

El escultor Felipe de Espinabete (1719-1799) en el III centenario de su nacimiento

The sculptor Felipe de Espinabete (1719-1799) on the III centenary of this birth

Javier Baladrón Alonso
Universidad de Valladolid

RESUMEN

Con motivo del III Centenario del nacimiento del escultor, el presente artículo pretende realizar una puesta al día de su figura tanto desde el punto de vista personal, para lo cual se reconstruye su biografía a través de los datos conocidos y de otros inéditos, como del laboral. En este último caso se procede a efectuar una serie de atribuciones que aumentan sensiblemente su catálogo productivo.

PALABRAS CLAVE: Escultura barroca y rococó; Siglo XVIII; Felipe de Espinabete; Valladolid.

ABSTRACT

On the occasion of the III centenary of the sculptor's birth, this article aims to update his figure both from a personal point of view, for which his biography is reconstructed through known data and other unpublished, as well as labor. In the latter case, a series of attributions are carried out which significantly increase the production catalogue

KEY WORDS: Baroque and Rococo Sculpture; 18th century; Felipe de Espinabete; Valladolid.

Recibido: 12/06/2019
Revisado: 15/09/2019
Aceptado: 15/10/2019

0. INTRODUCCIÓN

En el año 2019 se ha cumplido el III centenario del nacimiento del escultor Felipe de Espinabete (1719-1799)¹, celebración que ha pasado completamente desapercibida a pesar de la elevada

¹ Felipe Espinabete ha sido uno de los escultores barrocos del foco castellano que más interés ha suscitado para los investigadores, especialmente en las últimas décadas: MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid: basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid: Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 643; AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid. I, Escultura*. Valladolid: Casa Santarén, 1930, pp. 119-120; GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1941 p. 438; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Cabezas de santos degollados en la escultura barroca española". *Goya: revista de arte*, 1957, 16, pp. 210-213; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959, pp. 350-355; CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. "Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción, de Valladolid (1786-1797)". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (en adelante *B.S.A.A.*), 1963, 29, pp. 89-151; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana. Segunda parte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1971, p. 108; YARZA LUACES, Joaquín. "Un San Juan Bautista degollado de Felipe Espinabete en Santibáñez del Val (Burgos)". *B.S.A.A.*, 1972, 38, pp. 560-562; BRASAS EGIDO, José Carlos; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. "Felipe Espinabete: nuevas obras". *B.S.A.A.*, 1977, 43, pp. 479-484; BRASAS EGIDO, José Carlos. "Noticias sobre Espinabete". *B.S.A.A.*, 1979, 45, pp. 495-498; URREA, Jesús. "Nuevos datos y obras del escultor Felipe Espinabete". *B.S.A.A.*, 1985, 51, pp. 507-510; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 453-455; VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. "Varias esculturas de Felipe Espinabete en iglesias abulenses". *B.S.A.A.*, 1991, 57, pp. 445-452; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María del

categoría del escultor ya que fue el último gran maestro del Barroco vallisoletano, y asimismo el digno broche de esta prestigiosa escuela escultórica. Aunque existieron una serie de artífices que le sobrevivieron, casos de Pedro León Sedano (1736-1809) y Claudio Cortijo (1747-1813), se trató de artistas menores y ya muy influidos por el Neoclasicismo. El prestigio obtenido por Espinabete a través de sus delicadas creaciones, especialmente las de pequeño formato, le valieron ingresar en 1784 en la recién creada Real Academia de la Purísima Concepción², institución en la que alcanzó la tenencia de Dibujo.

Como acaeciera con el ilustre escultor asturiano radicado en la Corte madrileña Juan Alonso Villabrille y Ron (ca. 1663-ca. 1732), al que el tordesillano copiara su impresionante *Cabeza de San Pablo* (1707), en un principio tan solo se le pudo relacionar con algunas cabezas de santos decapitados, tal y como se lamentaban Brasas Egido y Nieto González³; sin embargo, con el paso del tiempo se ha ido desentrañando buena parte de su vida y obra. Si bien los profesores Brasas Egido y Urrea ya esbozaron su biografía al compendiar todos los datos que se conocían hasta el momento⁴, la aparición de nuevas noticias y obras (tanto documentadas como atribuidas) hace necesaria una puesta al día, y por ello creemos conveniente dar a conocer un poco más la vida y obra de este excelso maestro mediante la elaboración de una biografía actualizada y la propuesta de una serie de atribuciones que vienen a acrecentar su catálogo productivo.

1. BIOGRAFÍA

El escultor Felipe Santiago Espinabete Rodríguez, conocido simplemente como Felipe de Espinabete, nació en Tordesillas (Valladolid) el 1 de mayo del año 1719. Sus padres, Juan Espinabete y Manuela Rodríguez, lo llevaron a bautizar a la iglesia de Santa María de la referida villa diez días después⁵. Felipe no fue hijo único ya que sus progenitores le dieron siete hermanos: Juan (1713), Antonio (1716), Antonia (1722), Antonio (1724), Matías (1731) Isidro (1734) y Manuel (1737)⁶. La familia del escultor procedía de Aragón, si bien residía en Tordesillas (Valladolid) “desde varias generaciones antes, viviendo en el barrio de Santa María”⁷. Del abuelo paterno, Juan Espinabete, sabemos que ejerció la profesión de cohetero, y no la de cubetero como señaló Urrea⁸.

Desconocemos los motivos que llevaron al joven Espinabete a dirigir sus pasos hacia el oficio de escultor, y tampoco tenemos documentado con quién se formó. De lo que no cabe duda es que su aprendizaje transcurrió en Valladolid, único centro escultórico de referencia en la zona junto al

Rosario: “La sillería del coro alto del monasterio de San Benito el Real, de Valladolid”, *B.S.A.A.*, 1994, 60, pp. 499-514; URREA, Jesús. “El escultor Felipe Espinabete (1719-1799)”. En REDONDO, José; BAZÁN, Pedro; GARCÍA, Antonio María. *Tordesillas a través de su Semana Santa*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2000, pp. 119-122; FRUTOS SASTRE, Leticia María. “Dos nuevos pasos procesionales de Felipe Espinabete en la provincia de Segovia”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (en adelante *B.R.A.C.*), 2002, 37, pp. 107-112; ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. “Un San Francisco del escultor Felipe Espinabete (1719-1799)”. *B.R.A.C.*, 2010, 45, pp. 65-68; VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. “Esculturas de Felipe de Espinabete en San Martín de Arévalo”. *Cuadernos de Cultura y Patrimonio. La Albóndiga, Asociación de Cultura y Patrimonio*. 2013, 22, s/p.; BALADRÓN ALONSO, Javier. “El escultor Felipe de Espinabete. Nuevas atribuciones e hipótesis sobre su posible formación”. *BSAA Arte*, 2016, 82, pp. 205-227.

² AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, p. 120.

³ “Un nombre, Felipe de Espinabete, y varias cabezas de santos decapitados, han servido durante años para mantener vivo el interés en el descubrimiento de una personalidad que prometía ser atractiva” (BRASAS EGIDO; NIETO GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 479).

⁴ BRASAS EGIDO, *op. cit.*, p. 496; URREA, Jesús. “El escultor Felipe de Espinabete...”, *op. cit.*, pp. 119-122.

⁵ URREA, “Nuevos datos...”, *op. cit.*, p. 508.

⁶ *Ibidem*; Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante A.G.D.V.), Tordesillas, Santa María, 1707B, ff. 212, 245.

⁷ URREA, “Nuevos datos...”, *op. cit.*, p. 508.

⁸ *Ibidem*. Esta misma profesión la desempeñó su hijo Juan, el padre de nuestro escultor, ya que sabemos que realizó junto al “maestro polvorista” Isidoro Quintanilla los “fuegos de mano” que se tiraron durante las fiestas celebradas en 1758 con motivo de la finalización del dorado del retablo mayor de la iglesia de San Andrés de Valladolid. A.G.D.V., Valladolid, San Andrés, Caja 2, Libro de fábrica 1751-1808, f. 43.

de Medina de Rioseco. Aunque durante mucho tiempo se barajaron los nombres de Antonio de Gautúa (1682-1744) y Pedro de Sierra (1702-1760/1761) como los de su posible maestro, pienso que se formaría bajo la égida de Pedro de Ávila (1678-1755), con quien comparte numerosos rasgos estilísticos y en cuyo taller debió de permanecer durante un periodo indeterminado entre los años 1730-1738⁹. Dado que las primeras obras que le tenemos documentadas, una *Cabeza de San Antonio de Padua* y un *Niño Jesús* (1743), fueron realizadas para la iglesia de San Juan Bautista de Tordesillas¹⁰, podríamos pensar que se mantuvo como oficial de Ávila hasta que éste tuvo que retirarse del oficio a causa de la ceguera que le sobrevino a finales del año 1739. Sería entonces cuando Espinabete decidió regresar a Tordesillas para establecerse como maestro independiente dado que allí no existía la competencia con la que sí que contaba en Valladolid ya que unos años antes se había asentado en la urbe el excelso escultor riosecano, aunque formado en las Obras Reales del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia) junto a los escultores franceses René Frémin (1672-1744) y Jean Thierry (1669-1739)¹¹, Pedro de Sierra (1702-1760/1761).

