

San Francisco de Paula en éxtasis y otras obras atribuibles al escultor Pedro de Ávila (1678-1755)

St. Francis of Paola in ecstasy and other works attributable to the sculptor Pedro de Ávila (1678-1755)

Javier BALADRÓN ALONSO

Investigador independiente

javierbaladronalonso@outlook.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7548-2962>

Fecha de envío: 15/4/2024. Aceptado: 10/6/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 45-82.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0702>

ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: El escultor Pedro de Ávila (1678-1755) fue una de las figuras señeras de la plástica castellana del primer tercio del siglo XVIII. En las próximas páginas nos proponemos acrecentar su catálogo productivo, que en los últimos años no ha dejado de crecer, prueba inequívoca de que dirigió un amplio y dinámico taller que suministró obras a numerosos puntos del norte peninsular. Haremos especial hincapié en la exquisita escultura de San Francisco de Paula conservada en la iglesia del Salvador de Valladolid, encargada por su generoso párroco Pedro de Rábago.

Palabras clave: Escultura barroca; Pedro de Ávila; Siglo XVIII; Valladolid; Castilla.

Abstract: The sculptor Pedro de Ávila (1678-1755) was one of the leading figures of Castilian sculpture in the first third of the 18th century. In the following pages we intend to expand his production catalogue, which in recent years has not stopped growing, proving unequivocally that he directed a large and dynamic workshop that supplied works to many points in the north of the peninsula. Special emphasis will be placed on the exquisite sculpture of St. Francis of Paola preserved in the Church of the Saviour of Valladolid, which was commissioned by its generous parish priest Pedro de Rábago.

Keywords: architecture; Baroque sculpture; Pedro de Ávila; 18th century; Valladolid; Castile.

1. INTRODUCCIÓN

Pedro de Ávila Ezquerria (1678-1755)¹ fue el escultor más relevante del foco vallisoletano durante el primer tercio del siglo XVIII, con todo lo que ello

1 El estudio fundamental sobre su vida y obra es: BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila: Una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis Doctoral], Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016. A ello se pueden sumar un puñado de artículos monográficos: DURRUTY ROMAY, Inés, “El Cristo del Olvido. Escultura de Pedro de Ávila”, *Boletín del Seminario de*

significa pues aún por entonces la capital del Pisuerga seguía siendo el punto de referencia escultórico para buena parte del noroeste peninsular. Poco después de su muerte llegaría el declive y los comitentes de estas zonas pondrían sus ojos en los talleres de la Villa y Corte cuando desearan contratar una obra escultórica de calidad. Durante los años en que Ávila desarrolló su magisterio se dieron cita aún maestros de la anterior generación como José de Rozas (1662-1725) o Andrés de Pereda (h. 1655-1733), de la suya propia, caso de Antonio de Gautúa (1682-1744), Pedro Correas (1689-1752) o su hermano Manuel de Ávila (1690-1733), y de la que le sucedería, con maestros tan relevantes como Pedro de Sierra (1702-1761), Pedro Bahamonde (1707-1748), José Fernández (1713-1783) o Felipe de Espinabete (1719-1799), estos dos últimos probables discípulos suyos. Sería con este último grupo con el que la tradición fernandesca quedaría sepultada, amén de que algunos de sus prototipos iconográficos se seguirían reproduciendo por mandato de los comitentes, llegando así por fin la renovación a la escultura vallisoletana. Este impulso renovador partió de las gubias de dos Pedros: Ávila y Sierra, con el primero penetró la influencia italiana y con el segundo la francesa. La elegancia, el plegado a cuchillo y el serpenteante, las composiciones dinámicas y las anatomías esbeltas fueron el denominador común desde entonces y durante todo este periodo central de la decimoctava centuria.

La relevancia de Pedro de Ávila se sustentó en cuatro grandes pilares: las altas cotas de calidad que alcanzó en sus producciones, caracterizadas por un acabado apurado y por la minuciosidad, la existencia de un amplio taller que le permitió atender una gran demanda –no sólo desde Valladolid y sus territorios cercanos sino también de diferentes puntos de las actuales comunidades autónomas de Castilla y León, Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco o Navarra–, la creación de nuevos tipos iconográficos –los casos más célebres son los de la Inmaculada Concepción y San José con el Niño,

Estudios de Arte y Arqueología, 7 (1940-1941), pp. 205-209; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Mater Dolorosa. La Virgen de los Dolores y la Piedad en la obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila (1678-1755)”, *Revista Atticus*, 35 (2017), pp. 55-64; BALADRÓN ALONSO, Javier y BRASAS EGIDO, José Carlos: “Una Dolorosa castellana, obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila, en la iglesia de San Marcos de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 447-454; BALADRÓN ALONSO, Javier, “A propósito de una Magdalena del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 31 (2019), pp. 357-372; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Una escultura de Santa Rosa de Viterbo atribuible a Pedro de Ávila en el Museo Diocesano de Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 90 (2019), pp. 143-155; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Acerca del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles”, *BSAA Arte*, 86 (2020), pp. 281-306; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Una escultura reencontrada: el San Fernando del retablo mayor del monasterio de las Comendadoras de Santiago de Valladolid”, *BSAA Arte*, 87 (2021), pp. 177-198; BALADRÓN ALONSO, Javier, “Nuestros Maestros escultores. Pedro de Ávila (1678-1755)”, *La Pasión de Valladolid*, 1 (2022), pp. 60-67.

rompiendo así con la influencia y la tradición heredadas de Gregorio Fernández (1576-1636)–, y la adopción y difusión de la influencia italiana, cuyo hecho más palpable es la introducción del plegado berninesco o acuchillado. Aparte de todo esto hay que reseñar que fue un maestro muy completo dado que cultivó todo tipo de estatuaria, incluidas las imágenes de vestir –tanto las de bastidor como las que llevan el cuerpo labrado y anatomizado– y las procesionales. Esculpió con igual destreza materiales tan diversos como la madera, la piedra y el yeso, algo realmente extraordinario pues no abundaron por entonces en la ciudad los maestros que trabajaran estos dos últimos materiales.

2. BREVE BIOGRAFÍA

Nacido en la céntrica calle de Santiago de la ciudad Valladolid un 30 de junio de 1678, resultó ser el cuarto de los hijos habidos en el matrimonio conformado por el escultor Juan de Ávila (1652-1702) y Francisca Ezquerro, sobrina del también escultor Francisco Díez de Tudanca (1616-¿1689?), maestro asimismo con el que se formó el citado Juan de Ávila. Su aprendizaje se produjo en un primer momento en el taller paterno, completándolo a finales de la centuria en el obrador del que pasados los años se convertiría en su suegro, Juan Antonio de la Peña (1650-1708), una de las figuras señeras de la escuela vallisoletana del último cuarto del siglo XVII².

Las primeras obras que se le conocen denotan un estilo harto similar al de su padre y su suegro, sin embargo, un hipotético, aunque forzoso, viaje a Madrid (entre 1705-1707) lo varió sustancialmente ya que allí recibió influencias muy diversas (madrileña, andaluza, italiana) puesto que por entonces la capital de España era un crisol. El elemento más destacado que aprendió en la Villa y Corte fue el “pliegue a cuchillo” o “pliegue berninesco” (llamado así por ser Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) su creador), del cual, a su regreso a Valladolid, fue el introductor en la escuela castellana. Este tipo de paño de configuración muy aristada, aparecido en España por primera vez en Sevilla debido al influjo flamenco-italiano que trajo consigo José de Arce (h. 1600-1666), aporta mayor dinamismo a las composiciones debido a los juegos de claroscuros que crean sus pliegues. El artífice vallisoletano aprendería esta técnica gracias al estudio de las diferentes esculturas que de Pedro de Mena (1628-1688), José de Mora (1642-1724) y de las escuelas napolitana

2 Los tres grandes maestros de la escuela vallisoletana del momento fueron Juan de Ávila, Juan Antonio de la Peña y José de Rozas, que estaban secundados por otros artífices de menor entidad como Andrés de Oliveros (1639-1689), Antonio Vázquez (1650-1700) o Andrés de Pereda.



Fig. 1. *San Francisco de Paula*. Pedro de Ávila (atrib.). 1715. Iglesia del Santísimo Salvador. Valladolid

y genovesa existían por entonces en los conventos, oratorios e iglesias de Madrid.

A su regreso de este pequeño intervalo madrileño se convirtió en el escultor más relevante de su ciudad natal, supremacía que se prolongó a lo largo de casi cuatro décadas hasta 1739, año en el que Ávila comenzó a padecer una ceguera y cedió su puesto ante el empuje renovador del escultor riosecano Pedro de Sierra, que se había instalado en Valladolid pocos años antes con la esperanza de hacerse un hueco tras haber desarrollado su aprendizaje en los Reales Sitios (Aranjuez y La Granja de San Ildefonso) y en Toledo. Tras

unos años turbulentos a nivel familiar, Pedro de Ávila fallecía el 10 de julio de 1755 en el Hospital de San Juan de Dios³.

Del prestigio alcanzado en vida, que aún se mantendría incólume durante décadas después de su óbito, son buen ejemplo las referencias que hicieron tanto Manuel Canesi como Rafael Floranes sobre las imágenes que labró para el Oratorio de San Felipe Neri. A mediados de siglo Canesi se refirió genéricamente a las obras que realizó para este templo señalando que “hemos visto feneciéndose las capillas y retablos; colocando en ellas los años de 1721 y siguiente los santos que las adornan, hechuras de Pedro de Ávila, estatuario insigne, vecino de esta ciudad”⁴, mientras que Floranes en la década de 1770 se centró en la Inmaculada: “La Purísima Concepción cuya efigie es hechura de D. Pedro de Ávila que hizo las efigies de los tres altares de la capilla mayor”⁵.

