

Acerca del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles

About the Sculptor Pedro de Ávila (1678-1755): The Discovery of His Death Certificate and New Works Attributable to Him

JAVIER BALADRÓN ALONSO

Investigador independiente

balilla19@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-7548-2962

Recibido: 17/06/2020. Aceptado: 10/11/2020

Cómo citar: 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): 281-306.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#)

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.281-306>

Resumen: La biografía del escultor Pedro de Ávila (1678-1755), la gran figura de la plástica vallisoletana del primer tercio del siglo XVIII, se encontraba incompleta al no haber sido hallada la fecha exacta de su fallecimiento. En el presente artículo se procede a subsanar dicha falta aportando la partida de defunción del artista. Además, se dan a conocer una serie de nuevas obras atribuibles a él que vienen a incrementar su vasto catálogo.

Palabras clave: Barroco; escultura barroca; Valladolid; siglo XVIII; Pedro de Ávila.

Abstract: The biography of the sculptor Pedro de Ávila (1678-1755), the great figure of the Valladolid sculpture of the first third of the 18th century, was incomplete, as the exact date of his death had not been found. In this article, this void will be filled by providing the artist’s death certificate. In addition, a series of new works attributable to him are brought to light, which increases his vast catalogue.

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

INTRODUCCIÓN

La escultura vallisoletana dieciochesca, la verdaderamente barroca si tenemos en cuenta parámetros como el movimiento o el vértigo de las composiciones, ha sido sistemáticamente ignorada debido a múltiples factores

entre los que sin duda el más importante es el interés que suscita su figura más descollante, Gregorio Fernández (1576-1636), y todos los maestros con él relacionados (desde colaboradores a discípulos, pasando por los imitadores contemporáneos o los que prolongaron su estilo e iconografías durante bastantes décadas), interés totalmente comprensible pero que ha relegado al olvido a una buena nómina de escultores vallisoletanos de los siglos XVII-XVIII.

A pesar de ello la escuela barroca local dieciochesca posee un enorme interés debido a la variedad de estilos que se dan cita en ella (de la herencia fernandesca que aún subsiste en los primeros años de la centuria se pasará, durante el primer tercio, a la recepción de las influencias italiana y francesa de la mano de Pedro de Ávila y Pedro de Sierra, respectivamente) y a la existencia de una serie de buenos maestros. Estamos hablando de Pedro de Ávila, Pedro de Sierra y Felipe de Espinabete, casualmente los maestros que se repartieron la primacía del foco vallisoletano durante todo el siglo XVIII. *Grosso modo*, el primer tercio de la centuria pertenece a Pedro de Ávila (tuvo que cesar en el oficio hacia 1742 a causa de una ceguera, si bien sus últimas grandes producciones las elaboró a mediados de la década de 1730); el segundo a Pedro de Sierra, que llegó a la ciudad en 1734 y cuya carta de presentación fue la parte escultórica de la maravillosa sillería del Convento de San Francisco (acabada en 1735); y el tercero y último a Felipe de Espinabete, quien casualmente funde en su estilo el probable aprendizaje junto a Ávila y la influencia de Sierra.

En este artículo nos vamos a centrar en la primera gran figura de la escultura dieciochesca vallisoletana, Pedro de Ávila, al que se debe la introducción en los talleres locales de las formas italianas, madrileñas y andaluzas, así como del pliegue a cuchillo. Las aportaciones que se presentan a continuación tocan tanto su faceta personal, puesto que se aportará la fecha concreta de su óbito, como a la artística. En esta última se propondrán una serie de atribuciones que vienen a ampliar su ya de por sí vasto catálogo.

1. PEDRO DE ÁVILA (1678-1755)

Pedro de Ávila¹ fue el cuarto hijo del matrimonio formado por el escultor Juan de Ávila y Francisca Ezquerro. Su aprendizaje transcurriría fundamentalmente al lado de su padre, al que ayudaría en alguna de sus grandes empresas, caso de las esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Valladolid (1698-1702), aunque en las postrimerías de la centuria pasaría a trabajar al taller de su futuro suegro, Juan Antonio de la Peña. Con el bagaje y el aprendizaje acumulado al lado de estos dos grandes maestros herederos de la tradición fernandesca, Ávila estaba destinado a ser un artífice de similares

¹ La bibliografía del escultor no es muy extensa: Durruty Romay (1940-41): 205-209; Baladrón Alonso / Brasas Egido (2017): 447-454; Baladrón Alonso (2017): 55-64; (2019a): 357-372; (2019b): 143-155. El estudio más completo sobre su vida y obra es: Baladrón Alonso (2016).

características, es decir un escultor de gran perfección técnica que seguiría las iconografías de Fernández, pero añadiéndolas algo más de movimiento y unos plegados dulcemente curvados. Sin embargo, este rumbo lo varió un hipotético viaje a Madrid, realizado entre 1705-1707, durante cuya estancia recibiría influencias muy heterogéneas, la andaluza, la madrileña y la italiana, especialmente la napolitana. El elemento más destacado que aprendió en la Villa y Corte fue el “pliegue a cuchillo”, del cual fue su introductor en la escuela castellana. Este paño de configuración muy aristada, aparecido en España por primera vez en Sevilla debido al influjo flamenco-italiano que trajo consigo José de Arce (*ca.* 1600-1666), aporta un mayor dinamismo y vértigo 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, José de Mora y de la escuela napolitana existían por entonces en los conventos, oratorios e iglesias de Madrid. También cabría la posibilidad de que todas estas novedades las hubiera adquirido gracias al uso de estampas.

Tras regresar a la capital del Pisurga se convirtió inmediatamente en el escultor más prestigioso de la ciudad, llegando a ocupar cargos como el de maestro mayor de escultura del obispado. Su supremacía abarcó todo el primer tercio del siglo XVIII y tan solo cedió su puesto de privilegio ante el empuje renovador que trajo consigo en la década de 1730 el escultor riosecano Pedro de Sierra (1702-1761). Finalmente, Ávila perdió su posición ante Sierra, debido a que en 1742 el anciano escultor quedó ciego.

A pesar de que en la época en que desarrolló su magisterio comenzó a producirse en Valladolid el fenómeno de los tallistas -escultores que también practicaron el ensamblaje de retablos- como fue el caso de Pedro de Sierra, Pedro Bahamonde (1707-1748) o Pedro Correas (1689-1752), por citar tan solo a los más conocidos, que completaron las estructuras retabísticas con sus propias imágenes, Pedro de Ávila se mantuvo fiel al mundo de la escultura y no se le conocen incursiones en otras artes. Asimismo, fue un maestro bastante completo puesto que ejecutó imágenes de bulto redondo y también de vestir -algunas con el cuerpo completamente tallado y otras simplemente de bastidor- y no se limitó únicamente a tallar la madera puesto que además tuvo la capacidad y maestría para esculpir la piedra y moldear el yeso, como veremos más adelante.

