

LA PASIÓN DE CRISTO EN LA OBRA DEL ESCULTOR PEDRO DE ÁVILA (1678-1755): NUEVAS APORTACIONES A SU CATÁLOGO

JAVIER BALADRÓN ALONSO
Universidad de Valladolid (España)

Fecha de recepción: 23/04/2024

Fecha de aceptación: 30/10/2024

Resumen

El escultor vallisoletano Pedro de Ávila (1678-1755) fue una de las figuras señeras de la plástica castellana del primer tercio del siglo XVIII. Dentro de su amplia producción existe un numeroso grupo de obras que reproduce episodios de la Pasión de Cristo, conjunto que nos proponemos acrecentar con una serie de esculturas que pueden adjudicársele de manera indubitable debido a la presencia de los característicos rasgos morfológicos del escultor.

Palabras clave

Escultura; Barroco; Pedro de Ávila; Siglo XVIII; Valladolid.

THE PASSION OF CHRIST IN THE WORK OF THE SCULPTOR PEDRO DE AVILA (1678-1755): NEW CONTRIBUTIONS TO HIS CATALOGUE

Abstract

The Vallisoletan sculptor Pedro de Avila (1678-1755) was one of the leading figures of Castilian sculpture in the first third of the 18th century. Within his extensive production there is a large group of works that reproduce episodes of the Passion of Christ, a group that we propose to add to with a series of sculptures that can undoubtedly be attributed to him due to the presence of the sculptor's characteristic morphological features.

Keywords

Sculpture; Baroque; Pedro de Ávila; 18th century; Valladolid.



Introducción

Pedro de Ávila (1678-1755)¹ fue el maestro más relevante de la escuela escultórica vallisoletana durante el primer tercio del siglo XVIII, con todo lo que ello significa pues aún por entonces los talleres de la capital del Pisuerga seguían siendo un punto de referencia obligado para buena parte del noroeste peninsular. En aquella época la ciudad aún contaba con numerosos talleres acreditados, caso de los de José de Rozas (1662-1725), Antonio de Gautúa (1682-1744), Pedro Correas (1689-1752), Manuel de Ávila (1690-1733), Pedro de Sierra (1702-1761), Pedro Bahamonde (1707-1748), José Fernández (1713-1783) o Felipe de Espinabete (1719-1799), entre otros. Es interesante comprobar cómo durante el breve lapso de tiempo que comprenden los años 1700-1740 se transitó desde la tradición heredada de Gregorio Fernández (1576-1636), pues aún se seguían utilizando sus tipos humanos e iconografías, a la ruptura total con aquella gracias a la renovación impulsada por Pedro de Ávila y Pedro de Sierra, quienes introdujeron respectivamente las influencias italiana y francesa. Desde entonces, y hasta bien entrada la segunda mitad del siglo, se crearían nuevos prototipos y las esculturas se distinguirían por su elegancia y delicadeza, por presentar anatomías esbeltas y composiciones dinámicas, y por utilizar plegados a cuchillo o serpenteantes en los ropajes.

Pedro de Ávila, escultor

Pedro de Ávila fue un maestro de gran pericia técnica que mantuvo una notoria superioridad respecto al resto de artífices vecindados en la urbe y en las ciudades cercanas debido a la exquisita perfección formal que alcanzó en sus esculturas y también a su capacidad para trabajar diferentes materiales (madera, piedra y yeso). Asimismo, ejecutó con igual maestría imágenes de bulto redondo, en relieve, y de vestir –algunas anatomizadas y otras simplemente de bastidor–. Cabe reseñar que, como le ocurre a la mayor parte de los escultores, en su producción se perciben fluctuaciones de calidad debido a la mayor o menor intervención de sus oficiales en las obras, influyendo en este hecho diversos motivos como el económico, ya que no era lo mismo un encargo por el que iba a percibir escasa remuneración que otro por el que fuera a cobrar una generosa suma; la acumulación de encargos; e, incluso, el hecho de que la escultura se fuera a disponer a gran altura y no se apreciara con nitidez.

Su producción comprende dos etapas bien definidas. Un primer estilo, desarrollado al contacto con su padre, Juan de Ávila (1652-1702), y con su suegro, Juan Antonio de la Peña (ca. 1650-1708), englobaría los años de aprendizaje. Este periodo concluiría con su previsible viaje a Madrid, acaecido entre 1705-1707. Tras su regreso, y hasta su fallecimiento, fue desarrollando un estilo personal, maduro, que se caracteriza por unos rasgos morfológicos sumamente identificativos. La gran diferencia entre ambas etapas estriba *grosso modo* en la mutación de los plegados que recorren las superficies de las vestimentas de sus personajes: del pliegue incurvado y de caída naturalista de la primera etapa pasó al acuchillado y geométrico de la segunda con el que buscaba incrementar el dinamismo y resaltar los volúmenes a base de juegos de claroscuro.

El escultor concibe a sus personajes con un canon estilizado y proporciones esbeltas. Les dispone en *contrapposto*, adelantando una de las piernas, generalmente la derecha, con la consiguiente doblez de la rodilla, y colocando los pies en un ángulo de 90°. Sus cuerpos

¹ El estudio fundamental sobre su vida y obra es: Baladrón Alonso, 2016. A esto se pueden sumar un puñado de artículos monográficos: Durruty Romay, 1940-1941: 205-209; Baladrón Alonso, 2017: 55-64; 2019a: 357-372; 2019b: 143-155; 2020: 281-306; 2021: 177-198; 2022: 60-67; Baladrón Alonso / Brasas Egido, 2017b: 447-454.

denotan una extremada calidad técnica, estando concebidas sus anatomías con notable virtuosismo como así se puede comprobar en sus diversas representaciones de *Cristo crucificado* y del *Ecce Homo*, en el *Cristo atado a la columna* de la Cofradía de las Angustias, en el *Cristo Resucitado* (fig. 1) de Ampudia (Palencia), o en el *Yacente* de la Cofradía de Jesús Nazareno. En todas estas imágenes, pero sobre todo en su *Cristo del Olvido* del Oratorio de San Felipe Neri y en el bellísimo *busto de Ecce Homo* del Monasterio de Santa Brígida, es donde muestra su destreza a la hora de modelar con maestría cada músculo, hueso o vena. Este asombroso naturalismo, sustentando en un apurado estudio anatómico, le lleva a reflejar detalles como la extensión de los músculos de la axila o el hundimiento del vientre del Crucificado. Sin embargo, este naturalismo que venimos pregonando se ve matizado por una preocupación por la elegancia y las formas bellas.

Las cabezas son rectangulares –las femeninas muestran una abultada papada y un mentón pronunciado– y exhiben amplias frentes. Los rostros acusan la edad que representan: en los rostros jóvenes se percibe tersura mientras que en los de los ancianos se observa a la perfección las carnes flácidas y las arrugas propias de la vejez. Por su parte, mientras que los rostros masculinos se distinguen por la severidad y el realismo, los femeninos exhiben facciones más delicadas, idealizadas y juveniles. Los ojos presentan una forma almendrada con un leve abultamiento en la parte inferior. Las cejas pueden ser rectas o bien enarcadas para expresar profundo dolor y tristeza. Las fosas nasales van perforadas para dar mayor sensación de verosimilitud, a la cual también contribuyen la labra de los dientes y de la punta de la lengua. Por regla general esculpe las manos y la cabeza independientemente del cuerpo, uniéndolos a él mediante un vástago circular. Por último, los dedos de las manos están concebidos según un patrón que repite constantemente: pulgar y meñique siguen un movimiento natural, con el índice y el medio realiza una “V”, estando el primero de ellos algo doblado y el segundo estirado; por su parte, el anular lo dobla hacia abajo.

Desde el punto de vista iconográfico es interesante comprobar cómo Ávila se inspiró en numerosas ocasiones en modelos previos, la mayoría de los cuales llevan la firma de Gregorio Fernández. Es el caso de varios de sus *bustos de Dolorosa*, inspirados en la célebre *Nuestra Señora de los Dolores de la Vera Cruz* (1623-1624)². Sin embargo, tuvo el suficiente talento como para crear una serie de iconografías que cosecharon gran éxito entre sus comitentes, caso del *Crucificado*, motivo que le llevó a cultivarlas en diversas ocasiones. Del prestigio que alcanzó en su época es sintomático el hecho de que su producción se expandiera mucho más allá de la ciudad de Valladolid, diseminándose por todas las provincias de Castilla y León, y de numerosas localidades pertenecientes a Galicia, Cantabria, País Vasco y Navarra.

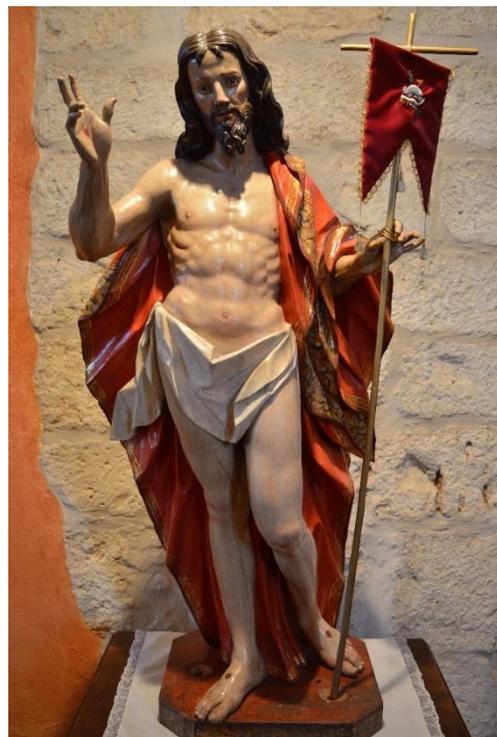


Fig. 1. *Cristo Resucitado*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1714. Museo de Arte Sacro de San Francisco. Ampudia (Palencia). Foto: Javier Baladrón Alonso.

² Martín González, 1980: 212-125; Baladrón Alonso, 2023: 52-63.

