, de los cuales los dos superiores la coronan. Todos ellos son de bella factura, con estilo similar a los de los frisos del retablo. Los pliegues del manto tienen una forma idéntica a los de San Pelayo. Sin embargo, la mayor riqueza de la talla ornamental indica la decisión de dar a la imagen mayor realce estético y también de crear un interesante esquema iconográfico. Este programa refuerza la idea de que un personaje de categoría debió de estar detrás de la ejecución del retablo.

Toda la orla del manto lleva una preciosista labor de pedrería y temas vegetales labrados en la madera. Pero más interesante es la decoración de treinta medallones que se encuentran en el frente del manto y en la parte superior de la túnica. Están ejecutados en cuero policromado y pegado a la escultura. Los veintinueve del manto siguen cuatro tipos distintos, basados cada uno de ellos en el mismo modelo, aunque la pintura intenta individualizarlos, cambiando ligeramente aspectos fisionómicos o detalles de la indumentaria. Un tipo sigue un modelo quattrocentista italiano, retratado de perfil y mirando hacia la derecha, según un estilo muy relacionado con medallas de Pisanello o de algún discípulo suyo. Un segundo tipo, también de perfil y orientado en la misma dirección se inspira en la imagen de un santo barbudo, con nimbo, que viste túnica cogida por un broche en el hombro. El tercer tipo representa un personaje oriental, vestido a la manera turca, con turbante y barba. La obesidad del personaje plantea la posibilidad de que se inspire en un grabado basado en el conocido retrato del sultán Mohamed II, realizado por Gentile Bellini. El cuarto es un tipo de joven emperador romano, de cabello corto y aplastado, cogido por una cinta, que es similar a efigies del emperador Gordiano Pío¹¹, bien inspiradas en monedas o en camafeos.

Se ha tenido en cuenta el ideal renacentista de simetría y así los dos últimos tipos miran hacia la izquierda para afrontarse a los dos primeros. Todos

¹¹ Se acerca a la efigie de este emperador que aparece en un grabado de fecha posterior al retablo, que hay en el *Diálogo de las Medallas*, de Antonio Agustín, Tarragona, 1587. Vid., J. CARRETE PARRONDO, F. CHECA CREMADES y V. BOZAL, *El grabado en España*. Madrid, 1987, p. 41.

llevan inscripciones, algunas ilegibles por haberse desgastado, que permiten identificar a la mayoría. Se advierte así que se trata de los antepasados de Cristo, formando una versión simplificada del Arbol de Jessé: Son veintinueve personajes en lugar de los cuarenta indicados por San Mateo¹². De arriba abajo y de izquierda a derecha se representa a Naasón (Nasón), Abraham (Abraan), Abiá, Isaac (Isaquea), Asá, Joram, Jesé (Jiesé), ilegible, Ozías, David, Farés, Josafat (Iosafán), Manasés (Manaé), Zorobabel, Salatiel, ilegible, Eleazar (Elea), Ajaz (Araz), Esrom, Aram, Jacob (Iaod), ilegible, Jecónías (Ieconías), Ioram, Sadoc, José (Iosé), Abiud, Eliud y Obed. Se advierte que Joram se repite dos veces, quizá por una confusión de uno de ellos con Joatham. Entre paréntesis indico la grafía legible en las inscripciones, cuando varía con respecto a la usual. No hay un orden cronológico, por lo que su colocación no sigue fielmente la relación dada por San Mateo.