3. PEDRO DE ÁVILA Y PEDRO DE RÁBAGO, UNA RELACIÓN FRUCTÍFERA: EL SAN FRANCISCO DE PAULA EN ÉXTASIS (1715) DE LA IGLESIA DEL SANTÍSIMO SALVADOR DE VALLADOLID

En el retablo colateral de la epístola de la iglesia del Salvador se conserva una bellísima escultura de *San Francisco de Paula* (Fig. 1), cuya cabeza fue relacionada erróneamente con el estilo de Felipe de Espinabete⁶, pues no encontramos en ella ninguno de sus rasgos estilísticos y, además, el maestro tordesillano nació en 1719 y la escultura se realizó en 1715. Este último año figuraba escrito en una de las seis tarjetas que Floranes llegó a observar en la capilla de San Francisco de Paula y Nuestra Señora de la Valvanera –por entonces no se había construido la capilla de la Valvanera y el citado altar poseía esta doble advocación⁷–, y más concretamente “*en el arranque*” del primitivo retablo:

3 BALADRÓN ALONSO, Javier, “Acerca del escultor...”, pp. 283-285.

4 CANESI, Manuel, *Historia de Valladolid (1750). Tomo III*, Valladolid, Grupo Pinciano, 1996, p. 559.

5 FLORANES, Rafael, *Inscripciones de Valladolid*, Biblioteca Nacional de España, Manuscrito 11.246, p. 370.

6 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1985, p. 35.

7 La hermandad, fundada el 3 de diciembre de 1731 (COLÓN DE LARREÁTEGUI, José, *Informe sobre los gremios de Valladolid*, Valladolid, 1781, p. 143), estrenó imagen en 1759 y la dispuso el 30 de septiembre del dicho año en el altar de San Francisco de Paula (“Año de 1759, día 30 del mes de septiembre, colocaron en la parroquia del Salvador la imagen de Nuestra Señora de la Valvanera, a quien los niños de la plazuela de dicha iglesia y demás de la parroquia, con una estampa de papel que un vecino les dio, tomaron motivo para fundar rosario, el cual le

“Y por concordia de dicha cofradía [se refiere a la Cofradía de Ánimas] cura y parroquianos cuando se hizo la capilla y camarín de San Pedro Regalado se trasladó a este sitio con los mismos derechos y en este año de 1715, día 2 de abril se colocó a valor, honra y gloria de Dios al glorioso San Francisco de Paula a costa de un pobre devoto cura de esta iglesia”⁸.

Dicho retablo al igual que las seis tarjetas desaparecerían tras el remozamiento de la capilla en época neoclásica, momento en el que se construiría el nuevo retablo y se dispondrían dos lápidas flanqueándolo, en las cuales se señala que la capilla perteneció a la Cofradía de Ánimas y San Ildefonso⁹.

La espléndida imagen del fundador de los Mínimos debe ser asignada a Pedro de Ávila, ya no solo por razones estilísticas, sino porque parece que fue el escultor en quien confiaron los dos benefactores que propiciaron la “renovación escultórica” acaecida en el templo durante las dos primeras décadas del siglo XVIII. Así, llegó a recibir, al menos, siete encargos: para el escribano Gabriel de Medina Mieses ejecutó la *Traslación de San Pedro Regalado* (1709, el grupo de la *Anunciación* (1717) y un *Ecce Homo* (1718), esculturas, todas ellas, que se dispusieron en la capilla de San Pedro Regalado. Por su parte, Pedro de Rábago, a la sazón párroco del templo, le encomendó las

empezaron debajo del soportal de la entrada de la calle de la Sierpe, y tomando a esta santa imagen por patrona, prosiguieron en aquel soportal hasta que se introdujeron en la iglesia de la parroquia y colocaron dicha imagen a costa de la devoción del Rosario. Hubo misa, sermón y su majestad patente; predicó el bachiller don Antonio García de la Cruz, opositor a cátedras de esta real Universidad; por la tarde hubo su rosario general con la santa imagen. Este rosario tuvo principio el día de la Ascensión del Señor de dicho año”. PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid* (1885), Valladolid, Grupo Pinciano, 1983, p. 325), que desde entonces y durante casi tres décadas mantuvo esa doble advocación. En uno de los libros de cabildos de la Cofradía de la Piedad encontramos un testimonio definitorio de la presencia de ambas imágenes en el retablo del santo italiano. Efectivamente, el 7 de octubre de 1789 con motivo de la traslación de los bienes de la hermandad desde su templo penitencial a la iglesia del Salvador se señala que la Virgen de la Soledad de la citada penitencial se dispuso “en donde estuvo Nuestra Señora de la Valvanera, al pie de San Francisco de Paula”. AGDV, Valladolid, Santísimo Salvador, Cofradía de la Piedad, Libro 9, Cabildos 1782-1805, f. 104. El fervor suscitado por la devoción riojana llevó a la cofradía a trasladar su culto a una nueva capilla que se construyó en 1788 en el espacio que hasta entonces había ocupado la entrada al templo por el lado de la Epístola desde la calle de la Longaniza, pieza que se situaba entre la capilla de San Juan Bautista y la de la Virgen de la Guía. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y ÚRREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, pp. 42, 43 y 45.

8 FLORANES, Rafael, *Inscripciones...*, p. 175.

9 La inscripción del lado derecho dice: “Jesús, María, y José. Año de 1792. Reinando en España por el año de 1504 los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel; se erigió la Cofradía de Ánimas, y San Ildefonso sita en esta parroquia de El Salvador dueña de esta capilla y retablo de San Francisco de Paula y de dos sepulturas para los cofrades y sus mujeres”, mientras que la del izquierdo: “Como asimismo el colateral de mano derecha de su patrono San Ildefonso, patrona de varias memorias, capellanías y prebendas para huérfanas fundadas por Bartolomé de Alba vecino que fue e esta ciudad. Soli Deo honor et gloria”.

imágenes de *Las lágrimas de San Pedro* (h. 1710-1718), la *Virgen del Consuelo* (h. 1715-1718) –se trata de una Virgen de la Soledad de bastidor que tan solo tiene talladas la cabeza y las manos–, la *Virgen del Refugio* (h. 1716-1717) y el *San Francisco de Paula* (1715). La elección de la Virgen y de estos dos santos no fue casual pues comprobamos por su testamento que fueron sus devociones más acendradas:

“tomo por mi intercesora y abogada a la serenísima reina de los ángeles y hombres María señora nuestra, y al apóstol San Pedro mi padre glorioso, al patriarca San Francisco de Paula, San Pedro Regalado”¹⁰.

Pedro de Rábago no solamente costeó las cuatro esculturas referidas, sino que también tuvo una influencia capital a la hora de fundar la Cofradía de San Pedro Regalado en 1710 junto al citado Gabriel de Medina Mieses y todo lo que ello conllevó: la construcción de una capilla para la cofradía y el alhajamiento de la misma con los retablos y las esculturas sufragadas por Medina Mieses.

La iglesia del Santísimo Salvador vivió una etapa de esplendor durante los años en los que Rábago estuvo al frente de la parroquia. En el plano arquitectónico se construyeron nuevas piezas, caso de la citada capilla de San Pedro Regalado –ampliada posteriormente entre los años 1726 y 1727¹¹– o la espaciosa sacristía –estrenada el 6 de agosto de 1724¹²–. También, como señala Rábago en su testamento,

“deseando el mayor culto de Dios nuestro señor, aseo y adorno de su iglesia y que los pobres se enterrasen en parte decente se hizo el cementerio, se embaldosó y entarimó la iglesia y capilla mayor, se hicieron los dos cancelos y las paneras que están encima del coro”.

Por otra parte, también se incrementó el patrimonio retablístico y escultórico, la mayor parte del cual corrió a cargo del propio Rábago como ya hemos visto y como deja reflejado en su testamento:

“Ítem declaro que desde cuando entré a usar y ejercer el curato únicamente y sólo con el fin de la mayor honra y gloria de Dios nuestro Señor y de los santos de quien he tenido y tengo particular devoción, aseo y adorno de dicha iglesia parroquial y en cumplimiento de este mi buen deseo y sin otro fin ni pretexto alguno a mi costa y de mi propio caudal hice y adorné los tres altares, hechuras y retablos, como al presente están por no haberlos en dicha iglesia con la ruina de la torre vieja como es público y notorio”.

Y a continuación pasa a describirlos:

10 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

11 PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, p. 89.

12 PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, p. 65. La sacristía posee una fantástica cúpula decorada con pinturas murales, realizadas por el pintor Pedro de Acuña, que representan una gloria celestial en perspectiva ilusionista. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 37.

“el uno de ellos debajo del arco toral de la capilla mayor al lado del evangelio en correspondencia del altar del Santísimo Cristo que está al lado de la epístola de Nuestra Señora del Consuelo. Y el otro de mi padre San Pedro apóstol en el sitio y capilla de Nuestra Señora del Descendimiento de la Cruz que dicha torre arruinó que es de los señores condes de Alba Real. Y el otro altar y retablo de Nuestro Padre San Francisco de Paula en el sitio y arco como se entraba a la capilla que era del señor obispo Soto que también arruinó dicha torre cuyo sitio pertenece a la Cofradía de las Ánimas”.

Asimismo, al producirse la unión de la Cofradía de San Pedro Regalado, de la cual era “uno de los devotos [...] asistí a la fábrica de su capilla y camarín, retablo y colocación que está en dicha iglesia y solicité se formase como con efecto se formó congregación”, con la Cofradía de Nuestra Señora del Refugio mandó realizar a su “costa y expensa una talla al pie de la Cruz y la puse y coloqué encima del sagrario del altar de dicha capilla de San Pedro Regalado”. Poco más conocemos de la vida del párroco Rábago más allá de que dictó testamento el 19 de julio de 1720¹³ y que falleció el 4 de noviembre de 1724¹⁴, siendo enterrado en la sepultura que poseía “en medio del arco toral de la capilla mayor que tiene su piedra y letrero de mi nombre”¹⁵.

Regresando a la imagen que nos interesa en este estudio, la de *San Francisco de Paula*, ya vimos que fue donada por Rábago, dejando constancia de ello en su testamento: “Tengo hecha donación de dicho altar, hechura de San Francisco de Paula con su retablo plateado y dorado su pabellón de talla estofado y cortina de tafetán azul según y en la forma que al presente está”¹⁶. Rábago fue también el ideólogo de cuatro de las seis tarjetas que hemos citado como existentes en la capilla de San Francisco de Paula y Nuestra Señora de la Valvanera en tiempos de Floranes. A través de una serie de versos va desgranando en ellas lo que fue su munificencia para con su iglesia¹⁷, que-

13 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

14 PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, p. 69.

15 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

16 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

17 “En el arranque de este retablo a los lados de la Virgen hay 6 tarjetas de azul 3 a cada lado en una que es la más próxima a la derecha de la Virgen dice: [...] Las otras cuatro tarjetas dicen dos a cada lado ante siguiente:

1ª Coloqué con sumo celo / de alcanzar de Dios Clemencia / a Pedro en su Penitencia / y a la Virgen del Consuelo / con aumentado desvelo / y en éxtasis elevado / (santo) os tengo colocado / alcanzarme en caridad / que yo enmiende mi maldad / y que no muera en pecado.