2. EL FALLECIMIENTO DE PEDRO DE ÁVILA

Regresemos a 1742. Desde este año y hasta el de su fallecimiento, 1755, llegó a dictar cinco testamentos,² a los que hemos de añadir el que otorgó

² Los cinco testamentos se otorgaron en las siguientes fechas: 11 de enero de 1742, 26 de julio de 1745, 23 de abril de 1747, 12 de julio de 1747 y 10 de junio de 1755. Brasas Egido (1984): 471; Baladrón Alonso (2016): 1511-1518 y 1524-1525.

conjuntamente con su primera esposa, María Lorenza de la Peña, el 7 de marzo de 1708.³ Tal cantidad de cartas de últimas voluntades parecen retratarnos a una persona muy previsora y ordenada, quizás en exceso, que se fue adaptando a los diferentes cambios que se iban sucediendo en su vida puesto que la mayoría de ellos tienen un motivo claro, casi siempre relacionado con acontecimientos familiares, en los que se sucedieron la muerte de su suegro, el fallecimiento de su primera esposa, el de la sobrina a la que iba a legar sus bienes, la celebración de sus segundas nupcias con Francisca López y, finalmente, el presentimiento de su propio óbito debido a su delicado estado de salud. Sus últimos años de vida, contando desde el testamento de 1742 en que se declara ciego, fueron totalmente improductivos artísticamente hablando, aunque muy jugosos desde el punto de vista biográfico puesto que, tras producirse su ceguera, tuvo que marchar a vivir, dada la falta de descendencia, con su sobrina predilecta, María Barba, y su marido, Juan Ceano. Su sobrina fallecería en 1744, quedando completamente a cargo del esposo de esta, que no hizo sino robarle y someterle a chantaje y extorsión, aprovechándose así de su avanzada edad, su ceguera y su soledad. Cuando peor le iban las cosas, Ávila tuvo la fortuna de conocer a una viuda llamada Francisca López. Con el tiempo la pareja decidió contraer matrimonio, a pesar de sus avanzadas edades, lo que se celebró el 4 de septiembre de 1747, en la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias.⁴ A partir de este momento existe una laguna documental hasta 1755. El 10 de junio de este año Ávila dictó su último testamento, en el que afirmaba encontrarse “enfermo en cama de la enfermedad que Dios nuestro señor ha sido servido darme y en mi juicio y entendimiento natural”. El escultor, que se encontraba sumido en la pobreza, estaba ingresado en el Hospital de los Desamparados, en cuyo cementerio deseaba ser sepultado.

En la Tesis Doctoral dedicada a la familia Ávila se señalaba que lo más probable era que Pedro de Ávila, debido a su avanzada edad y a su ingreso en el citado hospital, falleciera al poco tiempo y que sería allí sepultado según su propio deseo. También se apuntaba que “esta es sin duda la explicación de que no hayamos encontrado su partida de defunción en ninguna de las parroquias de la ciudad, si bien el libro de registros de difuntos de estos años de la iglesia de San Ildefonso, casualmente la parroquia más próxima al Convento de San Juan de Dios, ha desaparecido”.⁵ Pues bien, ahora se puede afirmar que la primera suposición era correcta puesto que, efectivamente, Pedro de Ávila falleció y fue enterrado en el Hospital de San Juan de Dios, también denominado de los Desamparados. El escultor ingresó en este hospital como incurable el 30 de mayo de 1755, dictando once días después su último testamento, como ya vimos. Desconocemos la gravedad de la enfermedad que padecía, así como su evolución.

³ Urrea (2007): 56.

⁴ Baladrón Alonso (2016): 812.

⁵ Baladrón Alonso (2016): 814.

El caso es que apenas un mes después, el 10 de julio, fallecía tras haber cumplido recientemente los 77 años (fig. 1).⁶ Es de suponer que en la iglesia del convento-hospital se celebrara un funeral por su alma, dándose la curiosa circunstancia de que el religioso que lo oficiase lo haría delante del retablo mayor, cuyas esculturas había tallado décadas atrás el padre de Pedro, Juan de Ávila. Desconocemos la fecha del óbito de su viuda, que al parecer también se encontraba ingresada en la referida institución hospitalaria. Su partida de defunción no la hemos hallado ni en los libros de fallecidos parroquiales ni en los de los hospitales de San Juan de Dios y General de la Resurrección.

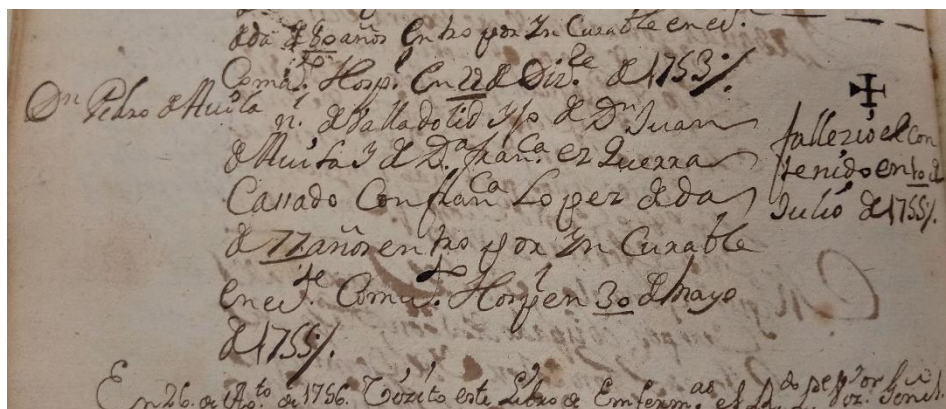


Fig. 1. Partida de defunción de Pedro de Ávila. Archivo Histórico Provincial de Valladolid

3. NUEVAS ATRIBUCIONES

En los últimos años se han ido dando a conocer nuevas obras de Pedro de Ávila que vienen a engrosar aún más el ya de por sí amplio catálogo con el que cuenta actualmente. Así, podemos señalar el *Busto de Dolorosa* conservado en la iglesia de San Marcos de Sevilla,⁷ la *Magdalena penitente* que recientemente salió a la venta en la casa de subastas Isbylia de la ciudad hispalense,⁸ una *Santa Rosa de Viterbo* del Museo Diocesano de Palencia⁹ y también una pareja de *San Francisco* y *Santa Rosa de Viterbo* puesta a la venta en el comercio vallisoletano¹⁰.

⁶ “Pedro de Ávila natural de Valladolid hijo de don Juan de Ávila y doña Francisca Ezquerro casado con Francisca López de edad de 77 años entró por incurable en este convento hospital en 30 de mayo de 1755. Falleció el contenido el 10 de julio de 1755”. Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Hospital de la Resurrección, Caja 129, Libro de enfermos n° 158 del Hospital de los Desamparados, f. 181.

⁷ Baladrón Alonso / Brasas Egido (2017): 447-454.

⁸ Baladrón Alonso (2019a): 357-372.

⁹ Baladrón Alonso (2019b): 143-155.

¹⁰ Antigüedades Carmelo Gómez.

Asimismo, Pérez de Castro ha asignado a su círculo otro *Busto de Dolorosa*, en el retablo de la Buena Muerte de la iglesia de San Miguel de Valladolid,¹¹ que posteriormente se ha atribuido a Antonio de Gautúa,¹² y también relacionó con los quehaceres iniciales de Ávila ciertos rasgos estilísticos presentes en un *Busto de Dolorosa* conservado en la Catedral –en origen fue la imagen titular del retablo y la capilla de Nuestra Señora de los Dolores–¹³ y en un *Busto de Ecce Homo* perteneciente al Convento de las Descalzas Reales.¹⁴

La producción de Ávila comprende dos etapas bien definidas. Su “primer estilo”, desarrollado al contacto con su padre y su suegro, englobaría los años de aprendizaje hasta el previsible viaje a Madrid hacia 1705-1707. Tras su vuelta y hasta su fallecimiento desarrolló su estilo maduro, el más personal, que se encuentra definido por unos estilemas tan característicos que apenas presenta dificultades para su identificación. Aunque no nos referiremos a los estilemas propios de cada etapa, puesto que ya se expusieron con prolijidad,¹⁵ recordaremos algunos de los del estilo maduro por ser al que pertenecen la mayoría de las obras que se presentarán a continuación. Así, Ávila dispone a sus personajes en *contrapposto*, con los pies colocados en un ángulo de 90° y separados por un pliegue cortante. Otros rasgos son la cabeza rectangular con la parte inferior ligeramente curvada, los ojos achinados, una nariz ancha con el tabique nasal aplastado y las aletas levemente pronunciadas, con fosas nasales perforadas. La boca es pequeña y está entreabierta, con labios muy finos y las comisuras pronunciadas.