La Pasión de Cristo en la obra de Pedro de Ávila

Ávila cultivó buena parte de los episodios que conforman la Pasión de Jesucristo, tanto de los relatados en los Evangelios Canónicos como los que posteriormente se conformaron gracias a los textos piadosos, a las meditaciones y a la piedad popular. Es bien sintomático de este último fenómeno el modelo iconográfico de la Virgen de la Soledad vestida con ropajes de viuda de la época de los Austrias. Ávila cultivó en numerosas ocasiones episodios de la Pasión de Cristo, siendo estos muy heterogéneos puesto que encontramos imágenes labradas ex profeso para procesionar y otras que estaban destinadas para el culto –ya fuera en un retablo, altar u oratorio privado– y que, por diversos avatares, han terminado sirviendo para cubrir las necesidades de determinadas cofradías a la hora de alumbrarlas en los desfiles de Semana Santa. En Valladolid existen cuatro ejemplos de este tipo: el atribuido paso de *Las Lágrimas de San Pedro* (ca. 1710-1718)³, *San Juan Evangelista* (1715)⁴, el *Santo Cristo del Olvido* (1721)⁵ (fig. 2) y *Nuestra Señora de los Dolores* (década de 1730), cuya hechura atribuiremos a Ávila más adelante.



Fig. 2 *Cristo Crucificado* “Cristo del Olvido”. Pedro de Ávila. 1721. Oratorio de San Felipe Neri. Valladolid. Foto: Javier Baladrón Alonso.

Existe un grupo de esculturas que representa la Pasión de Cristo que copian modelos procesionales vallisoletanos pero que por su reducido tamaño eran simples imágenes de devoción. Así tenemos el atribuido *Cristo del Perdón* (a. 1708) de la catedral de Orense⁶ o la desaparecida *Virgen de las Angustias* (1739) de la iglesia de San Miguel de Íscar (Valladolid)⁷. No queremos dejar de reseñar otras dos fantásticas esculturas que tampoco fueron concebidas con función procesional, pero que bien podrían tenerla: el *Ecce Homo* (1718) que se le atribuye en la parroquial de Renedo de Esgueva (Valladolid)⁸ y la efigie de *Nuestra Señora de la Pasión* (ca. 1702) del Real Colegio de los Ingleses de San Albano⁹, que es un grupo de la

³ Baladrón Alonso, 2016: 981-987; Burrieza Sánchez, 2017: 302.

⁴ Baladrón Alonso, 2016: 898-902.

⁵ Durruty Romay, 1940-1941: 205-209.

⁶ Baladrón Alonso, 2020: 288-291.

⁷ Baladrón Alonso, 2016: 937-938.

⁸ Baladrón Alonso, 2016: 1051-1054.

⁹ Baladrón Alonso, 2016: 873-878.

Piedad que fusiona dos esculturas de diferentes épocas y escuelas: la Virgen pertenece a Ávila mientras que el Cristo fue labrado hacia 1600 en algún taller andaluz. A continuación, se reseñarán las obras relacionadas con la Pasión de Cristo que hasta el momento se le tienen documentadas y atribuidas. Para evitar la fatigosa reiteración, cuando no se refiera la localidad en la que se conserva es que se trata de Valladolid.



Fig. 3. *Nuestra Señora de la Pasión*. Pedro de Ávila. Hacia 1702. Real Colegio de los Ingleses de San Albano. Valladolid. Foto: Javier Baladrón Alonso.

Su obra documentada es escasa, pero entre ella encontramos:

- *Cristo Crucificado*: Iglesia de San Esteban Protomártir de Torrecilla de la Abadesa (Valladolid) (1714)¹⁰ y oratorio de San Felipe Neri (1721), éste último conocido como “Cristo del Olvido”.
- *Nuestra Señora de la Pasión* (fig. 3): Real Colegio de los Ingleses de San Albano (ca. 1702). Posee lejanos ecos de los ejemplares labrados por Gregorio Fernández y Francisco del Rincón (ca. 1567-1608) –véanse las dos Piedades que Rincón labró para la Cofradía de las Angustias: la pétreo de la fachada (1605-1606)¹¹ y la de madera que corona el retablo mayor (ca. 1602-1604)¹²–.
- *Virgen de las Angustias*: Iglesia de San Miguel de Íscar (Valladolid) (1739). Reproduce la *Virgen de las Angustias* (ca. 1561-1570) de Juan de Juni (1506-1577)¹³. Se encuentra en paradero desconocido.

¹⁰ Parrado del Olmo, 1991: 104-106.

¹¹ Martín González / Urrea Fernández, 1985: 231-232.

¹² Martín González / Urrea Fernández, 1985: 235-236.

¹³ Martín González, 1974: 325-331; Fernández del Hoyo, 2012: 173-176.

Por su parte, la nómina de obras atribuidas hasta la fecha es numerosa y variada:

- *Cristo atado a la columna*: Iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias (ca. 1710)¹⁴. Sigue el prototipo creado por Gregorio Fernández y cuyo ejemplar más relevante es el que labró en 1619 para la Cofradía de la Santa Vera Cruz¹⁵.
- *Ecce Homo*: Iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias (ca. 1710)¹⁶, iglesia de la Inmaculada de Renedo de Esgueva (Valladolid) (ca. 1718) y monasterio de la Santísima Trinidad de Santa Clara de Bidaurreta de Oñate (Guipúzcoa) (ca. 1725-1739)¹⁷. Este último copia el *Ecce Homo* que Gregorio Fernández labró hacia 1621 para la Cofradía de la Santa Vera Cruz¹⁸.
- *Las Lágrimas de San Pedro*: Iglesia del Santísimo Salvador (ca. 1710-1718).
- *Jesús Nazareno*: Iglesia de la Asunción de Tudela de Duero (Valladolid) (ca. 1718-1721)¹⁹. De vestir, anatomizado. Parece copiar el Nazareno –denominado “Nuestro Padre Jesús con la Cruz a cuestas”– que Gregorio Fernández labró para el paso *Camino del Calvario* (1614-1615) de la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo²⁰.
- *Cristo del Perdón*: Catedral de Orense (a. 1708). Reproduce el Cristo del Perdón (1656-1657) que Bernardo del Rincón (1621-1660) labró para la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo²¹, aunque en última instancia el prototipo fue el esculpido hacia 1648 por el escultor portugués Manuel Pereira (1588-1683) para el Convento del Rosario de Madrid²².
- *Cristo crucificado*: Monasterio de Santa Brígida (ca. 1703) e iglesia de San Vicente de Bernuy de Coca (Segovia) (ca. 1714)²³.
- *Virgen del Refugio (Dolorosa al pie de la Cruz)*: Iglesia del Santísimo Salvador (ca. 1716-1717)²⁴. Aunque podemos considerarla como un modelo iconográfico ideado por Ávila, hay claras referencias a *Nuestra Señora de los Dolores de la Vera Cruz* (1623-1624) de Gregorio Fernández, y a la *Virgen de las Angustias* (ca. 1561-1570) de Juan de Juni.
- *Cristo yacente*: Iglesia penitencial de Jesús Nazareno (ca. 1718-1723)²⁵. Copia el modelo iconográfico popularizado por Gregorio Fernández.

¹⁴ Hernández Redondo, 1987: 19; Baladrón Alonso, 2016: 992-995.

¹⁵ Martín González, 1980: 169.

¹⁶ Baladrón Alonso, 2016: 995.

¹⁷ Baladrón Alonso, 2016: 1079-1081.

¹⁸ Martín González, 1980: 173-174.

¹⁹ Baladrón Alonso, 2016: 1055-1056.

²⁰ Martín González, 1980: 203-207; Vasallo Toranzo, 2007: 16-21.

²¹ Fernández del Hoyo, 1983: 474-480.

²² Hernández Perera, 1995: 365-372.

²³ Baladrón Alonso, 2016: 949-951, 1016-1017.

²⁴ Baladrón Alonso, 2016: 1037-1041.

²⁵ Luna Moreno, 1987: 63; Hernández Redondo, 2014: 246; Baladrón Alonso, 2016: 1057-1065.



Fig. 4. *Busto de Ecce Homo*. Pedro de Ávila (atrib.). Después de 1718. Monasterio de Santa Brígida. Valladolid. Foto: Javier Baladrón.



Fig. 5. *Jesús Nazareno*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1702-1705. Iglesia de Santa María del Castillo. Madrigal de las Altas Torres (Ávila). Foto: Javier Baladrón Alonso.

- *Cristo resucitado*: Iglesia de la Asunción de Puras (Valladolid) (ca. 1704-1706)²⁶ y museo de Arte Sacro de San Francisco de Ampudia (Palencia) (ca. 1714)²⁷.

Además de todas estas esculturas en bulto redondo existe una serie de bustos de tamaño mayor que el natural y elevada calidad que también efigian momentos de la Pasión. Así tenemos el *Busto de Dolorosa* (ca. 1714-1725) de la iglesia de San Marcos de Sevilla²⁸, el *Busto de Dolorosa* (ca. 1714-1730) del Museo Nacional de Escultura²⁹, la pareja de *Bustos de Ecce Homo* (fig. 4) y *Dolorosa* (d. 1718) del Monasterio de Santa Brígida³⁰, o el *Busto de Dolorosa* (ca. 1721) de la Fundación Caja Cantabria de Santillana del Mar (Cantabria)³¹.

Nuevas atribuciones

A continuación, presentamos una serie de obras que pueden adscribirse al escultor, algunas de las cuales muestran cierta labor de taller, y que se enmarcan dentro de sus dos etapas productivas. Para su clasificación se ha optado por seguir un orden cronológico.

***Jesús Nazareno* (ca. 1702-1705). Iglesia de Santa María del Castillo. Madrigal de las Altas Torres (Ávila)**

En la iglesia de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres (Ávila) encontramos una escultura de vestir de *Jesús Nazareno* (fig. 5) que guarda íntimas relaciones con las efigies de *San Isidro* (ca. 1702-1704) y *Cristo Resucitado* (ca. 1704-1705) de Puras (Valladolid)³², y con el *San Juan Bautista* (ca. 1702-1705) de Almenara de Adaja (Valladolid)³³, con las cuales comparte la misma morfología craneal y rasgos faciales, y por lo tanto similar cronología.

