

Noticias biográficas, obras documentadas y atribuciones de escultores vallisoletanos del siglo XVIII: de José Pascual a Claudio Cortijo

Biographical News, Documented Works and Attributions Regarding 18th-century Sculptors of Valladolid: from José Pascual to Claudio Cortijo

JAVIER BALADRÓN ALONSO

balilla19@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-7548-2962

Recibido: 10/02/2017. Aceptado: 20/07/2017

Cómo citar: Baladrón Alonso, Javier: “Noticias biográficas, obras documentadas y atribuciones de escultores vallisoletanos del siglo XVIII: de José Pascual a Claudio Cortijo”, *BSSA arte*, 83 (2017): 211-234.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.211-234>

Resumen: El presente artículo pretende contribuir a clarificar y ampliar el conocimiento de diversos escultores que trabajaron en Valladolid durante el siglo XVIII, fundamentalmente en la segunda mitad del mismo, la época peor conocida de la escultura vallisoletana. De algunos artistas tan solo tenemos constancia de su nombre, a otros tan solo se les ha documentado alguna obra y de los pertenecientes a un grupo minoritario, tan solo poseemos limitados apuntes biográficos.

Palabras clave: escultura barroca, rococó y neoclásica; siglos XVIII y XIX; Valladolid; Antonio Bahamonde; Claudio Cortijo; Fernando González; José Pascual; Juan López; Pedro Correas; Pedro León Sedano

Abstract: This article aims to contribute to clarify and expand the knowledge of several sculptors who worked in Valladolid during the 18th century, mainly in its second half, the lesser-known period in the sculpture of Valladolid. In some instances, only the name of an artist has been recorded. In others some work has been documented. Very exceptionally it has been possible collecting some biographical notes.

Keywords: Baroque, Rococo and Neoclassical sculpture; 18th and 19th centuries; Valladolid; Antonio Bahamonde; Claudio Cortijo; Fernando González; José Pascual; Juan López; Pedro Correas; Pedro León Sedano.

INTRODUCCIÓN

La escultura vallisoletana del siglo XVIII es tan interesante y diversa como desconocida, pues ha suscitado un interés muy limitado por parte de los

investigadores. Tal es así, que para su estudio contamos solamente con las breves biografías de Pedro de Ávila, Pedro de Sierra, Pedro Bahamonde y Felipe Espinabete trazadas todas ellas por Martín González, además de algunas aportaciones puntuales posteriores.¹ Este desinterés hacia nuestra escultura dieciochesca quizás se deba a la carencia de una personalidad extraordinaria como las que hubo en épocas precedentes (Alonso Berruguete y Juan de Juni en el siglo XVI, y Gregorio Fernández en el XVII). Es precisamente el gran maestro gallego el que ha concentrado toda la atención, lo que ha dejado completamente relegado al resto de artífices contemporáneos y posteriores. Por suerte en las últimas décadas los profesores Martín González, Urrea y Fernández del Hoyo han ido desentrañando y dando a conocer a buena parte de estas personalidades. Una vez planteada esta problemática hay que señalar que la escultura dieciochesca vallisoletana, que evolucionó de una manera más rápida a como lo había hecho en el siglo precedente, puede dividirse en tres grandes periodos, con unos límites cronológicos un tanto difusos.

La primera etapa (*ca.* 1700-*ca.* 1714) fue un momento clave, ya que en ella termina por desvanecerse la influencia formal de Gregorio Fernández, aunque no en el uso de sus tipos iconográficos, que estuvieron vigentes hasta finales de la centuria. Durante esta fase inicial del siglo se mantuvo el típico pliegue del último cuarto de la centuria anterior, que se curvaba suavemente y componía blandos drapeados que se pegaban al cuerpo e insinuaban sus formas. En estos momentos la producción escultórica se destinó primordialmente a rellenar los múltiples retablos que se erigieron por entonces. Uno de los hechos más trascendentales de este momento fue el notable recorte del ámbito de irradiación de los talleres escultóricos vallisoletanos puesto que ya no se les volvería a solicitar obras desde Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco, Navarra... Desde entonces tan solo se exportarían obras a las zonas más próximas de las provincias limítrofes.

En esta época aún trabajaban los tres grandes maestros del último cuarto del siglo XVII: Juan de Ávila (1652-1702), Juan Antonio de la Peña (*ca.* 1650-1708) y José de Rozas (1662-1725); a los que habría que añadir otros dos escultores veteranos bastante desconocidos, como son Vicente Díez (1649-1708 *p. q.*) y Andrés de Pereda (*ca.* 1655-1733). Un poco posterior, y quizás el último escultor que permaneció ajeno al influjo foráneo, fue el hijastro de José de Rozas, José Pascual (1677-1714), maestro bastante prometedor que falleció en plena madurez artística. Asimismo, por entonces comenzarían a trabajar de forma independiente Pedro de Ávila (1678-1755) y Antonio de Gautúa (1682-1744), quienes darían sus mejores frutos décadas más tarde.

¹ Martín González (1959); (1983). Para consultar la escasa bibliografía acerca de los escultores vallisoletanos dieciochescos: Baladrón Alonso (2016b). Felipe Espinabete ha sido el escultor dieciochesco vallisoletano al que mayor atención se le ha prestado, para consultar su bibliografía actualizada: Baladrón Alonso (2016a).

La segunda etapa (*ca.1714-ca.1780*), que coincidiría con el triunfo del Barroco Tardío y del Rococó, es un periodo en el que penetran en la ciudad las corrientes europeas, si bien la mayoría de los escultores fueron ajenos a ellas. Dos artífices representaron esta renovación: Pedro de Ávila (1678-1755), quien personificó la influencia italiana, ya que fue el primero en utilizar los pliegues a cuchillo popularizados por Gian Lorenzo Bernini; y el riosecano Pedro de Sierra (1702-1760/1761), cuyo arte hunde las raíces en el Rococó francés, que asimiló durante sus años de trabajo en las obras del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, junto a los escultores galos René Frémin (1672-1744) y Jean Thierry (1669-1739). Este ascendiente se vislumbra en la delicadeza y dulzura de sus tallas, que poseen unas formas bellas y agradables a la vista, así como en el uso de unas cabezas muy pequeñas en relación con el cuerpo. La fecha final de este periodo se situaría hacia 1780, un año después de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid, y momento en el que Felipe Espinabete compuso sus últimas creaciones ajenas al nuevo influjo neoclásico.

Algunos escultores de este periodo se caracterizaron por su polifacetismo ya que, además de escultores, fueron ensambladores, lo que dio lugar a la denominación de tallista, muy popular en esta época. Además de Sierra, este grupo lo conformaron Pedro Correas (1689-1752), Pedro Bahamonde (1707-1748), Juan Antonio Argüelles (1718 *a. q.*-1766, *p. q.*), José Álvaro (1719-1784), Juan Macías (1721-1802) y Antonio Bahamonde (1731-1783). Aunque mantienen un nivel digno dentro de la estatuaria, donde verdaderamente destacaron fue en el campo del ensamblaje de retablos y otros muebles litúrgicos. Sin lugar a dudas el último gran maestro del Barroco vallisoletano, cronológicamente hablando, fue Felipe Espinabete (1719-1799), probable discípulo de Pedro de Ávila quien en un primer momento emuló sus pliegues a cuchillo, pero más tarde empezó a concebir unos paños serpenteantes, que serán los más usuales entre los escultores vallisoletanos durante el periodo puramente rococó. También pudo ser aprendiz de Ávila el interesantísimo maestro José Fernández (1713-1783), de quien Urrea afirmó que “mantenía viva en Valladolid y con cierta dignidad, nuestra tradicional escuela”.² Completan este panorama dos discípulos de Sierra: el burgalés Fernando González (1724-1806) y Juan López (1726-1801); y los desconocidos Manuel Valero Alhambra (1705 *a. q.* -1737 *p. q.*) y Andrés Carballo (*ca. 1720-1792*), artífice este último del que no conocemos ninguna obra por ahora.