Sobre el pecho de la Virgen, hay otro medallón que representa a Carlos V. De perfil, presenta el rostro joven, sin barba, y va vestido con ropa sobre los hombros, cubriéndose con gorra. En el borde del medallón aparece una inscripción de la que he podido identificar las palabras CAROLUS REX HISPANORUM... Si la efigie del César no lleva barba, nos remonta a una fecha anterior a la Batalla de Pavia (1525), momento a partir del cual sus retratos comienzan a ostentar una corta barba. Hay relación, aunque con variantes con el retrato grabado por Jerónimo Hopfer y fechado en 1520¹³. Pero es sorprendente que la parte de la inscripción aluda a su carácter de rey de España y no de Emperador, aunque no puede excluirse que pudiera haber alguna alusión a esto en la zona borrada por el tiempo en la inscripción. También destaca el hecho de no llevar el Toisón de Oro. Todo ello me lleva a pensar que se basa en un retrato anterior a la coronación imperial, pero posiblemente aprovechado aquí para rendirle un homenaje con motivo de la misma, y por lo tanto en fecha cercana. Otro motivo para incluir su retrato en una obra religiosa no parece haberlo. Todo ello me lleva a suponer que el retablo debe de estar próximo en cronología al año de 1520, con la posibilidad de una pequeña variación temporal hacia adelante o hacia atrás.

La orla superior del corpiño de la túnica tiene tallado un tema clásico, repetido tres veces. Se representa a una mujer arrodillada, cuyo cabello agarra un hombre por detrás; una mujer semidesnuda corona a un personaje sentado en un trono, con un niño a sus pies. Detrás de éste, un personaje sale del agua, con un árbol a su lado. Sin poder aun identificarla con un modelo, se puede admitir con reservas, que esté tomada de alguna escena de purificación de ritos religiosos esotéricos antiguos.

¹² San Mateo, Evangelio, 1, 1-17.

¹³ Véase E. PÁEZ, *Iconografía Hispana*. T. I. Madrid, 1966, p. 472. Reproducido por W. STIRLING MAXWELL, *The Chief Victories of the Emperor Charles The Fifth*. Londres, 1870. Ver también E. PACHECO Y LEIVA, *Apuntes de iconografía real. Retratos de Carlos I de España y V de Alemania*. Arte Español, 1919, p. 217.

Esta escena y el árbol de Jessé tienen una relación con el contexto iconográfico de la escultura de la Virgen, pues representa a una Inmaculada. También está en relación con la dedicación del retablo a San Pelayo, mártir por salvar su pureza. Como es sabido, hasta la plasmación definitiva del tipo de Inmaculada, este tema se representaba simbólicamente por medio del Arbol de Jessé o el Abrazo en la Puerta Dorada¹⁴. La imagen de Olivares une aún el Arbol, propio de la antigua representación, con el novedoso de la Virgen rodeada de ángeles con las manos juntas sobre el pecho y pisando la luna en cuarto creciente, según una identificación con la imagen de la Mujer Apocalíptica¹⁵. Es así, el primer ejemplo cronológico de la unión de los dos temas en la efigie de la Inmaculada. El tema de purificación mitológica existente en la orla, podría ser un contrapunto humanista para reforzar la idea religiosa desde un punto de vista renaciente. La riqueza intelectual de esta representación refuerza la idea de un cerebro ilustrado detrás de la ejecución del retablo.

En cuanto a la colocación de la efigie de Carlos V, no la encuentro una posible explicación en el contexto de la iconografía, y más bien parece un homenaje al Emperador, quizá con motivo de su coronación. No hay ningún dato histórico que permita plantear algún tipo de intervención en la obra por parte del monarca, que podría ser otra causa de la aparición de su retrato.

Otro problema es el de la atribución artística de estas esculturas. Sin duda alguna, el concepto estético es propio de la escuela burgalesa en torno a Felipe Vigarny. Se advierte en la fórmula de insuflar un concepto de belleza ideal, proporciones armoniosas y equilibrio a una tradicional tipología gótica, según una tendencia iniciada por el borgoñón y extendida desde su taller burgalés a la escultura castellana. De ahí que no presenten un estilo lo suficientemente individualizado como para poder atribuirlos a un maestro determinado. El profesor Martín González las atribuyó a Guillén de Holanda¹⁶, hipótesis que aún puede admitirse pues hay afinidades con obras de este imaginero, que suele trabajar unido al ensamblador y tracista Andrés de Nájera: la documentada sillería de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1517), y la atribuida sillería del monasterio de San Benito de Valladolid (1525-1528). También hay relaciones con obras palentinas en