El Nazareno adopta un modelo muy difundido en el área vallisoletana desde comienzos del siglo XVII y que tiene como prototipo los Nazarenos esculpidos por Francisco del Rincón para Nava del Rey (1607) y Medina del Campo (antes de 1607). Representa a Jesús cayéndose con la cruz cargada sobre el hombro izquierdo, mantiene el brazo derecho extendido en ademán de equilibrar el cuerpo. Aunque puede tratarse de esculturas de vestir nunca son de bastidor, es decir, están anatomizadas en mayor o menor medida (caso de los dos citados de

²⁶ Baladrón Alonso, 2016: 954-955.

²⁷ Porras Gil, 2011: 376; Baladrón Alonso, 2016: 1012-1015.

²⁸ Baladrón Alonso / Brasas Egido, 2017: 447-454.

²⁹ Baladrón Alonso, 2016: 1025-1026.

³⁰ Baladrón Alonso, 2016: 1018-1023; Baladrón Alonso, 2019c: 98.

³¹ Baladrón Alonso, 2016: 941.

³² Baladrón Alonso, 2016: 952-955.

³³ Baladrón Alonso, 2016: 956-958.

Francisco del Rincón). En otras ocasiones también está tallada la túnica, caso del *Nazareno* –atrib. Juan de Ávila, ca. 1676-1677– de la Cofradía de N.P. Jesús Nazareno, o de su primitivo titular: el *Nazareno* –atrib. Pedro de la Cuadra, ca. 1610– que hoy preside el paso *Camino del Calvario*. Las manos y la cabeza delatan una gran finura técnica y delicadeza de talla, de suerte que el rostro, transido de una mezcla de dolor contenido y resignación, es uno de los más valiosos de la primera etapa del escultor. Destaca, por lo infrecuente, la gran cantidad de sangre que mana de las heridas provocadas por la corona de espinas.

Jesús Nazareno (ca. 1707-1710). Iglesia del Salvador. Villamañán (León)

También claramente atribuible a Ávila es el *Nazareno* (fig. 6) de Villamañán (León). Se trata de una escultura de similares características a la de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), aunque presenta una técnica más evolucionada. Así, también es una imagen de vestir que tan solo tiene labradas la cabeza, las manos y los pies. Su rostro es muy expresivo, exhibiendo notorio dolor a través de los ojos rehundidos y de las cejas enarcadas. Sus rasgos faciales recuerdan vivamente a los utilizados por el escultor para caracterizar a Cristo en buena parte de sus representaciones cristológicas, caso, por ejemplo, del *Ecce Homo* de Renedo (Valladolid), de sus Crucificados e incluso del *Nazareno* de Tudela de Duero (Valladolid). Así, observamos amplias cabelleras con largos mechones sinuosos que flanquean simétricamente el rostro y caen a ambos lados del cuello. Fue restaurado en 2013, momento que se aprovechó para tallarle un cuerpo del que por entonces carecía. Detalles como la presencia de cabellos apelmazados, y todavía sin individualizar, así como el hecho de que la nariz no posea el tabique completamente aplastado, nos estarían hablando de los comienzos de su segunda etapa, es decir hacia 1707-1710. Esta datación habría que tomarla con prudencia debido a que la restauración ha variado notablemente su rostro.



Fig. 6. *Jesús Nazareno*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1707-1710. Iglesia del Salvador. Villamañán (León). Foto: Floristería Violetas.

María Santísima de las Angustias (ca. 1707-1710). Convento del Corpus Christi. Segovia

En el convento de clarisas del Corpus Christi de Segovia se conserva desde el año 2006 una *Virgen de las Angustias* (fig. 7) que copia el conocido modelo de Juan de Juni y que no presenta ninguna duda a la hora de asignarlo a Ávila. Desconocemos las circunstancias que precedieron a su encargo, así como la fecha del mismo. En cambio, sí que sabemos que procede del convento de San Francisco de la citada localidad, desamortizado en 1836³⁴, y más concretamente de su capilla de la Venerable Orden Tercera. Existe un grabado (fig. 8) realizado por Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805)³⁵ sobre un dibujo previo ejecutado por Juan José Casado, que así lo corrobora³⁶. En él podemos observar un retablo muy simple consistente en una hornacina de remate semicircular al interior y al exterior resuelto a través de dos volutas afrontadas sobre las que asientan dos ángeles niños que flanquean un sol sobre el que resplandece la paloma del Espíritu Santo. Desde ambos lados del retablo irrumpen dos ángeles mancebos que parecen salir de la parte trasera del mismo. Los cuatro seres angélicos portan otros tantos *Arma Christi*, como son el martillo, las tenazas, la lanza con la esponja y la lanza que traspasó el costado de Cristo en la Cruz. Preside el retablo María Santísima de las Angustias, que por entonces tenía la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, con siete puñales clavados en el corazón –alusivos a la profecía que realizó el anciano Simeón a la Virgen cuando se celebró la Presentación del Niño Jesús en el templo: “Un espada te traspasará el alma”–, a la manera de su prototipo vallisoletano, y una Cruz con el *titulus* a su espalda. El retablo asienta sobre una especie de mesa de altar que contiene la leyenda: “NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES que se venera en la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Nuestro Padre San Francisco de Segovia. Están concedidos 280 días de Indulgencia por rezar una Ave María delante de esta Imagen, o cada una de sus estampas, por los Eminentísimos Señores Cardenales, Patriarca, y Arzobispo de Toledo, y los Señores Ilustrísimos Obispos de Segovia, y Abad del Real Sitio de San Ildefonso, rogando a Dios por las necesidades de la Iglesia”. Ya en la parte inferior, fuera de la composición, hay otras dos leyendas que nos informan de la autoría del grabado. A la izquierda: “Inventada y delineada por Juan José Casado”, y a la derecha: “Grabada por Juan Antonio Salvador Carmona 1790”.

María Santísima de las Angustias resulta ser una reinterpretación casi exacta del prototipo labrado por Juan de Juni hacia 1561-1570 para la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, si bien su calidad es notoriamente inferior. Compositivamente se diferencian en pequeños detalles: en la manera de disponer los dedos, que en este caso adopta la usual disposición utilizada por Ávila, en la ausencia de la violenta torsión del cuello, en la falta de emotividad y de morbidez en el rostro, y, sobre todo, en los plegados y la policromía. Los pliegues adquieren formas redondeadas y dulces, pero también observamos que en ciertos tramos de la túnica existen pliegues a cuchillo, aunque muy tímidos. La presencia de ambos tipos de plegados nos estaría sugiriendo que fue realizada a comienzos de su segunda etapa, momento de indecisión en el cual todavía está apegado a los drapeados de la generación de su padre, pero al mismo tiempo comienza a utilizar el acuchillado aprendido en Madrid. Por ello es lógico pensar que la Virgen fuera esculpida con posterioridad a 1707, año en el que regresó de la Villa y Corte, pero antes de 1710³⁷, año en el que al parecer fue repolicromada, aunque más bien creemos que se trataría del momento de su policromado original.

³⁴ Parece ser que tras la Desamortización la imagen permaneció un tiempo en el coro de la iglesia de los Padres Franciscanos. “Virgen de las Angustias”. En <http://www.ademarsegovia.org/virgen-de-las-angustias> [7 de noviembre de 2024].

³⁵ Sobrino del exquisito escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767) y ambos nacidos en la localidad vallisoletana de Nava del Rey, así como el resto de miembros de esta extensa saga de escultores y grabadores.

³⁶ La referencia del grabado en la Real Calcografía es: AC 9661, Caja 6.

³⁷ Casquete Rodríguez, 2008: 29.



Fig. 7. *María Santísima de las Angustias*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1707-1710. Convento del Corpus Christi. Segovia. Foto: Javier Baladrón. Alonso.



Fig. 8. *Nuestra Señora de los Dolores*. Juan Antonio Salvador Carmona. 1790. Real Calcografía Nacional. Madrid. Foto: Calcografía Nacional.

Las razones para su atribución son puramente formales. Así, su rostro posee los rasgos faciales que venimos repitiendo (ojos almendrados, nariz de tabique recto aplastado, boca pequeña entreabierta y abultada papada), y la disposición de los dedos de las manos es la característica del escultor. Cabe recordar que no fue la única vez en la que Ávila copió la obra maestra de Juni puesto que en 1739 realizó la desaparecida réplica de Iscar (Valladolid).

Debido a su voluminoso tamaño (130 x 130 x 106 cm) no sería descartable que en origen se concibiera con carácter procesional. Sea como fuere, en la Semana Santa de Segovia fue alumbrada por las Congregaciones Marianas en la década de 1970 y volvió a las calles en el año 2000 de la mano de la Cofradía de Nuestro Señor Jesús con la Cruz a Cuestas y María Santísima de las Angustias de la Asociación de Ex alumnos Maristas (A.D.E.MAR), de la que es cotitular desde el año 2014³⁸.

Cristo atado a la columna (ca. 1710-1714). Iglesia de la Asunción. Tudela de Duero (Valladolid)

El episodio de la Flagelación ha sido uno de los más populares de la Pasión de Cristo a la hora de representarlo en el mundo del Arte. Aunque lo abordaron en sus textos los cuatro Evangelistas, son muy pocos los datos que ofrecen al respecto, tal es así que ni siquiera refieren que estuvo atado a una columna. La riqueza iconográfica del tema se debe, en su mayoría, a los textos piadosos y, sobre todo, a las meditaciones de diferentes religiosos, caso de las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia o a las *Meditaciones* (1605) del jesuita vallisoletano Luis de la Puente. Señala Hernández Redondo que esta iconografía “cumplía con creces la finalidad de excitar la compasión del fiel al ofrecer un Cristo humillado, con el cuerpo ensangrentado, especialmente la espalda, pero lleno de nobleza en su aceptación del sufrimiento”³⁹.