La tercera y última etapa (*ca. 1780- ca.1813*) es la plenamente neoclásica, si bien siguió existiendo una rama que mantuvo la tradición barroca. Su límite cronológico sería el año en el que falleció Claudio Cortijo (1813), el último artífice activo en la ciudad, y tras el cual la práctica escultórica llegó

² Urrea (2003): 124.

prácticamente a extinguirse. Los cuatro representantes de esta época “académica” fueron Pedro León Sedano (1736-1809), Claudio Cortijo (1748-1813), Pablo Álvaro (1743-1795) y Eustaquio Bahamonde (1757-1830/1838). Aunque se formaron siguiendo el sistema tradicional, todos ellos salvo Cortijo fueron ensambladores y tuvieron relación con la Academia: Sedano y Álvaro fueron académicos, mientras que Bahamonde ingresó en ella en 1784 para completar su formación artesanal.³ Cabe hacer una precisión: los dos últimos se formaron en los talleres paternos, el primero en el de José Álvaro, y el segundo en el de Antonio Bahamonde. Salvo contadas creaciones de Sedano y Cortijo, sus obras fueron muy mediocres, de anatomías poco cuidadas, cubiertas por unos paños secos y rígidos.

Tras esta panorámica, se aportan a continuación numerosas noticias biográficas y artísticas de algunos de los escultores que acabamos de citar: José Pascual, Pedro Correas, Fernando González, Juan López, Antonio Bahamonde, Pedro León Sedano y Claudio Cortijo.

1. JOSÉ PASCUAL ROBLEDO (1677-1714)

De José Pascual,⁴ hijastro de José de Rozas (1662-1725) y con quien -a no dudarlo- se formó, damos a conocer una obra inédita. Se trata de las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* (figs. 1 y 2) que actualmente flanquean el retablo mayor de la iglesia penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno en Valladolid. En el cabildo celebrado por la cofradía en el mes de mayo de 1703 se determinó cuáles serían las imágenes que habían de tallarse para el nuevo retablo mayor y se acordó avisar a los maestros escultores para que pujaran por la obra. Al final la ejecución recayó en José de Rozas, quien se comprometió a esculpir una *Oración del Huerto*; dos “historias”, cuya identidad ignoramos; dos relieves del *Salvador* y *la Virgen*, y dos *Ángeles* para el ático.⁵ El conjunto lo completaban una *Inmaculada*, que se colocaría en el tabernáculo, y las efigies de *San Pedro* y *San Pablo*.⁶ Es probable que fuera el propio Rozas, a quien precisamente se le venían atribuyendo ambas efigies, el que sugiriera a la cofradía el nombre de su hijastro, para acometer la ejecución de ambos santos. Sea como fuere, el 29 de noviembre de 1703, José Pascual se concertó con Juan Martínez para realizar “dos hechuras de talla de bulto de cuerpo entero la una de San Pedro y la otra de San Pablo” para el retablo que la cofradía “está haciendo para la capilla mayor”.⁷ Pascual percibiría por su ejecución 800 reales y tenía que acabarlas

³ Urrea (1999): 60.

⁴ García Chico (1941): 362-363. Urrea (2009): 126. Baladrón Alonso (2016b): 163-165.

⁵ Arribas Arranz (1946): 41-44.

⁶ Martín González / Urrea (1985): 219.

⁷ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante AHPVa), leg. 2.937, ff. 643-644.

para el día de San José de 1704. El escultor cumplió con el plazo establecido, ya que el 11 de marzo de 1704 otorgó carta de pago.

Ambas esculturas fueron, junto con la efigie de *Jesús Nazareno*, las únicas piezas del antiguo retablo mayor barroco que se conservaron tras el incendio acaecido en la penitencial en 1799, si bien el retablo no pereció entonces, sino que quedó tan maltrecho que los cofrades decidieron venderlo (desconocemos a dónde fue a parar y si aún existe). Con motivo de la fabricación del nuevo retablo mayor, ya neoclásico, se decidió estucar las vestiduras de *San Pedro* y *San Pablo*, con objeto de darles una apariencia marmórea. De esta tarea se ocupó Anastasio Chicote (1754-1820) en 1811.⁸

Ambas imágenes talladas por Pascual no dejan de ser sino un remedo de originales creados por Gregorio Fernández, concretamente de los que éste esculpió para el desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Miguel en 1606. Tanto el *San Pedro* como el *San Pablo* que Fernández talló para el referido retablo sirvieron de inspiración a gran parte de los escultores vallisoletanos y castellanos que trabajaron durante los siglos XVII y XVIII. Se encuentran diversas versiones de ellos, en los que los tipos iconográficos se mantienen inmutables y tan solo evoluciona el tipo de pliegue, en muchos retablos de la provincia vallisoletana, como Casasola de Arión, Marzales, Torrecilla de la Abadesa, Villanueva de Duero y otros. En su mayoría son obras anónimas, con la excepción de las de Velilla (Pedro de la Cuadra, 1613),⁹ Cigales (Andrés de Oliveros, 1668),¹⁰ Villalba de los Alcores (*San Pedro*, obra de Manuel Ordóñez, y *San Pablo*, de Antonio Vázquez, en 1691-1693),¹¹ la Colegiata de Lerma (*San Pablo* de Juan de Ávila, 1692),¹² Santa María de Pozaldez (Andrés de Pereda, 1696),¹³ y el Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid (Pedro de Ávila, 1720).¹⁴

Se trata de copias literales, en las que los seguidores introducen variaciones mínimas, de las que quizá la mayor diferencia resida en el tipo de pliegue, ya que el fernandesco deja paso a otro de paños redondeados y suavemente incurvados. Este es el drapeado que desarrollaron durante el último cuarto del siglo XVII Juan de Ávila, Juan Antonio de la Peña y José de Rozas, entre otros. Pascual fue uno de sus últimos cultivadores, ya que pocos años después Pedro de Ávila introduciría en tierras castellananas el pliegue a cuchillo, de tipo berninresco.

⁸ Martín González / Urrea (1985): 219 y 221.

⁹ Ara Gil / Parrado del Olmo (1980): 354.

¹⁰ Urrea (2003): 161.

¹¹ Parrado del Olmo (2002): 351.

¹² Cervera Vera (1981): 205.

¹³ Marcos Villán / Fraile Gómez (2003): 163.

¹⁴ García Chico (1941): 380.

La pareja de esculturas de Pascual adopta actitudes contrapuestas, a la vez que complementarias, tanto en el movimiento de las cabezas como en el de las manos, piernas y pies. El manto de *San Pedro* (fig. 1) se arremolina a la altura del tórax y forma complicados bullones, sobre los que asienta un libro que lee con atención. La forma de las manos y su elegante disposición es clara herencia de Fernández pero, a diferencia de éste, le dota de una amplia calva y prescinde del copete de pelo en la frente. En *San Pablo* (fig. 2) los plegados, más finos, están mejor concebidos, y dotan de cierto dinamismo a la figura, con un manto que se dispone en diagonal sobre el torso y termina enrollándose en el brazo izquierdo.

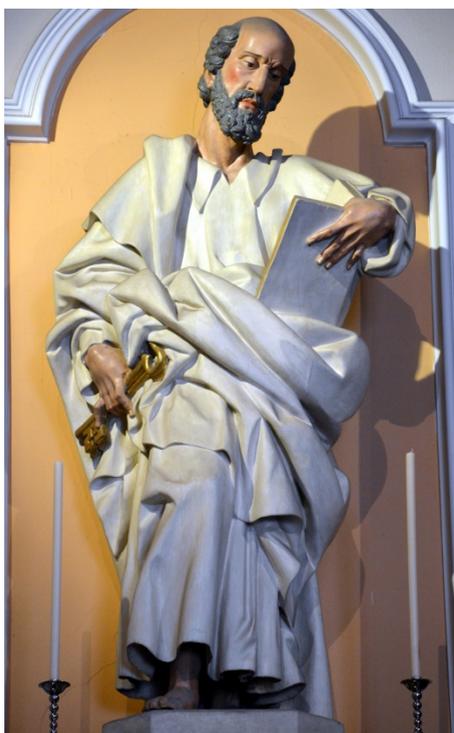


Fig. 1. *San Pedro*. José Pascual. 1703-1704.

