

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE OLIVARES DE DUERO

Desde hace algún tiempo, diversos escritores se han venido ocupando del importante retablo de la villa de Olivares de Duero (Valladolid). Primeramente fué Ortega y Rubio en su obra «Los pueblos de la provincia de Valladolid», quien meramente resaltó su interés, lo mismo que Clemente Infante (1). Más tarde Agapito y Revilla le dedicó un trabajo de cierta extensión (2), describiéndole, aunque sin llegar a realizar el estudio artístico que merecía.

Extraña en nuestro tiempo el ver obras tan magníficas en pueblos como éste, sumidos en el olvido y que apenas pregonan, si no es por estas demostraciones, la gloria de su pasado. Olivares, a orillas del Duero, en su fértil vega, fué villa y propiedad del Abad de Valladolid, que tuvo allí fortaleza importante y lugar de recreo al mismo tiempo. Esta circunstancia favoreció sin duda la erección de un buen edificio parroquial, ennoblecido por uno de los conjuntos capitales de la pintura renacentista española. Por desventura faltan los libros parroquiales del siglo xvi, lo que nos priva de conocer a los autores.

Tres aspectos hemos de considerar en el retablo: la arquitectura, la escultura y la pintura.

La forma poligonal de ábside gótico determina que el retablo se disponga en tres planos, con otras tantas calles cada uno. La más externa de éstas sobresale, formando un ala bien acusada, perfilándose además con una labor de encaje en madera, a modo de pulsera. Por la parte superior se corona con tres arcos, igualmente festoneados con labores renacientes de muy fina labra. Se apoya en un pequeño zócalo, decorado con medallones de

(1) *Excursión a Quintanilla de Abajo, Olivares de Duero*, etc. Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, 1904, pág 309.

(2) *Olivares de Duero, villa de abadengo, y su magno retablo de pintura*. Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid, 1934, n.º 11.

Santas tenidos por infantes agrutescados, de talla primorosa. Sobre el zócalo viene una predela, con repartimientos cuadrados. Encima se disponen tres filas de repartimientos, de mayor altura. En ellos se colocan tablas pintadas, cubriéndose la parte alta con un estrecho tablero, reminiscencia de las *chabranas* góticas. Sepáranse los repartimientos por medio de columnas, que son de dos tipos, agrutescadas y abalaustradas, figurando en los frisos cabezas de ángeles, medallones, etc., todo de labra muy menuda y esmerada. Constituye el retablo un ejemplar excelente de estilo plateresco, caracterizado por el escaso relieve de la talla y la abundancia de pequeños tableros, pero correspondiendo a una disposición goticista ya superada. Los elementos arquitectónicos y los temas ornamentales son renacentistas, pero se acredita cómo esta obra y otras muchas españolas de la época se apoyan en esquemas góticos. Ya notó Agapito y Revilla la semejanza de este retablo, en punto a arquitectura, con el de San Martín, de Medina del Campo. A esto añadiremos que los frontones curvos con que se rematan los retablos es modalidad nacida en la arquitectura veneciana del siglo xv, y basta recordar para ello la Scuola di San Marco. Al fin de cuentas ya sabemos que el plateresco representa un brote nuevo de la arquitectura cuatrocentista italiana en tierras de España durante el siglo xvi.

En lugar de pintura hay en uno de los repartimientos de la predela un relieve de la Resurrección, que decora la portezuela de una alacénita. Supuso Agapito y Revilla que sería un sagrario o caja para guardar objetos de culto. Que no es sagrario lo dice el hecho de que ya existe el acostumbrado en el centro del retablo, que haría innecesario otro. Más parece que haya sido relicario, donde se contuvieran reliquias del Santo titular, como sucede en otros retablos, en el de la iglesia de Villamuriel de Cerrato, por ejemplo.

La calle central del retablo, más ancha que las demás está ocupada por figuras de bulto, como se acostumbra. En lugar preferente y dentro de espacioso nicho, está el Santo titular, San Pelayo. Viste a la moda de la época, con gorra y largas melenas, de la manera como aparece retratado Carlos I de España en su juventud; esgrime espada y tiene bajo sus pies a un musulmán, su verdugo. Encima se dispone la Asunción de la Virgen, coronada por ángeles. El estilo de estas esculturas ofrece tan grandes semejanzas con el de los tableros altos de la *şillería* de

San Benito, del Museo de Valladolid, atribuidos por Weise a Guillén de Holanda, que los creemos sin duda esculpidos por éste. Además de las proporciones, algo rechonchas, y del aspecto general tienen de común estas obras la técnica del paño, con sus arrugas onduladas y de blanda consistencia.