Ignoramos las obras que pudo acometer a comienzos de la década de 1740 en su localidad natal, si bien debió de trabajar lo suficiente como para lograr un cierto desahogo económico que le posibilitara afrontar las cargas que traía consigo el matrimonio. Así, el 18 de octubre de 1744 se desposó con María Tejero en la desaparecida iglesia de San Miguel¹². El escultor y su mujer tuvieron una extensa prole. La primogénita fue Narcisa (1745)¹³, que ingresó como monja en el vallisoletano convento de La Laura¹⁴, motivo que explicaba la existencia en el citado cenobio de una pareja de *Cabezas de San Juan Bautista y San Pablo* realizadas por Espinabete. A ella le siguieron María (1747), Blas (1750), Ángela Faustina (1755), Antonio (1756), Josepha (1759), Félix (1762) y Felipa (1767)¹⁵.

La estancia en Tordesillas sería breve puesto que en una fecha indeterminada entre los meses de febrero de los años 1747 y 1750, y previsiblemente debido a la falta de encargos –tan solo se le documenta en estos años la composición que efectuó en 1745 del *Cristo de los Entierros* de la Cofradía de la Vera Cruz, así como de algunas piezas de su retablo¹⁶–, Felipe marchó con su familia a Valladolid con la esperanza de hacerse un hueco en el asolado panorama escultórico de una ciudad en la que tan solo existía una figura de relumbrón, Pedro de Sierra, si bien se encontraba secundada por otros artífices como sus discípulos Juan López (1726-1801) y Fernando González (1724-1806), así como por otros maestros de cierta relevancia como Pedro Correas (1689-1752), Bentura Ramos (1703-1756), Pedro Bahamonde (1707-1748), José Fernández (1713-1783), Juan Antonio Argüelles (a.1718-ca. 1770) y Juan Macías (1721-1802). Se estableció en la calle del Verdugo o de los Caldereros (hoy C/ Montero Calvo), en pleno barrio de Santiago, en una amplia vivienda señalada con el azulejo n.º 14 y “que disponía de habitaciones altas y bajas, jardín con su pozo y corral”¹⁷. La casa colindaba con las tapias de las huertas traseras del convento del San Francisco, para el que pudo trabajar en alguna ocasión (varios comitentes relacionados con esa Orden le solicitaron obra) y con el cual mantuvo un litigio a causa de uno de los pozos de nieve que poseía el cenobio¹⁸.

⁹ BALADRÓN ALONSO, *op. cit.*, pp. 206-208.

¹⁰ ARA GIL, Clementina Julia; PARRADO DEL OLMO. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo partido judicial de Tordesillas*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1980, p. 268.

¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España...*, *op. cit.*, p. 460.

¹² A.G.D.V., Tordesillas, Iglesia de San Miguel, 1712M, f. 60. Tres días después, el 21 de octubre, la pareja fue velada en la iglesia de Santa María (URREA, “Nuevos datos...”, *op. cit.*, p. 508).

¹³ *Ibidem*, p. 510.

¹⁴ BRASAS EGIDO, *op. cit.*, p. 496.

¹⁵ A.G.D.V., Valladolid, Santiago, 1748B, f. 286; A.G.D.V., Valladolid, Santiago, 1755B, ff. 42, 147, 284; URREA, Jesús: “Nuevos datos...”, *op. cit.*, p. 510.

¹⁶ GARCÍA MARTÍN, Enrique. “Las cofradías de Tordesillas en el siglo XVIII”. En REDONDO, José; BAZÁN, Pedro; GARCÍA, Antonio María. *Tordesillas a través de su Semana Santa*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2000, p. 33.

¹⁷ URREA, “Nuevos datos...”, *op. cit.*, p. 510.

¹⁸ Los pozos de nieve son unas excavaciones en la tierra en la cuales se introduce la nieve para posteriormente extraerla una vez que se ha convertido en hielo. Archivo Municipal de Valladolid, Leg. 624-49.

En 1752 se realiza el Catastro del Marqués de la Ensenada y en él se refleja que el escultor contaba treinta y cuatro años, que se hallaba casado y que tenía “tres hijos de menor edad” (Narcisa, María y Blas). En cuanto a su economía¹⁹ se le valuaban unos ingresos diarios de 10 reales, la misma cantidad que se le estimaba a Fernando González, a José Fernández y a Pedro de Sierra, el artista más prestigioso con el que contaba Valladolid en aquella época²⁰. A la vista de que no se ha logrado documentarle ninguna obra de su primera etapa productiva, es complicado llegar a hacerse una idea del crédito y reputación de los que gozaría por entonces. De su labor en la capital vallisoletana, ciudad en la que vivió y trabajó la mayor parte de su vida, apenas sabemos nada. Tan solo unas pocas obras, y la mayor parte de ellas son simples atribuciones, si bien debió de trabajar bastante tanto para iglesias, conventos y particulares, ejecutando para estos últimos algunas imágenes de pequeño formato. Así, por ejemplo, podemos citar las *Cabezas de Santos decapitados* del desaparecido convento de la Laura, del monasterio de Nuestra Señora de Prado, y de la iglesia de San Andrés –parroquia para la que también ejecutaría un *Cristo Yacente* (ca. 1772-1776) y la efigie de *San Francisco orando ante el Crucifijo*– (ca. 1772-1776) (fig. 1), el *San Juan Nepomuceno* de la iglesia de Santa María Magdalena, el *Santísimo Salvador* que preside la sacristía de la iglesia del Salvador, un *Busto de Ecce Homo* de la iglesia de Santiago, el *San Antonio Abad* (ca. 1761-1762) del retablo mayor del Hospital de San Antón –actualmente conservado en el monasterio de Santa María de Valbuena de Duero (Valladolid)–, los dos altares parejos que poseyó el monasterio de Santa Brígida dedicados a *San Miguel derrotando al demonio* (conservado en el Museo Nacional de Escultura) y a *San Juan Bautista en el desierto* (desaparecido), o el *San Gregorio Magno* del monasterio de San Benito, cenobio del que procederán dos *Santos benedictinos* que, atribuidos también, se conservan actualmente en el coro de la iglesia de San Miguel²¹. A todas estas piezas habría que sumar el desaparecido *San Miguel Arcángel* (ca. 1766) que existió en la primitiva iglesia de San Nicolás²².

Las primeras obras de relevancia que se le tienen documentadas, y que además se conservan, son las esculturas de *San Martín partiendo la capa*, *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza* que talló en 1753 para el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Arévalo (Ávila)²³. Tres años después, en 1756, debió de retocar unas efigies de *San Luis* y *San Francisco* que poseía el convento de San Francisco de Tordesillas (Valladolid)²⁴. Ya en la década de 1760 comienza a cultivar su iconografía predilecta, y a la cual debe la mayor parte de su fama, las cabezas de santos decapitados. El primer ejemplar documentado es la magnífica *Cabeza de San Pablo* (1760) que, conservada en el Museo Nacional de Escultura, procede del monasterio de Nuestra Señora de Prado²⁵. A esta siguieron diversos ejemplares de la *Cabeza de San Juan Bautista* para la iglesia de San Andrés de Valladolid (1773)²⁶, para la parroquial de San Juan Bautista de Santibáñez del Val (Burgos) (1774)²⁷, para

¹⁹ Durante el siglo XVIII muchos artistas vallisoletanos, unos para diversificar su economía y otros queriendo buscar una salida a la falta de oportunidades laborales, compraron o alquilaron tierras en zonas limítrofes para cultivarlas de diferentes productos, especialmente de viñas. Espinabete fue uno de ellos ya que le tenemos documentado que en 1767 adquirió diez y seis aranzadas de viñas en el pago “Tardamanciles”, situado en término de Laguna de Duero (Valladolid). Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante A.H.P.V.), Leg. 3.525/3, f. 112; A.H.P.V., Leg. 3.505, f. 669.

²⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, op. cit., p. 48.

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (2ª parte)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 2001, p. 44 y lám. XLII; BALADRÓN ALONSO, op. cit., pp. 205-227.

²² URREA, “Nuevos datos y obras...”, op. cit., p. 511.

²³ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. “Varias esculturas de Felipe de Espinabete en iglesias abulenses”. *B.S.A.A.*, 1991, 57, pp. 445-448.

²⁴ ARA GIL; PARRADO DEL OLMO, op. cit., p. 298. En la localidad se conservan dos esculturas que efigian a San Luis: una muy mediocre en el baptisterio de la iglesia de San Pedro, y otra relacionable con el estilo de José de Rozas en la iglesia de Santa María.