A continuación, se presenta una serie de atribuciones, que se han ordenado cronológicamente.

3. 1. *Busto de Dolorosa* (ca. 1700). Catedral. Orense

Desde que Martín González llamó la atención sobre este magnífico *Busto de Dolorosa* (fig. 2), de la que señaló “que viene siendo atribuida a Gregorio Fernández. Se trata de un busto, de sección horizontal, del tipo de los de Mena, pero a la vez frecuente en el arte escultórico de Castilla”,¹⁶ la pieza ha recibido diversas atribuciones, creyéndose, por ejemplo, del riosecano Tomás de Sierra (ca. 1654-1725) debido al gran parecido que posee con la *Dolorosa* del paso del *Longinos* que talló en 1692 para la Ciudad de los Almirantes. Asimismo, se ha señalado que tampoco convendría “olvidar a Pedro de Ávila, autor de una Piedad,

¹¹ Pérez de Castro (2017): 72.

¹² Baladrón Alonso (2018): 171-172.

¹³ Pérez de Castro (2018): 50

¹⁴ Pérez de Castro (2019): 100-101.

¹⁵ Baladrón Alonso (2016): 828-856.

¹⁶ Martín González (1961): 253.

en el Colegio de los Ingleses de Valladolid, con que guarda también estrecho parecido”.¹⁷



Fig. 2. *Busto de Dolorosa*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1700. Catedral. Orense

¹⁷ Martín González (1990): 72.

Desconocemos su cronología exacta, tan solo que fue donado hacia el año 1700 por un devoto llamado José María Martínez,¹⁸ e instalado en la capilla en 1705.¹⁹ Sin lugar a dudas, y como ya sugiriera Martín González, la escultura debe ponerse en el haber de Pedro de Ávila ya que en ella se perciben los característicos estilemas de la primera etapa del maestro. Así, en el rostro se mantienen los ojos almendrados, entornados y con un leve abultamiento en su zona inferior, la nariz amplia que prelude la de tabique ancho y aplastado, la boca de labios finos en la que aparecen tallados los dientes y la punta de la lengua, e, incluso, el usual enarcamiento de cejas con el que suele efigiar las imágenes de la Pasión (*Dolorosa*, *Ecce Homo*, etc.). También es típico de los bustos de *Dolorosa* relacionados con Ávila la disposición de un mechón que se escapa de la toca y discurre sinuoso por el lateral del rostro.

El busto, cortado un poco por debajo de la cintura, posee concomitancias con las Virgenes que tallaron Francisco Díez de Tudanca (1616-*ca.* 1689) para el denominado *Paso nuevo de Nuestra Señora y San Juan* (*ca.* 1650-1661) de la Cofradía de la Sagrada Pasión de Valladolid y Tomás de Sierra para el de *Longinos* (1692) de Medina de Rioseco. A su vez, ambas se inspiraron directamente en la *Dolorosa de la Vera Cruz* (1623) de Gregorio Fernández, que es en última instancia el modelo del que deriva el busto orensano. La figura resulta muy movida debido al desplazamiento de las manos al lado izquierdo y a la violenta torsión del cuello hacia arriba y a la derecha. La Virgen entrelaza sus manos en signo de plegaria, a la vez que dirige su mirada suplicante hacia el cielo. Los ojos angustiados, la boca entreabierta y las cejas enarcadas terminan por componer un profundo sentimiento de dolor ante el cruel suplicio al que ha sido sometido su Hijo. Viste túnica roja, manto azul y toca blanca, telas surcadas por diversos tipos de plegados de formas blandas que buscan un estudio de calidades de cada prenda. Los afilados pliegues formados en las mangas y en la cintura debido al ceñimiento del cíngulo parecen prelude el acuchillado. El busto ocupa una peana situada en la “girola” de la capilla del Cristo de la catedral de Orense. Justo encima de esta obra se sitúa otra peana que acoge la próxima atribución.

3. 2. *Cristo del Perdón* (antes de 1708). Catedral. Orense

A diferencia del *Busto de Dolorosa*, desconocemos cómo ingresó en la seo orensana el pequeño *Cristo del Perdón* (fig. 3), aunque lo más probable es que también fuera donado por un benefactor, quien sabe si incluso por el citado José María Martínez. Tampoco podemos asignarle una cronología exacta, siendo el año 1708 la primera vez que se le registra en un inventario de la capilla, hecho que contradice González García al señalar que “a la capilla llegó por compra en

¹⁸ Martín González (1990): 72. Años antes este generoso benefactor había regalado una serie de cuadros procedentes de Valladolid, que serán los existentes en el trascoro.

¹⁹ Martín González (1961): 253.

1711”.²⁰ Considerado en un primer momento obra de escuela castellana,²¹ y más recientemente como “obra anónima de Valladolid o Madrid del siglo XVII”,²² parece ser que en origen se destinó al Monumento de Semana Santa.



Fig. 3. *Cristo del Perdón*. Pedro de Ávila (atrib.). Antes de 1708. Catedral. Orense

²⁰ González García (2011): 21.

²¹ Martín González (1961): 253.

²² González García (2011): 20.

Como es evidente, la figura de Cristo copia la escultura que se tiene como prototipo de este modelo, que no es otro que el esculpido hacia 1648 por Manuel Pereira (1588-1683) para el Convento del Rosario de Madrid.²³ En Valladolid esta iconografía gozó de gran predicamento puesto que Francisco Díez de Tudanca ejecutó tres copias –para los Trinitarios de Valladolid, de Pamplona (desaparecida) y de Hervás (Cáceres)–, además de la que esculpió Bernardo del Rincón otra para la Cofradía de la Pasión, que es la de mayor calidad de todo el ciclo vallisoletano.²⁴

La iconografía del *Cristo del Perdón*, que no tiene ninguna base evangélica, parece tener su origen en un grabado de *Cristo Varón de Dolores* de Alberto Durero y comprende dos variantes, si bien en ambas es efigiado de rodillas, con las manos abiertas en actitud de súplica y gesto dolorido. En la primera de ella, la pasionista, está postrado ante un peñasco esperando que los sayones terminen de preparar la cruz en la que será martirizado; mientras que, en la segunda, la alegórica-simbólica, Cristo exhibe las llagas de pies y manos y la lanzada del costado, estando arrodillado sobre una bola del mundo en cuyo frente se representan escenas alusivas a los pecados del hombre, en este caso el Pecado original. Así, figuran Adán y Eva flanqueando el árbol del Paraíso, en cuyo tronco se enrosca la serpiente demoniaca que porta entre sus fauces una manzana que entrega a Eva. Mientras que la primera vertiente es una simple escena del ciclo pasionista, la segunda encarna, como señala Urrea parafraseando a la venerable Sor María Jesús de Agreda, “una interpretación mística de Cristo, después de haber sufrido su propio martirio, intercediendo ante Dios por el mundo pecador como expresión de su Redención”.²⁵

El pequeño ejemplar de la catedral de Orense viene a ser una mezcla de ambas variantes puesto que, aunque figura arrodillado sobre una bola del mundo, carece de las cinco llagas de su interpretación mística. La imagen combina la elegancia con el patetismo, presente en la sangre que brota tanto de la corona de espinas como de las heridas de la flagelación. La composición es ciertamente inestable puesto que, aunque asienta ambas rodillas en el globo, las piernas quedan suspendidas en el aire. Asimismo, abre los brazos en distintas direcciones, con lo que crea una sensación de movimiento y de conquista del espacio. La anatomía está bien cuidada, al igual que la cabeza, que peina largas guedejas onduladas que le flanquean el rostro. Los ojos angustiados y la boca entreabierta colaboran en esa sensación de súplica de perdón al Padre. El rostro del Cristo

²³ Hernández Perera (1995): 365-372.