En el frontón central muéstrase un Calvario de menores dimensiones. Se trata de otro estilo, expresivista, con notoria tendencia al desequilibrio, al esquema en zig-zag, anguloso, popularizado por Berruguete. Sin embargo no creemos que sea de éste el Calvario, sino más bien de algún discípulo suyo, tal vez Cornielis de Holanda o Juan de Cambráis, que tienen obras documentadas en el Museo de Valladolid.

El resto de los espacios ocúpase con pinturas sobre tabla, cincuenta y una en total, sin contar los «lejos» o fondos de paisaje, según recuento que hiciera Agapito y Revilla. Por desgracia hállanse tan sucias y tan lejos de la vista, que tenemos que concentrar el estudio en las más próximas. En algunas de ellas se contienen pásaes de la vida de San Pelayo, de aquel joven santo martirizado por Abderramán el 26 de junio del año 925. La tradición nos ha transmitido con lacónica brevedad la vida de éste, que no figura en la Leyenda Aurea de Vorágine. Según ella, en una correría entró Abderramán en Galicia, llevándose de allí a Córdoba copioso botín y prisionero a Hermoygio, obispo de Tuy, que según Pérez de Urbel (Año Cristiano) fué capturado en la batalla de Valdejunquera. El obispo hizo gestiones para su rescate. Para prepararle hizo venir a Córdoba, en calidad de rehén, a un sobrino suyo, Pelayo, niño a la sazón. La hermosura de éste despertó en Abderramán III torpes inclinaciones, y deseoso de conseguir su objeto le ofreció toda clase de placeres, con tal de que abjurase. Rechazó el heroico Pelayo el repugnante ofrecimiento, incurriendo en la ira de Abderramán, que lo hizo torturar y despedazar. Arrojados sus miembros al Guadalquivir, más tarde fueron recuperados, cristianamente enterrados y finalmente trasladados primero a León y luego a Oviedo.

Damos a continuación el orden y tema de las pinturas. En las alas se disponen diez y seis tablas figurando en ellas Doctores de la Iglesia, Apóstoles y otros Santos. En la predela se colocan de izquierda a derecha pinturas de Jeremías, Isafas, Salomón, David, Daniel y Balaán. Entre David y Daniel se halla colocada

la Sibila Frigia. Todas estas pinturas se recortan sobre un fondo monocromo claro.

La banda superior está consagrada a referir episodios de la vida de San Pelayo. En la primera tabla de la izquierda se representa al Santo preso. En las que siguen figuran San Pelayo conducido a presencia de Abderramán, San Pelayo rechazando los ofrecimientos del caudillo árabe, la tortura del Santo y su descuartizamiento, y, por último, un monje recomponiendo el cuerpo del Santo, es decir, esto es lo que parece. Ya se sabe cómo en los retablos dedicados a un Santo las representaciones de la vida de éste no constituyen materia única, sino que se incluyen otras referentes a Jesucristo y la Virgen. Así ocurre con éste, en el que tan sólo seis tablas se refieren a San Pelayo. En la fila inmediata figuran la Anunciación, el Nacimiento, la Dormición de la Virgen, la Coronación, la Adoración de los Reyes y la Purificación; y en la última, la Oración del Huerto, el Prendimiento, la Cruz a Cuestas, el Descendimiento, el Entierro y la Resurrección. Angeles con atributos de la Pasión ocupan los dos frontones curvos laterales.

Según se expresó antes, carecemos de la documentación del retablo. Nada nos permite señalar al autor, pues los documentos han aflorado pocos nombres de pintores de esta época, y aparte de ello la pintura de la región está aún muy mal conocida. Un sólo maestro tuvo a su cargo toda la pintura, pues no se aprecian desigualdades de estilo. Llamaremos provisionalmente Maestro de Olivares a dicho pintor, de acuerdo con lo que se acostumbra cuando se desconoce el nombre de un artista. Un estilo muy próximo se aprecia en las tablas de Santa María del Rey, en Atienza (Guadalajara) (1).

A no dudarlo se trata de un pintor español del círculo de Juan de Borgoña, sin contacto apreciable con el arte de Pedro Berruguete. El intenso italianismo del Maestro Olivares, de primera mano y que no se explica sino por visión directa de los modelos, obliga a pensar en una fase de formación en Italia. Salvo influjos cuatrocentescos de menor cuantía (de Lucca Signorelli), el Maestro de Olivares, se deja impresionar principalmente por el gran genio de la pintura italiana del Cinque-

(1) Publicadas por F. Layna Serrano, en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1953, pág. 273.

cento, por Miguel Ángel. De modo que representa en la pintura española una fase muy en vanguardia de la segunda oleada del italianismo. Si Juan de Borgoña encarna el Cuatrocentismo italiano en la pintura española del siglo XVI, el Maestro de Olivares, ligeramente posterior a él es el representante del Cincuecentismo y de Miguel Ángel.