En un retablo dieciochesco situado a los pies del lado del Evangelio de la iglesia de Tudela de Duero encontramos un *Cristo atado a la columna* (106 cm) (fig. 9) que muestra los rasgos estilísticos de Ávila y que por ello debe incorporarse a su catálogo, si bien se trata de una obra con alta participación de su taller. Ávila copia puntualmente el modelo creado por Gregorio Fernández, y más en concreto el mejor fruto de aquella estirpe: el que talló en 1619 para la Cofradía de la Santa Vera Cruz. La similitud llega a tal punto que no falta ni siquiera el pliegue que forma la piel en la parte derecha del abdomen por efecto de la inclinación del torso. A pesar de esto, el resultado no es del todo satisfactorio ya que la anatomía es algo seca y apenas está apurada, no teniendo nada que ver con el magnífico *Cristo atado a la Columna* (ca. 1710) (fig. 10) que se le atribuye en la capilla de la Virgen de las Angustias de la iglesia penitencial homónima. A diferencia del de las Angustias este ejemplar posee un canon más estilizado, carece de rastros de sangre y se apoya sobre una columna más alta y estrecha, si bien ambas son troncocónicas y poseen un jaspeado verdoso.

La cabeza posee todos y cada uno de los rasgos morfológicos de nuestro escultor, introduciendo como novedad tres mechones mojados sobre la frente, detalle que utilizará en escasas ocasiones pues gusta de ordenar según una rigurosa simetría. El rostro es anodino y no logra transmitir la mezcla de profundo dolor físico y súplica espiritual al Padre ante el tormento que está sufriendo. Dirige la mirada hacia el cielo, teniendo las cejas enarcadas y la boca entreabierta, en la que como es usual talla la punta de la lengua. La utilización de un canon estilizado, de una incipiente nariz de tabique recto y ancho, de un volumen craneal ya cúbico y de un *perizonium* que presenta unos tímidos pliegues a cuchillo parecen indicarnos que la imagen fue realizada al comienzo de su segunda etapa (ca. 1710-1714). Es probable que fuera concebido

³⁸ Su cofradía la alumbró por las calles segovianas en el *Via Matris* celebrado el Viernes de Dolores, en la Procesión de Jesús con la Cruz a Cuestas y la Virgen de las Angustias del Jueves Santo, y en la Procesión de los Pasos del Viernes Santo.

³⁹ Hernández Redondo, 1987: 19.

con fines procesionales, y por lo tanto encargado por alguna cofradía. El hecho de que en la iglesia se conserven un *Ecce Homo*, una *Piedad*, un *Cristo Yacente*, un *Resucitado* y hasta un *Nazareno* –imagen de vestir que también se atribuye a nuestro escultor–, parecen incidir en esa posibilidad.



Fig. 9. *Cristo atado a la columna*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1710-1714. Iglesia de la Asunción. Tudela de Duero (Valladolid). Foto: Javier Baladrón Alonso.



Fig. 10. *Cristo atado a la columna*. Pedro de Ávila (atrib.). 1710. Iglesia Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias. Valladolid. Foto: Javier Baladrón Alonso.

Virgen de la Soledad (ca. 1715-1718). Iglesia del Santísimo Salvador. Valladolid

El presente modelo iconográfico de la Virgen de la Soledad surgió a mediados del siglo XVI en Castilla, siendo el modelo más conocido y reproducido el ideado por el genial artista baezano Gaspar Becerra (1520-1568) cuando en 1565 la reina Isabel de Valois le encargó una “copia escultórica” de un cuadro de la Virgen de la Soledad y Angustias que había traído consigo desde Francia y que conservaba en su oratorio. Una vez finalizada, no sin pocos problemas, la reina regaló esta devotísima imagen al madrileño convento de la Nuestra Señora de la Victoria⁴⁰. La imagen se concibió para ser vestidera, y así se hizo puesto que se la atavió con las ropas de la condesa viuda de Ureña, Camarera mayor de la Reina.

Que Pedro de Ávila se aplicó a la escultura de bastidor lo demuestra la *Virgen de la Soledad* (fig. 11) que preside el retablo de la capilla sacramental de la iglesia del Santísimo Salvador⁴¹, si bien en origen no fue concebida para él pues para dicha hornacina se labró una efigie de Santa Ana⁴². Sin duda se trata de la hechura de mayor calidad de esta iconografía y tipología

⁴⁰ Para profundizar en su estudio: Arias Martínez, 2011: 33-56. Romero Torres, 2012: 55-62; 2013: 90-98.

⁴¹ Martín González / Urrea Fernández, 1985: 32.

⁴² El retablo fue construido poco antes del año 1791 y, según el testimonio de González García-Valladolid fue mandado restaurar en 1870 por el notario don Bernabé Rioja: “La quinta y última capilla es la de la Sacramental

que vamos a atribuirle, resultando además una variante del citado modelo de Becerra ya que no la representa con las manos entrelazadas y dirigiendo la mirada al suelo, sino que aparece sujetando la corona de espinas de su Hijo con las dos manos y elevando la mirada hacia el cielo.



Fig. 11. Detalle del rostro de la Virgen de la Soledad. Foto: Francisco Javier Juárez Domínguez.

Antes de plantear nuestra hipótesis sobre la identidad de esta Virgen de la Soledad hemos de indicar que a lo largo del siglo XIX existieron en el templo dos imágenes de idénticas características, pues ambas representaban esta iconografía y eran de bastidor. Este hecho podría hacernos dudar sobre la identidad de la Soledad que atribuimos a Ávila, sin embargo, los datos son esclarecedores. Una de estas efigies, que es la que asignamos al escultor, ya se encontraba en la iglesia desde la centuria previa, mientras que la otra llegó tras la desamortización. A pesar de esto, llama la atención que González García-Valladolid cite solamente una Virgen de la Soledad, la que se encontraba colocada en la capilla de San Juan Bautista⁴³ y que es precisamente la que había llegado de “la destruida iglesia de padres

que también contiene un lindo retablitto moderno. Está dedicada a San Bernabé Apóstol y la restauró a su costa el año 1870 el Notario de esta Ciudad D. Bernabé Rioja”. González García-Valladolid, 1900: 157.

La Memoria e Inventario de alhajas de 1791 indica que el retablo “en blanco” estaba compuesto por las siguientes tallas: “[...] en el medio de Santa Ana, al lado del evangelio Santa Lucía, y al de la epístola Santa Polonia y en el trono último la Purísima Concepción”. Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante A.G.D.V.), Valladolid, Santísimo Salvador, Libro de las alhajas de la Sacramental, f. 18.

Floranes llegó a contemplar el retablo previo y señaló que “está sin dorar tiene en el nicho principal la imagen de Santa Ana, a su derecha la de Santa Lucía a la izquierda Santa Polonia y encima la Purísima Concepción, y en la pared del costado de la Epístola en dos tarjetas el letrero siguiente: 1ª “Esta capilla cedió a la Cofradía del Santísimo Sacramento de esta iglesia Diego de Villalobos que en santa gloria haya dejó fundada en ella una capellanía y una huérfana. 2ª Y por patrona a la dicha cofradía entiérrense en ella los cofrades sus mujeres e hijos; y asimismo es de dicha cofradía la posesión accesoria a ella. Renovose año de 1762”. Floranes: 170-171. La presencia de Santa Ana en la hornacina principal no es casual puesto que anteriormente la capilla estuvo puesta bajo su advocación. Actualmente las cuatro imágenes del retablo se conservan dispersas por las capillas del templo.

⁴³ En la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción se conserva el lienzo *La plática* (1887), obra de Natalio Jesús Asensio Ibáñez (1866-1945), en el que el autor ha representado la capilla mayor de la iglesia del Salvador y puede verse al fondo la capilla de San Juan Bautista, tras cuya reja se observa un retablo neoclásico presidido por la Virgen de la Soledad de los premostratenses.

premostratenses”⁴⁴ tras la desamortización. Esta última imagen desapareció en una fecha que ignoramos y tomando un destino que desconocemos.

Tras exponer estos datos, llegamos a la conclusión de que la Virgen de la Soledad que nos ocupa fue hecha ex profeso para el templo y queremos establecer la hipótesis de que esta imagen mariana fuera la *Virgen del Consuelo* que el párroco Pedro de Rábago cita tanto en su testamento, otorgado el 19 de julio de 1720, como en la primera de las seis tarjetas que existieron en la capilla de San Francisco de Paula y de la Virgen de Valvanera⁴⁵. Así, en sus últimas voluntades señala que “de mi propio caudal hice y adorné los tres altares hechuras y retablos”, a saber: las esculturas y retablos de San Pedro Apóstol, San Francisco de Paula y “uno de ellos debajo del arco toral de la capilla mayor al lado del Evangelio en correspondencia del altar del Santísimo Cristo que está al lado de la epístola de Nuestra Señora del Consuelo”. Indica también que su voluntad era “que siempre irá permanente dicho altar de Nuestra Señora del Consuelo en dicho sitio y que la devoción cristiana vaya siempre en mayor aumento aseo y adorno de dicho colateral que es el fin que siempre he tenido [...] en dicho altar de Nuestra Señora del Consuelo desde luego le mando dicho altar, hechura de Nuestra Señora, retablo que esta dorado y pintado, con el niño Jesús de Pasión recostado en una cama todo hecho con gran primor y vidrieras cristalinas que Nuestra Señora tiene y el Niño según y cómo al presente todo ello está”⁴⁶. Es decir, el retablo de la Virgen del Consuelo constituía el colateral del evangelio y el del Santísimo Cristo el de la Epístola⁴⁷. Ambos retablos se retiraron a comienzos del año 1757⁴⁸, siendo sustituidos por los actuales colaterales puestos bajo las advocaciones de San Antonio Abad y San Ildefonso –hoy de San Francisco de Paula–. Sería entonces cuando desapareció el retablo de la Virgen y a ella se la trasladó a la sacristía, pieza en la que ya es citada en el testamento otorgado el 23 de junio de 1770 por don Juan Andrés Marrón, cura propio de la parroquia de San Esteban⁴⁹. Desde allí

⁴⁴ González García-Valladolid, 1900: 158.