²⁴ Fernández del Hoyo (1983): 476-480; (1984): 383; Méndez Hernán (2004): 548. El gran cultivador de esta iconografía fue Luis Salvador Carmona, que ejecutó tres excepcionales ejemplares para Nava del Rey (Valladolid), Atienza (Guadalajara) y La Granja de San Ildefonso (Segovia). La popularidad que alcanzó esta iconografía llevó a que se realizaran copias pictóricas, algunas de las cuales se encuentran repartidas por las iglesias y clausuras de Valladolid.

²⁵ Urrea (2009): 21.

emparenta con los que Ávila labró para las pequeñas imágenes de *Cristo atado a la columna* y el *Ecce Homo* de la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid (ca. 1710), e, incluso con el del *Cristo Resucitado* de la parroquial de Puras (Valladolid) (ca. 1704-1706), si bien en todos ellos la manera de concebir el peinado y, sobre todo, la barba, difiere un tanto de lo que es habitual en él. Igualmente, en los rostros de Adán y Eva quedan bien patentes los clásicos estilemas de Ávila, a caballo entre el primer y el segundo estilo del escultor, por lo que una fecha cercana al año 1708 es más que acertada.

3. 3. *San Francisco Javier* (ca. 1711). Iglesia de Santa María. Portillo (Valladolid)

A lo largo de su dilatada carrera, Pedro de Ávila acometió en diversas ocasiones la representación de San Francisco Javier, si bien no se ha logrado documentar ninguna de ellas. Un nuevo ejemplar que cabe asignarle es el *San Francisco Javier* (fig. 4) que preside el retablo de una pequeña capilla abierta en el muro de la epístola de la actual iglesia parroquial de Portillo (Valladolid), recinto que presenta un programa de exaltación de la Compañía de Jesús por cuanto, además de la imagen escultórica del santo navarro, en las cuatro pechinas que sostienen la cúpula figuran lienzos que representan a *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco de Borja*, *San Estanislao de Kostka* y *San Luis Gonzaga*.

Tanto la capilla, pinturas incluidas, como el retablo y la efigie de *San Francisco Javier* fueron realizados en 1711 gracias al generoso patrocinio que ejercieron con sus donativos “los señores justicia y regimiento de esta villa de Portillo y otros señores devotos” y don Diego Velázquez del Hierro, beneficiado arcipreste de la iglesia de Santa María, abad del cabildo eclesiástico de Portillo y su Arrabal y probable devoto del Apóstol de las Indias.²⁶ El retablo, que no llegó a dorarse, se reduce a una gran hornacina presidida por San Francisco Javier y flanqueada por cuatro estípites. Lo más llamativo es la profusa decoración, puro *horror vacui*, que inunda toda la superficie arquitectónica, inclusive el pabellón con borlas que corona la cabeza del santo.

Todas las esculturas de *San Francisco Javier* relacionables con Pedro de Ávila (las de Villabáñez, anterior a 1717; Simancas, obra de taller, ca. 1707-1710;

²⁶ Señala Antonio de Nicolás que en el arco de entrada a la capilla se podía leer la siguiente inscripción: “HÍZOSE ESTA OBRA DE LA CAPILLA Y RETABLO DE SAN FRANCISCO JAVIER ESTE AÑO 1711 CON LA LIMOSNA QUE DIERON LOS SEÑORES DE JUSTICIA Y REGIMIENTO DE ESTA VILLA DE PORTILLO Y OTROS SEÑORES DEVOTOS Y CON LA QUE DIO EL SEÑOR DIEGO VELÁZQUEZ DEL HIERRO, BENEFICIADO ARCIPRESTE DE ESTA IGLESIA Y ABAD DEL CABILDO ECLESIASTICO DE ESTA DICHA VILLA Y SU ARRABAL Y TAMBIÉN SE HAN HECHO TODAS LAS DEMÁS OBRAS DE ESTA DICHA IGLESIA DESDE SU REEDIFICACIÓN CORRIDO TODA POR LA MANO Y DIRECCIÓN DE DICHO SEÑOR DIEGO VELÁZQUEZ”. Nicolás (1906): 350.

e iglesia de Santa Marina la Real de León, ca. 1711)²⁷ y esta no es una excepción, copian puntualmente, incluso en detalles nimios como la disposición de los cabellos y de los pliegues, el original que Gregorio Fernández talló en 1622, con motivo de la canonización del santo navarro, para el retablo colateral de la epístola del Colegio de San Ignacio de Valladolid, actual iglesia de San Miguel y San Julián. Nuevamente volvemos a comprobar cómo a pesar de encontrarnos en una fecha tan avanzada los escultores seguían manteniendo un importante grado de dependencia de los modelos creados por el maestro gallego. Así, el santo navarro porta en su mano derecha una vara crucífera, mientras que en la izquierda exhibe un Crucifijo que mira con fruición y cuya factura es ajena a Ávila, pareciendo más bien obra de los talleres de Olot. Si tenemos en cuenta que los atributos no coinciden con los del original fernandesco nos planteamos la hipótesis de si con el paso de los siglos se modificaron o bien fue Ávila quien decidió introducir un Crucifijo, inexistente en el prototipo vallisoletano, como así parece indicarlo el hecho de que el santo eleve la cabeza y clave su mirada en él. De esta manera parece como si se encontrara en pleno acto de evangelización.



Figs. 4-5. *San Francisco Javier* y *San Cayetano*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1711. Iglesia de Santa María. Portillo (Valladolid)

²⁷ El ejemplar leonés estuvo puesto en relación con Juan Antonio de la Peña. Baladrón Alonso (2016): 1145-1146.

La factura general es muy tosca y baja bastante en calidad con respecto al prototipo. No encontramos por ningún lado la nobleza de su rostro, la elegancia de su movimiento ni el naturalismo de sus plegados. Lo mejor del conjunto es el rostro, que se ha modelado perfectamente, tal y como se percibe en la blandura que exhibe en los carrillos y en las comisuras de los labios; y la policromía de este, de suerte que simula la incipiente barba. Por su parte, la cabellera y las superficies de la vestimenta están concebidas con notoria rigidez y esquematismo, lo que pudiera indicar una alta participación de taller. Por lo demás, encontramos las características propias de la segunda etapa del escultor como son su característica nariz de tabique ancho y aplastado o los pliegues acuchillados.

3. 4. *San Cayetano (ca. 1711). Iglesia de Santa María. Portillo (Valladolid)*

En esta misma iglesia también pertenecerá a nuestro escultor un *San Cayetano* (fig. 5) que se guarda en el camarín de la Virgen, si bien su origen se encuentra en la iglesia de San Juan Bautista de la misma localidad, concretamente en un altar y retablo salomónico que se situaba en el lado de la epístola. A pesar de que Martín González confundió la identidad del santo, creyéndolo San Francisco Javier,²⁸ queda claro por la iconografía que se trata de Cayetano de Thiene, quien sabemos por Antonio de Nicolás que poseía un altar en la referida iglesia de San Juan.²⁹ No caben dudas en cuanto a su adscripción a Ávila, sin embargo es complicado establecer una cronología aproximada por cuanto se trata de una escultura bastante desconcertante, ya que combina elementos de sus dos etapas productivas. Así, a la evidente presencia de los pliegues acuchillados de la parte inferior de la túnica, propios de la segunda época, se suma el uso de la nariz redondeada, típica de la primera. Por todo ello es posible que Ávila realizara la escultura durante los primeros años de su segunda etapa. Si además tenemos en cuenta la existencia del *San Francisco Javier* de la iglesia de Santa María, lo más prudente es fecharla en ese mismo periodo, es decir, hacia 1711.