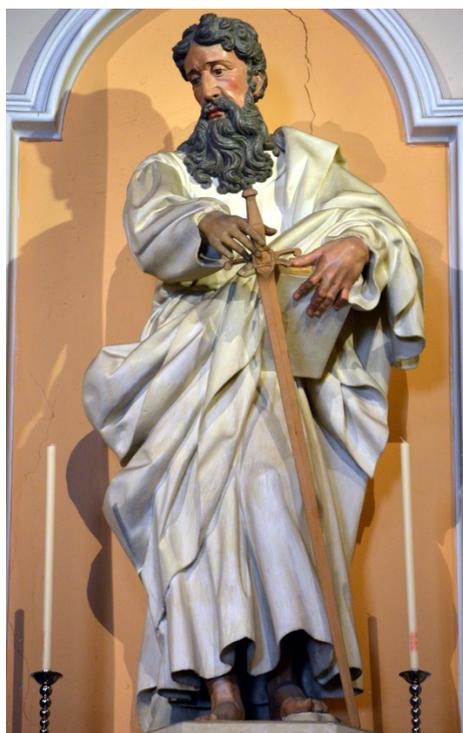


Fig. 2. *San Pablo*. José Pascual. 1703-1704.

Iglesia Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Valladolid.

A pesar de que se trata de dos efigies apreciables, no se rastrea en ellas ni la fuerza ni el vigor presente en las creaciones de Fernández. Aunque en los rostros se intenta proporcionar cierta blandura, los rasgos son bastante duros. Lo más apreciable del conjunto es la cabeza de *San Pablo*, con esas ampulosas barbas que recuerdan lejanamente a las del *Moisés* miguelangelesco.

2. PEDRO CORREAS (1689-1752)

En torno a Pedro Correas,¹⁵ el ensamblador más descollante del foco vallisoletano durante el segundo cuarto del siglo XVIII, existen muchas dudas acerca de que se limitara a este oficio o sobre si también llegó a practicar la escultura. Sabemos que para sus innumerables retablos, especialmente los destinados a conventos y patronos relacionados con la Orden franciscana (tanto en su rama masculina como femenina), requirió los servicios de los hermanos Sierra (José, Francisco y, en menor medida, Pedro). Pero hay otros retablos en los que se hallan una serie de esculturas que poseen unos rasgos estilísticos bien definidos, que denotan la existencia de un modo de esculpir que no coincide con el de ningún maestro vallisoletano o riosecano. Es el caso, por ejemplo, de las figuras que pueblan los grandiosos retablos mayores de la iglesia de San Andrés de Valladolid y del monasterio de Santa María de Valbuena, por lo que planteamos aquí la propuesta de que Correas fuera también escultor. Su estilo se caracterizaría por la concepción de imágenes de porte monumental, en las que se combinan ciertos rasgos de Pedro de Ávila (rostros, posición de los pies, pliegues a cuchillo, etc.) con otros propios de la escuela riosecana.

La primera empresa artística de Correas que documentamos aquí es la primitiva custodia del retablo mayor del Convento de las Comendadoras de Santiago de Valladolid, realizada en 1724 y dorada ese mismo año por Manuel Díez de Aragón (antes de 1661 - después de 1734). Ambos artistas percibieron por su ejecución 1.600 reales de vellón.¹⁶ Por desgracia debió de perderse, al igual que el antiguo retablo mayor barroco, durante la Guerra de la Independencia.

Otra obra inédita es una escultura de *San Esteban* que talló con anterioridad a 1723 para la parroquial de Mata de Cuéllar (Segovia)¹⁷ y que será la conservada en la iglesia moderna, de tamaño menor que el natural.

La tercera y última obra de Correas que aportamos es el desaparecido retablo mayor de la parroquial de Torquemada (Palencia). El 26 de octubre de 1726, fiado por su cuñado Antonio Solera y el batidor de oro Dionisio García, el artífice se concertó con fray José del Espíritu Santo, lector de Teología y prior del Convento de Recoletos Agustinos de Valladolid, quien poseía un poder del licenciado don Francisco Pedrejón, cura de la parroquial de Torquemada (Palencia), para contratar el retablo mayor de la iglesia según la planta y traza que el propio artista había diseñado.¹⁸ Por las condiciones escrituradas parece claro que el retablo sería similar a los que posteriormente fabricaría para las

¹⁵ Martín González (1959): 326-343; (1983): 449-451. Zaparaín Yáñez (1995): 463-468. Baladrón Alonso (2016b): 209-214.

¹⁶ Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, leg. 7241, año 1724, f. 99.

¹⁷ AHPVa., leg. 3.333, f. 520.

¹⁸ AHPVa., leg. 3.356, ff. 479-481.

capillas mayores del Convento de Santa Clara (1730) y de la iglesia de San Andrés (1740) de Valladolid, ya que se articularía mediante cuatro columnas de orden gigante, tras las cuales se dispondrían pilastras. La gran diferencia reside en que para el retablo de Torquemada utilizaría columnas salomónicas, mientras que para los otros dos retablos usaría la corintia con el tercio inferior tallado.

El retablo estaría presidido por *San Francisco* y estaría rematado en el ático por un *Padre Eterno* de medio cuerpo “acompañado de un globo de nubes rayos y serafines (...) con la mano derecha echando la bendición y en la otra el mundo con su cruz”. Además, en el segundo cuerpo “encima del frontis” se colocarían dos virtudes, sobre las volutas dos “mancebos airosos”, y apeados sobre la hornacina principal otros dos muchachos. En los intercolumnios se situarían, también de manera análoga a como lo están en los retablos de Santa Clara y San Andrés de Valladolid (dos en cada intercolumnio, una encima de la otra), las efigies de *San Agustín*, *Santo Tomás*, *San Pedro* y *San Pablo*, cuyas mascarillas se tallarían en madera de peral “para su duración”. Además, Correas se obligó a ejecutar la custodia, adornada con las efigies del *Espíritu Santo*, unos ángeles con los atributos del Santísimo, los *Doctores de la Iglesia* y los cuatro *Evangelistas*. Desconocemos si las esculturas fueron realizadas por él mismo o si subarrendó su ejecución, como en otras ocasiones, a los Sierra.

El retablo, por el que percibiría la elevadísima suma de 43.500 reales, tendría que acabarlo en un plazo de dieciocho a veinte meses. Por desgracia, esta monumental máquina, al igual que el resto de retablos e imágenes de la iglesia, desaparecieron al comienzo de la Guerra de la Independencia (1808) cuando los franceses quemaron buena parte de los edificios del pueblo, incluido el templo.¹⁹ Actualmente preside el presbiterio un retablo neoclásico trazado en 1816 por el arquitecto vallisoletano Pedro García González, director de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid,²⁰ para el que se han reutilizado unas imágenes dieciochescas de *Santa Eulalia* -patrona del templo-, *San Pedro* y *San Pablo*. Quizás estas dos últimas sean las que contrató Correas.

3. FERNANDO GONZÁLEZ (1724-1806)

Uno de los mejores artífices con los que contó Valladolid durante el segundo tercio del siglo XVIII fue el arquitecto, escultor y retablista burgalés Fernando González de Lara²¹ (nacido Fernando González Julián, pues según Payo Hernanz renunciaría al primer apellido materno en favor del segundo por parecerle éste más aristocrático).²² Hasta el momento la primera noticia que

¹⁹ Zalama (1992): 10.

²⁰ Cadiñanos Bardeci (2001), p. 200.

²¹ Sobre su actividad como arquitecto: Iglesias (1978): 125-127. Como retablista y escultor: Cadiñanos Bardeci (1985): 57-78. Urrea (1993a): 465-470. Payo Hernanz (1997): 379-393.