²⁵ MARTÍ Y MONSÓ, op. cit., p. 643.

²⁶ AGAPITO Y REVILLA, op. cit., p. 119.

²⁷ YARZA LUACES, op. cit., pp. 560-562.

el monasterio de la Santa Espina (1779)²⁸ (fig. 2) y para el convento de La Laura de Valladolid (1778), cenobio para el que asimismo talló una *Cabeza de San Pablo* (1778)²⁹. Otro par de *Cabezas de San Juan Bautista y San Pablo* se conservan en el convento de las Mercedarias Descalzas de Toro (Zamora) (1778)³⁰. A todas ellas hemos de sumar otras cuatro *Cabeza de San Pablo* en el Museo de San Francisco de Medina de Rioseco (Valladolid)³¹, en la iglesia del Salvador de Tiedra (Valladolid)³², en la parroquia de Fuente de Santa Cruz (Segovia)³³, y en el monasterio de Santo Domingo el antiguo de Toledo³⁴, poseyendo las dos primeras la particularidad de encontrarse modeladas en barro cocido.

Tras más de una década sin noticias biográficas, el 13 de marzo de 1765 fallece su padre, que recibe cristiana sepultura en la iglesia de Santiago Apóstol³⁵. Nueve meses después, el 22 de noviembre, fiado por su hermano Joseph “maestro ensamblador de esta ciudad”, renueva el arrendamiento de su casa por un periodo de año y medio, teniendo que abonar al cabildo catedralicio 19 ducados de vellón al año³⁶. En 1766 la Cofradía de la Vera Cruz de Tordesillas (Valladolid) le confía la ejecución del *Paso del Azotamiento* que venía a sustituir a otro anterior que se encontraría muy maltratado³⁷. El proceso de renovación de pasos de la cofradía continuó en 1768 con el encargo de la efigie de *Jesús Nazareno*³⁸. No fueron estas las únicas ocasiones en las que Espinabete efectuó pasos procesionales puesto que para la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias de Tordesillas talló un *Cristo del Perdón*³⁹, y para la localidad de Toro (Zamora) una *Virgen de la Soledad* que pereció en 1957 víctima de un incendio⁴⁰. Ya en sus últimos años realizó el *Cristo atado a la columna* y el *Ecce Homo* (1792) que se conservan en el monasterio de Nuestra Señora de la Soterraña de Santa María la Real de Nieva (Segovia)⁴¹. A todos ellos se ha añadido recientemente un *Cristo atado a la columna* que, procedente de la iglesia de la Venerable Orden Tercera de La Seca (Valladolid) y conservado en el templo parroquial de la referida localidad, es una copia del que ejecutó para Tordesillas⁴².

²⁸ BRASAS EGIDO, *op. cit.*, pp. 495-498.

²⁹ AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, p. 120. Tras el cierre del convento a mediados de la década de 1990 la *Cabeza de San Pablo* fue a parar al Convento de San Pedro Mártir de Mayorga de Campos (Valladolid) y la *Cabeza de San Juan Bautista* al Monasterio de Sancti Spiritus de Toro (Zamora).

³⁰ Seguramente procedan de la iglesia de San Juan de Gascos (NAVARRO TALEGÓN, José. *I centenario de la fundación de la Orden Mercedaria descalza de Toro (1886-1986)*. Zamora: Diputación de Zamora, 1986, pp. 25-26).

³¹ URREA, Jesús (coord.). *El Museo de Santa María de Medina de Rioseco*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987, pp. 48-49.

³² MARTÍN GONZÁLEZ, “Cabezas de santos...”, *op. cit.*, p. 213.

³³ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana. Segunda...*, *op. cit.*, p. 108.

³⁴ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. “Esculturas de Felipe de Espinabete en San Martín de Arévalo”. *Cuadernos de Cultura y Patrimonio. La Alhóndiga, Asociación de Cultura y Patrimonio*, 2013, 22.

³⁵ A.G.D.V., Valladolid, Santiago 1728D, f. 282.

³⁶ A.H.P.V., Leg. 3.597, ff. 900-901.

³⁷ URREA, Jesús. *Cuadernos vallisoletanos n.º 24: Semana Santa*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987, p. 23.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ídem*, p. 22.

⁴⁰ NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo monumental de Toro y su Alfoz*. Zamora: Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980, p. 163.

⁴¹ FRUTOS SASTRE, *op. cit.*, pp. 107-112.

⁴² BALADRÓN ALONSO, *op. cit.*, pp. 220-221.



Fig. 1. *San Francisco en oración ante el Crucifijo*. Felipe Espinabete (atrib.). Hacia 1772-1776. Iglesia de San Andrés. Valladolid.



Fig. 2. *Cabeza decapitada de San Juan Bautista*. Felipe Espinabete. 1779. Monasterio de Santa María de La Santa Espina. La Santa Espina (Valladolid).

El ambiente religioso del que aún se encontraba imbuida la otrora “ciudad convento”, y del que participaban Felipe y su esposa, llevó al matrimonio a ingresar a su primogénita Narcisa en el convento de Nuestra Señora de la Laura. Así, el 28 de octubre de 1768 la joven, que ya llevaba más de diez meses en el cenobio, formalizó una escritura por la que renunciaba a las legítimas de sus padres⁴³. La joven, que por entonces era “novicia fuera de coro” y “se halla con fija resolución de hacer solemne profesión” deseaba dejar “el siglo entrando en religión donde con más perfección se sirve a Dios nuestro señor” y para ello debía liberarse de los “bienes temporales y renunciar sus legítimas paterna y materna”, como así hizo, traspasándolos a sus propios padres “para que estos dispongan de ello a su arbitrio y voluntad”. La estancia de Narcisa en el convento sería el factor clave que propició que Espinabete donara al cenobio una pareja de *Cabezas decapitadas de San Pablo y San Juan Bautista*, fechadas en 1778⁴⁴. De 1768 data una de las obras más interesantes que acometió, por cuanto se trata de la única ocasión en que le tenemos documentado trabajando la piedra y que abordando la temática profana. Se trata de las efigies de los reyes castellanos *Alfonso III y Alfonso VI* que esculpió

⁴³ BRASAS EGIDO, *op. cit.*, p. 496.

⁴⁴ AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, p. 120.

para el monasterio de San Benito de Sahagún (León)⁴⁵, además de un *San Benito* que parece haber desaparecido. Este encargo nos demuestra que Espinabete mantuvo una relación laboral bastante fructífera con los benedictinos puesto que además de trabajar para el cenobio sahumense también lo hizo para el de Valladolid –véase el *San Ambrosio* del Monasterio de San Benito, y *dos santos benedictinos* conservados en la iglesia de San Miguel– y para el de Frómista –un *San Benito* (ca. 1782) que, procedente del convento benedictino de Santa María de la Victoria, se custodia en la iglesia de San Pedro–⁴⁶.

En 1773 le surgieron una serie de problemas jurídicos relacionados con su oficio. Efectivamente, el 30 de junio de ese año Espinabete dio poder a los procuradores Mendigutía y Matesanz para que le defendieran en el pleito que le había movido el Reverendo Padre Joseph Nuseño, abad del monasterio de los Santos Mártires de Valladolid⁴⁷. El religioso reclamaba al escultor que le entregara “diez y seis sillas de coro, y algunas otras cantidades que supone le estoy debiendo sin hacerse cargo del trato ajuste y convenio que precedió entre los dos y a que estando pronto si de su parte se hubiera cumplido con el mediante lo cual, y a que no parece justo se me apremie a la entrega de dichas sillas”. No sabemos si llegó a culminar esta sillería, sí en cambio feneció las destinadas al coro de legos del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1764)⁴⁸, que se le atribuye con bastante certeza, y al monasterio de la Santa Espina (1766)⁴⁹. Por desgracia ambas sufrieron los efectos desamortizadores, de suerte que la primera se encuentra dividida entre el Museo Nacional de Escultura (sillería baja) y el Museo Diocesano de Valladolid (sillería alta), y la segunda se conserva parcialmente en la parroquial de San Juan Bautista de Villavendimio (Zamora).

Desafortunadamente tampoco le podemos adjudicar muchas obras por estos años. De manera fehaciente sabemos que en el bienio 1778-1779 esculpió una *Virgen del Carmen* y un *San Miguel Arcángel* para la parroquial de Solana de Rioalmar (Ávila)⁵⁰; y, a mayores, le podemos atribuir un *Cristo Crucificado* (ca. 1782) y un *San José* (ca. 1782) en la parroquial de San Román de Hornija (Valladolid), otro *Crucificado* (1782) en Villanueva de los Caballeros (Valladolid), y el referido *San Benito* (ca. 1782) de Frómista⁵¹.

En 12 de septiembre de 1780 volvió a verse envuelto en asuntos judiciales. En esta ocasión la Cofradía Sacramental de la Catedral le había embargado “diferentes bienes raíces que gozo y poseo suponiendo ser hipotecas de cierto censo que dice la corresponde”. Espinabete negaba la mayor y aseguraba que todos ellos “les compré judicialmente sin semejante gravamen”⁵².