2ª Otra. Si en serviros no he acertado / por tibio en mi devoción / lo harán con más compunción / los devotos que he aumentado / a quien humilde y postrado / con cristiana pertinencia / pido con grande eficacia / por la intercesión de vos / el que me alcancen de Dios / vivir y morir en gracia.

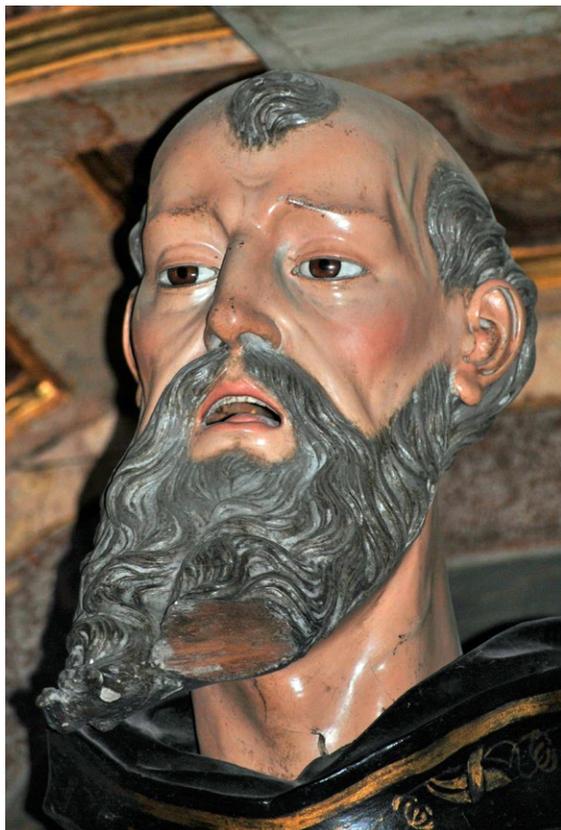


Fig. 2. *Detalle de la cabeza de San Francisco de Paula*

dando claro que cuando habla de “Pedro en su Penitencia” se refiere a *las Lágrimas de San Pedro*, o que cuando cita a la “Virgen del Consuelo” alude a la *Virgen de la Soledad* de vestir, esculturas cuya hechura encargó a Ávila.

La escultura de San Francisco de Paula es excepcional, tanto por el tratamiento de los paños como por la morbidez y naturalismo presentes en el rostro. La atribución a Ávila se efectúa con ciertas reservas puesto que a pesar de exhibir estilemas inequívocos del escultor, también hay un detalle, como son los niños de la peana, que nada tienen que ver con su quehacer. Así, concuerdan con el estilo de Ávila la nariz, la boca, la forma de dibujar las orejas y las cejas enarcadas, e, incluso, la manera de disponer las barbas. Asimismo,

3^a Otra. Ofrezco este rico don / a todos mis parroquianos / que como buenos cristianos / se aumentan en devoción / la mayor veneración / de este templo he deseado / Dios mi buen fin ha premiado / supuesto llegué a lograr / concurrir a colocar / a San Pedro Regalado.

4^a Otra. Consiga yo mi fe pía / en este culto obsequioso / pues en vos santo glorioso / con tanta razón confía / y el amparo de María / y de mi fin la memoria / de mis pasiones victoria / en la oración eficacia / en esta vida la gracia / y en la eternidad la gloria”. FLORANES, Rafael, *Inscripciones...*, pp. 175-176.

el rostro parece anticipar otros que desarrolló en fechas posteriores, caso del *San Francisco de Paula* que talló casi al final de su carrera para el monasterio de Nuestra Señora de la Victoria¹⁸.

Ávila ha concebido al santo calabrés en una posición teatral e inestable. Se encuentra arrodillado con los brazos abiertos sobre una peana formada por nubes y tres cabezas aladas de ángeles. Adelanta la pierna derecha, movimiento que se ve correspondido en la superficie de la túnica por numerosos pliegues acuchillados en diagonal, con lo que consigue una disposición dinámica y asimétrica, a lo cual también colabora el ligero escorzo del torso. Este movimiento se acrecienta con los numerosos pliegues acuchillados que recorren la túnica que llegan a formar verdaderas aristas vivas. Esta misma colocación de las piernas la veremos en la Virgen del grupo de la *Anunciación* que talló por estos mismos años para la propia iglesia del Salvador, y que actualmente se conserva en Renedo (Valladolid). El hecho de que figure arrodillado, con los brazos abiertos y las palmas de las manos vueltas hacia arriba parece indicar una actitud de súplica. El santo viste el característico hábito de los Mínimos, con una túnica negra que le cubre todo el cuerpo y el capucho caído sobre la espalda. A la altura del pecho está pintado el escudo de la congregación, y a su vez su atributo más genuino: un sol flamígero con el lema "CHARITAS" en su interior. Las mangas quedan bastante holgadas, lo que no deja de ser un recurso muy barroco. Si la imagen en su totalidad muestra un gran empeño, especialmente destacable es el rostro (Fig. 2), en el que Ávila ha logrado simular perfectamente la carne a través de la morbidez de la misma, así como con la captación de las venas de las sienes o la piel flácida que denota la avanzada edad del santo.

Actualmente San Francisco de Paula preside el retablo colateral de la Epístola, un interesantísimo ejemplar rococó de transición al neoclasicismo finalizado a comienzos del año 1757¹⁹. Originalmente este retablo estuvo puesto bajo la advocación de San Ildefonso, cuya escultura, actualmente desaparecida, ocupaba la hornacina²⁰. En el ático exhibe un relieve oval de las Ánimas del Purgatorio, de tal forma que el retablo recoge las dos devociones que conformaron la Cofradía de San Ildefonso y Ánimas que estuvo radicada en la parroquia.

18 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1091-1094.

19 "Estuvo lucido el retablo de luces; los colaterales se dieron concluidos el día 17 de enero del año siguiente de 1757". PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, p. 308.

20 "Ítem otro altar al lado de la Epístola en el presbiterio con San Ildefonso, con mesa a la romana pintada y dorado, con cuatro arandelas de hierro, por remate una tarjeta de las Ánimas del purgatorio". AGDV, Santísimo Salvador, *Inventario de alhajas y ropas*. Floranes nos dejó este breve testimonio: "1º en el presbiterio de San Ildefonso, imagen de bulto retablo sin dorar". FLORANES, Rafael, *Inscripciones...*, p. 168.

En origen la escultura de San Francisco de Paula se dispuso en un “retablo plateado y dorado su pabellón de talla estofado”, que también fue sufragado por Pedro de Rábago²¹, en la cuarta capilla del lado del Evangelio contando desde los pies del templo²². Tras la renovación sufrida en la iglesia en época neoclásica ese retablo barroco se vio sustituido por otro “académico” que es el que actualmente se conserva si bien el santo calabrés fue desplazado de él en fechas recientes por la Virgen del Buen Suceso que, asimismo, fue trasladada desde su retablo y capilla²³, que es la segunda del lado de la Epístola contando desde los pies del templo²⁴. Cuando se redactó el *Catálogo Monumental de Valladolid* en 1985 la imagen de San Francisco de Paula ya figuraba en el colateral de la Epístola, estando su retablo vacío, mientras que la Virgen del Buen Suceso se encontraba en la capilla de los Reyes y en el retablo de aquélla se hallaba una efigie de Santa Lucía perteneciente al retablo de la capilla Sacramental²⁵. Tras la desaparición de la imagen de San Ildefonso

21 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 46.

22 Según el Inventario de alhajas de 1836 se hallaba dispuesto en el cuerpo de la nave, en el lado del evangelio: “Ítem otro retablo nuevo pintado y dorado con mesa a la romana con la efigie de San Francisco de Paula con su capilla de paño con un escudo de plata en el pecho que dice Charitas, al pie del santo cuatro arandelas y seis ramos de hoja de lata con sacras, cruz, ara cubierta de angeo, atril de hoja de lata y dos candeleros de metal y a los lados del retablo dos tablas que dicen a quién pertenecen el altar, al lado de la Epístola una lámpara de metal con cartela de madera, y esquila”. AGDV, Santísimo Salvador, Inventario de alhajas y ropas. En esta capilla estuvieron establecidas desde 1504 las cofradías de Ánimas y San Ildefonso, las cuales, como hemos visto, con el paso del tiempo se fundieron en una sola y sus devociones se recogieron en el retablo colateral de la Epístola. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 34. El cambio de advocación a favor de San Francisco de Paula acaecería al tiempo en que Pedro Rábago mandó elaborar la estatua y el nuevo retablo para el santo, esto es, hacia 1710-1720.

23 “Otra capilla que está a mano derecha, como se baja la escalerilla de la iglesia es de la familia del apellido de Valencia, vecinos de la ciudad de Medina de Rioseco, en que han recaído los del apellido de Nuñez, en ella se venera la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, hechura de Gregorio Hernández, en que está instituida una cofradía de los maestros de obra prima que hacen la fiesta a esta divina reina en el mes de agosto y su escultura está en la forma que aquí se ve dibujada”. CANESI, Manuel, *Historia de Valladolid (1750). Tomo II...*, p. 559. Floranes señaló: “6º Capilla del Buen Suceso, imagen de Nuestra Señora de buena mano, retablo dorado”. FLORANES, Rafael, *Inscripciones...*, p. 168.

24 “Ítem otra capilla con retablo pintado y dorado, con su marco sobrepuesto todo dorado, con la imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso de talla con corona y cetro de plata y sobre el brazo tiene un Niño con cruz y potencias de plata con cortina de gasa listada que sirve para cubrir la imagen, arriba una pintura de San Antonio de Padua, al pie de la imagen seis ramos de estaño colado, dos candeleros de hoja de lata, dos mecheros de madera, cruz, sacras, atril, ara, cubierta de angeo, dos candeleros de hoja de lata, y esquila”. AGDV, Santísimo Salvador, Inventario de alhajas y ropas.

25 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, pp. 32, 33 y 37.