²² Payo Hernanz (1997): 379.

poseíamos de él en tierras pucelanas era la ejecución en 1749 de un delicioso *San José* de pro genie rococó para la parroquial de Velliza (Valladolid).²³

Nacido en Ciadoncha (Burgos) en 1724,²⁴ desconocemos dónde vivió y a qué se dedicó hasta que en el año 1743 aparece en Valladolid. Ignoramos desde cuándo residía en la ciudad, si bien parece probable que llegara a ella con la única intención de aprender el oficio de escultor. Con apenas 18 años (edad ya tardía para un aprendiz), el 16 de octubre de 1743, Fernando González y Juan Ruiz de Arcaute (amigo de “los padres del referido Fernando”) se concertaron con Pedro de Sierra, el artífice más destacado que por entonces mantenía abierto taller en la ciudad del Pisuerga, para que éste le enseñara el oficio. El aprendizaje, por el cual Sierra no percibiría cantidad alguna, tendría una duración de cuatro años;²⁵ por su parte, Sierra habría de pagar al referido Ruiz de Arcaute 500 reales anuales para ayuda de los gastos de dar de comer, cama y ropa limpia a González. En la escritura de aprendizaje firmaron como testigos dos oficiales de Pedro de Sierra: los desconocidos Juan Antonio Gutiérrez y Manuel Gómez. Sierra no le instruiría únicamente en el arte de la escultura, sino que también le daría nociones de ensamblaje e incluso de arquitectura, actividades en las que posteriormente González destacó en Burgos; así, podemos reseñar el espectacular *retablo mayor de la Capilla de Santiago de la Catedral de Burgos* (1772), de pro genie rococó, y la *Casa Consistorial de Burgos* (1791),²⁶ esta última ya dentro de una estética puramente neoclásica.

La relación que mantuvieron González y Sierra, la de aprendiz-maestro, ayuda ahora a comprender por qué, cuando años después el artista riosecano marche a Madrid para trabajar en el Palacio Real y su discípulo Santiago Infanzón se niegue a acompañarle, Sierra le recomiende proseguir su aprendizaje en el taller de Fernando González,²⁷ a quien conocía perfectamente, o en el de Ventura Ramos (1703-1756), que quizás también fuera su discípulo u oficial. Ambos artífices, a los que calificó como “los únicos que al presente hay de esta profesión de más quehacer e inteligencia”, se negaron a hacerse cargo del aprendizaje dado su mal carácter.

La siguiente noticia biográfica de Fernández data del 3 de noviembre de 1751, cuando contrajo matrimonio en la iglesia de San Ildefonso de Valladolid con Ángela Rodríguez,²⁸ hija del ensamblador y tallista vallisoletano Manuel Rodríguez (1697-1766).²⁹ Quizás suegro y yerno llegaron a colaborar en alguna empresa artística.

²³ Ara Gil / Parrado del Olmo (1980): 388.

²⁴ Payo Hernanz (1997): 379.

²⁵ AHPVa, leg. 3.409/2, ff. 88-89.

²⁶ Iglesias (1978): 68-71.

²⁷ Urrea (1993a): 466.

²⁸ Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante AGDVa), San Ildefonso, 1751M, ff. 2-3.

²⁹ Ver: Baladrón Alonso (2016b): 214-215.

Un hito importante dentro de su carrera acaeció el 6 de agosto de 1752, al ajustarse con el maestro sastre Matías Sedano para enseñar el oficio de escultor al hijo de éste, Pedro León Sedano (1736-1709), quien con el tiempo se convertiría en uno de los artífices vallisoletanos más relevantes de la etapa neoclásica. El concierto estipulaba que el aprendizaje duraría cuatro años y que González pagaría al padre de su alumno 50 ducados de vellón anuales, lo que serviría de ayuda para alimentar y vestir al joven Pedro.³⁰ La última noticia que podemos aportar sobre el escultor burgalés data del 23 de agosto de 1753, cuando tomó en arrendamiento durante tres años una casa en la calle de la Librería.³¹ No debió de cumplir totalmente con el contrato puesto que, según indica Payo Hernanz, ya se encontraba trabajando en Burgos en 1754.³²

4. JUAN LÓPEZ (1726-1801)

El escultor académico³³ Juan López de Aguilar³⁴ nació en Valladolid el 23 de junio de 1726. Sus padres, el latonero Juan López e Isabel de Aguilar, moradores en Cantarranas, lo bautizaron en la primitiva iglesia de San Miguel el 2 de julio de ese mismo año.³⁵ El 7 de agosto de 1742 su padre le ingresa en el taller de Pedro de Sierra.³⁶ Una vez independizado de su maestro, y seguramente con algunas obras ya en marcha, lo que le proporcionaría cierto desahogo económico, decidió contraer matrimonio.³⁷ La mayor parte de su vida vivió en la calle del Bao, vía que une la Plaza del Rosarillo y la Bajada de las Angustias (antigua Corredera de San Pablo). Sabemos que moró en dos casas diferentes, ambas alquiladas, en dicha calle: unos años lo hizo en la intitulada de Pedro Gaona (azulejo número 9),³⁸ y otros en la llamada de Pedro Lucas (azulejo número 3).³⁹ Juan López falleció el 17 de noviembre de 1801 y fue sepultado al día siguiente en la iglesia de San Martín.⁴⁰

³⁰ AHPVa, leg. 3.701, f. 65.

³¹ AHPVa, leg. 3.371, ff. 721-722.

³² Payo Hernanz (1997): 379.

³³ El 14 de diciembre de 1784 es nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Urrea (1993b): 134.

³⁴ Ver: Baladrón Alonso (2016b): 168-169.

³⁵ AGDVa, San Miguel, 1722B, ff. 50-51.

³⁶ Baladrón Alonso (2016b): 168.

³⁷ Su esposa fue María Lozano y la ceremonia tuvo lugar el 29 de octubre de 1747 en la iglesia de San Martín. Un día después la pareja recibió del sacerdote don Patricio Quijada Barreda las velaciones y bendiciones nupciales. AGDVa, San Martín y San Benito el Viejo, 1744M, f. 17. La pareja tuvo cinco hijas: María Rufina (1750), Manuela Alfonso (1752), Manuela de Jesús (1755), Josefa Tadea (1756) y Lorenza María de la Portería (1762). AGDVa, San Martín, 1713B, ff. 308, 320, 339, 357. AGDVa, San Martín, 1761B, f. 10.

³⁸ Baladrón Alonso (2016b): 168.

³⁹ AHPVa, leg. 4.004, ff. 810-811; AHPVa, leg. 3.857, ff. 576-577.

⁴⁰ AGDVa, San Martín y San Benito el Viejo, 1777D, f. 98.

El escuetísimo catálogo conocido hasta ahora de este artista estaba compuesto tan solo por los leones para el reloj de la Universidad de Valladolid, realizados en 1767,⁴¹ y las esculturas de *San José*, *San Miguel* -en realidad se trataba de *San Joaquín*- y de los cuatro *ángeles* del retablo mayor de la parroquial de Cervillego de la Cruz (Valladolid), esculpidas en 1768,⁴² todo ello por desgracia desaparecido. La primera obra llegada, al menos hasta tiempos no muy lejanos, que presentamos son los cuatro grandes *Ángeles* que esculpió en 1768 para el tabernáculo del retablo mayor de la iglesia de San Benito el Viejo de Valladolid, que podría ser el conservado a los pies de la iglesia de San Martín hasta que se hundió el tejado del templo en la década de 1960. López cobró por ellos 50 reales de vellón, cantidad que no sabemos si era una parte del pago o el total a percibir.⁴³ La realización del tabernáculo había corrido a cargo del tallista ribereño Segundo Ibáñez, del ensamblador Diego Vecino y del arquitecto Tomás Martínez.⁴⁴

La segunda obra que le documentamos son otros *Ángeles* que esculpió para un pabellón que poseía el nuevo monumento que se construyó en la catedral de Valladolid entre 1757-1759 por José Álvaro (1719-1784), quien debía de seguir las trazas y condiciones diseñadas por el conocido arquitecto jerónimo Fray Antonio de San José Pontones⁴⁵. Desconocemos el número de ángeles tallados por López y tan solo tenemos constancia que percibió por ellos la exigua cantidad de 90 reales, por lo que no habría que descartar que se trataran de imágenes de papelón o similar⁴⁶.

5. ANTONIO BAHAMONDE (1731-1783)

Mejor documentado que los anteriores artífices, tanto desde el plano biográfico como del artístico, se encuentra el escultor, ensamblador y tallista Antonio Bahamonde⁴⁷. A su dilatado catálogo podemos añadir ahora dos sillerías y un retablo.