Con 65 años ya cumplidos, el 14 de diciembre de 1784 recibió una de las noticias más satisfactorias de toda su vida: su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Según afirma Urrea, esta admisión no dejaba de ser un “claro exponente de la ambigua orientación que mantenía esta Academia al aceptar entre sus miembros a uno de los más originales representantes del rococó en esta región, y cuya estética se encontraba plenamente superada en medios cortesanos por los nuevos gustos neoclásico”⁵³. Espinabete quedó tan agradecido por su recepción como académico que tan solo un mes después, el 12 de enero de 1785, ofreció a la corporación treinta dibujos de su mano “para que sirviesen de modelo a los discípulos de la Institución”⁵⁴. Con los años ascendió en el organigrama académico puesto que el 6 de mayo de 1787 fue elegido

⁴⁵ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. “La reforma del monasterio de San Benito en la Edad Moderna”. En HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria [et al.]. *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval: el patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*. León, 2000, p. 221; BALADRÓN ALONSO, *op. cit.*, pp. 226-227.

⁴⁶ PERAL VILLANUEVA, Santiago; GÓMEZ PÉREZ, Enrique; ARROYO PUERTAS, Carlos. *Frómista. La villa del milagro*. Palencia: Cálamo, 2002, p. 34.

⁴⁷ REDONDO CANTERA, María José. “Los inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la Guerra de la Independencia”. *B.S.A.A.*, 1992, 58, p. 503.

⁴⁸ BRASAS EGIDO; NIETO GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 483-484.

⁴⁹ *Ídem*, pp. 479-484.

⁵⁰ VÁZQUEZ GARCÍA, “Varias esculturas...”, *op. cit.*, pp. 448-450.

⁵¹ MARTÍN GONZÁLEZ; URREA, *op. cit.*, p. 54; BALADRÓN ALONSO, *op. cit.*, pp. 219-223.

⁵² A.H.P.V., Leg. 3.905, f. 833.

⁵³ URREA, “El escultor...”, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁴ AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, p. 120; BRASAS EGIDO, *op. cit.*, p. 496.

Teniente de Dibujo en sustitución del pintor Joaquín Canedo que había sido expulsado a causa de “la insubordinación y agravios proferidos (...) contra la Academia y su Protector”⁵⁵. En la votación previa al nombramiento Espinabete había recibido seis votos, por los tres del escultor Pedro León Sedano o el único que cosechó el pintor Juan Recio⁵⁶.

Entretanto, el 29 de abril de 1786 el escultor había demandado ante la justicia, previa súplica verbal, al arquitecto y escultor vallisoletano Pablo Álvaro (1743-1795) con motivo de que “me devolviese un modelo de barro cocido que de su orden hice y con la misma remití el susodicho a la Villa y Corte de Madrid”⁵⁷. Desconocemos qué representaba ese modelo y si llegó a recuperarlo. Unos meses después, el 16 de octubre, falleció su esposa, siendo su cuerpo sepultado en la iglesia de Santiago⁵⁸. La avanzada edad y la soledad que sentiría en su nuevo estado de viudedad le llevarían a regresar a su Tordesillas natal, concretamente a la casa de su hijo Félix, quien por entonces era cura párroco de la iglesia de San Antolín, además de “beneficiado de epístola en la iglesia de San Pedro y capellán real en el monasterio de Santa Clara”. La vivienda era tan amplia que también marcharon a vivir con ambos las hijas solteras del escultor, María y Felipa⁵⁹. En Junta Ordinaria celebrada por la Real Academia de Bellas Artes el 4 de julio de 1790 el arquitecto Francisco Álvarez Benavides (1743-d.1802) comunicaba “en nombre del escultor su dimisión a la Academia, a la vez que ofrecía sus servicios a la corporación desde Tordesillas”⁶⁰. Al quedar vacante la tenencia de Dibujo se procedió a la elección de su sustituto en la Junta Ordinaria de 8 de mayo de 1791, en la que salió elegido el pintor Leonardo de Araujo (1762-1814)⁶¹.

Poco antes de marchar a Tordesillas dejaría realizadas las que posiblemente fueran las últimas imágenes que acometió en su taller vallisoletano, las efigies de *San Francisco de Asís* y *San Luis Rey de Francia* (1787) que le solicitó el convento de San Francisco de Tordesillas⁶². Desaparecida esta última, no sabemos si para siempre o tan solo en paradero desconocido, la primera se expone en el Museo de San Antolín⁶³. Ya establecido en la localidad bañada por el río Duero llevaría a cabo sus últimas obras documentadas, los ya mencionados *Cristo atado a la columna* y *Ecce Homo* (1792) del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia)⁶⁴. A finales del año 1792 enfermó gravemente puesto que el día de los Santos Inocentes (28 de diciembre) se vio obligado a dictar testamento⁶⁵. En él manifestaba su deseo de ser sepultado en la iglesia de San Antolín de Tordesillas con “el hábito de mi padre San Francisco descalzo de esta ciudad”. Asimismo, dejaba nombrados como albaceas a su hijo Félix y a su hermano Antonio, mientras que instituía como “únicos y universales herederos” a sus hijos Félix, Blas, María y Felipa.

Por fortuna el testamento no se llevó a efecto puesto que el escultor se recuperó. Sin embargo, seis años después el destino le jugó otra mala pasada ya que el 14 de abril de 1798 falleció su hijo Félix. La prematura muerte de su vástago, con quien residía en Tordesillas, le obligó a regresar junto con sus hijas María y Felipa a Valladolid, concretamente a la casa de su hijo Blas, que poseía una vivienda en el barrio de San Juan y desempeñaba “el cargo de fiel registro de la Puerta Real de Tudela”⁶⁶. Apenas establecido de nuevo en Valladolid, y con el fallecimiento de su hijo Félix aún en la mente, el anciano escultor vería conveniente redactar un nuevo testamento. Así, el 18 de julio de ese año dictó sus segundas y definitivas últimas voluntades, en las que aseguraba sufrir

⁵⁵ CAAMAÑO MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁶ Unos meses antes, en la Junta Ordinaria celebrada el 29 de noviembre de 1786 Espinabete se había presentado a ese mismo puesto, sin embargo, entonces había perdido la votación ante el referido Joaquín Canedo (Canedo 8 votos, Recio 2 votos, Espinabete 2 votos). *Ídem*, p. 99.

⁵⁷ A.H.P.V., Leg. 3.723, f. 211.

⁵⁸ URREA, “Nuevos datos...”, *op. cit.*, p. 510.

⁵⁹ *Ídem*, pp. 507-511.

⁶⁰ CAAMAÑO MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 124.

⁶¹ *Ídem*, p. 93.

⁶² ARA GIL; PARRADO DEL OLMO, *op. cit.*, p. 298; ALBARRÁN MARTÍN, *op. cit.*, pp. 65-68.

⁶³ *Ídem*, p. 65.

⁶⁴ FRUTOS SASTRE, *op. cit.*, pp. 107-112.

⁶⁵ BRASAS EGIDO, *op. cit.*, p. 498.

⁶⁶ URREA, “Nuevos datos...”, *op. cit.*, p. 510.

“algunos achaques habituales”. En esta ocasión ordenaba ser sepultado con el “hábito de nuestro padre San Francisco” en la desaparecida iglesia de San Juan Bautista de Valladolid. Tras hacer relación de lo entregado en vida a cada uno de sus hijos decidió nombrar como testamentarios a sus hijos Blas y María, y al marido de esta última, Josef Rodríguez Barragán, e instituir por herederos a sus tres hijos vivos: Blas, María y Felipa. Finalmente, no se olvidó de aconsejarles que hicieran “inventario, tasación cuenta y partición de mis bienes extrajudicialmente sin mezcla de trabajo alguno real ni eclesiástico” para así evitar gastos innecesarios.

Contando con 80 años, Felipe de Espinabete falleció el 29 de agosto de 1799 en casa de su hijo Blas. Su cuerpo fue sepultado en la “línea tercera” de la capilla mayor de la antigua iglesia de San Juan Bautista⁶⁷. Con su desaparición se cerraba, en palabras de Urrea, “la escuela de los grandes maestros de la escultura barroca castellana de la que, sin duda, Espinabete fue digno epílogo y el último representante de calidad”⁶⁸. Además de todas las obras que hemos citado en esta biografía aún podríamos añadirle una serie de atribuciones: la *Magdalena en el desierto* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid⁶⁹, un *San José con el Niño* en la iglesia de Santa María de Tordesillas (Valladolid)⁷⁰, una serie de esculturas del monasterio de Santa María Magdalena de Medina del Campo (Valladolid)⁷¹, y tres imágenes conservadas en la provincia de Zamora: un *San Ignacio de Loyola* en la iglesia de San Esteban de Fuentesecas (Zamora)⁷², otro *San Ignacio de Loyola* en la iglesia de Santa María de la Cuesta. Vezdemarbán (Zamora)⁷³, y una *Santa María Magdalena* en la iglesia de San Ildefonso de Zamora⁷⁴.