Fig. 3. *Virgen del Carmen*. Pedro de Ávila (atrib.). Comienzos del siglo XVIII. Convento de Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes (Salamanca)

a comienzos del siglo XX²⁶ se produjo en la iglesia un “baile” de imágenes que se ha venido reproduciendo hasta la actualidad. Sería deseable que, en lo posible, cada advocación regresara al retablo para la que fue ideada.

4. OTRAS ATRIBUCIONES A PEDRO DE ÁVILA

A continuación, presentamos una serie de esculturas que también pueden adscribirse a Ávila y que se enmarcan dentro de sus dos etapas productivas. Las obras que damos a conocer conforman un conjunto muy heterogéneo por lo que se ha optado por clasificarlas según un criterio estrictamente cronológico.

²⁶ González García-Valladolid acertó aún a ver la imagen del santo toledano pues señala que “A los lados de este retablo [mayor] hay dos altarcitos bastante regulares, que sirven de credencias: en ellos se hallan las estatuas de San Antonio Abad y San Ildefonso”. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política*. Tomo I, Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900, p. 154.

4. 1. *Virgen del Carmen (Comienzos del siglo XVIII). Convento de Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes (Salamanca)*

En el recoleto museo del convento de los Padres Carmelitas Descalzos de Alba de Tormes (Salamanca) encontramos una bellísima *Virgen del Carmen* (Fig. 3), repolicromada en época rococó, fechada en el siglo XVII y atribuida a un seguidor de Gregorio Fernández según se puede leer en la cartela dispuesta a sus pies. Ambos datos son erróneos, pues la imagen debe fecharse a comienzos de la centuria siguiente y no es debida a un seguidor de Fernández, sino que se trata de una copia tardía del prototipo de Virgen del Carmen ideado por aquél y cuyo ejemplar más célebre fue el realizado en 1627 para el retablo colateral del Evangelio del convento del Carmen Calzado de Valladolid. Aunque aquel prototipo desapareció en extrañas circunstancias conocemos su apariencia gracias a la infinita serie de réplicas realizadas por su taller, por sus discípulos, por sus epígonos y gracias también a dos grabados: el primero, dado a conocer por Martín González, fue abierto por Tomás Solares en 1813²⁷, mientras que el otro se debe a Ventura de Ágreda en el segundo cuarto del siglo XVIII²⁸.

La Virgen del Carmen es efigiada de pie y en suave *contrapposto*. En la mano izquierda sujeta un Niño Jesús de factura contemporánea, mientras que con la derecha hace lo propio con un escapulario. Viste el típico hábito carmelita, compuesto por túnica y escapulario de color castaño y capa blanca, a lo que hay que añadir un paño que le cubre la cabeza y entre cuyos pliegues se deslizan serpenteantes cuatro guedejas de su cabellera. Tanto la túnica como el escapulario, en cuyo centro figura el escudo de la Orden del Carmelo, se encuentran ricamente decorados con orlas y elementos vegetales dorados. Los pliegues de estas prendas son muy suaves, no hay rastro de quebraduras, y caen paralelos, quedando las quebraduras relegadas a la parte inferior de la túnica, lo que nos indica que fue creada por Ávila durante su primera etapa. El rostro nos confirma esta apreciación puesto que aparecen los rasgos faciales típicos del maestro durante este primer momento, entre los cuales encontramos, por ejemplo, la nariz de tabique levemente redondeado y no aplastado como es típico de su segunda etapa. La faz nos presenta a una bella y joven Virgen, aunque el repolicromado ha trastocado un tanto su aspecto, lo mismo cabe decir de los dorados de las prendas. La Virgen apea sobre un trono conformado por una gran nube dorada en cuyo frente se incrusta una cabeza alada de querubín, solución formal muy del gusto de

27 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, p. 236.

28 Nuestra Señora del Carmen; disponible: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000184065>



Fig. 4. *Niño Jesús sacerdote*. Pedro de Ávila (atrib.). Comienzos del siglo XVIII. Convento de *Porta Coeli*. Valladolid

Ávila y que utilizó principalmente en sus Inmaculadas, aunque también en otras imágenes marianas como la *Virgen de las Nieves* de Nava del Rey (Valladolid)²⁹. Asimismo, los rasgos faciales del querubín y la forma de tallar la cabellera nos vuelven a confirmar su autoría. Esta Virgen del Carmen no fue la única que realizó, puesto que ya se le asignó otra en Pamplona³⁰.

4. 2. *Niño Jesús sacerdote* (Comienzos del siglo XVIII). Convento de *Porta Coeli*. Valladolid

En el llamado “cielo” del dominicano convento de *Porta Coeli* encontramos una curiosa imagen de *Niño Jesús vestido de sacerdote* (Fig. 4) que también puede ser asignada a nuestro escultor, y más concretamente a su primera etapa productiva en base a los rasgos que se observan en el rostro, deudores por completo de la poética de los maestros de la generación finisecular, caso de su padre, Juan de Ávila, y de su suegro, Juan Antonio de la Peña. El origen

29 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1003-1007.

30 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, p. 1036.

de esta pequeña esculturita (64 cm.) de vestir y de bastidor, puesto que posee ambas características, se encuentra en el convento de Nuestra Señora de la Laura³¹, cenobio desde el que se trajo tras su cierre a comienzos de la década de 1990. El pequeño, que podría ser englobado dentro de los denominados “Niños Jesús Victoriosos o Triunfantes”, viste alba con labor de brocado en la parte inferior, casulla rosada tipo guitarra con decoraciones vegetales esquemáticas, y un bonete sobre la cabeza. El hecho de que tenga el pelo sin labrar es indicativo de que se pensó para disponerle cabellera natural. Se trata de la típica figura infantil de Cristo que tanto éxito tuvo en las clausuras femeninas durante los siglos XVI al XVIII.

4. 3. *San José con el Niño* (h. 1702-1705). *Catedral. Valladolid*

En la capilla de San Fernando de la catedral vallisoletana, concretamente en la hornacina izquierda del retablo de la Inmaculada³², se conserva una interesante escultura de *San José con el Niño* (Fig. 5) de tamaño natural y de la que se desconoce su procedencia, pudiendo haber recalado en la seo tras la Desamortización. Esta excelente pieza, fechada por Martín González y Urrea “hacia 1700”³³, fue realizada por esos mismos años (h. 1702-1705) por nuestro escultor, como así lo revela su cabeza, que posee un estrechísimo parentesco, tanto en los rasgos faciales como en la disposición y manera de tallar el pelo, con la del *San Juan Bautista* de Almenara de Adaja (Valladolid)³⁴. Tan solo hallamos unas pequeñas diferencias en el tratamiento de la barba, que en el Precursor forma cuatro guedejas sinuosas mientras que en el San José son dos mechones que se recurvan en la punta.

Figura de pie, con la pierna izquierda ligeramente flexionada, creando el típico *contrapposto* tan del gusto de Ávila. El canon es extraordinariamente alargado, lo que dota a la imagen de unas formas refinadas y exquisitas. Con ambas manos sujeta un paño sobre el que está tumbado el Niño Jesús, probablemente no el original, que juguetea e intenta acariciar la barba de su padre. San José viste túnica verde, manto de tonos anaranjados y botas. La policromía a base de labores geométricas y vegetales es fastuosa y lo inunda todo. El manto, que describe una helicoidal que rodea el cuerpo del santo,

31 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (2ª parte)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 2001, p. 160.

32 URREA, Jesús, “El desaparecido trascoro de la catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 35 (2000), p. 64. En origen este retablo presidió la capilla de la Inmaculada, o de don Pedro de Arce (actual sacristía), y tiempo después pasó a formar parte del trascoro catedralicio

33 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental...*, p. 14.

34 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 956-958.



Fig. 5. *San José con el Niño*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1702-1705. Catedral. Valladolid

cae hasta el suelo, de suerte que contribuye a dar estabilidad a la imagen. Los pliegues son muy naturales, cayendo los de la túnica en finas líneas verticales, mientras que los del manto se entrecruzan y apelotonan a la altura de la cadera otorgando a la escultura un aspecto ahusado que le imprime un aire elegante y grácil muy en consonancia con la escultura dieciochesca.

El modelo utilizado por Ávila para este San José está tomado del que su padre ideó para efigiar al Patriarca en el convento del *Domus Dei* de La Aguilera (Burgos)³⁵, con el que coincide tanto en la morfología general, como en la disposición del manto, pliegues y hasta del mechón que cae por el cuello. Asimismo, este ejemplar catedralicio resulta ser el precedente del prototipo iconográfico que creará nuestro escultor y que ya estará plenamente definido en el *San José con el Niño* de Morales de Toro (Zamora) (1712)³⁶. Su éxito quedó acreditado por las diversas copias que le encargaron, así como por las emulaciones que realizaron su hermano Manuel de Ávila, Pedro Correas y otros artífices anónimos. Este triunfo iconográfico es altamente reseñable por

35 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 586-588.

36 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 882-883.



Fig. 6. *San Isidro*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1702-1705. Iglesia de San Cucufate. Villardefrades (Valladolid)

cuanto hasta el momento el único que había logrado fijar prototipos exitosos en la escultura barroca castellana era Gregorio Fernández, amén de Alonso de Rozas (h. 1625-1681) que también lo logró con su modelo de San Fernando³⁷.

4. 4. *San Isidro* (h. 1702-1705). Iglesia de San Cucufate. Villardefrades (Valladolid)

A la amplia serie de efigies del santo patrón de los campos podemos sumar un nuevo *San Isidro* (96 cm.) (Fig. 6) en la iglesia de San Cucufate de Villardefrades (Valladolid). Viene a tener las mismas características que los otros que se le han asignado (Aguasal, h. 1700; Puras, h. 1702-1704; Muriel de Zapardiel, h. 1702-1705; y Villabáñez, h. 1707-1710)³⁸ y por lo tanto se inspira en el *San Isidro* (1698) que su padre realizó para la ermita homónima en Valladolid³⁹, y que a su vez resulta ser copia del atribuido a Gregorio Fer-

37 URREA, Jesús, "San Fernando en Castilla y León", *BSAA*, 52 (1986), pp. 484-487.

38 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 944-946, 953-954, 959-961 y 969.