El italiano Cayetano de Thiene (1480-1547) fue, además del fundador de la Orden de Clérigos Regulares Teatinos, uno de los santos más populares del Barroco desde que en 1671 fuera canonizado por el papa Clemente X, previa petición del rey Luis XIV de Francia. San Cayetano es efigiado en el pasaje más destacado de su vida: el momento en el que la Virgen le confía a su Hijo. Plásticamente existen tres versiones que aluden a otros tantos momentos consecutivos: la primera, en la que figura la Virgen entregando a su Hijo al santo; la segunda, en la que el santo aparece solo con los brazos abiertos dispuesto a

²⁸ Martín González (1970): 240.

²⁹ “Cerca del muro Sur del templo, entre el consabido testero y el altar de San Cayetano, está la bajada a la bóveda que guarda los restos del fundador”. Nicolás (1906): 397.

recibir al Niño; y la tercera, en la que San Cayetano tiene al Niño en brazos, acunándole. Ávila se ha decidido a representarle según la segunda tipología, en soledad, con los brazos abiertos esperando la entrega del infante por parte de su Madre. El santo peina una luenga barba rematada en dos mechones curvos simétricos y cabellos mojados y alborotados de escaso resalte sobre la frente y las sienes. La forma de componer el rostro y la barba recuerda a la existente en otras producciones del escultor como las dos imágenes de *San Isidro* de las parroquiales de Puras (ca. 1702-1704) y Muriel de Zapardiel (ca. 1702-1705). Viste el hábito teatino –en numerosas ocasiones puede confundirse con el jesuita– compuesto por una sotana negra ceñida por un cintillo dorado. Tan solo escapa a la uniformidad policroma una fastuosa orla dorada y estofada en la parte baja de la sotana. Su cabeza va tocada por una corona y en el cuello porta su atributo más característico: un collar compuesto de eslabones geométricos y del que pende un corazón dorado que alude a su labor de auxilio a los pobres y a los enfermos incurables. Probablemente Ávila se inspirará para su ejecución en la efigie de *San Cayetano* que hubo en la primitiva iglesia de San Miguel, la cual conocería perfectamente dado que era su parroquia.³⁰

3. 5. *Inmaculada Concepción* (ca. 1714-1739). Galería de Arte Hispánico. Madrid

Desconocemos la procedencia de esta exquisita imagen de la *Inmaculada Concepción* (135 cm) que se encuentra a la venta en la madrileña Galería de Arte Hispánico (fig. 6). A pesar de que la asignación a Ávila está fuera de toda duda lo primero que hay que señalar es que se aparta ligeramente del prototipo que ideó y del que nos dejó diversos ejemplares conservados en el Oratorio de San Felipe Neri, en la fachada del antiguo Monasterio de las Comendadoras de Santa Cruz, en el Convento de la Concepción de Logroño (procedente de las Concepcionistas de Fuensaldaña), en la parroquial de La Cistérniga y en la iglesia de San Francisco de Orense. Este prototipo de elaboración propia se caracteriza, teniendo en cuenta ligeras variaciones, por presentar a la Virgen de pie sobre un trono formado por tres cabezas aladas de serafines. Su disposición es asimétrica, pues adelanta la pierna izquierda e impulsa los brazos a ese mismo lado para unir las manos en oración, pero sin llegar a tocarse. Por su parte, baja ligeramente la cabeza, inclinándola hacia la derecha. Las prendas están completamente facetadas por los pliegues a cuchillo y poseen una policromía plana (túnica blanca y manto azul), en el que puede aparecer algún motivo en los bordes. Las otras dos *Inmaculadas* que conocemos de su mano se apartan ligeramente de este modelo: la del Monasterio de Santa Brígida y la del Seminario Diocesano, probablemente procedente de la iglesia de Santiago Apóstol de Valladolid. Es precisamente esta

³⁰ Actualmente se conserva en el coro de la iglesia de San Miguel y San Julián.

última la que más se acerca a la Virgen que nos concierne puesto que ya no desvía las manos hacia la izquierda para unir las en oración, sino que se lleva la mano derecha al pecho mientras que con la otra realiza un gesto declamatorio.



Fig. 6. *Inmaculada Concepción*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1714-1739. Galería de Arte Hispánico. Madrid. © Galería de Arte Hispánico

Si para el “modelo avilesino” se señaló que el origen se hallaría en determinadas Inmaculadas que pudo conocer en Madrid y se apuntaron las coincidencias que poseía con determinados ejemplares andaluces (por ejemplo *La ciegucecita* que Juan Martínez Montañés talló en 1630 para la catedral de Sevilla; asimismo, comparte con las *Inmaculadas* de Cano y Mena el ensanchamiento producido a la altura del abdomen) y napolitanos (véanse

algunos ejemplares de Giacomo Colombo);³¹ para este modelo alternativo de *Inmaculada* que conforman los ejemplares del Seminario y de la Galería de Arte Hispánico, pero preferentemente para este último, creemos que Ávila pudo inspirarse en alguna de las múltiples *Inmaculadas* de tipo abierto que durante el segundo tercio del siglo XVII se concitaron en la pintura madrileña (Alonso Cano, Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda...). También encontramos cierto parecido con la *Inmaculada* del convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona (1651),³² obra del escultor luso Manuel Pereira, el gran maestro del foco madrileño durante el siglo XVII.

Volviendo a la imagen, lo primero que cabe destacar es la delicadeza y finura del modelado, que hacen de ella una de sus obras más destacadas, si bien la peana, y especialmente los rostros de los angelotes que la conforman, baja un poco en calidad. La Virgen está representada según los postulados de Ávila, esto es, de pie sobre la referida peana, adelantando la pierna izquierda, cuya rodilla se marca bajo los ropajes, y disponiendo los pies en un ángulo de 90°. De esta manera se opta por una composición sólida, dinámica y que rehúye de cualquier atisbo de simetría. Como es habitual, viste túnica blanca ceñida a la cintura por un cingulo rosáceo y por encima un manto azul abierto y abrochado al cuello cuyos bordes van policromados por espléndidas orlas doradas con motivos vegetales pintados a punta de pincel. Ambas prendas van surcadas por una infinidad de pliegues a cuchillo —elemento clave de la plástica avilesina—, contrastando la quietud de la túnica con el vertiginoso movimiento del manto, cuyas telas se entrecruzan y apelotonan, llegando a formar unos potentes juegos de claroscuros que refuerzan el pictoricismo de las superficies.

La Virgen mira al frente para captar la mirada del espectador, al que interpela, y se lleva la mano derecha al pecho, en actitud devota, mientras que la izquierda la extiende en un gesto típicamente declamatorio. El juvenil rostro muestra todos y cada uno de los estilemas presentes en el estilo maduro de Ávila: boca entreabierta, ojos achinados con abultadas bolsas bajo ellos, nariz ancha con el tabique aplastado, surco nasolabial remarcado, hoyuelo en el mentón, amplia frente, mejillas abultadas y ligera papada. Además, también es característica la manera de disponer las amplias cabelleras cayendo en sendas guedejas a ambos lados del rostro y otras más sinuosas por la espalda. Completa el conjunto la corona que se ciñe sobre su cabeza.

Como dijimos, desconocemos la procedencia de esta imagen, pero creemos que se trató de una imagen destinada a un retablo, debido al tratamiento tan sumario que tienen los pliegues de la espalda, mismo detalle que observamos en, por ejemplo, el *San Miguel* que talló para la capilla homónima de la catedral vallisoletana. Debido a la procedencia de la mayor parte de sus *Inmaculadas*, a la devoción de los franciscanos por esta y a que Ávila trabajó en numerosas

³¹ Baladrón Alonso (2016): 934-935.

³² Sánchez Guzmán (2008): 47.

ocasiones para dicha Orden, no sería de extrañar que hubiera sido labrada para un establecimiento franciscano de la actual Comunidad de Castilla y León, cabiendo también la posibilidad de que la realizara para un comitente relacionado con la referida Orden.