⁴⁵ “1ª Coloqué con sumo celo / de alcanzar de Dios Clemencia / a Pedro en su Penitencia / y a la Virgen del Consuelo / con aumentado desvelo / y en éxtasis elevado / (santo) os tengo colocado / alcanzarme en caridad / que yo enmiende mi maldad / y que no muera en pecado”. Floranes: 175-176.

⁴⁶ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante A.H.P.V.), Leg. 2.395, ff. 444-447. Citado en Martín González / Urrea Fernández, 1985: 46.

⁴⁷ Este último se puede identificar con el retablo del Crucificado que actualmente se guarda en la capilla de San Juan Bautista. El Crucifijo es una formidable escultura de tamaño del natural (175 cm) atribuida a Alejo de Vahía. Martín González / Urrea Fernández, 1985: 35-36.

⁴⁸ Pérez, 1983: 308. Gracias al polifacético ensamblador y diarista Ventura Pérez (1704-1784) poseemos una noticia más acerca de la existencia del retablo de Nuestra Señora del Consuelo: el 27 de julio de 1734 acaeció una “una tempestad a las tres y media de la mañana y continuó con grandes truenos hasta las cinco y cuarto, en que fue tan grandísimo el trueno que dio, que atemorizó toda la ciudad. Cayeron cuatro centellas [...] otras dos cayeron en la torre del Salvador, una del lado de la sacristía y desnudó de pizarras el faldón del chapitel y quebró una bola y hendió otra con hendidura tan sutil que dividió la bola de arriba abajo, y tan junta que meneándolas se abría la hendidura y fue menester atarlas con una argolla de hierro por la garganta; otra cayó del lado de la iglesia y quebró otra bola compañera de las otras, y cayó como una culebrina enredada detrás del retablo de Nuestra Señora del Consuelo; desnudó el arco toral de la capilla mayor: esta yo la vi caer en forma de un globo de fuego desde una ventana; no hicieron daño a persona alguna. Tuvieron a las diez en el Salvador misa solemne en acción de gracias y seis velas ardiendo todo el día”. Pérez, 1983: 124-125

⁴⁹ “Quiero, y es mi voluntad que un tabernáculo nuevo de talla que se halla en mi cuarto con la imagen de Cristo crucificado que heredé de mis padres, se dore a mi costa y se coloque para siempre para la pública veneración en el altar de Nuestra Señora de la Guía de dicha parroquia del Salvador de esta ciudad en el plano que hay desde la mesa de altar hasta el trono de Nuestra Señora, y si por algún motivo no pudiese ser en donde llevo dicho que es adonde siempre he deseado se ponga el Santo Cristo por la particular devoción que tengo, sea en la sacristía de dicha iglesia del Salvador frente de Nuestra Señora de la Soledad”. A.H.P.V., Leg. 3.602, ff. 358-363.

se trasladaría a la capilla de San Juan de Sahagún, espacio en el que figuraba cuando se efectuó el inventario de alhajas de 1836⁵⁰ y en el que se la ha dispuesto en diferentes épocas. Existen otras noticias anecdóticas relativas a nuestra Virgen de la Soledad, como la que indica que el ensamblador Manuel Somoza (1734-1806) le compuso en 1799 la armadura, es decir el bastidor⁵¹.

La Virgen tan solo tiene talladas la cabeza y las manos, estando estas últimas dispuestas a la altura del pecho sujetando un paño sobre el que se sitúa la corona de espinas que tuvo ceñida en las sienes su Divino Hijo. El expresivo rostro, surcado de lágrimas, con la boca entreabierta, ojos hinchados y cejas enarcadas, muestra un profundo dolor, aunque a la vez se percibe serenidad, contención y hasta resignación. Eleva la mirada hacia el cielo, suplicante, como solicitando respuesta por la cruel muerte de su Hijo. Hemos de llamar la atención sobre la altísima calidad del modelado, ya que ha definido al máximo cada uno de los rasgos faciales, algo que por otra parte es lógico dado que en las esculturas de bastidor la expresividad se concentra en las manos y en la cabeza. Como es habitual en este modelo iconográfico derivado de la Soledad de Gaspar Becerra, la Virgen viste saya blanca y manto negro echado sobre la cabeza. Una de las sayas que suele vestir, fechada en el siglo XIX, tiene bordados en hojilla elementos vegetales simétricos.

Es complicado establecer una cronología por cuanto se trata de una imagen de bastidor, aunque la absoluta concordancia estilística entre su rostro y el del *San Juan Evangelista* (fig. 12) que talló para la catedral en 1715 podría indicar que fue realizada por entonces. Esta hipótesis se vería reforzada por el hecho de que durante estos años (1709-1718) el escultor trabajó en numerosas ocasiones para la iglesia del Salvador (*Traslación de San Pedro Regalado*, 1709⁵²; *Las Lágrimas de San Pedro*, ca. 1710-1718; *San Francisco de Paula*, ca. 1715; la *Virgen del Refugio*, ca. 1716-1717; la *Anunciación*, 1717⁵³; y el *Ecce Homo*, 1718), siendo todas estas piezas sufragadas por dos generosos comitentes: el escribano Gabriel de Medina Mieses y el párroco Pedro de Rábago. Por todo ello lo más prudente sería fecharla hacia 1715-1718.



Fig. 12. *San Juan Evangelista*. 1715. Catedral. Valladolid. Foto: Javier Baladrón Alonso.

⁵⁰ “Ítem dos mesas creencias pintadas sobre una Nuestra Señora de la Soledad de vestidos y sobre la otra un Crucifijo que sirve para los tumbulos y a los lados de éste, dos atriles plateados”. A.G.D.V., Santísimo Salvador, Inventario de alhajas y ropas.

⁵¹ “Somoza. Son data a Manuel Somoza por la compostura del facistol, por la armadura de Nuestra Señora de la Soledad y postura de la cortina del coro treinta y seis reales, consta de recibo n° 2”. A.G.D.V., Valladolid, Santísimo Salvador, Cuentas de fábrica 1786-1821, Año 1799.

⁵² Baladrón Alonso, 2016, 972-981.

⁵³ Baladrón Alonso, 2016, 1048-1051.

Virgen de la Soledad (Década de 1730). Iglesia de San Pedro Apóstol. Mucientes (Valladolid)

También puede adjudicársele una Virgen de bastidor (fig. 13) que se encuentra arrumbada en el coro de la parroquial de Mucientes (Valladolid) y que será una de las dos citadas por Martín González en el *Inventario Artístico de Valladolid*: una “Virgen de vestir” se hallaba en el lado del Evangelio, y una “Dolorosa, de vestir, del siglo XVIII”, en el de la Epístola⁵⁴. No cabe duda de que se tratará de esta última por cuanto, como es habitual en este tipo iconográfico, presenta un rostro triste y desgarrado, y una actitud suplicante con las manos entrelazadas.

Aunque la Virgen tiene anatomizados el torso y la cadera, tan solo poseen valor artístico la cabeza y las manos, únicas partes del cuerpo que quedarían visibles tras colocársele las vestimentas. El pelo, distribuido simétricamente, apenas está definido pues quedaría oculto por una peluca, una toca o un manto. Su rostro es de abatimiento total, sufrimiento extremo insinuado por las cejas enarcadas, la boca entreabierta, y los ojos entornados de los que se escapan unas lágrimas de cristal que surcan sus tersas mejillas. A pesar de ese dramatismo posee un preciosismo típicamente dieciochesco. Ávila se ha esmerado al máximo en la ejecución del rostro pues posee un apurado modelado patente en la pormenorización de cada uno de los rasgos faciales, especialmente los ojos, con una suave caída de los párpados superiores, y la boca, de finos labios, en la que se observan las dos filas de dientes. Las mejillas van entonadas con un rojo carmín.



Fig. 13. *Virgen de la Soledad*. Pedro de Ávila (atrib.). Década de 1730. Iglesia de San Pedro Apóstol. Mucientes (Valladolid). Foto: Javier Baladrón Alonso.

Nuestra Señora de los Dolores (Década de 1730). Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Valladolid

La *Virgen de los Dolores* (fig. 14) de la Cofradía de la Exaltación de la Santa Cruz y Nuestra Señora de los Dolores es una de las imágenes más enigmáticas de cuántas desfilan en las procesiones de la Semana Santa de Valladolid. Desde hace décadas esta efigie mariana viene siendo adscrita a una época y autor que no le corresponden. Efectivamente, si observamos los grafismos que exhibe en su rostro no se puede seguir manteniendo la teoría de que se trata de una escultura tallada hacia 1600 pues no encontramos ningún rasgo del manierismo romanista, corriente que por entonces dominaba la escuela vallisoletana. En alguna ocasión se ha querido

⁵⁴ Martín González, 1970: 206.

identificar esta Virgen con la *Virgen de la Soledad* que labró hacia el año 1600 un desconocido escultor llamado Pedro Gómez Osorio para la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad⁵⁵, hipótesis a todas luces errónea.