39 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores, Valla-*

nández en Dueñas (Palencia). Su íntima relación con los ejemplares de Puras y Muriel de Zapardiel nos indica que también fue esculpido a comienzos de la centuria, cayendo de lleno dentro de su primer estilo. A esta cronología (h. 1702-1705) también nos remite el plegado blando y redondeado típico de sus primeros momentos y que procede de la generación de maestros previa, la del último cuarto del siglo XVII. El parecido es más acentuado con el de Puras pues hasta la forma de rematar la barba es casi idéntica, a diferencia del de Muriel en el que la barba finaliza en cuatro mechones. Por desgracia toda la cabeza, y especialmente el rostro, está enmascarado por un terrible repolicromado que no deja apreciar la finura del labrado del cabello y de los rasgos faciales. Asimismo, ha perdido parte de su ojo derecho. También coincide con el ejemplar de Puras en el tipo de policromía del traje que viste el labriego, con excepción de las botas, que en este caso son negras.

Como de costumbre es efigiado en una dinámica postura en la que parece encontrarse andando por las tierras que trabajaba. En la mano izquierda portó un arado (hoy desaparecido) mientras que con la derecha hace lo propio con un cayado cuya punta introduce en un pequeño promontorio rocoso situado a los pies del santo que vendrá a efigiar uno sus milagros más conocidos. Estamos hablando de aquél en el que consiguió hacer brotar agua del suelo tras golpearle con un cayado y decir "*Cuando Dios quería aquí agua había*". Este nuevo ejemplar, cuya función procesional queda patente por la existencia de unos tornillos en la peana, nos confirma que las esculturas del santo labrador madrileño fue una de sus especialidades durante los primeros momentos como maestro independiente.

La imagen estuvo situada en el ático de un retablo dedicado al patriarca San José. Completaban este mueble, flanqueando a *San José* en las hornacinas laterales las imágenes del *Santo Niño o Niño Jesús* y del *Ángel de la Guarda*, como así nos lo indican los inventarios de 1748 y 1883⁴⁰. Por desgracia no se han conservado el retablo ni las otras tres imágenes –ni tampoco los otros retablos que poseyó el templo–, por lo que no sabemos si también se debían a las gubias de nuestro escultor.

dolid, Universidad de Valladolid, pp. 371-372.

40 "Inventario de 1748 [...] El altar de San José tiene su retablo dorado... hay en el retablo la efigie de San José. En el lado del evangelio está el Santo Niño con su guirnalda de plata... y al lado de la Epístola, el Santo Ángel con dos candeleros... En lo último del retablo, está la efigie de San Isidro Labrador...". "Inventario de 1883 [...] Otro ídem, ídem con las imágenes de San José, San Isidro, el Niño Jesús y el Ángel de la Guarda". PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1976, p. 292.



Fig. 7. *Ángeles del cancel de la puerta principal*. Pedro de Ávila (atrib.). 1713. Catedral. Valladolid

4. 5. *Ángeles del cancel de la puerta principal (1713). Catedral. Valladolid*

La catedral de Valladolid solicitó el concurso de Ávila para fabricar cinco esculturas con destino a los retablos de otras tantas capillas de la nave del templo⁴¹, tarea que llevó a cabo entre 1714, o quizás finales de 1713, y 1715. Pues bien, poco antes acometió otra actuación que quizás le abrió las puertas del encargo de las citadas esculturas catedralicias. Se trata de la tarea decorativa del cancel de la fachada principal del templo, la que daba acceso desde la antigua calle de la Obra. Casualidades o no, en su fabricación se dieron cita dos de los maestros que trabajaron en los citados retablos: Pedro de Ávila y Pedro de Ribas (1666-1738), quien además de ensamblador fue durante varias décadas (aproximadamente entre 1710-1738) el repostero de la catedral⁴².

En la reunión celebrada el 10 de marzo de 1712 el cabildo decidió construir un nuevo cancel para la puerta principal del templo⁴³, aunque no fue

41 BALADRÓN ALONSO, Javier, "Aportaciones para el estudio de los retablos barrocos de la catedral de Valladolid", en ILLESCAS, Laura; MONTERROSO, Juan Manuel; PAYO, René Jesús y QUILES, Fernando (eds.), *Universo Barroco Iberoamericano. Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-XVIII. Vol. 2*, Andavira, 2022, pp. 69-98.

42 BALADRÓN ALONSO, Javier, "Aportaciones...", p. 73.

43 Archivo General Diocesano de Valladolid [en adelante, AGDV], Catedral, Caja 9. Actas del cabildo general 1704-1737, f. 130.

hasta el 16 de abril cuando contrata su ejecución Pedro de Ribas, que dos días antes había presentado la planta y condiciones con las que debía fabricarse⁴⁴. El cancel propuesto tendría “de alto veinte y ocho pies, y de ancho veinte pies y medio y de salida ocho pies y medio poco más o menos”, y habría de estar acabado y asentado en un máximo de ocho meses, extremo que no se llegó a cumplir ya que Ribas no lo terminó de colocar hasta el sábado 1 de diciembre de 1713, percibiendo al día siguiente los 2.268 reales que se le adeudaban del total de los 8.500 reales en que había concertado su hechura. En las condiciones se señala que sobre la cornisa

“se echarán sus pedestales a los macizos de las pilastras sin que corra su tímpano y sobre ellos cargará el remate que ella está demostrado y dichos pedestales se adornarán con los miembros y talla [...] y en el medio de su fachada se levantará el remate que está demostrado en dicha traza con todos los miembros de arquitectura y formación de estípites aplazados arbotantes con los niños sentados y en el hueco del remate sobre una jarra torneada y tallada sus azucenas, por ser insignia de la santa iglesia”.

Y así se hizo. En el remate central del cancel observamos un pequeño cuerpo en el que dos pilastras flanquean una hornacina en cuyo interior se haya un jarrón con azucenas –“insignia de la santa iglesia”–, y sobre la cual se desarrolla una panoplia de elementos vegetales coronada por una venera. Además, este remate, y en concreto el jarrón con azucenas, se haya flanqueado por *dos ángeles* (Fig. 7) desnudos que sin duda fueron esculpidos por Pedro de Ávila ya que presentan los mismos estilemas que sus representaciones infantiles y angélicas (cabezas cuadradas, cabellos mojados apelmazados, ojos grandes entornados, pronunciados pómulos, etc.). Así, se trata de dos angelotes de rollizas anatomías dispuestos en inestables y dinámicas posiciones que exhiben un ramo de lirios –símbolo de pureza y emblema de la Virgen María–, cada uno de ellos en una mano diferente para crear simetría. A pesar de que tanto ambos ángeles como el resto del cancel se encuentran sin dorar ni policromar se aprecia en estas figuras celestiales la mano de maestro ya consagrado y con pleno dominio de la técnica al lograr una anatomía proporcionada y mórbida, lo cual no es poco dada la dificultad que entraña la representación de modelos infantiles.

4. 6. *Bustos de Ecce Homo y Dolorosa* (h. 1714-1721). Museo Nacional de Escultura. Valladolid

Procedentes del convento de Nuestra Señora de la Merced (Mercedarios Calzados) de Valladolid se conservan en el Museo Nacional de Escultura dos pequeños *Bustos de Ecce Homo y Dolorosa* (poseen los números de inventario

⁴⁴ AGDV, Catedral, Caja 774. Recibís 1665-1724, Condiciones, ajuste y recibos de dinero a cuenta de la obra del cancel, en 15 de abril de 1712.



Fig. 8, izq. *Busto de Ecce Homo*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1714-1721. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. © Museo Nacional de Escultura
 Fig. 9, der. *Busto de Dolorosa*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1714-1721. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. © Museo Nacional de Escultura

CE0236 y CE0237) que a no dudarlo serán obra de Ávila. Estos bustos figurarán reseñados entre los objetos recogidos por la Comisión artística en 1836: “dos escaparates con una Dolorosa y un Ecce Homo, de medio cuerpo”⁴⁵; y entre los que se conservaban en las salas de la Academia de Bellas Artes en 1838 como procedentes del ex convento de La Merced: “cabeza de una Dolorosa (en un escaparate), Ecce Homo (de medio cuerpo, en su escaparate)”⁴⁶. De todos los bustos relacionados de manera más o menos fehaciente con Pedro de Ávila éstos son los más sencillos por cuanto se cortan a la altura del pecho, de manera que carecen de brazos, si bien son los únicos junto con los del monasterio de Santa Brígida que se conservan en pareja (*Ecce Homo* y *Dolorosa*).

No cabe duda de que Pedro de Ávila conocía la producción de bustos de *Ecce Homo* y *Dolorosa* de Pedro de Mena puesto que estos ejemplares están inspirados en los del maestro granadino (véanse los conservados en el Museo Diocesano de Valladolid o los que pertenecieron al Convento de la Concepción de Zamora), y más concretamente en los bustos cortos de aquél. Las mayores diferencias las encontramos en que los de Ávila poseen

45 FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p. 228.

46 FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Patrimonio...*, p. 229.

un mayor movimiento en las cabezas, que aparecen ladeadas, y una menor morbidez a la hora de captar la piel.

El *busto de Ecce Homo* (Fig. 8) muestra a Cristo dirigiendo su mirada implorante hacia al cielo. Viste una túnica roja que le cubre la espalda, los hombros y buena parte de torso, dejando el pecho al descubierto. Los pliegues de la túnica provocan numerosas concavidades si bien no podemos definirlos como “acuchillados”. Peina largas y onduladas melenas que caen a ambos lados del rostro, llegando una de ellas hasta el pecho, asimismo, sobre la frente se deslizan dos mechones; barba muy poblada y rematada por otros dos bucles simétricos. Por lo demás el rostro presenta los típicos estilemas de la segunda etapa del escultor. La anatomía, que es bastante dura, está salpicada de pequeñas gotas de sangre.

Por su parte, el *busto de Dolorosa* (50 x 47 x 29 cm) (Fig. 9), se encuentra totalmente encapsulado dentro de sus vestimentas. Posee las mismas características que el Ecce Homo: así, ladea la cabeza mientras dirige sus llorosos ojos hacia el cielo, el cabello se desliza a ambos lados del rostro en largas y sinuosas guedejas, etc. Viste túnica, apenas perceptible pero ricamente estofada, una toca grisácea con motivos vegetales, y un manto azul que le cubre la cabeza. Para la consecución de estas dos últimas prendas, y darlas mayor verismo, se ha utilizado tela encolada. De los ojos, realizados en tapilla vítrea y con pestañas de pelo natural, se le escapan unas lágrimas que alcanzan sus sonrosadas mejillas. Este busto es, sin lugar a dudas, una de las obras que más y mejor muestran la influencia ejercida por Pedro de Mena en la plástica de Ávila.