No fué, por tanto, tan sólo Alonso Berruguete satélite en Italia de Miguel Ángel. No es seguro, como ha dicho Gómez Moreno en *Las águilas del Renacimiento*, que la carta de Miguel Ángel de 2 de julio de 1508, en la que hace alusión a un artista español que quería pintar el cartón de la batalla de Cascina, se refiera al mismo Berruguete. Dicho pintor podría haber sido, con los mismos títulos, el Maestro de Olivares. Este pintor es el más miguelangelesco de la pintura española, pues Berruguete, aun apoyándose en el arte de Miguel Ángel, representa «su antítesis, deformando el natural en busca de un efecto expresivo» (Gómez Moreno, *Las águilas*, etc., pág. 145). Es un pintor desigual, que hace muy bien las manos y los rostros, pero se muestra torpe en el movimiento de las cuerpos. Pocas veces copia a Miguel Ángel, prefiriendo interpretar. De todas formas su arte es más valioso en los momentos en que le inspira Miguel Ángel. Esto es lo que da ocasión para que el pintor de Olivares se convierta en un gran maestro del desnudo. Asombra un poco tal osadía entre nosotros, con la particularidad agravante de que se trata de pintura religiosa. Ello prueba que en la pintura española del Renacimiento existe el *desnudo* aunque con carácter excepcional, y que si es infrecuente se debe a natural repugnancia y falta de acostumbamiento, pero no a que hubiera terminentes normas prohibitivas.

Aparte de lo dicho, el ambiente denota el hispanismo del maestro. Las composiciones son muy españolas. Dato curioso es, sin embargo, la falta de conocimiento de lo musulmán. Pese a un asunto que tanto se prestaba —la Corte musulmana de Córdoba— el pintor se desenvuelve como un extraño en dicho ambiente. Ni los tipos raciales, ni las arquitecturas tienen nada de orientales. No cabe mayor tributo al Renacimiento, ni más adhesión a lo europeo. Indica suficientemente el triunfo de estas ideas y el retroceso de lo africano en tiempos del Emperador.

El Maestro de Olivares, por las razones aducidas, encaja muy bien en la calificación de manierista, manierista de Miguel

Angel. Como propio del manierismo ofrece el alargamiento de las proporciones y el enflaquecimiento de las carnes. Es el caso de Morales. Baste ver las manos, femeninas, delicadas, llenas de sensibilidad. El plegado de paños forma ondulaciones suaves y largas, evitando toda angulosidad. De lo clásico procede la tendencia a adherir las telas al cuerpo, transparentándose éste con toda nitidez. El brocado es eliminado totalmente de los fondos y sólo permanece en algunos vestidos; otra reacción contra la pintura del siglo xv española. El sombreado adquiere suavísimas gradaciones, asemejándose al sfumato de la escuela de Leonardo. Pero más bien parece aprendido de los discípulos de Da Vinci, singularmente de Pontormo (1). El colorido abunda en esa gama de semitonos fundidos con transiciones imperceptibles por la intromisión de fino sombreado, lo cual es característico del manierismo renacentista.

Las escenas se colocan en arquitecturas de líneas puras, sin adornos platerescos, fingiéndose jaspes, usados en Italia durante el siglo xvi. Mientras el pintor encaja perfectamente en el ambiente italiano de su época —purista por lo que se refiere a la arquitectura—, el ensamblador del retablo se comporta como un plateresco, esto es, como un cuatrocentesco. Sin embargo, y por influjo de lo español, vemos al pintor juntar dentro de un mismo cuadro dos escenas, a la manera medieval, dando a las perspectivas también un punto de vista muy elevado, cuando ya en Italia predominaba un tipo de cuadro de pocas figuras y de horizonte bajo. Sobre todo se aprecia esto en el cuadro de la Dormición, en el que las figuras se colocan en pisos, en desniveles. Por esta misma razón el suelo se dispone fuertemente inclinado, violentando la natural perspectiva.

Parece oportuno señalar el tercer decenio del siglo xvi como la época en que se hizo el retablo.

En las líneas que siguen vamos a realizar un ligero estudio de aquellas tablas de mayor importancia y que a la vez se encuentran más al alcance de nuestra vista.

La parte inferior, según se dijo, contiene varias figuras de Profetas, Reyes y una Sibila. De acuerdo con una costumbre puesta en boga en el siglo xv, presentan filacterias, en las que

(1) Compárese a este propósito el rostro del Profeta Daniel con el del retrato de Cosme de Médicis (Uffizi), pintado en 1518 por Pontormo.

vemos la inscripción que permite identificar a los personajes. Dichas inscripciones ofrecen caracteres renacientes, pero éstos ya se usan en España en la pintura de finales del siglo xv, aunque también persisten los góticos.