La primera sillería, contratada el 25 de enero de 1758, fue la de Villamediana (Palencia), que debía componerse de 19 sillas de nogal (fig. 3) y estar asentada en la iglesia el día de San Juan de ese mismo año; por su

⁴¹ Redondo Cantera (1989): 661.

⁴² Marcos Villán / Fraile Gómez (2003): 71.

⁴³ “Por cuenta de los susodichos tengo entregado a Juan López que hace los cuatro niños para el tabernáculo cincuenta reales vellón”. AGDVa, San Benito el Viejo, Cuentas y recibos, s/f.

⁴⁴ Martín González / Urrea (1985): 288.

⁴⁵ AGDVa, Valladolid, Catedral, Caja 297, Fábrica vieja, Libro de cuentas 1754-1801, f. 55.

⁴⁶ “Ítem a Juan López maestro de escultura por los ángeles para el pabellón. 90 reales”. AGDVa, Valladolid, Catedral, Caja 297, Fábrica vieja, Libro de cuentas 1754-1801, ff. 55-56.

⁴⁷ Parrado del Olmo (1989): 343-356. Redondo Cantera (2002): 288-312.

ejecución percibiría 4.600 reales de vellón.⁴⁸ Según señala Castán, actualmente la sillería se halla “desgraciadamente perdida casi en su totalidad”.⁴⁹ Al parecer a lo largo del siglo XX la sillería se desmontó, sus sitiales se colocaron en el presbiterio y cinco de sus respaldos se utilizaron para revestir la mesa del altar mayor. Por fotografías antiguas sabemos que las sillas estaban separadas por pilastras rematadas en fragmentos de entablamento. Asimismo, los respaldos de las sillas presentaban relieves enmarcados por rocallas en los que se desarrollaban escenas de las vidas de Santa Columba y Santo Tomás de Aquino, patronos de Villamediana. Completaba este conjunto una serie de ángeles músicos tocando instrumentos de viento y de cuerda que coronaban algunas de las sillas (se iban alternando con otras sillas rematadas por rocallas, mientras que la silla central exhibía un pequeño *San Antonio de Padua*). Por lo demás, la decoración era muy parca, limitándose tan solo a unas pequeñas rocallas tanto por encima como por debajo de los relieves de los respaldos.



Fig. 3. *Sillería de coro*. Antonio Bahamonde. 1758. Iglesia de Santa Columba. Villamediana (Palencia). © Javier Castán Lanaspa: *Villamediana. Iglesia de Santa Columba*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1992.

Apenas cinco meses después de escriturar esta sillería, el 12 de junio de ese mismo año, Bahamonde se concertó para hacer otra de similares características, compuesta por siete sitiales de madera de nogal, para la parroquial de San Mamés en Magaz de Pisuerga (Palencia),⁵⁰ localidad situada a tan solo diez kilómetros de Villamediana. En este nuevo contrato se puso como condición que se siguiera la misma traza utilizada para la anterior. El escultor debía tenerla

⁴⁸ Bahamonde se concertó con don Gregorio Cobos, cura de la parroquial de Villamediana, AHPVa, leg. 3.264, ff. 9-10.

⁴⁹ Castán Lanaspa (1992): 23.

⁵⁰ Contrato entre el escultor y don Andrés de Poza, don José Valdeolmillos y don Manuel de Valdecañas, beneficiados de la parroquial de Magaz. AHPVa, leg. 3.264, ff. 262-263.

asentada el 6 de agosto de ese mismo año y percibiría por su trabajo 2.100 reales.

La escritura explica puntualmente cómo habría de disponerse la sillería, su decoración, “haciendo en los brazos de cada silla unas cabezas de león, águila, caballo y demás que se requiere la variedad con la debida proporción”, e incluso su iconografía. Así, en el remate de la silla central se dispondría un relieve de *Nuestra Señora de Villaverde*, a su derecha una escultura de *San Antonio con el Niño* y a la izquierda, *San Vicente Ferrer*; en las sillas de los costados “los ángeles y estos y los santos de bulto y en los intermedios sus remates como en la de Villamediana”. Los respaldos de las sillas irían decorados con escenas de la vida de *San Mamés*, titular de la iglesia. Las historias a efigiar no las elegiría el escultor, sino que tendría que amoldarse “al plan que de su vida se me ha entregado”.

Podemos añadir otra obra realizada por Bahamonde, quizás una de las últimas que acometió. El 14 de noviembre de 1781 se concertó con los comisarios de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas de la iglesia de San Nicolás, para construir un retablo en el que se colocara la “primorosa efigie del *Santo Ecce Homo*”.⁵¹ Hacia 1612-1613 esta bellísima imagen había sido encargada a Gregorio Fernández por el párroco de San Nicolás, Bernardo de Salcedo, quien en 1621 la donó a la citada cofradía.⁵² En la iglesia debió de ocupar un primitivo retablo que fue sustituido por otro barroco realizado en 1739,⁵³ el cual, a su vez, dejó paso al tallado por Bahamonde.

El maestro vallisoletano se obligó a seguir como modelo el que contenía a *Jesús Nazareno* en el Convento de la Santísima Trinidad Orden Descalza, cuyo templo es la actual iglesia de San Nicolás, lo que parece indicar que Bahamonde también pudo ser su autor. La única diferencia entre ambos estribaba en que en el del *Ecce Homo* se debía “hacer un trono de cuatro pies de alto para colocar en él una imagen de los Dolores”. El retablo de la cofradía, por cuya hechura el escultor percibiría 2.350 reales, debía estar asentado para el día del *Corpus* de 1782. No acababa ahí su labor puesto que también se comprometió a esculpir una *Dolorosa* de una vara de alto (83,5 cm). A buen seguro esta Virgen de los Dolores, más concretamente una *Piedad*, será la que actualmente se conserva en el ático del retablo de San Miguel de los Santos de la actual iglesia de San Nicolás, puesto que además en el contrato se especifica que debía efigiarla sentada, lo que parece indicar que se refería a una *Piedad*. En ningún momento nos podríamos plantear que este último retablo sea el que realizó Bahamonde, ya que presenta columnas con el tercio inferior tallado y estípites, elementos ajenos a los retablos que por aquellas fechas realizaba el maestro y que ya

⁵¹ Actuaron por parte de la cofradía Tomás Alonso y José del Barrio, AHPVa, leg. 4.036, ff. 577-580.

⁵² Urrea (1972): 554-556.

⁵³ Pérez (1983): 164.

participaban de la estética neoclásica. Sea como fuere, el retablo del escultor fue dorado en 1794 por Manuel Alonso Abril -autor de la maqueta del proyecto de finalización de la Catedral conservada en el Museo Diocesano⁵⁴- y Antonio Escudero⁵⁵.

6. PEDRO LEÓN SEDANO (1736-1809)

El conocimiento que poseíamos sobre el escultor Pedro León Sedano,⁵⁶ nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción el 2 de enero de 1785,⁵⁷ se reducía a unas escasas obras (esculturas y retablos) recopiladas hace algunos años por Jesús Urrea.⁵⁸ Recientemente Álvarez ha dado a conocer una carta que Sedano envió el 12 de noviembre de 1794 a don Ramón Pascual Díez, académico de la Real Academia de San Fernando, en la que le informaba confidencialmente de que en Valladolid no se estaba siguiendo la orden de fabricar la decoración de los retablos a base de estucos.⁵⁹

Pedro León Sedano nació en Valladolid el 28 de junio de 1736.⁶⁰ Con casi 23 años, en 1759, contrajo matrimonio con Tomasa de la Barriada en la iglesia de San Lorenzo,⁶¹ con el escultor y tallista Juan Macías como testigo. En 1809 Sedano murió “repentinamente sin haber podido recibir sacramento alguno” y fue sepultado en la iglesia de San Miguel y San Julián.⁶²

Presentamos aquí tres noticias inéditas de carácter artístico. La primera, fechada en 1775, es una obra menor. Se trata de la cajonería de la sacristía de la parroquial de Aldea de San Miguel (Valladolid), por la cual percibió 2.750 reales, cantidad en la que “se incluye un conopeo y las mejoras”⁶³. La segunda

⁵⁴ Redondo Cantera (1995): 228-231.