Desconocemos la fecha de ejecución de ambos bustos. Quizás aconteciera hacia 1714-1721 por cuanto la cabeza del Ecce Homo posee grandes concomitancias con la del *Crucificado* de Torrecilla de la Abadesa; y, además, las facciones de la Dolorosa están íntimamente relacionadas con las de la *Inmaculada* que talló en 1721 para el Oratorio de San Felipe Neri, con la cual también comparte la minuciosidad en la labra de las onduladas cabelleras⁴⁷.

4. 7. *San Blas* (h. 1714-1739). *Iglesia de San Miguel. Cuéllar (Segovia)*

San Blas, obispo de Sebaste y mártir, fue uno de los santos más populares del medievo occidental, fama que alcanzó debido a la proliferación de sus reliquias –la mayoría falsas– y a su carácter de santo taumaturgo y curador. A partir de su milagro más importante, la salvación de un niño que se estaba asfixiando por una espina de pescado⁴⁸, se le comenzó a invocar contra las

47 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 884-889 y 931-936.

48 El santo curó al joven tocándole la garganta con dos cirios encendidos y dispuestos en forma de cruz de San Andrés. Este elemento, el cirio o la vela, será uno de sus atributos más



Fig. 10. *San Blas*. Pedro de Ávila (atrib.).
Hacia 1714-1739. Iglesia de San Miguel.
Cuéllar (Segovia)

enfermedades de garganta (desde las más leves, como el hipo o la tos convulsa, hasta las anginas o la difteria).

La imagen (Fig. 10) que procedemos a atribuirle se conserva en el ático del retablo de la Virgen de la Soledad de la iglesia de San Miguel de Cuéllar⁴⁹. Figura de pie sobre una peana, que pudiera indicar su carácter procesional. Viste según su condición obispal: amplia túnica blanca en cuya parte inferior hay imitación de brocado, capa roja abrochada al cuello, estola, guantes y mitra sobre la cabeza. Tanto la capa como la mitra están ricamente decoradas con motivos vegetales sobre fondo rojo, destacando la fina orla dorada, también con decoración botánica, dispuesta en los bordes de la capa. También refiere a su condición episcopal el báculo que porta en la mano izquierda, mientras que con la derecha ejecuta el signo de la bendición. El rostro es el de un hombre maduro, aunque no anciano, dada la aparición de leves arrugas en las comisuras y los pómulos. La cabellera que se desarrolla a ambos lados de la faz es lacia y de escaso resalte. La altura, suciedad y escasa iluminación a la que se haya expuesta la escultura no facilita un examen más apurado. La imagen se relaciona íntimamente con otras obras de nuestro escultor. A grandes rasgos, debido principalmente a la coincidencia en el atuendo obis-

populares.

49 JIMÉNEZ ARRIBAS, Javier, *Cuéllar*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1998, p. 79.

pal, emparenta con el *San Nicolás de Bari* conservado en Olmedo⁵⁰. Así, en ambos observamos que los diferentes detalles de ambas vestimentas están resueltos de la misma manera, también coinciden en la forma de triángulo isósceles que adoptan los extremos laterales de la capa, e incluso en la disposición de las piernas y los pliegues que cabalغان entre ellas. Por su parte, el rostro, aunque no el cabello, viene a ser un calco del que posee el *San Lorenzo* (h. 1716) de la homónima iglesia vallisoletana, y no se encuentra tampoco muy lejano del que tiene el *San Ildefonso* (1712) documentado en Morales de Toro (Zamora)⁵¹.

4. 8. *San Benito de Palermo* (h. 1725). *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Seca* (Valladolid)

Nacido en 1526 en Sicilia, San Benito de Palermo fue un santo de origen africano, hijo de esclavos negros que trabajaron en una plantación cercana a Mesina. Cuando alcanzó la veintena se unió a un grupo de ermitaños que se regían por la regla franciscana. Posteriormente ingresó como lego en el convento de Santa María de Palermo, si bien su analfabetismo hizo que los monjes pensarán que donde mejor podía servir era en la cocina. Con el paso del tiempo se le fueron atribuyendo milagros, fundamentalmente curativos, llegando a ser guardián del convento, maestro de novicios e incluso prior. Fue beatificado en 1743 por Benedicto XIV y canonizado en 1807 por Pío VII.

San Benito de Palermo (Fig. 11) ocupa la hornacina de la calle del lado de la epístola del retablo mayor de la iglesia parroquial de La Seca (Valladolid). Tanto el retablo como sus imágenes pertenecieron en origen a la iglesia de San Francisco de la V.O.T. (Venerable Orden Tercera o Tercera Orden de San Francisco), templo desde el que fueron trasladados en la década de 1970 para sustituir el arruinado retablo mayor parroquial como consecuencia del hundimiento de la torre. Asimismo, contribuyó a este traslado el cierre del templo de la V.O.T. por peligro de derrumbe.

La V.O.T. de La Seca fue una asociación seglar surgida en 1717. En sus comienzos negoció con parroquia la cesión de un espacio en el templo en el que poder celebrar sus cultos; sin embargo, al no llegar a un acuerdo decidió adquirir unos terrenos anejos a la parroquia en donde edificar su propio templo. Éste se comenzó a levantar en el mes de febrero de 1725, prolongándose las obras hasta 1751. Fue entonces cuando se llevó a cabo el amueblamiento interior, incluidos los retablos⁵². El retablo mayor fue construido entre 1753-

50 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1030-1033.

51 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 881-882 y 1042-1044.

52 MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVIII. Antiguo partido judicial de Medina del Campo*, Valladolid,



Fig. 11. *San Benito de Palermo*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1725. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Seca (Valladolid)

1755 por el tallista vallisoletano Juan Macías⁵³, y en origen estaría presidido por la hechura de *La Estigmatización de San Francisco*, cuya ejecución correspondería a Pedro de Ávila entre 1723-1724⁵⁴.

A una fecha inmediatamente posterior corresponderá la ejecución del *San Benito de Palermo*, que presenta las características de la plástica de Ávila propias de estos años y que parece copiar, pero con la composición invertida, al anónimo *San Benito de Palermo* que perteneció al Convento de San Diego de Valladolid y que hoy se conserva en el Museo Nacional de Escultura. El santo italiano es representado según su iconografía tradicional: de pie, sujetando un corazón en su mano izquierda (en ocasiones de este corazón pueden manar siete gotas de sangre que aluden a sus virtudes: las tres teologales y las cuatro cardinales), y posiblemente en la otra un Crucifijo, como así parece indicarlo la posición de los dedos. Como San Francisco, viste el típico sayal franciscano ajustado a la cintura por un cingulo del que penden tres nudos

Diputación de Valladolid, 2003, p. 359. BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1070-1075.

53 MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana María, *Catálogo Monumental...*, p. 359. Su dorado fue efectuado entre 1769-1773 por el maestro vallisoletano Segundo del Río.

54 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1070-1075.



Fig. 12, izq. *San Antonio de Padua*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1725. Catedral. Valladolid

Fig. 13, der. *San Ramón Nonato*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1725. Catedral. Valladolid

que hacen referencia a los votos franciscanos. La vestimenta, cuya policromía imita perfectamente la textura del sayal, se ve surcada por numerosos pliegues que otorgan a la escultura gran dinamismo. Ávila no logra captar a la perfección el rostro típico de la raza negroide pues se ve que teniendo por base un rostro occidental le suma determinados rasgos negroides (nariz ancha aplastada y labios muy gruesos). A pesar de estos cambios que enmascaran un tanto el estilo de Ávila, seguimos viendo sus característicos estilemas: los ojos almendrados, el volumen cúbico de la cabeza, sus singulares orejas, etc.

4. 9. *San Antonio de Padua* (h. 1725). *Catedral. Valladolid*

Procedente también de la iglesia de San Francisco de la V.O.T. de La Seca (Valladolid), se conserva en dependencias catedralicias⁵⁵ un *San Antonio de Padua* (152 x 70 cm) (Fig. 12) que también cabe asignar a Ávila. Debió ser la segunda imagen que la V.O.T. encargó al escultor, no en vano fue el santo más importante de la Orden tras San Francisco. Desconocemos su fecha de ejecución, pero teniendo en cuenta que posee unas características y pliegues a cuchillo similares a los del San Francisco lo más lógico es pensar que fue esculpido hacia 1725. Es probable que en origen el retablo mayor de la V.O.T. estuviera ocupado por las tres efigies que hemos citado: en la hornacina central *La Estigmatización de San Francisco*, al lado izquierdo *San Antonio de Padua*, y al lado derecho *San Benito de Palermo*.

La imagen no presenta dudas en cuanto a su adscripción a Ávila por cuanto los rasgos faciales y los pliegues a cuchillo son los característicos del escultor. Además es muy similar a otras dos que se le atribuyen en la propia parroquial de La Seca (Valladolid) y en la iglesia de San Miguel de Íscar (Valladolid)⁵⁶, y también guarda parentesco con la atribuida a Antonio de Gautúa en el Oratorio de San Felipe Neri⁵⁷, si bien con la composición invertida. San Antonio es efigiado según su típico ademán: de pie, con una pierna adelantada y la rodilla marcándose bajo la túnica. Viste el usual hábito franciscano. Los pliegues del hábito, que lo surcan creando un sinfín de concavidades, son un prodigio técnico ya que los llega a concebir realmente finos, especialmente en el paño. Los pies, como de costumbre, los sitúa en ángulo recto y separados por una masa de pliegues agudos. Con las manos sujeta un paño en el que se apoya un Niño Jesús de bellísima factura que le intenta acariciar. Esta posición no será la original puesto que iría tumbado sobre el paño. El peinado lo conforma una gran tonsura rodeada de mechones ondulados. Por su parte, el Niño se halla totalmente desnudo, de suerte que tiene talladas hasta sus partes íntimas. Su anatomía rolliza está captada con gran blandura. La nariz es pequeña y chata, los ojos almendrados y con unos diminutos abultamientos bajo ellos, y la boca estrecha y entreabierta. Tiene muy marcado el surco nasolabial y el hoyuelo del mentón. El pelo está dispuesto en mechones ondulados de escaso resalte, dejando caer uno sobre la frente. La tipología de Niño Jesús que aquí vemos marcada cuenta con numerosos ejemplares.

⁵⁵ Agradezco al restaurador D. Pedro Escudero el descubrimiento del San Antonio de Padua y del San Ramón Nonato conservados en la Catedral.