2. NUEVAS ATRIBUCIONES

Tras repasar brevemente su biografía a continuación se procederá a asignarle una serie de obras en base a sus rasgos estilísticos, los cuales, por otra parte, son tan característicos que permiten unas atribuciones bastante fiables. A grandes rasgos su producción artística, que transita del tardobarroco al neoclasicismo, pasando por el rococó, puede dividirse en tres grandes etapas: una primera (ca. 1740-ca. 1760) en la que aún se encuentra imbuido del influjo de su maestro, Pedro de Ávila; una segunda (ca. 1760-ca. 1780) en la que se nos muestra ya como un escultor plenamente independiente y en el que su arte está dominado por el espíritu rococó, y una tercera (ca. 1780-ca. 1799) en la que ya se atisba la influencia del neoclasicismo, que queda patente en las actitudes sosegadas y en los movimientos reposados. Además, si hasta el momento había usado dos tipos de plegados que dotaban a sus imágenes de gran dinamismo (el acuchillado, heredado de Pedro de Ávila, y el serpenteante, característico del rococó), en este último periodo utilizó unos plegados atemperados de perfil redondeado que trajeron cierta “calma neoclásica” a sus composiciones. Dejando de lado estas variables, sus principales rasgos estilísticos se mantuvieron casi inmutables durante toda esta evolución. A continuación, clasificaremos las obras que le vamos a atribuir según la etapa en la que se incluyen, descartando la tercera de ellas por no poder incorporar ninguna.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ URREA, “El escultor...”, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁹ Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

⁷⁰ BALADRÓN ALONSO, *op. cit.*, pp. 223-224.

⁷¹ VV.AA. *Clausuras: el patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. 1, Medina del Campo*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1999, p. 75.

⁷² NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 313.

⁷³ *Ídem*, p. 406

⁷⁴ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. “Santa María Magdalena Penitente”. En VV.AA. *Las Edades del Hombre. El árbol de la vida*. Salamanca: Fundación las Edades del Hombre, 2003, pp. 404-405.

2.1. Primera etapa (ca. 1740-ca. 1760)

Su primera etapa, que abarcaría desde su independencia artística hasta finales de la década de 1750, es difícil de diseccionar debido a la falta de obras documentadas. Tal es así que de estos años iniciales de maestría tan solo se conservan las *esculturas del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Arévalo* (1753), y en base a ellas podemos afirmar que sus característicos estilemas aún no han terminado de aflorar, mostrando una *maniera* deudora de Pedro de Ávila, su hipotético maestro. Aun así, ya se observan sus peculiares ojos diminutos, la nariz ancha de tabique recto, la utilización de un canon alargado y la disposición en *contrapposto*. De momento aún no aparecen dos de los rasgos más definitorios de su plástica: los lacrimales recurvados y las barbas bífidas de mechones afrontados.

Una de sus obras más ambiciosas, y sin duda la más relevante de estos primeros años de maestría, fue la parte escultórica del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Valladolid (San Pedro en cátedra, San Juan Bautista, San Antonio de Padua y la Inmaculada Concepción), con excepción de los dos relieves relativos a la vida de San Pedro –*San Pedro en prisión* y el *Arrepentimiento de San Pedro*–, en los que no se observan los estilemas que definen la relievaria de Espinabete (elegancia, canon estilizado y uso del pliegue a cuchillo). Estos relieves, que según Parrado denotan el estilo de Antonio Bahamonde (1731-1783), ensamblador y escultor al que se atribuye el retablo⁷⁵, fueron ejecutados con posterioridad a las esculturas pues cuando se procedió a policromar estas y a dorar el retablo en 1759 los huecos de los relieves se encontraban vacíos, echándose “de ver la necesidad de alguna historia del Santo” y que se había “de pintar de cuenta del otorgante”. A buen seguro los relieves, que estarán inspirados en grabados o estampas, habría que ponerlos en el haber del referido Antonio Bahamonde o de Juan López (1726-1801), con cuyo estilo también entroncan.

Según señala Ventura Pérez en su *Diario de Valladolid* el retablo (fig. 3) se estrenó el día de San Pedro (29 de junio) de 1758. Sin embargo, a continuación, el 16 de julio de 1758, el prolífico maestro dorador Gabriel Fernández de Tobar (a.1716-1795) contrató la ejecución del dorado del retablo y policromado de sus imágenes⁷⁶. Por dicha tarea, que debía de tener acabada para el 31 de mayo de 1759 –según Ventura Pérez se finalizó el 15 de abril⁷⁷–, percibiría 19.000 reales de vellón. Tanto la construcción del retablo como su dorado y el policromado de las imágenes corrió a cargo de don Juan Francisco Bujedo, secretario de Cámara de la Real Chancillería, información que figuraba en una lápida sita en “la capilla mayor bajo la lámpara y arrimada a la grada”⁷⁸. El retablo es una colosal máquina compuesta por un potente banco, un único cuerpo estructurado por un orden gigante tetrástilo, y un ático en forma de cascarón. Martín González y Urrea, primeramente, y Parrado, después, atribuyeron el retablo al referido Antonio Bahamonde, señalando Parrado que si esa asignación se confirmara “sería una de las obras de mayor empaque en su producción”⁷⁹.

La imagen de *San Pedro en cátedra* (fig. 4) pasa por ser una de las últimas repercusiones del modelo que creara Gregorio Fernández hacia 1630 para el convento de Scala Coeli de El Abrojo. Se trata de una escultura bien plantada, monumental y de composición piramidal. El primer papa figura sentado en una silla gestatoria, con los pies sobre un almohadón rojo, y revestido de pontifical: alba blanca con imitación de labores de brocado en la parte inferior y ceñida a la cintura con un cordón dorado, amplia capa pluvial de perfiles muy movidos y ricamente policromada con motivos vegetales dorados y piedras preciosas incrustadas en la cenefa que recorre los bordes, y estola decorada en los extremos con la cruz de Jerusalén que le rodea el cuello y cae hasta las rodillas.

⁷⁵ PARRADO DEL OLMO, Jesús María. “Precisiones sobre los Bahamonde”. *B.S.A.A.*, 1989, 55, p. 348.

⁷⁶ A.H.P.V., Leg. 3.484, ff. 697-700.

⁷⁷ PÉREZ, Ventura. *Diario de Valladolid*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1983, p. 314.

⁷⁸ FLORANES, Rafael. *Inscripciones de Valladolid*. B.N., Ms. 11.246, p. 65.

⁷⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; URREA, Jesús. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1985, p. 54; PARRADO DEL OLMO, *op. cit.*, p. 348.

Lleva la cabeza tocada por la tiara papal, de la que penden las ínfulas, y las manos, que van protegidas por guantes, ejecutan dos acciones contrapuestas: eleva la derecha para impartir la bendición mientras que, con la izquierda, que la mantiene sobre el reposabrazos, agarra sus características dos llaves. Las vestimentas están recorridas por sinuosos pliegues de prolegie rococó, derivados del plegado acuchillado, que le aportan un gran dinamismo a pesar de su posición sedente. Es de destacar el trabajo de adelgazamiento realizado en la estola, lo que nos demuestra la categoría de Espinabete. El santo presenta un rostro mórbido, de suerte que la blandura de la carne y las arrugas propias de la avanzada edad están perfectamente simuladas. Mantiene la boca entreabierta, como si de un momento a otro fuera a comenzar a hablar, pudiéndosele ver los dientes. Peina una amplia melena y una poblada barba blanca rematada en dos mechones contrapuestos, que es una solución característica de Espinabete, como también lo son los ojos pequeños, la nariz ancha de tabique recto y aplastado, las aletas perfectamente definidas, la blandura en el rostro o el bigote formado a través de dos finos y sinuosos hilillos de pelo. Podríamos ver en este rostro un claro precedente de sus cabezas decapitadas de San Pablo.

