

gico, no sólo por el empleo de paño de brocado y nimbos dorados (aquí sustituidos por nimbos de rayos alternantes), sino por la mayor dureza y plasticidad del dibujo, de un carácter más "hispano-flamenco". Asimismo, en nuestra tabla, las dos figuras se recortan sobre un amplio paisaje de fondo, muy bien resuelto, en el que domina un cielo azul de gran belleza⁷.

Más convencional resulta la interpretación del *Calvario* que aparece tratado en la cuarta y última tabla y que serviría de remate del retablo al que pertenecerían dichas pinturas. En ella se intensifica el dramatismo, tanto en el patético Cristo crucificado como en la doliente figura de San Juan, que a la manera de las esculturas góticas dobla lateralmente su cabeza enjugándose las lágrimas. La figura, al igual que otras de las restantes tablas, muestra bien ostensible la característica oreja, tan prominente, que distingue al maestro. La escena nos evoca de inmediato la *Crucifixión* del Museo Nacional de Escultura, aunque hay que señalar que en este caso no alcanza la calidad ni el carácter tan idealizado de aquélla⁸.—JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO.

ACTUALIDAD DEL RETABLO MAYOR DE OLIVARES DE DUERO

La restauración acometida en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid), y la exhibición del mismo a finales de 1986¹, permite hoy disponer de un mejor juicio acerca del significado de esta obra.

Aun cuando el valor que este retablo posee actualmente justifica que se haga un profundo estudio, algunas sugerencias sí deben adelantarse.

Que en este retablo había intervenido un pintor que conoce tempranamente a Miguel Angel y le interpreta con habilidad fue un primer aviso sobre la importancia de la obra². Posteriormente Ana Avila, al identificar que este maestro coincidía con el Juan Soreda que trabaja en la catedral de Sigüenza, realzaba su mérito, por tratarse ya de una persona con nombre conocido. Pero quedaba el escollo de deslindar la participación de varias manos en el retablo de Olivares. Ahora estamos en mejores condiciones para intentarlo.

Tres personalidades, al menos, aparecen claramente diferenciadas. Uno es Juan Soreda. Le distingue su miguelangelismo, como revelan sus obras principales en el retablo, el rey David y la Sibila Frigia. Usa frecuentemente del desnudo, tanto masculino como femenino. Le pertenecen las tablas indicadas y las de la tortura de

⁷ Mide: 94 x 69 cms.

⁸ En este caso, la tabla ha sido cortada en su tercio inferior. Mide: 100 x 77 cms.

¹ La restauración ha sido efectuada por don Mariano Nieto. La exposición se celebró entre el 17 de diciembre de 1986 y el 9 de enero de 1987, en el Palacio de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid. Con motivo de tal exposición se publicó un catálogo, con textos de J. M. PARRADO DEL OLMO y J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. Publicación de la Diputación Provincial de Valladolid, 1986.

Parte de las tablas fueron sustraídas de la iglesia parroquial durante la noche del 25 al 26 de enero de 1986, logrando ser recuperadas en el mes de mayo de 1987.

² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1955, pp. 31-41.



Olivares de Duero (Valladolid). Parroquial. Retablo mayor: 1. David.—2. Decapitación de San Pelayo.—3. Daniel.—4. Nacimiento de Jesús.

San Pelayo, su decapitación, el Descendimiento, la Coronación de la Virgen, la Epifanía, Santiago Apóstol, María Magdalena, María Egipciaca, San Juan Evangelista, San Pablo y San Antonio de Padua. Debajo de la tabla de San Juan Evangelista aún se ve una escena de Venus y Cupido.

Un segundo maestro acredita una formación leonardesca, directamente adquirida en Italia. Los colores tornasolados y unas elegantísimas manos figuran entre sus características. No hay duda de que ambos maestros conocen el banco del retablo mayor de la parroquia de Paredes de Nava, obra de Pedro Berruguete. La composición de las figuras del banco de Olivares procede de dicho retablo, pero asimismo es la fuente para los colores rojo y verde, resueltos con calidad de esmalte. Sin embargo, las letras de las filacterias, los fondos de jaspes y el estilo de las figuras menudas secundarias, acreditan a dos manos distintas. Esto, no obstante, hay evidencia de que las dos series de pinturas se hicieron en talleres próximos, pues hay relaciones.

Este maestro leonardesco es el responsable de las tablas de Jeremías, Isaías, Salomón, Daniel y Balaán, en el banco; San Pelayo en prisión, San Pelayo conducido a presencia de Abderramán, San Pelayo rechazando las seducciones de Abderramán y la recomposición del cuerpo de San Pelayo. También le pertenecen las tablas de la Anunciación, la Presentación y San Agustín.

Un tercer maestro, de menor calidad, muestra una formación limitada a Castilla. Su paleta es de color terroso y el dibujo poco preciso. Hace las tablas del Nacimiento de Jesús, Dormición de la Virgen, Oración del Huerto, Camino del Calvario y Entierro de Cristo. La tabla de Cristo ante Pilatos recuerda al Maestro de Becerril, pero puede ser de este tercer maestro, lo mismo que el Descenso al Limbo, pieza de mayor categoría que las citadas.

Es explicable que hayan participado varios pintores, pues el número de pinturas es elevado (cincuenta y una). El mayor número pertenece a Juan Soreda y al maestro leonardesco. Esto coincide con la importancia del ensamblaje y de la escultura, cuya autoría ha dejado aclarada Parrado del Olmo. En efecto, Pedro de Guadalupe realiza el ensamblaje y del Calvario se ocupa Alonso Berruguete.

Sin duda el más relevante maestro es Juan Soreda, cuyo autorretrato puede que sea el del personaje situado a la derecha, junto a un soldado, en el cuadro de la Decapitación de San Pelayo³. Mira hacia el espectador de una manera significativa, tal como se disponen habitualmente los retratos que los artistas introducen en las pinturas.

El hecho de que retablo tan valioso figure en esta iglesia parroquial hace pensar en un probable patrocinador. Alguien tiene que haber aportado los importantes recursos económicos y a la vez dispone de información de artistas tan relevantes. No obstante no figuran escudos en el retrato ni en el ámbito de la capilla. Debe apuntarse sin embargo que en las inmediaciones de Olivares se hallaba la finca de recreo de La Quemada, que pertenecía a la Corona a comienzos del siglo xvii. No sabemos en qué momento la adquiere, pero sin duda tendría aureola suficiente para justificar su entrada en el patrimonio real.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

³ A. AVILA: "El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra", en *Goya*, 1979, pp. 136-145.