3. 6. *Virtudes Cardinales y ángeles (1729). Iglesia del antiguo convento de Santa Cruz de las Comendadoras de Santiago. Valladolid*

Uno de los establecimientos religiosos para los que más trabajó Pedro de Ávila fue el Convento de Santa Cruz de las Comendadoras de Santiago. Su labor en el cenobio se presenta interesantísima por cuanto nos muestra a un escultor mucho más completo de lo que hasta el momento se creía. Así, gracias a las obras que le asignamos en este cenobio, podemos afirmar que, además de la madera (esculturas del retablo mayor), también trabajó la piedra (estatuas de la portada) y el yeso (*Virtudes Cardinales* de las pechinas de la cúpula del crucero).

La edificación de la iglesia del convento, actual Sala Municipal de Exposiciones de “Las Francesas”, se llevó a cabo en sucesivas campañas constructivas separadas por un amplio lapso de tiempo en el que las obras estuvieron detenidas. Así, en 1652 se comenzó a levantar una nueva iglesia según las condiciones redactadas por el maestro Nicolás Bueno.³³ Las obras se paralizaron, quizás por motivos económicos, en 1668 poco tiempo después de haber terminado de cubrir la capilla mayor. Esta interrupción se prolongó hasta 1721, año en el que el maestro de obras Manuel Morante (1673-1757) estableció unas nuevas condiciones para reparar el templo. La finalización del mismo se pudo acometer gracias al mecenazgo de doña Teresa de Zúñiga y Pacheco, VI marquesa de Castromonte,³⁴ que, en 1729, previa renuncia de su título, profesó en el convento y lo dotó con 3.000 ducados de renta.³⁵ Sería por entonces cuando, según Fernández del Hoyo, se cerraría la cúpula “y se decorarían todas las bóvedas que, recordémoslo, estaban “en blanco”, además de completar las barrocas decoraciones del resto de la iglesia y del coro”.³⁶ El templo, que posee la mejor colección de yeserías barrocas de toda la ciudad, pues se extienden por las bóvedas de la nave y del coro, las pechinas, la cúpula y la parte superior de las dos puertas que se abren al crucero y que daban paso a la sacristía y al cenobio, debió de rematarse en 1734, ya que según afirmó Ventura Pérez, el día 2 de mayo “colocaron en la iglesia nueva de señoras comendadoras de Santa Cruz el Santísimo Sacramento”.³⁷

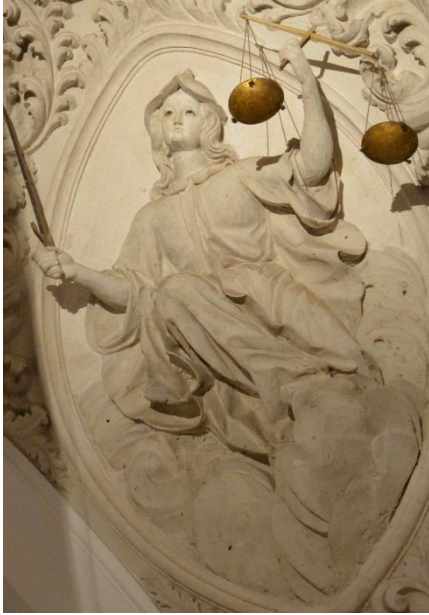
³³ Fernández del Hoyo (1999): 108. Recientemente la propia profesora Fernández del Hoyo ha publicado un estudio más completo de la historia del cenobio: Fernández del Hoyo (2019): 65-116.

³⁴ Fernández del Hoyo (1999): 109-110.

³⁵ Fernández del Hoyo (1999): 110.

³⁶ Fernández del Hoyo (1999): 110.

³⁷ Pérez (1885): 123.



Figs. 7-10. *Alegorías de la Justicia, la Fortaleza, la Prudencia y la Templanza.*
 Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1729. Iglesia del exconvento de Santa Cruz
 de las Comendadoras de Santiago. Valladolid

Sin duda las yeserías más espectaculares son las que exornan las cuatro pechinas que sustentan la cúpula rebajada que se proyecta sobre el centro del crucero. Están totalmente cuajadas de una decoración vegetal muy naturalista, salvo en la parte central, en la que se incrusta una mandorla rematada por una corona. En sus correspondientes marcos se presentan en su interior a las cuatro Virtudes Cardinales: *Justicia*, *Fortaleza*, *Prudencia* y *Templanza*. A pesar de que siguen un mismo patrón, al estar situadas sobre nubes y ataviadas con amplias túnicas con las mangas arremangadas, parecen formar dos grupos: por una parte tendríamos a la *Fortaleza* y la *Justicia*, ataviadas como guerreras y con las cabezas cubiertas por sendos cascos, y por otra a la *Prudencia* y la *Templanza*, que parecen figurar a unas doncellas con sofisticados peinados.

No hay dudas en cuanto a la filiación de estas esculturas con Pedro de Ávila por cuanto aun estando realizadas en otro material, lo que en ocasiones lleva a que los caracteres de un maestro no aparezcan tan definidos, se aprecian sus estilemas. Así, los rostros de las cuatro Virtudes presentan sus peculiares narices rectas y anchas con los tabiques aplastados, ojos almendrados con leves abultamientos bajos ellos, bocas pequeñas y potentes mentones. Tampoco faltan la forma cuadrática de las cabezas, las abundantes y onduladas cabelleras, cuyos mechones recorren ambos lados del cuello y parecen enmarcar la cabeza, y, por supuesto, los pliegues a cuchillo, que, en esta ocasión, y a falta de policromía (tan solo tienen pintados los iris de los ojos), ayudan a dar corporeidad y volumen a las esculturas. Estas imágenes, dispuestas en dinámicas y atrevidas posiciones, entre las que destaca sobremanera la que representa a la *Justicia*, son importantes por cuánto, como ya hemos señalado, nos amplían los registros de Pedro de Ávila pues, gracias a ellas, se demuestra que también supo modelar el yeso.

Las Virtudes son fáciles de reconocer por cuanto cada una sujeta sus atributos más característicos. Así, la *Justicia* (fig. 7) aparece impetuosa cabalgando sobre unas nubes, en una posición muy atrevida e inestable, y abre los brazos, en cuyas manos porta una espada y una balanza, ambos elementos realizados en metal sobredorado. Su amplia túnica está completamente surcada de pliegues a cuchillo, especialmente en la zona de las piernas, en la que llegan a adquirir un aspecto fuertemente aristado. La cabeza va tocada por un peculiar casco. Por su parte, la *Fortaleza* (fig. 8) apoya una rodilla en tierra para sustentar la columna que carga sobre el hombro derecho. A sus pies se sitúa un toro, animal que destaca por su fuerza, si bien lo más habitual es que sea acompañada por un león. Al igual que la *Justicia*, eleva la cabeza, que se encuentra cubierta por un casco similar rematado por una forma avolutada. La *Prudencia* (fig. 9) está figurada en una postura recostada, con las piernas cruzadas, sobre unas nubes que le sirven de asiento. Es una efigie delicada puramente dieciochesca. Usualmente es representada con dos cabezas. Sin embargo, en esta ocasión se prescinde de ese segundo rostro por la ubicación de la escultura a gran altura y en una posición en la que no se le apreciaría. Se mira al espejo, símbolo de conocimiento, que

sostiene en una de las manos, y con la otra se acaricia los cabellos. A su lado dos serpientes aluden a un pasaje del evangelio de San Mateo: “Os envió como ovejas en medio de lobos; sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como palomas” (Mt 10, 16). La última de las virtudes efigiadas es la *Templanza* (fig. 10), que ha perdido sus atributos, seguramente también realizados en metal. La posición de los brazos es tan característica que queda claro que se encontraba vertiendo agua en una copa de vino, con el fin de atemperar lo que es demasiado excitante. También figura sentada sobre las nubes, adelantado una de las piernas, cuya rodilla tiene doblada. Por el hombro izquierdo le cae un manto, detalle que nuestro escultor repite en numerosas ocasiones.