⁵⁵ AHPVa, leg. 4.038, ff. 681-684.

⁵⁶ Urrea (1996): 215.

⁵⁷ Urrea (1993b): 134.

⁵⁸ Urrea: (1996): 215.

⁵⁹ Álvarez Vicente / Martín Pérez (2010): 148, 158-159.

⁶⁰ Sus padres, el maestro sastre Matías Sedano y Ana del Amo, le bautizaron en la iglesia de Santiago Apóstol el día 8 de julio de ese año. AGDVa, Santiago, 1726B, f. 312. Sus padres le dieron ocho hermanos: María (1731), Tomasa (1734), Victorina Mónica (1738), Francisca de Paula (1742), Ángel “primero” (1744), Segundo (1747), Ángel “segundo” (1750) y Francisco Regalado (1752). AGDVa, Santiago, 1726B, ff. 140, 226, 322; AGDVa, Santiago, 1739B, ff. 91, 251; AGDVa, San Miguel, 1722B, f. 289; AGDVa, San Lorenzo 1728B, ff. 107, 112.

⁶¹ El 26 de febrero de ese año. AGDVa, San Lorenzo, 1671M, f. 232. La pareja, que se estableció en la calle de Cantarranas, tuvo una numerosa prole: Julián (1760), Quintina (1761), Blas (1763), Juan (1766), Agustín (1768), Marcelino (1770), Estanislao Pío (1771), Manuela Isidora (1774) y Robustiana (1776). AGDVa, Santiago, 1755B, ff. 177, 242, 292; AGDVa, San Miguel, 1745B, ff. 322, 351, 383-384; AGDVa, San Miguel, 1775B, ff. 9, 65; AGDVa, San Miguel y San Julián, 1775B, ff. 21-22.

⁶² Falleció el 29 de enero de 1809. AGDVa, San Miguel y San Julián, 1809D, f. 29.

⁶³ AGDVa, Aldea de San Miguel, San Miguel Arcángel, C. 14, Libro de cuentas 1745-1780.

presenta muchas dudas, puesto que la información procede de un folio trasapelado que actualmente se conserva en el Libro de Cuentas de los años 1729-1743 de la Hermandad del Calvario de Nuestra Señora de la Caridad de la primitiva iglesia de San Esteban. Es probable que la obra realizada fuera para la referida cofradía, pero desconocemos la fecha. Según este documento, se le pagaron 200 reales “por la peana que hizo y componer los niños”⁶⁴.



Fig. 4. Grabado de la Virgen de la Cuesta de Vezdemarbán Zamora.

Pedro León Sedano, delineador, y A. García Sanz, grabador. Último cuarto del siglo XVIII. Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Valladolid.

La tercera actuación es la más interesante de todas, puesto que se aparta de la escultura y el ensamblaje. En la sección de Mapas y Planos del Archivo Histórico Provincial de Valladolid se conserva un grabado que representa a la *Virgen de la Cuesta* de Vezdemarbán (Zamora)⁶⁵ dentro de un sencillo retablo neoclásico articulado mediante dos pilastras, y en cuyo banco figura un relieve que efigia un milagro de esta Virgen (fig. 4). A la altura de María y del ático se disponen sendos pares de angelotes exhibiendo palmas y ramos de lirios. Remata el retablo en un ático semicircular sobre el que apea una pequeña imagen de la Fe con los ojos vendados y sosteniendo un báculo en forma de cruz y la Sagrada Forma en un cáliz. Completa el conjunto un zócalo sobre el que apea el retablo y en el que figura una leyenda que explica el milagro: “IMAGEN DE N. SEÑORA INTITULADA DE LA CUESTA. Por haberse

⁶⁴ AGDVa, San Esteban, Hermandad del Calvario de Nuestra Señora de la Caridad 1729-1743.

⁶⁵ AHPVa, Mapas y Planos, Carpeta 11-5.

aparecido en la que está situada su iglesia en Vezdemarbán. Es eficazísimo el auxilio de la Virgen para los que la invocan bajo de este título con especialidad contra la epidemia de viruela del ganado ovejuno”. Justo debajo figura el texto “A devoción del B. Don Simón González”, y a los extremos de la lámina: “Don Pedro León Sedano la delineó” y “A. García Sanz la grabó”. Se trata de una arquitectura imaginaria puesto que nada tiene que ver este retablo con el que ocupa la Virgen en la iglesia de Santa María de la Cuesta en Vezdemarbán; la única similitud entre ellos consiste en que ambos son neoclásicos. Rivera de las Heras dio a conocer dos estampas similares, una grabada por Julián Hujano en 1847 y otra, una litografía, realizada por Lacau.⁶⁶

Sedano mantuvo una fructífera relación con las dos iglesias de esta localidad zamorana. Para esta misma parroquia también talló las esculturas del retablo mayor (1788) -precisamente el que preside la Virgen del grabado diseñado por Sedano-, y realizó los retablos de Santiago el Mayor y de la Conversión de San Pablo (1791-1792), en los que se encargó tanto de la parte arquitectónica como de la escultórica. Además, para la iglesia de San Miguel diseñó los retablos del Cristo de las Angustias y de Nuestra Señora del Carmen.⁶⁷

7. CLAUDIO CORTIJO (1748-1813)

El último escultor barroco que mantuvo abierto taller en Valladolid fue Claudio Cortijo. Su importancia radica precisamente en esa circunstancia, en que a su muerte se extingue la escuela vallisoletana, que en siglos pasados llegó a ser una de las más pujantes del país. Como escultor no pasa de ser un mediocre artífice, sin apenas méritos plásticos. A pesar de mantener algunos elementos barroquizantes, en su obra ya se observa una clara influencia de la estética neoclásica, fundamentalmente en las actitudes reposadas y en los pliegues sosegados, si bien esto último podría deberse también a su falta de pericia técnica.

Hasta el momento no conocíamos nada de su biografía, a excepción de la fecha de su fallecimiento (1813) y de un puñado de obras documentadas: los *Medallones de la vida de San Juan Bautista* (1778-1780) de la iglesia de San Juan de Letrán,⁶⁸ unas sacras de Evangelio y Lavatorio (1782) para la iglesia de San Esteban el Real,⁶⁹ la *Virgen del Carmen* (1797) conservada en el altar mayor del Monasterio de San Benito el Real,⁷⁰ las efigies de *Santa María Magdalena* (1797) y *San Andrés* (1797) para la iglesia y la ermita de Castrillo-

⁶⁶ Rivera de las Heras (1997): 164.

⁶⁷ Navarro Talegón (1980): 396, 404, 406-407.

⁶⁸ Martín González / Urrea (1985): 316.

⁶⁹ Martín González / Urrea (1985): 337.

⁷⁰ Velasco (1977): 94.

Tejeriego (Valladolid),⁷¹ el *Cristo del Despojo* de la penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno (1801),⁷² y los dos *Ángeles* (1807) que coronaban los sombreros de los púlpitos que ese mismo año había tallado para la catedral José Bahamonde (1777-1852)⁷³.

Nuevos datos inéditos amplían el conocimiento sobre los citados medallones de San Juan de Letrán. Fueron realizados entre 1778 y 1780, cobró por ellos 4.289 reales y 28 maravedíes,⁷⁴ y fueron policromados por Miguel (1749-1793) y Tomás García,⁷⁵ a quienes se les abonaron -por esta labor y por su colocación en la iglesia- al menos 822 reales y 6 maravedíes.