⁵⁶ BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1098-1099 y 1119-1120.

⁵⁷ BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1138-1139.

4. 10. *San Ramón Nonato* (h. 1725). *Catedral. Valladolid*

También en dependencias catedralicias se conserva un *San Ramón Nonato* (131 x 60 cm) (Fig. 13) procedente, al igual que el *San Antonio de Padua*, de la V.O.T. de La Seca (Valladolid). Desconocemos con certeza si esta buena talla⁵⁸, aunque algo maltratada, proviene de la parroquia o de la de la V.O.T., aunque lo más probable es que perteneciera al templo franciscano. Una de las razones por las que me inclino hacia esta opción es la existencia de una fotografía realizada en la sacristía de la parroquial en la que aparecen numerosas esculturas procedentes de la V.O.T tras el cierre de ésta.

San Ramón Nonato (1203-1240) fue un santo mercedario catalán, cuyo apodo “Non natus” (no nacido) deriva de que su “madre murió antes de parirlo y practicaron la cesárea sobre su cadáver”, es por ello que se le consideró el “protector particular de las mujeres embarazadas e incluso de las comadronas que las asistían durante el parto, y también de los recién nacidos”⁵⁹. Se unió a la Orden de los Mercedarios, fundada por San Pedro Nolasco con el objetivo de rescatar a los cristianos cautivos por los musulmanes. Casualidades de la vida, cuando San Ramón viajó al norte de África fue secuestrado en Argel por unos piratas berberiscos que “lo martirizaron atravesando sus labios con un hierro al rojo, luego pasaron un candado por los orificios, para impedirle que predicase el Evangelio”⁶⁰. A raíz de este hecho se le tomó como protector de los esclavos. Tras ser liberado por su Orden volvió a España. Tiempo después el papa Gregorio IX lo nombró cardenal, si bien cuando el santo se dirigía a Roma falleció. Fue canonizado en 1657 por el papa Alejandro VII.

Se trata de una imagen muy similar a otra que talló para Íscar (Valladolid) en 1737⁶¹. La versión del santo mercedario que nos ocupa fue tallada unos años antes, como así podemos adivinarlo por la presencia de unos pliegues a cuchillo algo más relajados, y por la ejecución de una cabeza y barba más alargadas. Decimos esto por cuanto en sus últimos años Ávila tendió a achatar cabezas y barbas. La total similitud entre su rostro y el del *San Francisco estigmatizado* hace que nos decantemos por fecharlo hacia 1725. San Ramón posee un canon alargado y figura de pie adelantado una pierna. Eleva el brazo derecho, en cuya mano porta una custodia que hace referen-

58 En 2018 la Cofradía Penitencial de la Sagrada Pasión solicitó a la catedral su préstamo para disponerla en el altar que levantó la hermandad en el recorrido de la procesión del Corpus Christi. El motivo de su inclusión fue la celebración del VIII Centenario de la fundación de la Orden de la Merced (1218).

59 RÉAU, Louis, *Iconografía de los santos. P-Z*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1998, p. 121.

60 RÉAU, Louis, *Iconografía...*, p. 121.

61 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1116-1118.



Fig. 14. *Niño Jesús de Nuestra Señora de la Salud*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1725. Iglesia de San Nicolás de Bari. Valladolid

cia a la Eucaristía, y más concretamente al viático que recibió de manos de Jesucristo poco antes de morir. Por su parte en la mano izquierda sujetaría la palma del martirio, hoy desaparecida, que aludiría a las torturas sufridas a manos de los musulmanes. En ocasiones en la palma se hallan incluso tres coronas que hacen referencia a sus tres virtudes (castidad, elocuencia y martirio). Viste túnica blanca hasta los pies, colocados éstos en su característica posición de ángulo recto. La túnica lleva capucha caída sobre la espalda. Por encima una sobretúnica blanca, con la parte inferior simulando labores de brocado, que le llega hasta las rodillas; y una esclavina roja cerrada mediante abotonadura. Hay que reseñar la rotura de la tapilla vítrea con que está fabricado el ojo derecho. Peina tonsura rodeada por una ancha franja de sinuosos mechones. La poblada barba remata en dos puntas recurvadas.

4. 11. *Niño Jesús* (h. 1725). *Iglesia de San Nicolás de Bari. Valladolid*

Una de las iconografías que más cultivó Pedro de Ávila a lo largo de su vida fue la del Niño Jesús, tipología muy frecuente y querida en los cenobios femeninos. Si bien tan solo están documentados dos desaparecidos que labró para la iglesia de San Martín y los que acompañan a sus *San Josés* de Morales de Toro (Zamora) y de la catedral de Valladolid⁶², sus rasgos morfológicos y faciales están tan definidos que es fácil identificar nuevos ejemplares. Además, contamos con otros Niños que acompañan a obras atribuidas al escul-

62 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 871-872, 882-883 y 906-908.

tor, son los casos del *San José* (h. 1729) del Santuario de Nuestra Señora del Henar (Segovia), de la *Virgen de las Nieves* (h. 1712) de la parroquial de Nava del Rey (Valladolid) y del *San Antonio de Padua* que se conserva en almacenes catedralicios⁶³. A todos ellos se les representa tumbados sobre un paño que sostiene la figura que les acompaña, a excepción del *San José* de Morales de Toro y de la *Virgen de las Nieves*, cuyos niños van posados sobre las manos izquierdas. Artísticamente hablando, el ejemplar más valioso es el que porta el San Antonio.

Partiendo del estudio de estos ejemplares, las características que los definen son las siguientes: se encuentran totalmente desnudos, de suerte que tienen talladas hasta sus partes íntimas. Poseen anatomías rollizas captadas con gran blandura y morbidez. La nariz es pequeña y chata, los ojos almendrados y con diminutos abultamientos bajo ellos, y la boca estrecha y entreabierta. Tienen muy marcado el surco nasolabial, así como los mofletes y el hoyuelo del mentón. El pelo está concebido en mechones ondulados de poco resalte, uno de los cuales cae sobre la frente. Son imágenes muy sonrientes. Por lo general, los que van tumbados, elevan levemente una de las piernas; asimismo levantan las manos, con intención de acariciar el rostro de la figura que acompañan. A partir de estos rasgos estilísticos y de la comparación con las esculturas que hemos reseñado anteriormente podemos atribuirle otros dos Niños Jesús. El primero se conserva en la iglesia de San Nicolás de Valladolid. Se trata del *Niño Jesús* (Fig. 14) que lleva en su mano izquierda *Nuestra Señora de la Salud*, imagen de bastidor del siglo XVII. Según refiere Floranes, esta Virgen gozó de una devoción secular y en sus orígenes presidía el colateral de la Epístola de la primitiva iglesia de San Nicolás⁶⁴. Este Niño resulta ser un calco, aunque con la disposición invertida, del que acompaña al San Antonio catedralicio, por lo que su cronología será similar, es decir hacia 1725.

4. 12. *Niño Jesús* (h. 1725). *Convento de San Blas. Lerma (Burgos)*

El otro Niño Jesús es radicalmente diferente a todos los que hemos reseñado puesto que no acompaña a nadie, sino que conforma por sí mismo una imagen de devoción. Se trata de un ejemplar conservado en la clausura del convento de San Blas de la villa ducal de Lerma (Burgos). Como dijimos anteriormente, los Niños Jesús tuvieron gran éxito en los conventos de monjas, y este no fue una excepción ya que se trata de un cenobio de dominicas. Este pequeño *Niño Jesús* (21 x 11 x 7 cm) se muestra de pie y pertenece al tipo de

63 BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1003-1007 y 1085-1888.

64 FLORANES, Rafael: *Inscripciones...*, p. 243.



Fig. 15. *San Pedro en cátedra*. Pedro de Ávila (atrib.). 1726. Iglesia de San Pedro Apóstol. Zaratán (Valladolid)

“Niño Jesús Salvador”⁶⁵, así con una de las manos bendice y en la otra sujeta un orbe. No faltan ni el rostro sonriente ni el típico mechón diagonal sobre la frente. Dada la completa similitud con el anterior Niño Jesús, y por lo tanto con el que acompaña al San Antonio de la catedral, procede también asignarle una fecha cercana al año 1725.

4. 13. *San Pedro en cátedra* (1726). Iglesia de San Pedro Apóstol. Zaratán (Valladolid)

El *San Pedro en cátedra* (Fig. 15) que preside el retablo mayor de la parroquia de Zaratán es otra escultura que no dudamos en atribuir a Ávila, si bien su historia constructiva posee algunas incógnitas. Su origen lo encontramos el 28 de mayo de 1713 cuando el escultor José Pascual Robledo (1677-1714) otorga su testamento y en él indica

“que de la hechura de un San Pedro para Zaratán he recibido cuatrocientos reales está desbastada la cabeza y una mano hecha véase lo que vale lo obrado y trabajado en dicha hechura y se busque quien la acabe y si no se me pague

65 CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El monasterio de San Blas de la villa de Lerma: una historia inmóvil*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2008, pp. 175-176.

lo trabajado y la demasía mando se vuelva a la parte que me lo mando hacer y entrego el dicho dinero lo cual tase persona de mi profesión”⁶⁶.

No sabemos si en los meses de vida que le restaban, pues murió el 17 de marzo de 1714, pudo realizar algo más. Desde entonces y hasta 1726 no se vuelven a tener noticias de la escultura. Este amplio lapso de tiempo trae consigo varias preguntas: ¿Se finalizó la escultura que había comenzado a tallar Pascual pese a la demora de más de una década, o bien se desechó lo poco que había labrado Pascual y se hizo completamente nueva? Es complicado responder a estas cuestiones, y, además, la situación se complica aún más si tenemos en cuenta que en la sacristía se conserva una pequeña imagen de San Pedro vestido de Papa que, en vista de sus características, también parece que pudo ser labrada por estos mismos años que estamos tratando.

La hipótesis más convincente es que la imagen tallada en 1726, que es la que atribuimos a Ávila y se encuentra en el retablo mayor, fue realizada *ex novo*, aunque no podemos descartar que se reutilizaran las manos y la cabeza que Pascual apenas tenía desbastados. Por su parte, el pequeño *San Pedro* de la sacristía será la imagen procesional que se esculpió en 1734⁶⁷, y que un año después fue dorada y policromada⁶⁸. La autoría de este pequeño simulacro no anda muy lejos del estilo de Pedro de Ávila, sin embargo, la calidad es muy inferior a la producción general del maestro, por lo que cabría asignársela a su taller o a un desconocido escultor de su círculo.