Aparte de las Virtudes, también creemos ver la mano del escultor en una infinidad de angelitos, algunos de cuerpo entero y otros tan solo una cabeza alada, que pueblan los plementos de la cúpula, las portadas del crucero o el remate superior del coro. En todos ellos, que presentan a grandes rasgos una factura muy sumaria, sus cuerpos se funden entre innumerables formas vegetales. Los ángeles de la cúpula no están individualizados, sino que sus cabezas parecen estar hechas mediante moldes. Los más interesantes son los situados en el remate del arco del coro alto. En esta zona se simula, todo realizado en yeso, un dosel bajo el que se despliegan gigantescos cortinajes sostenidos por ángeles de cuerpo entero y bulto redondo. A cada lado del dosel se disponen dos ángeles, entre los cuales se abren dos tarjetas en las que figuran los que pudieran ser los escudos de doña Teresa de Zúñiga y Pacheco, benefactora del convento, mientras que bajo la colgadura otros seres celestiales portan una Cruz, signo bajo el cual está advocado el cenobio. En todos ellos, y a pesar de la altura, se aprecian los característicos rasgos faciales de nuestro escultor.

3. 7. *San Nicolás de Bari* (ca. 1714-1739). Santuario Nacional de la Gran Promesa. Valladolid

San Nicolás de Bari es una de las figuras más populares del santoral y al mismo tiempo goza del privilegio de pertenecer tanto a la Iglesia Griega como a la Latina. Por ello en su representación artística han existido siempre dos modos de efigiarle: a la oriental y a la occidental. Casualmente, Pedro de Ávila realizó dos esculturas del santo, estando en una de ellas figurado a la oriental (esta del Santuario) y en la otra a la occidental (iglesia de Santa María del Castillo de Olmedo).³⁸ Ambas representaciones poco tienen que ver ya que no concuerdan ni

³⁸ Aunque en España, y más concretamente en Valladolid, lo más normal es ver al santo según la estética occidental, también existen algunas representaciones a la oriental, lo que se deberá a la perpetuación de aquellos tipos iconográficos. Así, además de esta escultura que atribuimos a Pedro de Ávila, también podemos reseñar la pintura que preside el retablo de San Nicolás de Bari conservado en la iglesia del Dulce Nombre de María, pero que en origen perteneció al Colegio de Niñas Huérfanas. El retablo fue realizado por Diego Valentín Díaz, a excepción de la pintura central

en la indumentaria ni en los atributos exhibidos. Así, esta escultura del Santuario responde a las formas utilizadas por la Iglesia Ortodoxa: el santo no porta mitra, sino que luce una amplia calva y barba grisácea que denota su avanzada edad. Viste la indumentaria propia de los obispos griegos:³⁹ una túnica blanca, un *felonion* (casulla amplia que le cubre toda la espalda y que por delante llega hasta la cintura) decorado con motivos geométricos, dentro de los cuales se hayan insertas formas vegetales, y un *omoforion* (tira de tela larga que descansa sobre los hombros y cae por la espalda). En la mano izquierda porta el libro de los Evangelios, sobre el cual se situarían tres esferas doradas (ha desaparecido una de ellas) que aluden al episodio de la dote que entregó a tres doncellas que, debido a la pobreza de su padre, habían recurrido a la prostitución. En la parte inferior del libro figura pintado el anagrama de María, que sin duda tendrá relación con las dos ocasiones en que la Virgen se apareció al santo. Ha perdido parte del brazo derecho, incluida la mano, por lo que ignoramos si portaría algún atributo. Según la iconografía oriental, lo más probable es que dispusiera los dedos en gesto de bendición, aunque tampoco es infrecuente verle portar un báculo, atributo propio de su condición de obispo. El santo es efigiado de pie, con la pierna derecha flexionada, dando una ligera sensación de dinamismo. Lo más destacable de la imagen es la cabeza –su rostro es casi un calco del que posee el *San Francisco de Asís* en comercio citado más arriba– y la fastuosa policromía que imita las calidades del *felonion* y del *omoforion*. Ambas prendas apenas exhiben pliegues y los pocos perceptibles no son especialmente quebrados. Pelo y barba presentan mechones ondulantes de escaso resalte. El estado de conservación es bastante malo ya que a la pérdida de parte del brazo derecho (incluida la mano) y de ambos pies, se suma la falta de ambos ojos y bastantes desconchones y restos de cera por el resto de la superficie escultórica.

La escultura (fig. 11), actualmente guardada en un despacho anejo a las sacristías del Santuario,⁴⁰ procede del convento de las Salesas. Ya figuraba en la iglesia de San Esteban el Real, la parroquia que ocupó el actual templo del Santuario y que en origen fue la iglesia del colegio jesuita de San Ambrosio, en 1890 como así lo testimonia un inventario realizado en ese año. Con toda

que representa a *San Nicolás de Bari* adorado por el rey Orosio de Dalmacia y su esposa la reina *Helena*, que fue regalada por el conde de Benavente al pintor para que la colocara en el retablo. En ella observamos al santo de manera análoga a como le ha concebido Ávila, tanto en vestimentas como en atributos.

³⁹ Poza Yagüe (2011): 84.

⁴⁰ En fotografías antiguas se puede observar la escultura ocupando la hornacina izquierda de uno de los dos retablos que Juan de Cambray y Cornieles de Holanda tallaron en 1530 para el trascoro del Monasterio de San Benito el Real y que por entonces se encontraban cedidos al Santuario Nacional de la Gran Promesa por el Museo Nacional de Escultura. Estos retablos se pueden admirar hoy en día con sus esculturas originales en la séptima sala de la citada institución museística.

probabilidad esta imagen, así como otras procedentes de las Salesas,⁴¹ y otras donadas o cedidas por diversos particulares e instituciones religiosas, fueron entregadas a la iglesia de San Esteban con motivo de su reapertura tras el espantoso incendio acaecido el 27 de octubre de 1869 que arrasó con la práctica totalidad de los bienes artísticos que contenía en su interior.



Fig. 11. *San Nicolás de Bari*.
Pedro de Ávila (atrib.).
Hacia 1714-1739.
Santuario Nacional de la Gran Promesa.
Valladolid

⁴¹ “Santa Teresa de Jesús de la comunidad de Salesas de esta ciudad”, una “Virgen y San José vestidos para el Nacimiento”, “Nuestra Señora del Henar” y “Santa Teresa y San Nicolás, pequeños”, Archivo General Diocesano de Valladolid, Valladolid, Iglesia de San Esteban, Inventarios.

CONCLUSIONES

Las nuevas atribuciones realizadas a Ávila vienen a reafirmar y consolidar una serie de teorías acerca del escultor vallisoletano. Lo primero de todo es que, como ya hemos referido, fue un maestro de gran pericia técnica dado que supo trabajar diferentes materiales (madera, piedra y yeso), aspecto muy a destacar debido a que durante esos años en Valladolid se utilizó mayoritariamente la madera, siendo muy pocos los maestros que supieron labrar la piedra (durante el siglo XVIII apenas tenemos noticia de que la practicaran un puñado de maestros: José de Rozas (1662-1725), Antonio de Gautúa, Pedro Bahamonde, Pedro de Sierra y Felipe de Espinabete) y aún menos modelar el yeso (escultóricamente hablando puesto que durante este siglo se fabricaron multitud de yeserías para decorar los sobrios paramentos de buena parte de iglesias y monasterios de la ciudad). Asimismo, se confirma la idea de que su taller no fue solamente el de mayor calidad existente en Valladolid durante las primeras cuatro décadas del siglo XVIII, sino que además fue el más productivo (lo que implica que debió de poseer un amplio plantel de oficiales y aprendices, de los cuales ignoramos los nombres, aunque creemos que uno de dichos miembros sería el citado Espinabete). Este éxito se patentizó, entre otros motivos, en la amplia distribución geográfica que lograron sus esculturas. Si hasta el momento contábamos con obras documentadas o atribuidas en todas las provincias de la actual Castilla y León (excepción hecha de Soria), además de en determinados puntos de la España septentrional (Galicia, Cantabria, País Vasco y Navarra), ahora volvemos a comprobar que debió de exportar bastantes piezas a Galicia. En Orense, a la *Inmaculada Concepción* (década de 1730) conocida de la iglesia de San Francisco sumamos otras dos piezas en la seo de la citada localidad. Por todo ello no sería nada extraño que en próximas fechas se identificaran nuevas obras en Galicia o, cuando menos, en la provincia de Orense, que tantas relaciones artísticas mantuvo con Valladolid.⁴² De hecho, hemos de tener en cuenta que la importante colegiata de Xunqueira de Ambía (Orense) pertenecía por entonces al obispado vallisoletano. Aparte de todo esto, las obras que le hemos asignado en el presente artículo nos permiten sacar otra serie de conclusiones:

Lo primero es que, como hemos visto con el *Busto de Dolorosa* (ca. 1700) de la catedral de Orense o con el *San Francisco Javier* (ca. 1711) de la parroquial de Portillo, aún se mantenían vigentes los modelos creados por Gregorio Fernández un siglo antes, los cuales fueron incesantemente reproducidos por los talleres vallisoletanos hasta bien avanzado esta centuria y, consecuentemente, Pedro de Ávila no fue una excepción. Eso sí, cuando nuestro escultor se inspira en las iconografías de Fernández, las desarrolla fielmente, pero pasándolas por el tamiz de su estilo, que siempre queda bien patente.

⁴² Martín González (1990): 67-75.

Por otra parte, Ávila desarrolló una serie de iconografías que tuvieron gran éxito entre sus comitentes, motivo que le llevó a repetir las en diversas ocasiones. Así tenemos, por ejemplo, las del *Crucificado*, *Santa María Magdalena*, *San José* o la *Inmaculada Concepción*, iconografía esta última de la cual hemos aportado un nuevo ejemplar. Además, estos modelos tuvieron cierta repercusión ya que algunos maestros llegaron a imitarlos, como por ejemplo la *Inmaculada* (ca. 1726-1736) que, atribuida a Antonio de Gautúa, se conserva en la parroquia de Gumiel de Izán (Burgos).⁴³

Finalmente habría que reseñar la heterogeneidad de comitentes para los que trabajó: desde comitentes particulares (el cura de la parroquia del Salvador de Valladolid, Pedro de Rábago; el canónigo Marcos Ibáñez; el escribano Gabriel de Medina Mises; o el devoto orensano José María Martínez), a parroquias rurales y urbanas, pasando también por cofradías penitenciales vallisoletanas (al menos las de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de las Angustias), conventos, monasterios y otras instituciones de mayor enjundia como la Catedral de Valladolid o el Oratorio de San Felipe Neri de la misma ciudad. Especialmente fructíferas debieron de ser sus relaciones contractuales con la Orden de San Francisco, ya fueran conventos, monasterios, particulares o la Venerable Orden Tercera de La Seca. Buena parte de los comitentes para los que trabajó ya lo habían hecho antes con su padre, por lo que es probable que tras la temprana muerte de este confiaran en su hijo, que ya por entonces había dado buenas muestras de su saber hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- Baladrón Alonso, Javier (2016): *Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16207>
- Baladrón Alonso, Javier (2017): “*Mater Dolorosa*. La Virgen de los Dolores y la Piedad en la obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila (1678-1755)”, *Revista Atticus*, 35, 55-64.
- Baladrón Alonso, Javier (2018): “A propósito del escultor vallisoletano Antonio de Gautúa (1682-1744). Nuevas atribuciones”, *Studia Zamorensia*, 17, 171-172.
- Baladrón Alonso, Javier (2019a): “A propósito de una Magdalena del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 31, 357-372.
- Baladrón Alonso, Javier (2019b): “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, 143-155.
- Baladrón Alonso, Javier / Brasas Egido, José Carlos (2017): “Una Dolorosa castellana, obra del escultor vallisoletano Pedro de Ávila, en la iglesia de San Marcos de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 29, 447-454. DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/LA.2017.i29.24>

⁴³ Baladrón Alonso (2016): 1130-1131.

- Brasas Egido, José Carlos (1984): “Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII”, *BSAA*, 50, 464-476.
- Durruty Romay, Inés (1940-41): “El *Cristo del Olvido*. Escultura de Pedro de Ávila”, *BSAA*, 7, 205-209.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1983): “El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón”, *BSAA*, 49, 1983, 476-480.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1984): “El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616-?)”, *BSAA*, 50, 371-388.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1999): “El Convento de Comendadoras de Santa Cruz de Valladolid: nuevos datos para su historia”, en VV.AA.: *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional*, t. 1: *La ciudad y el arte. Valladolid villa (época medieval)*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, pp. 105-114.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (2019): “Las Comendadoras de Santa Cruz: de monasterio a colegio”, en VV.AA.: *Conocer Valladolid 2018. XI Curso de patrimonio cultural*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, pp. 65-116. Disponible en: <https://www.realacademiaconcepcion.net/publicaciones4.php> (consultado el 21 de octubre de 2020).
- González García, Miguel Ángel (2011): *El Santo Cristo de Ourense y su capilla*. Ourense, Grupo Francisco de Moure.
- Hernández Perera, Jesús (1995): “El *Cristo del Perdón* de Manuel Pereira”, en VV.AA.: *Estudios de arte. Homenaje al Profesor Martín González*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 365-372.
- Martín González, Juan José (1961): “Esculturas vallisoletanas en la catedral de Ourense”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 16, 253-254.
- Martín González, Juan José (dir.) (1970): *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Martín González, Juan José (1990): “Lazos de arte entre Valladolid y Ourense”, en VV.AA.: *En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz*. Santiago de Compostela y Ourense, Universidade de Santiago de Compostela y Diputación de Ourense, pp. 67-75.
- Méndez Hernán, Vicente (2004): *El retablo en la diócesis de Plasencia: siglos XVII y XVIII*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Nicolás, Antonio de (1906): “Portillo (continuación)”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 42, 395-400.
- Pérez, Ventura (1885): *Diario de Valladolid*. Valladolid, Hijos de Rodríguez. Disponible en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=11366> (consultado el 21 de octubre de 2020).
- Pérez de Castro, Ramón (2017): “*Ecce Homo y Dolorosa*”, en Alejandro Rebollo Matías (coord.): *Vera Icon. Símbolo e imagen de Pasión* (catálogo de exposición). Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, p. 72.
- Pérez de Castro, Ramón (2018): “*Nuestra Señora de los Dolores*”, en Alejandro Rebollo Matías (coord.): *Stabat Mater. Arte e iconografía de la Pasión* (catálogo de exposición). Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, p. 50.
- Pérez de Castro, Ramón (2019): “*Ecce Homo*”, en Alejandro Rebollo Matías (coord.): *Ecce Homo. El Hijo del Hombre. Arte y símbolos de la Pasión* (catálogo de exposición). Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, pp. 100-101.

- Poza Yagüe, Marta (2011): “San Nicolás de Myra o San Nicolás de Bari”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6, 83-90.
- Sánchez Guzmán, Rubén (2008): “El escultor Manuel Pereira (1588-1683)”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 17/ 33, 3-286 (monográfico).
- Urrea, Jesús (2007): “La biografía al servicio del conocimiento artístico. El escultor Juan Antonio de la Peña (h. 1650-1708)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 42, 43-56. Disponible en: <https://www.realacademiaconcepcion.net/publicaciones2.php?pagina=3> (consultado el 21 de octubre de 2020)
- Urrea, Jesús (2009): *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*. Valladolid, Diputación de Valladolid.