David aparece tocando el arpa, vuelto hacia el espectador, en un escorzo muy poco hábil, pues la cabeza causa la impresión de estar meramente pegada al cuerpo. Viste una piel de armiño y lleva en el brazo izquierdo un brazalete de oro, donde vemos a dos niños portando torre dentro de láurea. Un niño que lleva libro y sostiene la filacteria contribuye a llenar el espacio libre, siguiendo un procedimiento usado por Miguel Angel en la bóveda de la Sixtina. La composición de David está sugerida por la del Profeta Isaías, de la Sixtina, invertida la composición, pero la obra resultante es muy distinta, razón por la cual no hay plagio. El rostro pudiera ligeramente recordar al Moisés; pero es preferible considerarle como creación del artista. Lo notable en él es la gran densidad de sentimiento. El dibujo minucioso de barbas y cabellos nos revelan unas dotes en este punto no inferiores a las de un Durero. La figura de David está enmarcada por netos decorados con dos escenas alusivas a éste: en una da muerte a un león que atacaba sus rebaños, según el relato que hizo a Saúl; en la otra le vemos triunfando de Goliat, en composición muy clásica. En ambas escenas ofrece el cuerpo desnudo, con proporciones alargadas y análisis anatómico profundo, exagerando la musculatura, lo que hace pensar en una posible influencia de Signorelli. También la idea de introducir netos con figuras viene de la Sixtina, de aquellos niños que flanquean y separan los repartimientos donde se asientan Profetas y Sibilas. Pero insistamos en la diferencia de resultados, lo que agranda el mérito del Maestro de Olivares.

La Sibila Frigia toma su composición de la Sibila Delfica, de la Sixtina. Pero sólo la composición, ya que son otros sus brazos y sus manos. En la cartela se ostenta el letrero profético: «Veniet de super filius...» En el espacio que dejan los brazos y la cartela se halla colocado un gracioso niño, excelentemente dibujado. La redonda fíbula de la Sibila Delfica se ha convertido en ese precioso broche ovalado, rodeado de perlas. Tiene un camafeo dentro, que representa una diosa de la antigüedad, seguramente Minerva, porque está ataviada con yelmo y porque siendo símbolo de la sabiduría nos sugiere el poder adivinador de la Sibila. La

cabeza responde a otra fuente miguelangelesca, ya que puede relacionarse con la de la Virgen de los Médicis o la Raquel de la tumba de Julio II. La seguridad de trazo en el rostro es magnífica. La presencia de esta Sibila es otra demostración del espíritu renacentista del pintor, quien sin duda impuso su pensamiento en el retablo, sin someterse meramente a las indicaciones de los comitentes. En el siglo xv se empieza a generalizar la idea de que las Sibilas anunciaron al Salvador en Grecia e Italia (1). Sólo las Sibilas Eritrea y Tiburtina fueron representadas antes del siglo xv. Italia es la patria del tema, que en la segunda mitad del siglo xv aparece ya extendido por toda Europa. Desde 1481 en que Filippo Barbieri publicara su libro titulado «Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum», Sibilas y Profetas se representan conjuntamente, como aquí en Olivares.

Admirable es asimismo la tabla de Daniel. El rostro constituye un acabado ejemplo de sfumato a lo Leonardo, con el típico remanso de sombra en las comisuras de la boca. Las manos figuran entre las más sensibles y femeninas que pintara este maestro. Otras excelentes manos muestra el Profeta Balaán, que nos le hacen imaginar pulsando un instrumento musical, pues son manos de tocador. Veamos el diferente ideal que le separa de su modelo de composición, el Profeta Isaías de la capilla Sixtina. Miguelangelesca es la disposición del cabello, con mechones muy despeinados. A los extremos del retablo y en la parte baja, San Agustín y San Gregorio son otra muestra de excelente pintura.

Comentaremos algunas de las tablas que contienen episodios de la vida de San Pelayo. En una de ellas aparece el santo sentado a la mesa, obsequiado por Abderramán, quien trata vanamente de seducirle. El Santo se indigna, rechaza la proposición, agarrando con fuerza el mantel y rompiéndose el rico vestido de brocado que le regalara el Califa. Naturalmente todo esto sucede de una manera descriptiva y pacífica, conforme al ideal del gótico todavía imperante. En la tabla inmediata le veremos sufrir el tormento sin manifestar dolor alguno. También hay aquí manos primorosas como las de Abderramán y del servidor que porta el plato.

(1) Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1931.