Descartando esa asignación, queremos plantear con firmeza su atribución a nuestro escultor dada la semejanza de su rostro con el de otras imágenes vestideras de Vírgenes de la Soledad que se le atribuyen. Así, para empezar, la imagen muestra los clásicos rasgos estilísticos que Ávila mantuvo durante su segunda etapa productiva ya que la cabeza adopta la forma de un óvalo casi perfecto, tiene ojos almendrados y los párpados inferiores abultados; nariz recta, potente, geometrizada, y con un tabique nasal ancho y aplastado; aletas nasales levemente pronunciadas, y fosas perforadas para aportar mayor verismo. Muestra la boca entreabierta, insinuándose los dientes e incluso es visible la punta de la lengua. Los labios son muy finos con las comisuras pronunciadas y el surco nasolabial remarcado. Las cejas están enarcadas para transmitir dolor y tristeza, etc... Como vemos, todos y cada uno de los estilemas del escultor se encuentran presentes en esta bella imagen titular de la citada cofradía y que todas las noches del Viernes de Dolores procesiona por las calles del barrio de Las Delicias. Además de todo ello, el rostro se ve surcado por una serie de lágrimas postizas, elemento que aunque es infrecuente en la escultura vallisoletana sí que podemos apreciar en diversas imágenes de Pedro de Ávila, caso de la *Santa María Magdalena penitente* (1714)⁵⁶ conservada en el vestuario de canónigos de la catedral, de la *Virgen de la Soledad* de la iglesia del Santísimo Salvador, o de alguno de los *bustos de Dolorosa* que se le atribuyen. A pesar de que es complicado establecer una cronología, y más en el caso de una imagen de bastidor, en base a los rasgos faciales bien puede encuadrarse durante sus últimos años de actividad en la década de 1730. La Virgen posee dos juegos de manos: las originales de Ávila, que están entrelazadas en posición orante o suplicante, y las realizadas por el escultor riosecano Ángel Martín García en 2021, abiertas y separadas ejecutando sendos gestos declamatorios.

Resuelto el problema de su autoría y cronología pasaremos a hablar de su procedencia, tema harto complicado ya que poseemos escasa documentación al respecto. Al parecer la imagen llegó a la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Las Delicias en el año 1942 o a lo sumo antes de la Semana Santa de 1943 –el Viernes Santo de este año ya se celebró el Sermón de la Soledad⁵⁷– procedente de la iglesia de San Esteban el Real tras su cierre en 1940 con motivo de su conversión en Santuario Nacional de la Gran Promesa.

En la iglesia de San Esteban el Real, primitivo templo jesuítico de San Ambrosio, existió desde antiguo una imagen de la Soledad que ocupaba el retablo de la segunda capilla del lado del Evangelio, sin embargo en el momento de la conversión de la parroquia en Santuario Nacional de la Gran Promesa debieron de existir dos hechuras de la Virgen de la Soledad puesto que se tiene la creencia, que no compartimos, de que allí recaló la que poseía la Cofradía de la Piedad tras la demolición de su sede canónica, que por entonces estaba en la cercana iglesia de San Antón, el 28 de abril de 1939⁵⁸. Como bien decimos se trata solo de una creencia

⁵⁵ Alarcos Llorach / Cobos Rubio, 1940-1941: 201.

⁵⁶ Baladrón Alonso, 2016: 902-906.

⁵⁷ Juárez, Javier (2015): “Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Soledad, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Carmen (Delicias)”. En <<http://gloriasdevalladolid.blogspot.com/2015/09/cofradia-de-nuestra-senora-de-los.html>> [consulta 11 abril 2024].

⁵⁸ Tras el cierre de su iglesia penitencial la cofradía trasladó en octubre de 1789 todas sus imágenes a la iglesia del Salvador. La Soledad ocupó provisionalmente la parte baja del retablo de San Francisco de Paula y Nuestra Señora de la Valvanera. Unos meses después, en febrero de 1790, se proyectó un nuevo traslado, esta vez a la iglesia de San Antonio Abad, en la que sabemos que recaló tanto la Virgen de la Soledad como su retablo: “Colocación. En la ciudad de Valladolid a siete de octubre de dicho año de ochenta y nueve los expresados comisarios nos constituimos en la iglesia parroquial del Salvador de esta ciudad para colocar las santas imágenes donde el señor cura párroco determinase, que fue Nuestra Señora de la Piedad en un altar portátil arrimado al

puesto que no existe ningún dato que nos permita asegurar que esa Virgen de la Soledad llegó a San Esteban/Santuario y por lo tanto llegar a considerar que se trate de la que atribuimos a Ávila en la iglesia del Carmen. En la actualidad hemos de dar por perdida o extraviada aquella Soledad, como asimismo la casi totalidad del patrimonio de la cofradía, que pareció “evaporarse” tras la salida de la hermandad de la iglesia de San Antón.



Fig. 14. *Nuestra Señora de los Dolores*. Pedro de Ávila (atrib.). Década de 1730. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Valladolid. Foto: Javier Baladrón Alonso.

de San Pedro Apóstol cerca de la entrada de la sacristía; Nuestra Señora de la Soledad en donde estuvo Nuestra Señora de Valvanera, al pie de San Francisco de Paula; el Santo Cristo de la Humildad en un altar portátil en la capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso; San Antonio y San José en dos bufetes al lado del nuevo altar de Nuestra Señora de Valvanera; también se pasaron en este día al Salvador el Santo Sepulcro chico, y otras imágenes de corta estatura y Niños Jesús [...]”. A.G.D.V., Valladolid, Santísimo Salvador, Cofradía de la Piedad, Libro 9, Cabildos 1782-1805, f. 104.

“Diligencia. “En la ciudad de Valladolid a diez y seis de dicho mes de febrero y año referido, los insinuados comisionados nos constituimos en la Real Casa de San Antonio Abad y estando con su administrador el hermano fray Francisco González y habiéndole hecho presente el memorial y decreto antecedentes bajamos a su iglesia y nos señaló para poner el retablo mayor de Nuestra Señora de la Piedad la pared de la capilla mayor del lado del evangelio, para colocar al Santo Cristo de la Humildad el tabernáculo principal del retablo de su iglesia que está inmediato a la puerta principal también al lado del evangelio, y para colocar el retablo de Nuestra Señora de la Soledad la pared de frente la sacristía de la capilla del Santísimo Cristo de quien es patrono el Excelentísimo señor duque de Almodóvar [...]”. A.G.D.V., Valladolid, Santísimo Salvador, Cofradía de la Piedad, Libro 9, Cabildos 1782-1805, f. 117.

“Otra. Luego in continenti pasamos los mismos comisionados a la casa de don Diego Vecino, maestro escultor y tallista vecino de esta ciudad y diputado de esta cofradía, a quien se le encargó pasase y pusiese los dos retablos de la Piedad y de la Soledad, en la iglesia de San Antonio Abad y respondió que en el día de mañana lo comenzaría, y que además haría la equidad posible a la cofradía, esto respondió de que yo el escribano de los hechos certifico y firmo”. A.G.D.V., Valladolid, Santísimo Salvador, Cofradía de la Piedad, Libro 9, Cabildos 1782-1805, f. 117.

Cuando Floranes visitó el 6 de mayo de 1782 la iglesia de San Esteban el Real, apenas siete años después –18 de noviembre de 1775– del traslado de la antigua parroquia de San Esteban “el viejo” al templo de San Ambrosio de padres jesuitas, observó que la segunda capilla del lado del Evangelio “entrando desde la puerta a mano izquierda” estaba puesta bajo la advocación de “Nuestra Señora de los Dolores altar privilegiado, dorado”⁵⁹. Tanto la imagen como el retablo desaparecieron en el incendio que en el mediodía del 27 de octubre de 1869 arrasó la casi totalidad de los bienes artísticos y litúrgicos que contenía el templo. Para volver a amueblarlo se solicitó la caridad y el concurso de los feligreses y del Museo Provincial de Bellas Artes. Los primeros regalaron y el segundo cedió gran cantidad de altares, retablos, esculturas, pinturas y alhajas con las que se volvieron a acondicionar las diferentes capillas y estancias de la iglesia.

Gracias al *Inventario general de efectos de la iglesia parroquial de San Esteban el Real de esta ciudad de Valladolid* redactado en 1890 sabemos que un doctoral de la catedral regaló una Virgen de la Soledad –“Una Nuestra Señora de la Soledad, donativo de don Manuel Páez Jaramillo, doctoral que fue de la Santa Iglesia Metropolitana”– y que el retablo en el que se la dispuso procedía de la cercana iglesia del convento de San Norberto de padres Premostratenses –“Retablos [...] El de Nuestra Señora de los Dolores Soledad de la iglesia de los Premostratenses”⁶⁰. Esta Virgen fue descrita por González García-Valladolid, que la vio en su capilla –la segunda del Evangelio–, como una “Soledad, imagen de bastidores colocada en un retablo corintio, que fue el mayor de la iglesia de los PP. Premostratenses”⁶¹.

Conocemos bastante bien la historia de este retablo que en origen fuera el retablo mayor del templo de los mostenses y que estuvo puesto bajo la advocación de Nuestra Señora de los Afligidos. El retablo⁶², que fue construido entre 1794-1795 por el polifacético ensamblador y escultor local Pablo Álvaro (1743-1795) según la traza que diseñó el arquitecto cortesano Manuel Martín Rodríguez⁶³, lo presidía la Virgen de los Afligidos, mientras que en las hornacinas laterales se disponían dos santos (?) y en el ático “una tarjeta o remate en que está figurado Ntro. Padre y patriarca S. Norberto con el

⁵⁹ Floranes: 98. Algo más de un siglo después las capillas seguían manteniendo las advocaciones: “y las del evangelio, Jesús vestido de Jesuita, la Virgen de los Dolores y el bautisterio”. González García-Valladolid, 1902: 399.

⁶⁰ A.G.D.V., Valladolid, San Esteban, Inventarios.

⁶¹ González García-Valladolid, 1902: 400. Señala el citado historiador que cuando se cerró el templo de los mostenses, por entonces ocupado por los jesuitas, algunos otros de sus bienes se dispersaron: “la imagen de la Purísima a la parroquial del Salvador; y algunos retablos e imágenes a otras iglesias”. González García-Valladolid, 1902: 175.

⁶² Este retablo vino a sustituir a uno anterior que, según el testimonio de Ventura Pérez, ardió el 31 de mayo de 1753. Pérez, 1983: 292.