La imagen de *San Juan Bautista* (fig. 5), de composición muy dinámica y elegante, sigue una tipología muy frecuente dentro de la escuela vallisoletana que también tiene su origen en las creaciones de Gregorio Fernández. Figura de pie, en contrapposto, adelantando decididamente la pierna izquierda. Viste la típica piel de camello que le cubre parte del cuerpo, dejando el pecho, torso y extremidades al aire, de manera que el escultor se expone en un apurado estudio anatómico en el que refleja de forma naturalista los huesos, músculos, venas y falanges. Su carácter ascético y las privaciones sufridas quedan plasmadas en su huesudo pecho en el que afloran las costillas. Del hombro izquierdo le cuelga un manto rojo que cae hasta el suelo y proporciona a la imagen mayor estabilidad. El Precursor presenta una composición abierta disponiendo los brazos en diferentes direcciones y casi completamente extendidos. Con la mano derecha señala al Agnus Dei que tiene a sus pies, mientras que con la izquierda, cuyo brazo está elegantemente dispuesto, sujeta un báculo crucífero. El rostro, que muestra a un hombre joven de facciones muy delicadas, muy a tono con las creaciones rococó, presenta las mismas características que hemos visto en San Pedro, con el añadido de que la barba bífida tiene los mechones enfrentados y que peina largas y sinuosas melenas que caen a ambos lados del rostro, mientras que sobre la frente tiene un voluminoso rizo, detalles que Espinabete utilizará con asiduidad. Asimismo, hay que resaltar el parecido formal existente entre el rostro del santo y el de la *Santa María de la Cabeza* (fig. 6) que Espinabete talló en 1753 para el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Arévalo (Ávila), ya no solo en la concepción global sino también en la expresión o en detalles como la forma de tallar los ojos, las cejas, o el pelo.

Por su parte, *San Antonio de Padua* (fig. 7) es esfigado sujetando con ambas manos un paño blanco de recortados perfiles sobre el que está recostado el Niño Jesús, que exhibe una rechoncha anatomía y una cabeza voluminosa con amplia cabellera, a lo que hay que sumar su dinámica posición puesto que abre las piernas y levanta sus rollizos brazos para acariciar al santo. San Antonio, que combina un porte monumental con una elegancia y una gracia plenamente dieciochesca, adelanta la pierna izquierda, que se intuye bajo la túnica franciscana, de la que tan solo escapan un pie calzado por una sandalia, las manos, de apurada y realista factura, y la espléndida cabeza que exhibe notable blandura y bonhomía. La superficie del hábito se halla surcada por numerosos pliegues de ritmo serpenteante. Su cabeza presenta los estilemas vistos en las otras esculturas, a lo que hemos de añadir la manera de dibujar las orejas, que coincide plenamente con las que tallará posteriormente, en las cuales define la ternilla y el lóbulo, y la presencia de un surco nasolabial muy marcado. Además de todo ello, el rostro es casi exacto al del *San Martín partiendo la capa con el pobre* (fig. 8) que Espinabete talló en 1753 para el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Arévalo (Ávila). Se trata de un rostro de facciones muy delicadas, de una belleza casi femenina, que exhibe una mirada amorosa. Mantiene la boca entreabierta, pudiéndose percibir los dientes y la lengua. Peina una tonsura en la que el pelo del borde exterior está muy revuelto y tallado pormenorizadamente, especialmente el mechón recurvado situado sobre la frente, detalle que se observa en otras producciones del tordesillano. La barba va simulada por medio de la policromía.



Fig. 3. *Retablo mayor*. Antonio Bahamonde (atrib.). 1758-1759. Iglesia de San Pedro. Valladolid.



Fig. 4. *San Pedro en cátedra*. Felipe Espinabete (atrib.). Hacia 1758. Iglesia de San Pedro. Valladolid.



Fig. 5. *San Juan Bautista*. Felipe Espinabete (atrib.). Hacia 1758. Iglesia de San Pedro, Valladolid.



Fig. 6. *Santa María de la Cabeza*. Felipe Espinabete. 1753. Iglesia de San Martín. Arévalo (Ávila).

Finalmente tenemos a la *Inmaculada* (fig. 9) que preside el ático. Se trata de una interpretación muy dinámica, como así lo denotan los paños frapeantes del manto y la airosa cabellera movida por efecto del viento, y con un claro sentido ascensional debido a su perfil estilizado y al giro de la cabeza para mirar hacia el cielo. Para su ejecución parece haberse basado en las dos Inmaculadas más importantes que se llevaron a cabo en Valladolid durante el primer tercio del siglo XVIII, no existiendo ya rastro alguno del modelo fernandesco. Así, partiendo del arquetipo de su supuesto maestro, Pedro de Ávila, la *Inmaculada* (1720-1721) del Oratorio de San Felipe Neri, al que añade un vertiginoso revoloteo en los paños, que aparecen frapeantes, suma el tipo de peana angelical utilizada por Pedro de Sierra en la *Inmaculada* (ca. 1735) que talló para la sillería del convento de San Francisco, que pasa por ser más dinámico ya que dispone las cabezas de los serafines en atrevidas posiciones (ladeadas, con el cuello hacia atrás, etc) entre las masas nubosas, huyendo de la frontalidad con la que las concibe Ávila. En definitiva, la Virgen se halla de pie sobre un trono nuboso-angélico, su cuerpo se arquea hacia la derecha, mientras que extiende las manos hacia la izquierda, uniéndolas tan solo por la yema de los dedos en acto de oración. La cabeza, de amplias melenas revueltas, se ladea hacia la izquierda, como así también lo hace el manto azul de aristados perfiles que la proporciona unos intensos juegos de luces y sombras. Viste túnica blanca con decoraciones florales muy simples, y manto azul con el borde dorado. El rostro vuelve a presentar los rasgos faciales que hemos referido en las anteriores piezas, aunque quizás un poco menos trabajados debido a la escasa visibilidad que se tendría de la Inmaculada desde el suelo del templo. La importancia de esta Inmaculada radica en que se convirtió en el prototipo de una serie que cuenta al menos con otros tres ejemplares que más adelante le atribuiremos, siendo el más descolante el que hasta hace poco tiempo presidía el retablo mayor de las Concepcionistas de Olmedo.



Fig. 7. *San Antonio de Padua*. Felipe Espinabete (atrib.). Hacia 1758. Iglesia de San Pedro. Valladolid.



Fig. 8. *San Martín partiendo la capa con un pobre*. Felipe Espinabete. 1753. Iglesia de San Martín. Arévalo (Ávila).

2.2. Segunda etapa (ca. 1760-ca. 1780)

Esta segunda etapa, la más productiva, se iniciaría hacia 1760 con la *Cabeza de San Pablo* del Monasterio de Nuestra Señora de Prado y finalizaría aproximadamente hacia 1780, un año después de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, y momentos en los que el escultor ejecutó sus primeras creaciones influidas por los nuevos aires neoclásicos, los cuales ya de dejan sentir en las imágenes del *Cristo Crucificado* (ca. 1782) y *San José* (ca. 1782) de San Román de Hornija (Valladolid), y en el *Crucificado* (1782) de Villanueva de los Caballeros (Valladolid). La referida cabeza del santo de Tarso es buena prueba de que el escultor había alcanzado ya la maestría puesto que ha conseguido a través de un modelado blando y virtuosista, y de extremado realismo, captar a la perfección las sinuosidades de la piel y de las barbas.

En estos momentos quedan ya fijados los rasgos estilísticos que definen su particularísima *manner*. Así, sus cabezas presentarán ojos diminutos, como achinados, y con el lacrimal recurvado; nariz ancha de tabique recto con fosas y aletas nasales perfectamente definidas; boca entreabierta con el interior excavado —pone especial énfasis en el verismo de los dientes y la lengua—; y cejas rectas, aunque cuando el personaje efigie algún tormento éstas se enarcan ostensiblemente para figurar un profundo dolor. También es muy característica su forma de concebir el bigote y la barba. Así, los bigotes están conformados por finos y sinuosos hilillos de pelo, mientras que las barbas obedecen genéricamente a dos tipos: bífidas que rematan en dos pequeños “cuernecillos” simétricos con las puntas afrontadas; o largas con ampulosos mechones ramificados compuestos por una sucesión infinita de curvas y contracurvas que demuestran un manejo perfecto del trépano. Finalmente, el pelo, cuando lo hay, suele disponerlo en mechones mojados asimétricos.



Fig. 9. *Inmaculada Concepción*. Felipe Espinabete (atrib.). Hacia 1758. Iglesia de San Pedro. Valladolid.

De este periodo, que es el puramente rococó, son buenos ejemplos el *San Antonio Abad* (ca. 1761-1762), el *Cristo atado a la columna de Tordesillas* (1768) y el *San Francisco en Oración* (ca. 1773). En todos ellos observamos esa concepción ondulante, rítmica y curvilínea que imprime Espinabete a sus composiciones, además de sus característicos plegados –unas veces el acuchillado procedente de Pedro de Ávila y otras el serpenteante de Pedro de Sierra– que aportan mayor dinamismo y un aspecto pictórico a las superficies. Cuando la ocasión lo permite, caso de la *Magdalena*

en el desierto, se recrea en el preciosísimo, en la anécdota y en una elegancia de raigambre rococó, ayudándose para ello deuntuosas policromías florales, motivos arrocallados, labores de puntillado y piedras embutidas, elementos estos que encontraremos en buena parte de los ejemplos que veremos a continuación.