En el fondo y al pie de la ventana hay dos figuras masculinas desnudas, del tipo de las de L. Signorelli. Una de ellas va cargada con un bulto, en el que se lee ADV.RA.MEN.RES., que sin duda significa ABDERRAMEN REX. La otra figura sostiene una bandera. Un tema semejante registró Don Diego Angulo Iníguez (1) en una pintura del Maestro de Becerril, del mismo tema. Encontró la fuente de dicha escena en una estampa de Marco Antonio Raimondi, titulada «El hombre de las dos trompetas». No halló el significado, aunque supuso fuera sentencia de algún sabio de la antigüedad. Es evidente que la pintura de Olivares guarda relación temática con la otra, aunque los personajes han quedado reducidos a dos. Aunque yo tampoco he conseguido dar con la fuente literaria que explique la escena, sin embargo su significado parece evidente. El Santo acaba de escoger el camino del sacrificio, abandonando el goce de placeres y riquezas. Esto es lo que se evoca en las dos figuras del fondo. San Pelayo viene representado por el joven que camina decidido, pero abrumado por la carga, que simboliza la venganza de Abderramán. La otra figura sin esfuerzo alguno sostiene una bandera, apoyada en el suelo, que se bambolea por causa de su misma ligereza y flexibilidad, figura que encarna el triunfo de los placeres y de lo terrenal.

A no dudar lo es la escena más lograda y unitaria en su italianismo es aquella en que aparecen dos negros torturando a San Pelayo en presencia de Abderramán. El cuerpo bellissimo de San Pelayo resalta aún más junto al negro color de sus verdugos. Con elementos de Miguel Angel, el Maestro de Olivares ha sabido crear un cuerpo admirable de adolescente, que hace honor a la fama de hermoso que tenía Pelayo. Es un desnudo excepcional en la pintura española, donde se rinde culto, a imitación de Italia, a la belleza objetiva del cuerpo humano. La posición inestable fué un recurso harto frecuente en Miguel Angel, posición que tanto le copiara Berruguete. Recordémosla por ejemplo en la Sixtina, en la Sibila Líbica, y en uno de los «Esclavos» del Louvre. Pero lo esencial de esta figura, con su curva tan bella, procede de la figura de Adán, de la escena de la Creación, en la Sixtina, aunque cambiando otros elementos. El Maestro de Olivares, atento a evitar el plagio, toma diferentes partes y con

ellas tiene el notable acierto de constituir un nuevo todo. La composición se halla bien lograda, suministrando una mayor variedad la figura del negro vuelto de espaldas, composición no nueva, pues fué también empleada por Miguel Angel en el Entierro de Cristo, de la Galería Nacional de Londres. En la parte superior se representa una segunda escena, sin duda prelude de otro martirio también perpetrado por musulmanes. Esta disposición fué usual en el siglo xv y muy frecuente en la pintura de Mantegna. Por cierto que aquí tenemos una clara repercusión de su típica perspectiva, tomada desde un punto de vista bajo.

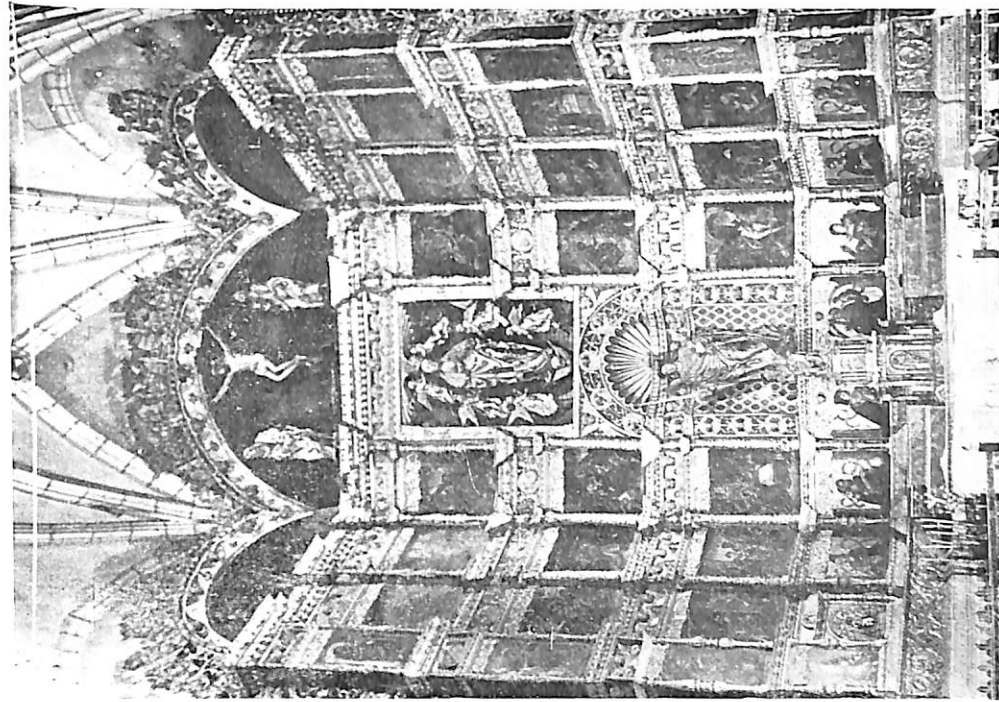
Después de la tortura, la degollación. En primer término un bello conjunto de desnudos, en agrupación muy conseguida, constituyendo la esencia de la pintura. Abderramán preside, pero está introducido en la escena con escasa habilidad, ya que falta toda proporción y relación de distancia. La perspectiva se atiene a las normas del siglo xv, de hacer cabalgar unas figuras sobre otras. Por eso el paisaje sube hasta el límite mismo de la tabla, dejando ver escaso cielo. Al fondo se dispone la escena subsiguiente al degüello, el momento en que los miembros descuartizados del Santo son arrojados al río. Notemos el contraste entre los dos términos del cuadro: en el primero no se repara en exaltar lo cruento; en el último se nos priva de ver (y meramente se nos da a entender) el macabro lanzamiento del cuerpo de San Pelayo al Guadalquivir. En el centro de la tabla se ve una cueva abierta en su fondo, según se representa comúnmente en la pintura italiana; y es suficiente recordar la que figura en una de las pinturas de la Cámara de Desposados del Castillo de Mantua, por Mantegna.