¹⁴ Ver, E. TORMO, *La Inmaculada y el Arte español*. Bol. Soc. Esp. de Excursiones, t. XXII, 1914, pp. 108 y ss. y 176 y ss.; M. TRENS, *María, Iconografía de la Virgen en el Arte español*. Madrid, 1946, pp. 96 y ss.; L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo 2.º, 2. París, 1957, pp. 129-140. Quizá el más completo Arbol de Jessé unido al tema simbólico de la Puerta Dorada sea el conocido retablo de la Capilla de la Purificación de la Catedral de Burgos.

¹⁵ Se anticipa así esta imagen de Olivares a la pintura atribuida a Juan de Juanes del Museo de Valencia, en que también se funden el tema de la Virgen y del Arbol de Jessé, pero incluso es más perfeccionado el tipo de Olivares.

¹⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo mayor de Olivares de Duero*, B.S.A.A., 1953-1954, pp. 31-42.

torno a Juan Ortiz el Viejo I¹⁷, seguidor de Vigarny, pero a quien no creo autor de las mismas. Incluso hay también ciertos parecidos con obras vallisoletanas del primer tercio del siglo xvi¹⁸. El preciosismo decorativo de la talla ornamental de la Inmaculada está íntimamente unido a un concepto empleado por el propio Vigarny, lo que no puede excluir la intervención de su propio taller por las razones que luego se dirán.

El sagrario se organiza con un par de columnas abalaustradas que soportan un entablamento con cabezas de serafines. La portezuela, de medio punto, lleva un relieve de la Resurrección, rematado por una decoración mixtilínea con formas vegetales. Pudo estar realizado por el autor de estas dos esculturas o por los entalladores del retablo, siguiendo modelos de aquél.

Otro estilo claramente diferenciado del anterior y de indudable paternidad aparece en la escultura del Calvario: Crucifijo (1,17 m.); San Juan (1,30 m.) y Virgen (1,25 m.). En estas esculturas domina el expresionismo crujiente, la artificiosa deformación y el dinamismo impetuoso. En las mismas, se advierte uno de los primeros intentos de nuestra escultura para sintetizar el gótico tradicional y el incipiente manierismo. La escultura de San Juan viste túnica hasta los tobillos y manto tremendamente convulso, arremolinado intensamente en torno al cuerpo, el brazo izquierdo y el libro. El frente de la estatua obtiene así un intenso movimiento. La pierna se dispone en forzado contraposto y también es muy brusca la posición de cuello y cabeza. Los rasgos faciales refuerzan el dramatismo de la figura, con los ojos en disposición oblicua, la boca entreabierta y la nariz recta. El cabello es aplastado con cortas guedejas que caen por el cuello, a excepción de unos bucles ensortijados sobre la frente. Las manos son de un tamaño desproporcionado en comparación con el cuerpo, quizá para hacerlas más visibles desde la posición baja del espectador.

La concepción de la Virgen es de un directo dramatismo, ante la espectacular actitud de la figura arrebujada entre los complicados paños de la túnica, el manto y la toca. Se compone en línea curvilínea muy forzada, cuya tensión se amplifica con el escorzo pronunciado de la rodilla derecha y el efecto miguelangelesco del hombro izquierdo muy pronunciado. El rostro tiene las deformaciones fisionómicas similares a las del San Juan. Se refuerza el patetismo con las lágrimas creadas por la policromía, en un efecto muy gótico.

¹⁷ Estudiado por primera vez por G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1925-1939. Fue identificado con este maestro por F. PORTELA, *La Escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia, 1977. Ver también J. M.^a PARRADO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, 1981, p. 85.