Volviendo al *San Pedro en cátedra* que asignamos a Ávila, sabemos por el libro de fábrica que en el referido año 1726 se abonan 1.015 reales “a los maestros escultores y estofadores vecinos de Valladolid por la hechura de San Pedro titular de esta iglesia que está colocado dicha imagen en el altar mayor en que entra la venera que tiene dicha imagen”⁶⁹. Un año después, en 1727, se adquirió un nuevo retablo mayor en el que “colocar en él al señor San Pedro titular de ella”⁷⁰. En 1767 la imagen tendría algún desperfecto pues se procedió a componerla, y en 1775 el maestro cerrajero vallisoletano Rafael Pereira fabricó “unas llaves para San Pedro con el dorado”⁷¹.

66 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos...*, pp. 362-363.

67 “Pásansele en cuenta doscientos reales de vellón que tuvo de costa el hacer un San Pedro de bulto con andas en blanco”. AGDV, Zaratán, San Pedro Apóstol, Caja 2, Cuentas 1732-1778, f. 16.

68 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VI. Antiguo partido judicial de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1973, p. 174.

69 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Catálogo Monumental...*, p. 173.

70 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Catálogo Monumental...*, pp. 173-174.

71 AGDV, Zaratán, San Pedro Apóstol, Caja 2, Cuentas 1732-1778, ff. 249 y 340.

Pedro de Ávila concibe al primer papa según el modelo que ya había utilizado su padre en 1692 en la Colegiata de Lerma⁷², y que tiene su origen en el *San Pedro en cátedra* que Gregorio Fernández ejecutó hacia 1630 para el convento franciscano del *Scala Coeli* del Abrojo⁷³. El único cambio reseñable es la posición de la estola, ya que no cae recta, sino que forma una cruz. Por lo demás es idéntica: San Pedro figura sentado en un sillón, reposando los pies sobre una almohada roja con flecos dorados en las esquinas. Aparece revestido de pontifical: alba blanca con imitación de labores de brocado en la parte inferior, amplia capa pluvial roja con el borde recorrido por una cenefa dorada que contiene motivos vegetales, y estola cruzada sobre el abdomen. La cabeza va tocada por la tiara pontificia. Las manos, protegidas por guantes, ejecutan dos acciones contrapuestas: eleva la derecha para impartir la bendición, mientras que la izquierda, con la que sujeta sus dos características llaves, la dispone sobre el reposabrazos. A pesar de que la labra del cuerpo es correcta, adolece de cierta planitud y falta de dinamismo. Lo más sobresaliente es la cabeza, de modelado virtuosista, que a buen seguro es obra personal del escultor. San Pedro es efigiado como un anciano con una poblada barba canosa, realizada a base de caracolillos a la manera de Juan de Ávila y Gregorio Fernández. La morbidez del rostro está bien trabajada, ya que la blandura de la carne y las arrugas propias de la avanzada edad están perfectamente simuladas. Asimismo, ha logrado que el semblante rebose naturalismo y espontaneidad, de suerte que ha conseguido infundirle vida propia y simular que está interactuando con el espectador. Mantiene la boca entreabierta, como si de un momento a otro fuera a comenzar a hablar, pudiéndose ver los dientes y la punta de la lengua, detalles que Ávila repite incesantemente. Tanto los rasgos faciales como el tipo de oreja coinciden con el estilo del escultor, motivo por lo que la atribución queda planteada.

4. 14. *Santa Catalina de Alejandría (Década de 1730). La Suite Subastas. Barcelona*

Santa Catalina de Alejandría (Fig. 16) fue una de las mártires más célebres del santoral. En esta exquisita escultura, que destaca por su elevada calidad tanto desde la perspectiva de la labra de la escultura como desde el de su policromía, Ávila ha concebido a la mártir erguida y con la pierna izquierda levemente adelantada conformando el típico *contrapposto* del que gusta dotar a sus personajes. Eleva la mano derecha, en la que portaría una desaparecida

72 CERVERA VERA, Luis, *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981, p. 205.

73 URREA, Jesús, "Gregorio Fernández en el Convento de Scala Coeli del Abrojo", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3 (1998-1999), pp. 23-32.



Fig. 16. *Santa Catalina de Alejandría*. Pedro de Ávila (atrib.). Década de 1730. La Suite Subastas. Barcelona. © La Suite Subastas

espada con la que fue martirizada mientras que el brazo izquierdo lo dispone oblicuamente, en cuya mano sujetaría el otro instrumento de su martirio: la rueda con cuchillas. Son visibles aún en esa zona dos clavos en los cuales iría inserta la rueda. Dadas las relaciones que mantiene esta escultura con otras de la santa talladas por Ávila es probable que a sus pies se encontrara la cabeza cortada del emperador Maximiano, su perseguidor y asesino, si bien también se señala que su verdugo fue el emperador Majencio.

Viste una túnica verde que le cubre el cuerpo salvo las puntas de los pies y por encima tiene echado un manto rojo sobre el hombro y anudado a la altura de la cintura. Ambas prendas están policromadas con fastuosas decoraciones a punta de pincel consistentes en variados motivos florales en tonos multicolores y dorados. En el caso de la túnica sobresale a la altura del pecho un medallón en el que se encuentra efigiado el martirio de la santa, la

degollación, a cargo de un esbirro que alza su espada mientras la agarra por los cabellos. Por su parte, en el borde del manto observamos una deliciosa orla dorada y con motivos vegetales muy jugosos. Ambas prendas están facetadas por una multitud de pliegues berninescos o acuchillados –del cual Ávila fue su introductor en Castilla a comienzos de la década de 1710– que provocan en sus superficies unos sutiles juegos de clarooscuro. En el caso del manto, éste está concebido en base a grandes concavidades situadas en diversos planos.

La asignación de esta pieza a Pedro de Ávila está fuera de toda duda dada la presencia de sus clásicos estilemas (rasgos faciales –ojos almendrados y con un leve abultamiento en su zona inferior, nariz amplia de tabique ancho y aplastado, boca de labios finos en la que aparecen tallados los dientes y la punta de la lengua–, clásica disposición de las manos y sus dedos, adelantamiento de una de las piernas, pies formando un ángulo recto dividido por un trozo de túnica, etc.). La cabeza, tocada por una melena muy compacta y simétrica que le tapa las orejas, sigue los parámetros generales a los que nos tiene acostumbrados Ávila durante su última década productiva, la de 1730, en la que los rasgos faciales, e incluso el propio canon de la escultura, se estilizan notoriamente. Tanto por la disposición del cuerpo como por su policromía emparenta con el *San Joaquín* y la *Santa Ana* conservados en el Santuario Nacional de la Gran Promesa de Valladolid⁷⁴, mientras que la cabeza es la típica que dispone a sus imágenes marianas y también a las de las santas, como por ejemplo a sus diversos ejemplares de *Santa María Magdalena*.

BIBLIOGRAFÍA

- BALADRÓN ALONSO, Javier y BRASAS EGIDO, José Carlos: “Una Dolorosa castellana, obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila, en la iglesia de San Marcos de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 447-454; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6228448>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, “A propósito de una Magdalena del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 31 (2019), pp. 357-372; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7228018>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, “Acerca del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles”, *BSAA Arte*, 86 (2020), pp. 281-306; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7701464>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, “Aportaciones para el estudio de los retablos barrocos de la catedral de Valladolid”, en ILLESCAS, Laura; MONTERROSO, Juan Manuel; PAYO, René Jesús y QUILES, Fernando (eds.), *Universo Barroco Ibe-*

⁷⁴ BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila...*, pp. 1094-1097.

- roamericano. *Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-XVIII. Vol. 2*, Andavira, 2022, pp. 69-98; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8470398>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, "Mater Dolorosa. La Virgen de los Dolores y la Piedad en la obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila (1678-1755)", *Revista Atticus*, 35 (2017), pp. 55-64; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7750903>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, "Nuestros Maestros escultores. Pedro de Ávila (1678-1755)", *La Pasión de Valladolid*, 1 (2022), pp. 60-67.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, "Una escultura de Santa Rosa de Viterbo atribuible a Pedro de Ávila en el Museo Diocesano de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 90 (2019), pp. 143-155; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7248065>.
- BALADRÓN ALONSO, Javier, *Los Ávila: Una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis Doctoral], Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016; disponible: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/16207>.
- CANESI, Manuel, *Historia de Valladolid (1750)* [3 tomos], Valladolid, Grupo Pinciano, 1996.
- CASILLAS GARCÍA, José Antonio, *El monasterio de San Blas de la villa de Lerma: una historia inmóvil*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2008.
- CERVERA VERA, Luis, *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981.
- COLÓN DE LARREÁTEGUI, José, *Informe sobre los gremios de Valladolid*, Valladolid, 1781; disponible: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/199>.
- DURRUTY ROMAY, Inés, "El Cristo del Olvido. Escultura de Pedro de Ávila", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 7 (1940-1941), pp. 205-209; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2717955>.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998.
- FLORANES, Rafael, *Inscripciones de Valladolid*, Biblioteca Nacional, Manuscrito 11.246; disponible: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000191594>.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1941.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política. Tomo I*, Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=951>.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, Javier, *Cuéllar*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1998.
- MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVIII. Antiguo partido judicial de Medina del Campo*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid, Ministerio de Educación, 1970.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XV. Monumentos religiosos de*

- la ciudad de Valladolid (2ª parte)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 2001.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA, Jesús, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1985.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VI. Antiguo partido judicial de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1973.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1976.
- PÉREZ, Ventura, *Diario de Valladolid (1885)*, Valladolid, Grupo Pinciano, 1983; disponible: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=11366>.
- RÉAU, Louis, *Iconografía de los santos. P-Z*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1998.
- URREA, Jesús, "El desaparecido trascoro de la catedral de Valladolid", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 35 (2000), pp. 63-70; disponible: https://www.realacademiaconcepcion.net/index_files/boletin/bbaa35.pdf.
- URREA, Jesús, "Gregorio Fernández en el Convento de Scala Coeli del Abrojo", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3 (1998-1999), pp. 23-32.
- URREA, Jesús, "San Fernando en Castilla y León", *BSAA*, 52 (1986), pp. 484-487; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690448>.