Claudio Cortijo nació en el populoso barrio de San Andrés el 27 de mayo de 1748.⁷⁶ Desconecemos con quién se formó, si bien por entonces tampoco había demasiados escultores en la urbe: Felipe Espinabete, José Fernández, Juan López, Antonio Bahamonde, Pedro León Sedano, el desconocido Andrés Carballo y poco más. Cortijo contrajo matrimonio en dos ocasiones, en 1770⁷⁷ y en 1797.⁷⁸

En 1797 ganó “por pluralidad de votos” las elecciones a la alcaldía del barrio de San Antón para la siguiente anualidad.⁷⁹ En ese mismo año realizó una serie de trabajos menores junto a los ensambladores Juan Calderón de la Barca (1746-1810) y Eusebio Ramos (1757-1804), en la iglesia de Santiago y en las casas que la parroquia tenía puestas en arrendamiento.⁸⁰ Claudio Cortijo falleció el 10 de abril de 1813 a causa de “haberle sobrevenido un accidente repentino”.⁸¹

A continuación se presentan una serie de atribuciones de obras para añadir a su escueto catálogo. En uno de los retablos colaterales de la parroquial de

⁷¹ Urrea (2003): 29, 31.

⁷² Arribas Arranz (1946): 81-82.

⁷³ Urrea (1995): 83-84.

⁷⁴ Archivo de la Diputación de Valladolid (en adelante ADVa), Obras Pías, C. 194, Exp. 2.575, Cuentas de la Cofradía de San Juan de Letrán 1770-1797, año 1781.

⁷⁵ García Chico (1946): 302. ADVa, Obras Pías, C. 194, Exp. 2.575, Cuentas de la Cofradía de San Juan de Letrán 1770-1797, año 1782.

⁷⁶ Fue bautizado en la iglesia homónima el 2 de junio de dicho año. AGDVa, San Andrés, 1717B, f. 368.

⁷⁷ Los primeros desposorios los celebró con Francisca Frontaura el 7 de enero de ese año en la iglesia de San Esteban el Real. AGDVa, San Esteban, 1693M, f. 165. La pareja tuvo una numerosa prole: Ángel (1771), Fernando (1774), Juan Mata (1777), Sebastián (1780), Marcelina Elena (1784), Victoriana (1788) y Manuel. AGDVa, San Esteban, 1692B, f. 274, 284, 294, 304, 320 y 335.

⁷⁸ Contrajo un segundo matrimonio el 18 de junio de 1797, con Manuela López, en la iglesia de San Pedro Apóstol. AGDVa, San Pedro, 1717M, f. 359. La pareja tan solo procreó una hija: María (1801). AGDVa, San Esteban, 1790B, f. 43.

⁷⁹ El 21 de diciembre de ese año. Archivo Municipal de Valladolid, C. 66-49, f. 120.

⁸⁰ AGDVa, Santiago, Libro de fábrica 1797-1809, f. 17.

⁸¹ Su cadáver fue sepultado dos días después en la iglesia de San Esteban el Real, concretamente junto a la capilla de Nuestra Señora de los Dolores. Urrea (1985): 505.

Mahamud (Burgos) se conserva una aceptable efigie de *San José con el Niño* (fig. 5) cuyo estilo es identificable como el de Cortijo y de la que sabemos que fue labrada en Valladolid en 1794.⁸² La figura del santo, de pie, sostiene el cuerpo infantil sobre un paño blanco; resulta bastante envarada y tosca, especialmente en los pliegues de la túnica y las manos, mientras que el Niño, de anatomía rechoncha y bellas facciones, es de mejor calidad, lo que induce a pensar en que pueda ser una obra reutilizada. Tanto por su concepción general y la manera de disponer sus ropajes, como por sus rasgos faciales con una estructura del rostro formada por un rectángulo, con la parte inferior abombada hacia abajo, los ojos semicerrados, la boca entreabierta, su expresión de asombro, los pronunciados bucles sobre las orejas, la nariz prominente, los bigotes rasos y curvos, y la barba rematada en dos cuernecillos con las puntas simétricas, cabe relacionar esta escultura con el *San Andrés* que talló en 1797 para la ermita de Castrillo-Tejeriego (Valladolid). Por otro lado, la inflamación que parece afectar a su rostro y a las manos también hace emparentar esta escultura con la *Magdalena* que realizó para esa misma localidad.



Fig. 5. *San José con el Niño*. Claudio Cortijo (atrib.). 1794. Iglesia parroquial de San Miguel. Mahamud (Burgos).



Fig. 6. *Piedad*. Claudio Cortijo (atrib.). Hacia 1799-1800. Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari. Pollos (Valladolid).

También se le puede adjudicar una *Piedad* (fig. 6) conservada en la parroquial de Pollos (Valladolid). Se trata de un conjunto mediocre que acusa gran frialdad y rigidez, especialmente evidente en la figura de Cristo. El grupo

⁸² Payo Hernanz (1997): 398.

parece ser una reinterpretación de la *Piedad* o *Virgen de la Pasión* que Pedro de Ávila talló hacia 1702 para el Colegio de los Ingleses de Valladolid. En ambas figuras se aprecian las características que se acaban de señalar; pero, además, el rostro de Cristo es una copia puntual del que posee el *Cristo del Despojo* que talló en 1801 para Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Valladolid. Es probable que esta *Piedad* fuera ejecutada hacia 1799-1800, años en los que se construyeron los retablos colaterales, en uno de los cuales se haya inserta.⁸³

El rostro de la imagen de vestir del *Nazareno* (fig. 7) de la iglesia de Santa María de Mojados (Valladolid) es asimismo una copia casi exacta del rostro del *Cristo del Despojo*, motivo que nos lleva a atribuírselo. Aunque sigue la tradición de Nazarenos -algunos de vestir, aunque tuvieran el cuerpo completamente tallado- desarrollada en Valladolid por Francisco Rincón y que popularizaron Gregorio Fernández, Alonso de Rozas y otros muchos maestros, Cortijo lo presenta totalmente erguido, a diferencia de los artistas citados, quienes solían concebirlo seminclinado, acusando el peso de la cruz.



Fig. 7. *Nazareno*. Claudio Cortijo (atrib.).
Finales del siglo XVIII. Iglesia de Santa
María. Mojados (Valladolid).



Fig. 8. *Dolorosa*. Claudio Cortijo (atrib.).
Finales del siglo XVIII. Humilladero del Santo
Cristo. Villabáñez (Valladolid).

La *Dolorosa* (fig. 8) situada a los pies del Crucificado que preside el Humilladero del Santo Cristo de Villabáñez (Valladolid) y que copia puntualmente la *Dolorosa* de la Vera Cruz de Gregorio Fernández, aunque de mucha menor calidad y con una rigidez muy acusada, posee un rostro casi idéntico al de la citada *Magdalena* de Castrillo-Tejeriego (Valladolid), por lo que proponemos su asignación a Cortijo.

⁸³ Castán Lanaspá (2006): 152.



Fig. 9. Cristo atado a la columna.



Fig. 10. Ecce Homo.

Claudio Cortijo (atrib.). 1791.

Iglesia parroquial de la Asunción. (Castronuevo de Esgueva Valladolid).

También le pertenecerán parte de las esculturas que componen el retablo del Santísimo Cristo de la Cruz que en 1791 construyó Eustaquio Bahamonde para la parroquial de Castronuevo de Esgueva (Valladolid). Se trata del relieve de *la Oración del Huerto* del ático, en el que observamos una disposición que difiere bastante de la propuesta por Andrés Solanes en el paso de *la Oración del Huerto* que talló hacia 1629 para la Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz de Valladolid;⁸⁴ la *Virgen María* y *San Juan*, que componen un *Calvario* junto a un Crucifijo del siglo XVI, cuyos rostros presentan las mismas facciones que la *Magdalena* de Castrillo-Tejeriego (Valladolid); y las dos figuras de *Cristo atado a la columna* y el *Ecce Homo* (figs. 9 y 10) situados en los intercolumnios. Los rasgos faciales de estos últimos emparentan con los de su *Cristo del Despojo*, especialmente en la forma de trazar la nariz, los ojos y los cuernecillos retorcidos que rematan la barba; el *Cristo atado a la columna* viene a ser la postrera repercusión del modelo creado por Gregorio Fernández, como revela el pliegue de piel situado en la parte derecha el abdomen. Por el contrario, la iconografía el *Ecce Homo* es bastante inusual, ya que es figurado de pie, sin la capa ni la caña y dirige la mirada el cielo, mientras se lleva ambas manos al pecho. Ambas imágenes presentan unas anatomías aceptables desde el punto de vista de la corrección de su representación y nada sanguinolentas.