¹⁸ Obras como un retablo lateral en la iglesia parroquial de Arrabal de Portillo, o las esculturas de alabastro procedentes de San Benito (Museo Nacional de Escultura de Valladolid), cuyo ensamblaje realizaban Juan de Cambray y Cornieles de Holanda, y la dirección corría a cargo de Alonso Berruguete. Ver el estado de la cuestión de estos retablos en J. M. PARRADO, *Los escultores...*, op. cit., p. 73.

El Crucifijo es una gran escultura. De canon alargado, representa a Cristo muy pendiente de los brazos con el cuerpo desplomado sobre las piernas, creando una serpentinata. La anatomía está bien estudiada, aunque con deformaciones intencionadas para subrayar el efecto expresivo. El paño de pureza es reducido y pegado a la pelvis, con técnica sintética de lineales pliegues finos. La cabeza es enjuta, con cabello de pequeños bucles aplastados y guedejas caídas sobre el hombro derecho. La barba es puntiaguda. Los rasgos fisionómicos son los característicos de las anteriores esculturas. Hay una técnica abocetada, sin excesivos detallismos, como si se buscara más la impresión visual desde la lejanía.

Todos los rasgos estilísticos apuntados son propios de una estética berruguetesca. Una serie de razones que expondré a continuación, me llevan a atribuir las al propio Alonso Berruguete, descartando la intervención en las mismas de un seguidor de su estilo.

En primer lugar, la técnica impresionista, abocetada, con incorrecciones técnicas, pero de fuerte efecto expresivo, es la propia del escultor. Aparecen aquí ya las consabidas "chapucerías" berruguetescas, en las que el tipo de trabajo del maestro influía destacadamente. Se advierte un sistema basado en los ambientes artísticos florentinos y romanos de las primeras décadas del siglo XVI. Lo importante era la idea mental, plasmada intuitivamente por medio del dibujo y el boceto rápido. La ejecución definitiva era una actividad artesanal, que podía ser ejecutada por el taller, a excepción de los toques personales del maestro. De ahí que haya descuido en la vigilancia de los virtuosismos formales.

En segundo lugar, estas esculturas del Calvario de Olivares, pese a su aparente goticismo expresionista, muestran un estilo muy avanzado que conoce las corrientes más modernas de Italia. En primer lugar, hay huellas de Miguel Ángel, en la forma de disponer los hombros muy cargados en las esculturas de la Virgen y de San Juan; y también es evidente la relación con el primer manierismo florentino, con el alargamiento del canon, la serpentinata, el movimiento y los pliegues convencionales. Todos estos aspectos fueron los que introdujo en España Alonso Berruguete, terminando por imponerlos a la estética vigarnista, propia del gusto castellano del primer tercio de siglo. Si se tiene en cuenta que la fecha del retablo en la tercera década del siglo es temprana aún para la afirmación del estilo berruguetesco en el medio artístico, y que aún no debía contar con un taller muy desarrollado, ni mucho menos con discípulos capaces de trabajar independientemente, no veo posible que las mismas se pudieran llevar a cabo por otro maestro influenciado por él. Es más, no encuentro proximidad estilística entre estas esculturas y el estilo de cualquiera de sus discípulos de las escuelas vallisoletana, palentina o abulense, quienes además comienzan a trabajar en una fecha más tardía.

La presencia en la obra del entallador Pedro de Guadalupe refuerza esta atribución, pues sabemos que tenían ambos buenas relaciones, incluso de trabajo. No sería de extrañar que el propio Guadalupe hubiera encargado a Berruguete su parte de la imaginería, según una costumbre usual de los ensambladores del momento¹⁹.

Por último, hay que señalar las coincidencias en la tipología de este Calvario con obras del escultor. Cercano en cronología a este retablo se encuentra el de la Mejorada de Olmedo, con el que hay contactos evidentes. Así, el tipo de la Virgen y de San Juan son una réplica de las figuras del mismo tema existentes en el relieve del Camino del Calvario de ese retablo. La concepción anatómica del Crucifijo se asemeja a la del existente en el retablo procedente de Olmedo, mientras que la cabeza del de Olivares, menos caricaturesca, recuerda a la del citado Camino del Calvario y a la del Ecce Homo, también procedente de Olmedo y hoy en el Museo de Valladolid. La composición del cuerpo de la Virgen se asemeja a la de la escultura de San Benito que presidía el retablo de este monasterio vallisoletano, aunque ésta será de fecha ligeramente más tardía. Estas son las relaciones directas, porque es obvio que existen numerosas coincidencias de pliegues, posturas y actitud con otras obras berruguetescas.