Decíamos que el máximo acierto lo constituyen los desnudos del primer término. El soldado que esgrime el alfanje luce bellísimo cuerpo, espléndidamente dibujado, un alarde de manierismo. La mitad superior del cuerpo dimana de la figura de Adán, en el aludido grupo de la Creación, de la Sixtina. Las formas son llenas y macizas, al modo de Miguel Angel, de quien se imita igualmente el efecto expresivo de las manos. De la misma manera el descabezado cuerpo de San Pelayo se dispone en escorzo, con objeto de lograr, siguiendo a Miguel Angel, un efecto espacial escultórico. El único personaje no insensible al contenido de la escena es el que toma la cabeza de San Pelayo, que tiene los cabellos erizados. Un cuadro, como se ve, en

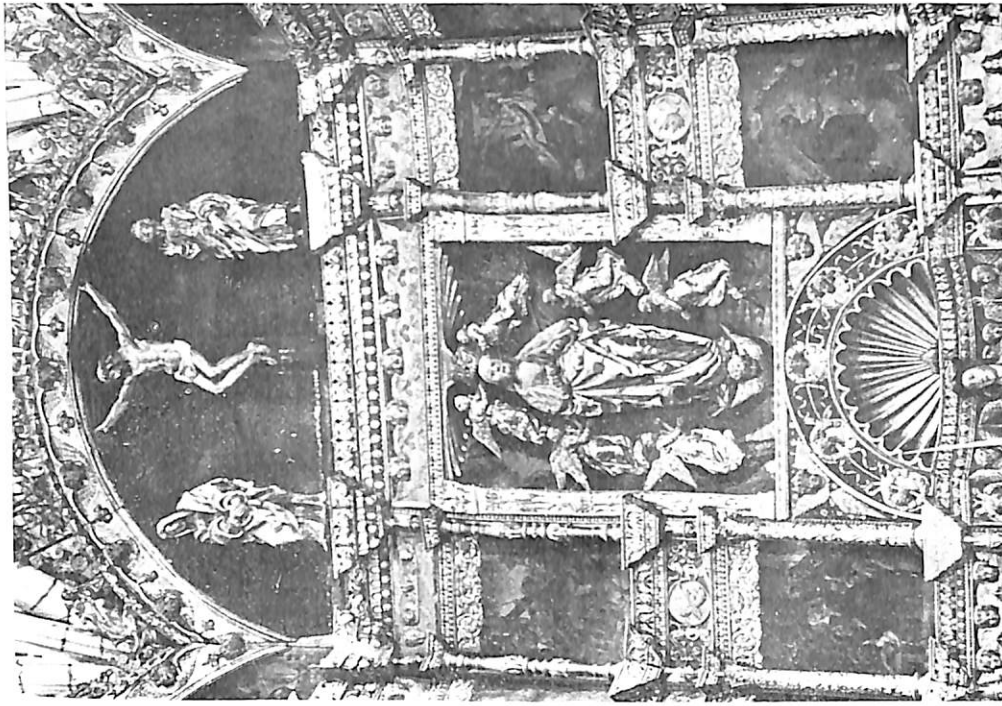
conjunto menos logrado, pero que ofrece figuras de soberbia calidad.