El primero es la *Santa Catalina de Alejandría* de la iglesia de Santiago de Cigales (Valladolid). Esta figura de 118 cm (fig. 10) fue realizada en 1774 para la cofradía homónima de Cigales⁸⁰ es una de las piezas relacionada con su producción en que mejor se observa la fusión de las influencias francesa e italiana, culturas en las que la belleza era un ideal a perseguir. Así, en Santa Catalina priman ante todo la belleza formal y la elegancia compositiva, pudiendo rastrearse un refinamiento y una gracia muy propia del Rococó. Su cuerpo, dispuesto en contrapposto, posee un canon alargado que le otorga una gran distinción, a lo que también contribuyen las lujosas vestimentas que porta y que se encuentran surcadas por unos pliegues de configuración aristada, pero en los que se detecta una moderación y una calma que ya nos hablan de un momento de transición en el que comienza a declinar el Rococó y a imponerse la serenidad neoclásica. Las prendas exhiben riquísimas policromías de colores planos suaves en los que se desarrollan libremente, ya no encajados en orlas, motivos dorados que adquieren formas arrocalladas y vegetales. A este tipo de decoración, denominada por Martín González como de “esmaltes transparentes fingidos”⁸¹, se une la sencilla pero suntuosa labor de puntillado ejecutada en los motivos dorados, y la incrustación de piedras tanto en el vestido como en otros complementos, caso del medallón que exhibe sobre la frente. Esta técnica, que según Martín González asemeja la escultura a la orfebrería⁸², aporta un plus de suntuosidad y distinción a la santa, que hemos de recordar que fue dama noble. A pesar de que este último no fue un procedimiento muy habitual en la escultura castellana de la época, y menos aún en la vallisoletana, sí que fue utilizada ampliamente por Espinabete (*San Pedro en cátedra* del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Valladolid, *Magdalena en el desierto* del Museo Nacional de Escultura, *Inmaculada* de las Concepcionistas de Olmedo, etc).

El rostro, que adquiere unas facciones muy dulces, presenta los característicos estilemas del escultor, caso de los ojos con el lacrimal recurvado, y los amplios mechones en curva y contra curva que se forman a ambos lados de la cabeza. Acompañan a la santa sus atributos más habituales, aquellos que hacen referencia a sus martirios: la rueda con cuchilladas afiladas que se rompió al tocar su cuerpo, y la espada con la que fue decapitada. Completan el conjunto la cabeza del emperador Majencio, su perseguidor, que posee una factura muy tosca y se sitúa bajo el filo de la espada que porta la santa; y la palma que le acredita como mártir. Su noble estirpe queda reflejada en la corona que tiene ceñida sobre la cabeza, el elegante broche del pecho y la joya circular que exhibe encima de la frente. La escultura conserva un gran parecido –visible incluso en el escote cuadrado y la joya que está bajo éste– con la *Santa Catalina de Alejandría* (ca. 1608) que, conservada en el Museo del Prado, realizó el pintor sevillano Francisco Pacheco (1564-1644) para el retablo de doña Francisca de León en la iglesia del convento del Santo Ángel de Sevilla.

⁸⁰ En dicho año la cofradía otorgó un poder para fabricar una nueva imagen de la santa ya que “la que hoy hay se halla bastante deslucida” (URREA, Jesús. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XX. Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2004, p. 162).

⁸¹ “También son de uso corriente los esmaltes transparentes fingidos, es decir, aplicación de pintura de tonos claros y transparentes sobre el dorado, con lo que la imagen adquiriría el aspecto de un objeto esmaltado. Se prefieren para ello los colores rojo, verde y azul, tomando la obra un aspecto tornasolado” (MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana, op. cit.*, pp. 43-44).

⁸² *Ídem*, p. 44.



Fig. 10. *Santa Catalina de Alejandría*. Felipe Espinabete (atrib.). 1774. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol. Cigales (Valladolid).

La segunda es *Santa Gertrudis* (ca. 1774), actualmente en paradero desconocido. En la iglesia de la V.O.T. de La Seca (Valladolid) existió un conjunto muy importante de escultura y retablistica rococó que por desgracia se diseminó a mediados del siglo XX. A buena parte de estas piezas se les perdió la pista, pero otras fueron a parar a la parroquia de la localidad y a la catedral de Valladolid. Entre las esculturas de las que desconocemos el paradero se encuentra una interesante efigie de Santa Gertrudis que es plenamente atribuible a Espinabete, que debió de trabajar ampliamente para la Venerable Orden Tercera lasecana puesto que a las imágenes que le atribuiremos hay que sumar un *Cristo atado a la columna*⁸³, y quien sabe si alguna pieza más de la que no tenemos testimonio fotográfico.

Santa Gertrudis (fig. 11) ocupó la hornacina principal de un retablo rococó situado en el lado del Evangelio del crucero de la iglesia de la V.O.T.⁸⁴. Este retablo y otro dedicado a la Virgen de la Portería habían sido costeados por un anónimo devoto y fabricados entre 1774-1776 por el ensamblador y tallista vallisoletano, aunque lasecano de nacimiento, Juan Macías (1721-1801)⁸⁵. Santa Gertrudis estaba acompañada en dicho retablo por las esculturas de San Francisco Javier y San Antonio del Águila en las hornacinas laterales, y por un relieve de San Francisco con la Virgen y Cristo en el ático⁸⁶. La santa viste una cogulla negra benedictina de amplias mangas. Con la mano derecha sujeta un báculo que hace referencia a su condición de abadesa, mientras que en la izquierda debió de portar otro atributo tal y como lo sugiere la posición de los dedos, quizás una pluma que aludiera a su actividad de escritora. A la altura del pecho se observa una pequeña concavidad en forma de corazón cerrada por un cristal, en cuyo interior se halla un pequeño Niño Jesús que hace referencia a una frase pronunciada por Cristo que la santa plasmó en sus escritos místicos: “Me encontrareis en el corazón de Gertrudis”. El rostro, que presenta los característicos rasgos de Espinabete, muestra una expresión insulsa. Los pliegues son muy movidos presentando una factura serpenteante que dota a la imagen de gran dinamismo. En el monasterio de Santa Brígida de Valladolid existió una efigie de *Santa Gertrudis* (fig. 12) casi idéntica, aunque con unos rasgos faciales algo diferentes que nos mueven de momento a no atribuírsela, pero sí a señalar que se trataba de una pieza de primera categoría excepcional⁸⁷.

La tercer es *San Agustín* (ca. 1774-1777). También procedente de la iglesia de la Venerable Orden Tercera (V.O.T.) de La Seca (Valladolid), en la que se hallaba situado en el lado del Evangelio del crucero⁸⁸, se conserva en la parroquial un elegante *San Agustín* (fig. 13) que cabe adscribir a Espinabete. El fundador de los agustinos es efigiado según su iconografía tradicional: de pie, y vestido de pontifical, aunque por debajo del roquete –cuya puntilla de hilo se haya imitada a la perfección– se observa el hábito negro agustiniano, incluida la característica correa, enriquecido con motivos botánicos dorados. El escultor ha concebido al santo con gran elegancia y majestuosidad, a pesar de que peca de cierto envaramiento. En su mano izquierda, con la palma vuelta, sujeta un pequeño templo sobre un libro, que alude a su carácter de fundador de una Orden religiosa, la Agustina, mientras que en la derecha porta un báculo que hace referencia a su dignidad de obispo de Hipona, dignidad a la que también aluden las diferentes vestiduras pontificales. Así, además

⁸³ BALADRÓN ALONSO, *op. cit.*, pp. 220-221.

⁸⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.). *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Ministerio de Educación, 1970, p. 155.

⁸⁵ MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel; FRAILE GÓMEZ, Ana María. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVIII. Antiguo partido judicial de Medina del Campo*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2003, p. 351. Juan Macías trabajó en diversas ocasiones para su localidad natal fabricando el *retablo mayor de la V.O.T.* (1755), los *retablos de San Basilio y Nuestra Señora del Rosario* de la iglesia parroquial (1756-1758), y el *trono* de esta última Virgen (1772-1774). *Ídem*, pp. 346-348.

⁸⁶ Las efigies de ambos santos se conservan en la capilla de San Basilio de la parroquial de La Seca, sin embargo, tanto el retablo como el relieve desaparecieron, o bien se encuentran en paradero desconocido.

⁸⁷ MARTÍN GONZÁLEZ; PLAZA SANTIAGO, *op. cit.*, p. 44. El parecido entre ambas imágenes, con la excepción del rostro, hace que podamos plantear la hipótesis de que el ejemplar de las Brígidas fuera acometido por Espinabete durante sus primeros años de actividad, etapa que ya hemos referido que apenas conocemos. A pesar de todo de momento lo más prudente es no atribuírsela, pero sí dejar planteada esa conjetura.