Hay en el Calvario de Olivares un concepto expresionista gotizante, no muy alejado del gusto de Valmaseda, que permite suponer a esta obra como la primera de las conocidas de Berruguete. Así, se advierte, que a su llegada a España, el escultor debió de tener un nuevo influjo de la mentalidad tradicional española, que aplacaría sus conocimientos del arte italiano. Su evolución posterior será una progresiva vuelta hacia el estilo manierista, ayudado por la propia evolución del gusto. De ahí la importancia de la misma para poder fijar mejor el punto de partida de Berruguete escultor.

Debemos añadir al final unas palabras sobre un tema que hemos dejado pendiente líneas arriba. Argumentaba que las esculturas de San Pelayo y de la Asunción estaban dentro de una estética vigarnista poco diferenciada e incluso se podía admitir la intervención del taller del propio escultor burgalés. Ya es sabido el carácter artesanal de muchas de sus obras, motivado por la intervención predominante de sus oficiales en algunas de ellas, por la necesidad de hacer frente a una nueva producción. Pues bien, la presencia de Alonso Berruguete en el mismo retablo nos trae al recuerdo la existencia del contrato de compañía suscrito entre ambos el 7 de enero de 1519 en Zaragoza. Se comprometían a tomar a medias obras de escultura por espacio de cuatro años. Es decir, un período de tiempo en torno al cual

¹⁹ En 1525, Guadalupe declara que conocía a Berruguete desde hacía 18 años aproximadamente. Ver J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1898-1901, pp. 133-136.

se haría la obra que hemos analizado aquí, lo cual sería una razón más para suponer la presencia de Vigarny en este retablo, a través de la acción de su taller²⁰.

²⁰ M. ABIZANDA, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*. T. II. Zaragoza, 1917, p. 253.

LAMINA I



Olivares de Duero. Parroquial. Crucifijo del retablo mayor.



Olivares de Duero. Parroquia: 1 y 2. San Juan y la Virgen, del retablo mayor.



Olivares de Duero. Parroquial. Retablo mayor: 1. San Pelayo.—2. San Juan.—3. La Virgen.—
4. Medallón de Patriarca, del Arbol de Jessé, en la Asunción.



1



2

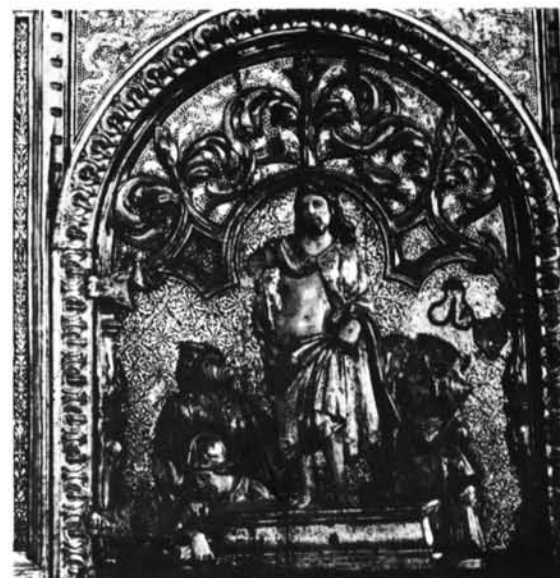


3

Olivares de Duero. Párroquial. Retablo mayor: 1. Calvario.—2. Friso y medallón en la imagen de la Asunción.—3. Frisos. Están firmados en el reverso.



1



2



3



4