⁶³ Se tratará de Manuel Martín Rodríguez (1746-1823), sobrino y discípulo de Ventura Rodríguez. Gracias a una carta que el escultor local Pedro León Sedano (1736-1809) remitió el 12 de noviembre de 1794 a Ramón Pascual Díez (1743-1815), académico honorario de la Real Academia de San Fernando, conocemos que tanto el citado retablo mayor como los de las capillas del templo fueron construidos por Pablo Álvaro según las trazas diseñadas por el citado académico Manuel Rodríguez: “Y es que con motivo de la conclusión de la iglesia del Convento de Premostratenses de esta ciudad se está haciendo el retablo mayor para ella de madera cuya traza delineó don Manuel Rodríguez Académico de la Real de San Fernando y continuarán con hacer los de las capillas de la misma especie, la obra expresada la está haciendo Don Pablo Álvaro buen constructor”. Álvarez / Martín, 2010: 158-159. El retablo mayor ya debía de estar finalizado en su parte arquitectónica al comenzar la primavera de 1795 puesto que el 18 de abril de ese año el maestro dorador y charolista Martín Mayo (1748-1798) recibía “1.000 reales a cuenta del dorado y jaspeado del retablo mayor que para su iglesia estoy ejecutando”. Fernández del Hoyo, 1998: 609.

Sacramento en la mano, y los dos ángeles (sobre el cornisamento) en ademán de adorar al Sacramento”⁶⁴. De su aspecto tan solo sabemos que era similar a los de las naves y que todos ellos “eran de estilo clásico y pintados imitando jaspes”⁶⁵.

El retablo apenas se mantuvo 15 años en la capilla mayor de los mostenses puesto que en el mes de febrero de 1810, tras la exclaustración dictada por el gobierno intruso, fue entregado por don Vicente Ortúzar, administrador de bienes nacionales, a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno que lo solicitó con el doble propósito de sustituir el primitivo retablo mayor barroco y “evitar que los franceses le quemasen durante su estancia en nuestra ciudad”⁶⁶. A pesar de que el retablo acabó en la iglesia penitencial de Jesús queda claro por el “expediente relativo a la restitución al monasterio de Valladolid de su retablo que se encontraba en Jesús Nazareno” que en origen se pensó destinarlo “a la iglesia de San Ildefonso”⁶⁷. Una vez que el retablo fue concedido a la cofradía por la autoridad delegada la colocación del mismo en el templo penitencial no fue inmediata puesto que se mantuvo guardado durante unos meses, sin que sepamos el motivo, en una panera propiedad de las Comendadoras de Santa Cruz⁶⁸. La instalación definitiva, realizada “bajo la dirección del arquitecto Pedro García y con intervención del ensamblador Juan Calderón de la Barca y del pintor Anastasio Chicote”⁶⁹, se produjo el 4 de octubre, según el testimonio que dejó Manuel Aparicio en su *Diario de Valladolid durante la Guerra de la Independencia*⁷⁰.

Apenas cuatro años después, una vez acabada la Guerra de la Independencia y con “El Deseado” repuesto en el trono, el 27 de octubre de 1814 el abad y comunidad de San Norberto solicitaron a la justicia, con motivo de la Real Orden de 31 de agosto de 1814 decretada por el rey Fernando VII por la que ordenaba “que las comunidades religiosas se reuniesen, y se les entregasen todos los efectos y pertenencias que les correspondían”, que la cofradía le reintegrara el retablo mayor. Tras una serie de diligencias, el 14 de diciembre de ese año la Junta Provincial de Valladolid dictaminó que la cofradía “entregue al monasterio de San Norberto de la misma el retablo mayor que mientras la dominación francesa entregó a aquella Vicente Ortúzar administrador de bienes llamados nacionales sobre que formado expediente ante dicha junta acordó en 10 de noviembre”⁷¹. Arribas Arranz dio a conocer que entre ambas partes existió una negociación por el retablo, llegando los mostenses a solicitar a “la Cofradía como precio de aquél la suma de 16.000 reales [...] y finalmente se celebró una junta, en la cual, asistiendo D. Domingo Basó, escribano de la Comisión creada por orden de S. M. “para la reintegración a las comunidades de sus efectos”, se acordó devolverle a sus primitivos dueños, previo pago a la cofradía de 3.500 reales por los gastos de colocación y conservación en su iglesia, sin que a pesar de tal acuerdo se entregara hasta abril del año siguiente”⁷², esto es, abril de 1815.

⁶⁴ Fernández del Hoyo, 1998: 610.

⁶⁵ González García-Valladolid, 1902: 175.

⁶⁶ Arribas Arranz, 1946: 51.

⁶⁷ Archivo Histórico Nacional (en adelante A.H.N.), Junta Suprema de Reintegros, Consejos, 6814, Exp. 16, f. 1.

⁶⁸ Arribas Arranz, 1946: 51.

⁶⁹ Arribas Arranz, 1946: 51.

⁷⁰ “Habiéndose suprimido el Convento de los Premostratenses, como todos los demás, se trasladó el retablo mayor de este convento a la iglesia de Jesús Nazareno, y en este día se colocó el Santísimo Sacramento”. Aparicio, 2019: s/p.

⁷¹ A.H.N., Junta Suprema de Reintegros, Consejos, 6814, Exp. 16, f. 5.

⁷² Arribas Arranz, 1946: 51.

Tras la nueva exlaustración, esta vez con motivo de la desamortización, los religiosos marcharon y la iglesia, tras unos años cerrada al culto, fue cedida en 1860 “a los padres jesuitas: éstos establecieron en ella las asociaciones de Hijas de María y de la Santa Infancia y celebraron el año 1862 solemnes y extraordinarios cultos por la canonización de los Santos del Japón [...] Triunfante la gloriosa revolución de septiembre de 1868 y ausentes de Valladolid los padres jesuitas, la iglesia de los Mostenses, como vulgarmente se la llama, fue cerrada nuevamente al culto: su retablo mayor se llevó a la capilla de la Soledad en la iglesia parroquial de San Esteban”⁷³. Una vez en el templo de San Esteban el Real, y ya acogiendo a la Virgen de la Soledad, sabemos que el pintor Julián Jesús Vallejo pintó al temple sus cuatro pedestales en 1874⁷⁴.

Perdemos la pista tanto de la Virgen como del retablo en 1940 tras el cierre al culto del templo para su reforma y conversión en Santuario Nacional de la Gran Promesa al año siguiente⁷⁵. A pesar de ello parece indudable que la Virgen de la Soledad es la misma que llegó hacia 1942-1943 a la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Las Delicias puesto que, como señala Javier Juárez, “según testimonios de distintas personas que han podido ver en detalle algunas prendas antiguas del ajuar de esta imagen, procedería de la Parroquia de San Esteban El Real”⁷⁶. En resumen: la Virgen de la Soledad que atribuimos a Pedro de Ávila es la que fue regalada por el doctoral don Manuel Páez Jaramillo a la iglesia de San Esteban el Real tras el incendio que la arrasó en 1869, lo que ya ignoramos es la historia previa de la imagen: si fue esculpida para un particular o para un templo de la ciudad, y cómo llegó a manos del citado canónigo doctoral de la catedral.

Virgen de la Soledad (ca. 1730-1736). Iglesia de Santiago Apóstol. Valladolid

En la iglesia de Santiago, parroquia en la que fue bautizado nuestro escultor, encontramos otra muestra de esa “pequeña escultura” en la que tanto sobresalió. Se trata de una deliciosa imagen de la *Virgen de la Soledad* (fig. 15), escasamente conocida⁷⁷, que figura reseñada en el Catálogo Monumental como “Virgen de la Soledad del siglo XVIII”⁷⁸. De las cuatro Vírgenes de la Soledad que asignamos a Ávila, se trata de la única que es de bulto redondo. Sigue igualmente el modelo de Becerra, ataviada como una viuda castellana con saya blanca y manto negro. Figura arrodillada sobre un cojín, con la cabeza inclinada mirando al suelo, y las manos juntas en actitud orante, si bien éstas se hallan desplazadas con respecto al eje de simetría, otorgándola cierto dinamismo compositivo. Su rostro concentra un profundo dolor, conseguido mediante el enarcamiento de las cejas, la leve apertura de la boca y los ojos entornados. Se trata de una obra de mucho mérito, como puede apreciarse en la minuciosa

⁷³ González García-Valladolid, 1902: 175.

⁷⁴ “Pintar al temple los cuatro pedestales de retablo de la Soledad, 40 reales. Fdo: Recibí Julián Jesús Vallejo”. A.G.D.V., Valladolid, San Esteban, Caja de censos varios y Cuentas hacia 1800, Recibo N° 3.

⁷⁵ “15 de julio de 1941, dominica infraoctava del Corpus Christi, fue consagrado el Santuario Nacional de la Gran Promesa por el Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Antonio García y García, Arzobispo de Valladolid”. VV.AA., 1963: 35.

⁷⁶ La iglesia se inauguró el 5 de julio de 1942, aún sin acabar las obras, hecho que acaeció el 3 de abril de 1949. Además de las obras artísticas que se realizaron ex profeso para ella, hubo una serie de retablos, esculturas y pinturas que fueron cedidas o donadas por el Arzobispado de Valladolid, por particulares y por la suscripción popular. Sería por entonces, hacia 1942-1943 cuando presumiblemente el Arzobispado entregó a la parroquia de las Delicias la Virgen de la Soledad. Juárez, Javier (2015): “Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Soledad, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Carmen (Delicias)”. En <<http://gloriasdevalladolid.blogspot.com/2015/09/cofradia-de-nuestra-senora-de-los.html>> [consulta 11 abril 2024].

⁷⁷ En los últimos años es dispuesta en la iglesia durante los días centrales de la Semana Santa.

⁷⁸ Martín González / Urrea Fernández, 1985: 202-203.

labra de los rasgos faciales (capta a la perfección la morbidez del rostro) y de los plegados berninescos de sus vestimentas que el escultor dobla y adelgaza a placer.

Esta Virgen de la Soledad será la que legó don Jacinto Fernández, presbítero beneficiado de preste de la parroquia de Santiago, en su testamento fechado el 14 de agosto de 1736: “Mando a la dicha iglesia parroquial del señor Santiago de esta ciudad [...] un escaparate con sus vidrios cristalinos, y en él una imagen de Nuestra Señora de la Soledad de bulto, con su diadema de plata y rosario de granates con cerquillos de plata, la que pido a la devoción se ponga en el altar de Nuestra Señora del Pilar para que esté allí como la imagen de San Antonio”⁷⁹. En cuanto a su cronología, parece claro que debido a la presencia de un pliegue a cuchillo tan agudo sería ejecutada en la primera mitad de la década de 1730.