Ojalá circunstancias más favorables nos permitan fotografiar el resto del retablo, pues bien lo merece esta obra, que constituye un conjunto capital de la pintura española del siglo XVI.

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ



1)



2)

LÁMINA I. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero. 1) Conjunto. 2) Detalle del cuerpo alto.

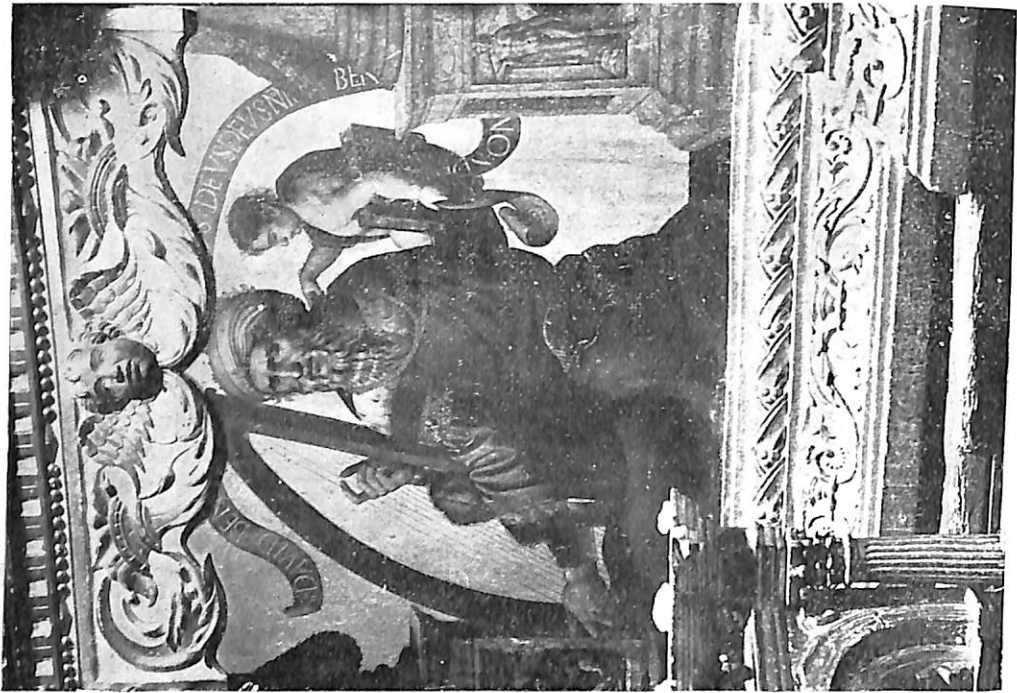


LÁMINA II. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero. 3) El Profeta David. 4) Detalle del mismo.



5)

LÁMINA. II. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero. 5) La Sibila Frigía. 6) El Profeta Daniel.



6)



7



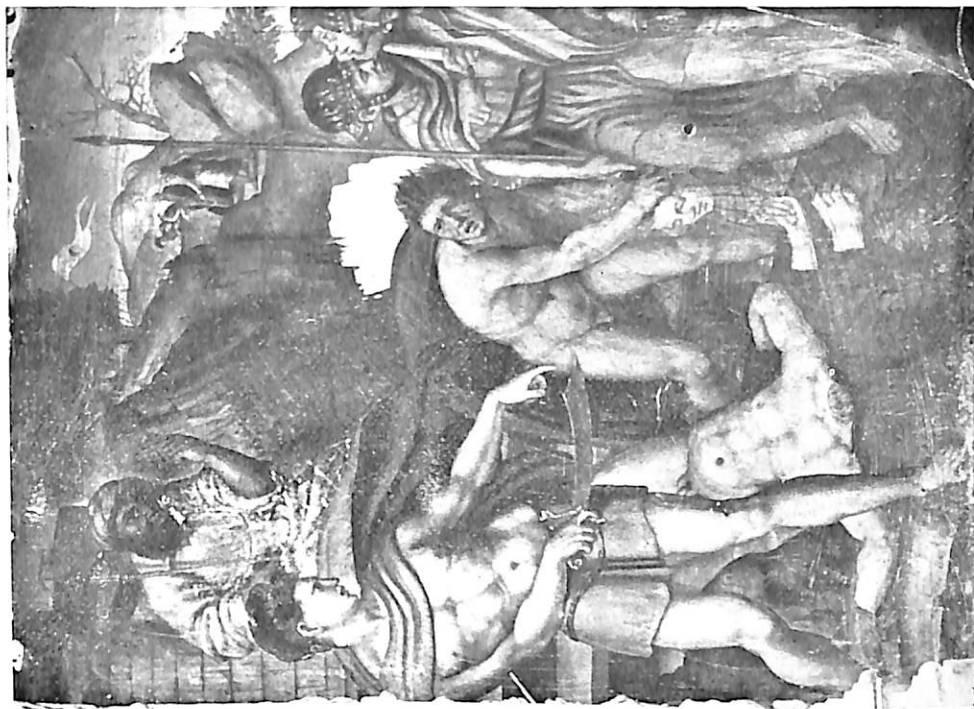
8)

LÁMINA IV. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero. 7) Balaán. 8) San Gregorio.