⁸⁴ Urrea (1989): 483-484

Todas estas esculturas serían realizadas en 1791, año en el que se abonaron 430 reales a un anónimo maestro por la *Virgen* y el *San Juan*.⁸⁵ De confirmarse su autoría, estaríamos ante alguna de sus obras más descollantes. En esta misma iglesia cabe atribuirle también una *Virgen del Carmen* que sigue el conocido modelo creado por Fernández y que por desgracia tiene el rostro muy repolicromado. Como de costumbre en Cortijo se trata de una imagen muy envarada con pliegues geométricos.

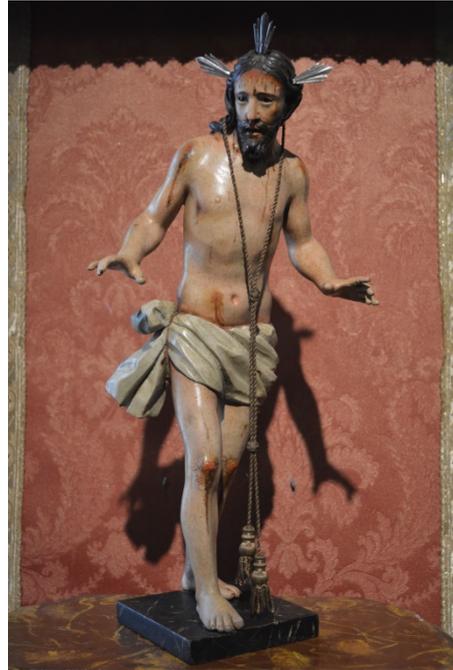


Fig. 11. *Boceto del Cristo del Despojo*.
¿Pedro León Sedano o Claudio Cortijo? 1801.
Iglesia Penitencial de Nuestro Padre Jesús
Nazareno. Valladolid.

Por último, queremos reseñar que en las últimas semanas se ha dado a conocer que la Insigne Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Valladolid ha recuperado el *boceto del Cristo del Despojo* (fig. 11) que Pedro León Sedano elaboró en 1801 como modelo para que Claudio Cortijo tallara la escultura a tamaño natural que tenía que sustituir a la que en 1679 había ejecutado Juan de Ávila para el “paso” del Despojo. Esta última ardió durante el incendio que se desató en la iglesia penitencial en 1799. Aunque consta que se pagaron 160 reales a Pedro León Sedano por la ejecución del boceto, hay muchas dudas de si en realidad Sedano se encargó de fabricar el boceto o simplemente realizó un diseño sobre papel. A raíz de la aparición del boceto han surgido dos opiniones contrapuestas: mientras que José Ignacio Hernández Redondo, conservador del

⁸⁵ Urrea (2003): 38.

Museo Nacional de Escultura, piensa que es obra de Sedano, Andrés Álvarez Vicente, doctor en Historia del Arte y restaurador de la pieza, cree que es obra indudable de Cortijo.⁸⁶ En la parte baja de la peana figura una firma incisa en la que se puede leer “Cortijo”. Se trata de una firma con unos caracteres un tanto extraños, pero que si se la compara con las firmas autógrafas del artista en diversos documentos, se observa que agrupa las letras de forma idéntica: Cor-ti-jo. Sea como fuere, la cuestión queda planteada y futuros estudios se encargarán de dilucidar su paternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Vicente, Andrés / Martín Pérez, Fernando (2010): *Historia de la Cofradía del Santo Entierro. Sede y Pasos*. Valladolid, Cofradía del Santo Entierro.
- Ara Gil, Clementina Julia / Parrado del Olmo, Jesús María (1980): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo partido judicial de Tordesillas*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Arribas Arranz, Félix (1946): *La Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Valladolid*. Valladolid, Imprenta y librería Casa Martín.
- Baladrón Alonso, Javier (2016) a: “El escultor Felipe Espinabete: nuevas atribuciones e hipótesis sobre su posible formación”, *BSSA arte*, 82, 205-227.
- Baladrón Alonso, Javier (2016) b: *Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio (1985): “El arquitecto Fernando González de Lara: notas a su vida”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 204, 57-78.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio (2001): “Noticias de arte palentino”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 72, 189-205.
- Castán Lanaspá, Javier (1992): *Villamediana. Iglesia de Santa Columba*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Castán Lanaspá, Javier (2006): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XXI. Antiguo partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Cervera Vera, Luis (1981): *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*. Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos.
- García Chico, Esteban (1941): *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1946): *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. 3, Pintores II*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina (1978): *Arquitectura y Urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813)*. Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos.

⁸⁶ “Boceto del Cristo del Despojo de la Cofradía Penitencial de N.P. Jesús Nazareno”, en <http://www.elnortedecastilla.es/semanasanta/valladolid/201704/06/cofrade-devuelve-nazareno-talla-20170406125552.html> (consultado el 6 de abril de 2017).

- Marcos Villán, Miguel Ángel / Fraile Gómez, Ana María (2003): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVIII. Antiguo partido judicial de Medina del Campo*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Martín González, Juan José (1959): *Escultura barroca castellana*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- Martín González, Juan José (1983): *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra.
- Martín González, Juan José / Urrea, Jesús (1985): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t. XIV: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid* (1ª parte). Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Navarro Talegón, José (1980): *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora.
- Parrado del Olmo, Jesús María (1989): “Precisiones sobre los Bahamonde”, *BSAA*, 55, 343-356.
- Parrado del Olmo, Jesús María (2002): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVI. Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Payo Hernanz, René Jesús (1997): *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, vol. 2. Burgos, Diputación Provincial de Burgos.
- Pérez, Ventura (1983): *Diario de Valladolid (1885)*. Valladolid, Grupo Pinciano.
- Redondo Cantera, María José (1989): “El edificio de la Universidad durante los siglos XVII y XVIII”, en Jesús María Palomares: *Historia de la Universidad de Valladolid*, vol. 2. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 656-657.
- Redondo Cantera, María José (1995): “La Catedral de Valladolid y su maqueta (1780-1795)”, en *Homenaje al Profesor Martín González*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 227-234.
- Redondo Cantera, María José (2002): “Los Bahamonde, una familia de artistas dedicados al retablo en Valladolid y Palencia: desde el Barroco Tardío hasta su disolución”, en María Dolores Vila Jato (dir.): *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*. Xunta de Galicia, pp. 287-316.
- Rivera de las Heras, José Ángel (1997): *La estampa religiosa popular en la provincia de Zamora*. Zamora, Diputación de Zamora.
- Urrea, Jesús (1972): “Un Ecce Homo de Gregorio Fernández”, *BSAA*, 38, 554-556.
- Urrea, Jesús (1985): “Escultura y pintura”, en Celso Almuíña Fernández *et alii* (eds): *Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid, Ateneo, pp. 505-510.
- Urrea, Jesús (1995): “Ilustraciones a una postal. El coro de la catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 30, 83-87.
- Urrea, Jesús (1989): “Nuevos datos y obras del escultor Andrés Solanes († 1635)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 55, 481-488.
- Urrea, Jesús (1993) a: “El escultor Fernando González (1725-?)”, *BSAA*, 59, 465-470.
- Urrea, Jesús (1993) b: “Los académicos de la Purísima Concepción. 1749-1849”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 28, 133-148.
- Urrea, Jesús (1996): “Carros triunfales, sacros y profanos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 31, 211-218.

- Urrea, Jesús (1999): “La sillería coral de los canónigos de la catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 34, 49-68.
- Urrea, Jesús (2003): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t. XX: *Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Urrea, Jesús (2009): “Reflexiones sobre la catedral de Valladolid y noticia de algunas de sus pinturas”, *Conocer Valladolid: II Curso de patrimonio cultural (2008-2009)*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- Velasco, Balbino (1977): “El convento de Carmelitas de Valladolid”. *Carmelus*, 24, 65-103.
- Zalama, Miguel Ángel (1992): *Torquemada. Iglesia de Santa Eulalia*. Palencia, Diputación de Valladolid.
- Zaparaín Yáñez, María José (1995): “Dos obras vallisoletanas de la Ribera arandina. Los retablos principales del convento de San Francisco en Aranda de Duero y de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina”, en *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 463-468.