Fig. 15. *Virgen de la Soledad*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1730-1736. Iglesia de Santiago Apóstol. Valladolid. Foto: Javier Baladrón Alonso.

Conclusiones

Tras exponer las atribuciones que hemos realizado en favor del escultor Pedro de Ávila parece claro que se reafirma su posición de supremacía dentro de la escuela vallisoletana del primer tercio del siglo XVIII. Esta preeminencia se fundamenta ya no sólo en el dilatado número de encargos que se van localizando –lo que hace ineludible la participación de su taller en buena parte de ellos–, aunque por desgracia sus obras documentadas siguen siendo

⁷⁹ A.H.P.V., Leg. 3.420/2, ff. 71-73.

escasas; sino también en la variada procedencia de los encargos, llegando a recibirlos desde lugares bien lejanos, como son los casos de Villamañán (León) y Segovia.

Asimismo, echando una ojeada a su amplio catálogo productivo, y también a las obras que le adjudicamos en el presente texto, podemos observar cómo Ávila se inspiró para buena parte de sus esculturas en modelos e iconografías ideados por Gregorio Fernández y por Juan de Juni, pero también por Gaspar Becerra, como es el caso de la *Virgen de la Soledad* que realizó el artista baezano para los Mínimos de Madrid y que probablemente fue una de las devociones más difundidas tanto en pintura como en escultura.

Por su parte, en lo referente a los pasos procesionales, estaba de sobra documentado que a lo largo del siglo XVII llegaron a los talleres vallisoletanos, por numerosas solicitudes de localidades castellanas para copiar las imágenes y conjuntos procesionales que por entonces sacaban a la calle las cinco cofradías penitenciales de la Semana Santa de Valladolid⁸⁰. Ya en el siglo XVIII escasean estas noticias, reduciéndose casi por completo a las copias de los pasos del *Azotamiento* (1766) y de *Jesús Nazareno* (1768) labradas por el escultor tordesillano Felipe de Espinabete (1719-1799) para la Cofradía de la Vera Cruz de Tordesillas (Valladolid)⁸¹. Pues bien, en el texto hemos visto como Ávila también cultivó la escultura procesional y, curiosamente, los mismos pasos que años después labrara Espinabete: *Jesús atado a la columna* y *Jesús Nazareno*. Con estos ejemplos, parece comprobarse como en esta centuria, salvo excepciones, se optó por encargar tan solo las imágenes principales de los conjuntos procesionales que desfilaban en la Semana Santa de Valladolid, quizás debido a cuestiones económicas o bien humanas pues no existirían suficientes cargadores para procesionarlas.

⁸⁰ Tenemos noticia de copias para diferentes localidades castellanas de los pasos de la *Oración del Huerto* (Andrés de Solanes, ca. 1627-1628), la *Flagelación* (Gregorio Fernández, ca. 1619) y el *Descendimiento* (Gregorio Fernández, 1623-1624) de la Cofradía de la Santa Vera Cruz; del paso del *Santo Sepulcro* (Alonso y José de Rozas, 1674-1681 y 1696-1697) y de la *Virgen de las Angustias* (Juan de Juni, ca. 1561) de la cofradía homónima; de los pasos de *Jesús Nazareno* (atrib. Juan de Ávila, ca. 1676-1677) y el *Despojo* (Juan de Ávila, 1678-1679) de la Cofradía de N.P. Jesús Nazareno; de los pasos de la *Elevación de la Cruz* (Francisco del Rincón, Francisco del Rincón, 1604) y de *Camino del Calvario* (Gregorio Fernández, 1614-1615) de la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo; o del desaparecido *Longinos* (Anónimo, ca. 1650) de la Cofradía de la Piedad.

⁸¹ Urrea Fernández, 1987.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio / Cobos Rubio, Alfredo de los (1940-1941): “Obras y artistas que se citan en los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, de Valladolid”. En *B.S.A.A.*, 7, Valladolid, pp. 197-204.
- Álvarez Vicente, Andrés / Martín Pérez, Fernando (2010): *Historia de la Cofradía del Santo Entierro. Sede y Pasos*. Valladolid: Cofradía del Santo Entierro.
- Aparicio, Manuel (2019): *Diario de Valladolid durante la Guerra de la Independencia. Relación de los acontecimientos ocurridos en la ciudad de Valladolid desde el año 1807* (Edición facsímil). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Arias Martínez, Manuel (2011): “La copia más sagrada. La escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid”. En *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 46, Valladolid, pp. 33-56.
- Arribas Arranz, Filemón (1946): *La Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y librería Casa Martín.
- Baladrón Alonso, Javier (2016): *Los Ávila: Una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis Doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- 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)”. En *Revista Atticus*, 35, Valladolid, pp. 55-64.
- Baladrón Alonso, Javier (2019a): “A propósito de una Magdalena del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”. En *Laboratorio de Arte*, 31, Sevilla, pp. 357-372.
- Baladrón Alonso, Javier (2019b): “Una escultura de Santa Rosa de Viterbo atribuible a Pedro de Ávila en el Museo Diocesano de Palencia”. En *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 90, Palencia, pp. 143-155.
- Baladrón Alonso, Javier (2019c): “Bustos de Ecce Homo y Dolorosa”. En Rebollo Matías, Alejandro (coord.): *Ecce Homo. El Hijo del hombre. Arte y símbolos de la Pasión*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, p. 98.
- Baladrón Alonso, Javier (2020): “Acercas del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles”. En *BSAA Arte*, 86, Valladolid, pp. 281-306.
- Baladrón Alonso, Javier (2021): “Una escultura reencontrada: el San Fernando del retablo mayor del monasterio de las comendadoras de Santiago de Valladolid”. En *BSAA Arte*, 87, Valladolid, pp. 177-198.
- Baladrón Alonso, Javier (2022): “Nuestros Maestros escultores. Pedro de Ávila (1678-1755)”. En *La Pasión de Valladolid*, 1, Valladolid, pp. 60-67.

- Baladrón Alonso, Javier (2023): “La Virgen de los Dolores de la Vera Cruz. Vallisoleti Doloris Regina (Gregorio Fernández, 1623-1624)”. *La Pasión de Valladolid*, Nº 2, Valladolid, pp. 52-63.
- 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”. En *Laboratorio de Arte*, 29, Sevilla, pp. 447-454.
- Burrieza Sánchez, Javier (2017): “Las Lágrimas de San Pedro”. En VV.AA.: *Las Edades del Hombre. Reconciñare* [Exposición. Cuéllar]. Fundación Las Edades del Hombre, p. 302.
- Casquete Rodríguez, Teresa (2008): “La Dolorosa riosecana como versión de la Virgen. El reflejo de esta devoción en la zona”. En *Revista Oficial de la Junta de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 21, Medina de Rioseco, pp. 28-29.
- Durruti Romay, Inés (1940-1941): “El Cristo del Olvido. Escultura de Pedro de Ávila”. En *B.S.A.A.*, 7, Valladolid, pp. 205-209.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1983): “El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón”. En *B.S.A.A.*, 49, Valladolid, pp. 476-480.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1998): *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (2012): *Juan de Juni, escultor*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Floranes, Rafael: *Inscripciones de Valladolid*. Madrid: Biblioteca Nacional, Ms. 11.246.
- González García-Valladolid, Casimiro (1900-1902): *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política* (3 tomos). Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando.
- Hernández Perera, Jesús: “El Cristo del Perdón de Manuel Pereira”. En VV.AA.: *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 365-372.
- Hernández Redondo, José Ignacio (1987): “Cristo atado a la columna”. En VV.AA.: *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid* [exposición abril-mayo 1987 Palacio de Villena]. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 19.
- Hernández Redondo, José Ignacio (2014): “Cristo Yacente”. En VV.AA.: *Las Edades del Hombre. Eucharistia* [Exposición. Aranda de Duero]. Fundación Las Edades del Hombre, p. 246.
- Juárez, Javier (2015): *Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Soledad, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Carmen (Delicias)*. Cofradías Sacramentales, de Gloria y Devocionales de Valladolid [blog] 15 de septiembre. Disponible en <<http://gloriasdevalladolid.blogspot.com/2015/09/cofradia-de-nuestra-senora-de-los.html>> [consulta 11 abril 2024].

- Luna Moreno, Luis (1987): “Cristo Yacente”. En VV.AA.: *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid* [exposición abril-mayo 1987 Palacio de Villena]. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 63.
- Martín González, Juan José (1959): *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Martín González, Juan José (1974): *Juan de Juni: vida y obra*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Martín González, Juan José (1980): *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Martín González, Juan José (dir.) (1970): *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Ministerio de Educación.
- Martín González, Juan José / Urrea Fernández, Jesús (1985): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- Parrado del Olmo, Jesús María (1991): *Datos histórico artísticos inéditos de la provincia de Valladolid*. Diputación de Valladolid: Valladolid.
- Pérez, Ventura (1983): *Diario de Valladolid (1885)*. Valladolid: Grupo Pinciano.
- Porras Gil, María Concepción (2011): “Cristo Resucitado”. En VV.AA.: *Las Edades del Hombre. Passio* [Exposición. Medina de Rioseco y Medina del Campo]. Fundación Las Edades del Hombre, p. 376.
- Romero Torres, José Luis (2012): “La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (I)”. En *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 14, Osuna, pp. 55-62.
- Romero Torres, José Luis (2013): “La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (II)”. En *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 15, Osuna, pp. 90-98.
- Urrea Fernández, Jesús (1987): *Cuadernos Vallisoletanos, N° 24. Semana Santa*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- Vasallo Toranzo, Luis (2007): “El paso Camino del Calvario de Gregorio Fernández”. En *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 11, Valladolid, pp. 16-21.
- VV.AA. (1963): *El Santuario Nacional de la Gran Promesa*. Valladolid.