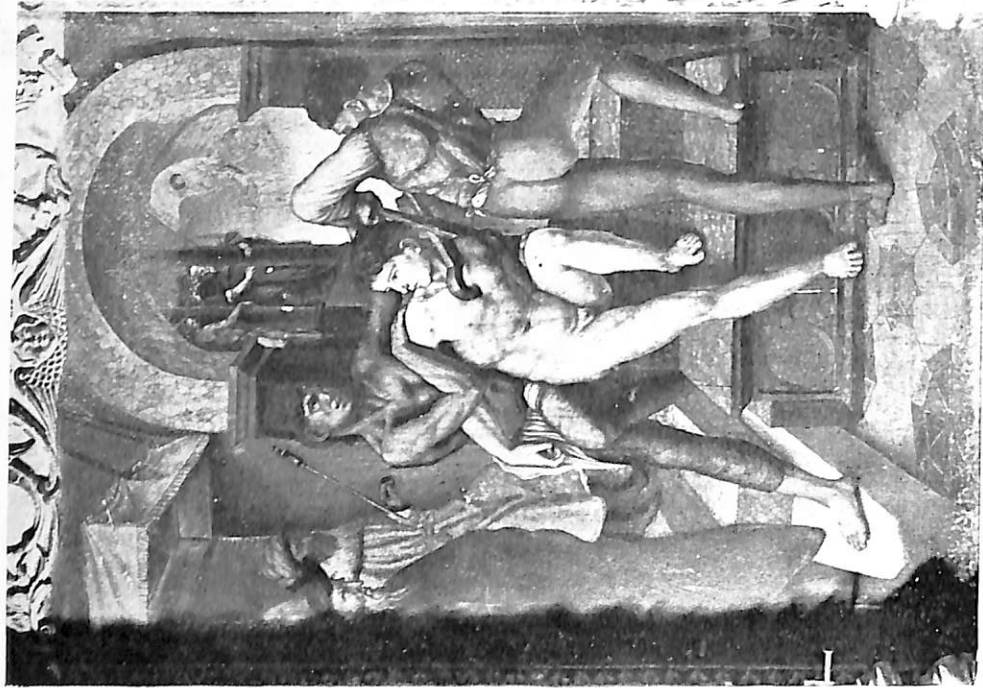


9)

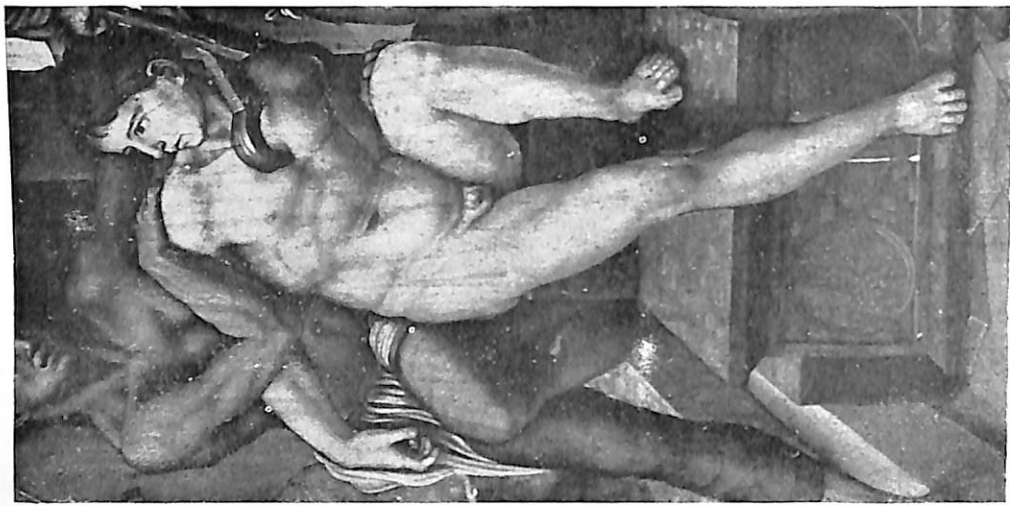
LÁMINA V. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero. 9) San Pelayo ante Abderramán III.
10) Degollación del Santo.



10



11)



12)

LÁMINA VI Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero 11) Tortura del Santo. 12) Detalle.