⁸⁸ MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), *op. cit.*, p. 155.

del referido roquete, la cabeza va tocada por una mitra, y sobre los hombros tiene echada una amplia capa pluvial abrochada a la altura del pecho. Estos dos últimos elementos, mitra y capa, van policromados con colores y motivos idénticos, pero no solo eso puesto que esas decoraciones vegetales y arrolladas resultan ser un calco de las decoran la túnica de la *Santa Catalina de Alejandría* de Cigales. Asimismo, al igual que en aquella, los motivos dorados, e incluso la orla que bordea la capa, van decorados con labores de puntillado. Tanto el roquete como la túnica exhiben los referidos drapeados serpenteantes rococós, que no dejan de ser una evolución “más nerviosa” del plegado acuchillado que aprendería de Pedro de Ávila. Aunque la calidad general de la talla es notable, el rostro, que presenta los clásicos estilemas de Espinabete, no presenta la morbidez y detallismo de sus obras más personales, de hecho, la piel carece de su blandura acostumbrada y la forma de tallar la barba es menos apurada que de costumbre, de suerte que aunque se trata también de una barba ramificada apenas hay uso del trépano, siendo una labra superficial.

Otra obra que creemos que puede asignársele es el *San Francisco de Asís* conservado en la iglesia parroquial de la Asunción. La Seca (Valladolid). Se trata de un *San Francisco* (fig. 14) pétreo que un anónimo escultor talló en 1777 a cambio de 200 reales⁸⁹. La referida fecha figura incisa en la peana de la escultura. Aunque en origen ocupó la hornacina de la fachada de la iglesia de la Venerable Orden Tercera, en la primera década del siglo XXI la imagen se trasladó a la iglesia parroquial debido a que en su lugar primigenio tan solo le esperaba la degradación. La escultura se haya bastante deteriorada, tal es así que ha perdido la mano y el brazo izquierdo, y buena parte del resto de cuerpo, estando las superficies muy desgastadas. San Francisco ha sido retratado en contrapposto, adelantando la pierna izquierda, al tiempo que se de manera claramente declamatoria se lleva la mano derecha al pecho, ignorando que haría con la izquierda. Viste hábito franciscano, pendiendo del cordón con el que se anuda la túnica un rosario. La cabeza presenta los rasgos con los que se suele caracterizar al santo de Asís: tonsura, barba y bigote. Los motivos para atribuir a Espinabete esta obra son la presencia de sus típicos estilemas en el rostro, y la existencia de otros detalles usuales en el escultor tales como son el uso del contrapposto y de los plegados aristados. La importancia de esta obra no radicaría en su calidad, si bien no carece de mérito, sino en el hecho de que esté realizada en piedra, material en el que de momento tan solo se le han logrado documentar las tres esculturas que labró para el monasterio de San Benito de Sahagún (*San Benito*, y los reyes castellanos *Alfonso III* y *Alfonso VI*)⁹⁰.

En la sala de subastas online “Balclis” se procedió a la venta el miércoles 16 de marzo de 2011 de una preciosa imagen de *Cristo atado a la columna* (146 cm) (fig. 15) de “Escuela vallisoletana del siglo XVII”⁹¹, actualmente en paradero desconocido. La empresa de venta online acertó la escuela pero no el siglo puesto que se trata de una obra indubitable de Espinabete fechable a finales del siglo XVIII, y más concretamente hacia 1792, año en que talló un *Cristo atado a la columna* y un *Ecce Homo* para Santa María la Real de Nieva (Segovia) con los que guarda grandes similitudes tanto en la forma de tratar los paños como en la manera de componer la cabeza y sus rasgos faciales, demostrando aún ser un escultor de gran valía pero ya con cierta limitación técnica debido a la avanzada edad. La atribución está fuera de toda duda puesto que volvemos a ver sus característicos ojos y lacrimales, bigotes, barba, y mechones del cabello. La anatomía, que está concebida con suma corrección, es magra de suerte que se intuyen todas las costillas. Tanto los pies como las manos se hallan quebradas. Con este nuevo ejemplar de Cristo atado a la columna se confirma que esta iconografía fue una de las más cultivadas por el escultor ya que sumando este ejemplar tendríamos un total de cuatro, los otros tres son los conservados en Tordesillas, La Seca, y Santa

⁸⁹ “Ítem doscientos reales que se gastaron en la efigie de San Francisco puesta en la fachada de la capilla”. A.G.D.V., La Seca, Caja 4, Venerable Orden Tercera de San Francisco, Cuentas 1753-1899, f. 54 (MARCOS VILLÁN; FRAILE GÓMEZ, *op. cit.*, p. 383).

⁹⁰ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *op. cit.*, p. 221; BALADRÓN ALONSO, *op. cit.*, pp. 226-227.

⁹¹ Poseyó el número de lote 671 y su precio de salida fue de 3.500 euros, idéntica cantidad en que se remató. Por desgracia la referencia online ha desaparecido recientemente pues a comienzos de julio de 2018 aún se podía comprobar en: <https://www.balclis.com/es/lote/MAR11-subasta-de-marzo-2011-415/671-2442->.

María la Real de Nieva. Nada sabemos ni de su procedencia ni de su paradero actual, aunque por el tamaño de la pieza bien pudo ser imagen procesional de alguna cofradía castellana.



Fig. 11. *Santa Gertrudis*. Felipe Espinabete (atrib.). Hacia 1774. Paradero desconocido. ©Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.



Fig. 12. *Santa Gertrudis*. Anónimo. Último tercio del siglo XVIII. Paradero desconocido. ©Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.



Fig. 13. *San Agustín*. Felipe Espinabete (atrib.). Hacia 1774-1777. Iglesia parroquial de la Asunción. La Seca (Valladolid).



Fig. 14. *San Francisco de Asís*. Felipe Espinabete (atrib.). 1777. Iglesia parroquial de la Asunción. La Seca (Valladolid).



Fig. 15. *Cristo atado a la columna*. Felipe Espinabete (atrib.). Hacia 1792. Paradero desconocido.

Tampoco presenta ninguna dificultad para su asignación un pequeño *Crucifijo* (fig. 16) de excelente factura que, procedente del clausurado monasterio de San Quirce⁹², se conserva en el monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid. Los rasgos faciales que detenta, así como su parecido con otros ejemplares documentados o atribuidos, son definitorios para esta atribución. Así, aparecen sus finos bigotes, la barba rematada en los clásicos mechoncitos recurvados, los amplios mechones ondulados que envuelven las orejas, etc. La disposición de Cristo, que se encuentra ya muerto dado que tiene los ojos cerrados, la boca entreabierta y la cabeza caída hacia el hombro derecho, es en forma de “T”, de suerte que los brazos casi forman una línea horizontal. Presenta una anatomía esbelta, aunque no demasiado apurada, y en la cual los huesos están muy resaltados (costillas, rodillas, espinillas). Los pies van sujetos por un solo clavo. El reducido paño de pureza, que se encuentra surcado por pliegues de poco resalte en forma de “V”, anuda en el lado derecho. Por su pequeño tamaño podríamos compararle con el *Crucifijo* ante el cual se reza el *San Francisco en oración* (ca. 1772-1776) (fig. 17) de la iglesia de San Andrés de Valladolid, si bien esta última es obra de mayor empeño, como así lo requeriría su comitente, Fray Manuel de la Vega. También guarda gran parecido con los *Crucificados* de tamaño cercano al natural conservados en las parroquiales de San Román de Hornija y Villanueva de los Caballeros⁹³. La escultura goza de un buen estado de conservación aunque hay que reseñar la pérdida de parte de las carnaciones de los brazos, así como la existencia de un repolicromado posterior en el que se pintaron unos groseros rasgos de sangre que nada tendrán que ver con su policromía original puesto que en sus *Crucificados* la sangre apenas se manifiesta en pequeñas gotas que recorre la frente, manos, costado y rodillas.

También cae dentro de la estética “espinabetiana” una bonita escultura de la *Virgen del Carmen* que se conserva en el Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid. A pesar de que el referido templo ha sufrido numerosos cambios de altares y desapariciones de esculturas y pinturas, la presente *Virgen del Carmen* (fig. 18) ha permanecido desde siempre en el oratorio, aunque desconocemos si fue un encargo hecho por la Congregación o bien un obsequio de algún particular. La imagen figura reseñada en dos inventarios de bienes de la iglesia. En el primero de ellos, que no está fechado aunque se realizaría en la segunda mitad del siglo XVIII, se la cita en el presbiterio, “en el trono donde se pone manifiesto colocada la imagen de Nuestra Señora del Carmen con corona y potencias del Niño de plata (...)”⁹⁴; mientras que en el ejecutado el 23 de julio de 1806 sigue figurando en aquel mismo lugar: “Ítem la imagen de María Santísima del Carmen que está colocada en el trono donde se pone manifiesto tiene también corona de plata y de lo mismo las potencias del Niño”⁹⁵.

La Virgen copia fielmente el prototipo creado por Fernández, al cual Espinabete añade sus característicos rasgos faciales, tipo de cabellera y drapeados ondulantes. Efectivamente, la escultura sigue el modelo/prototipo que el gallego creó en 1627 para el retablo colateral del Evangelio del convento del Carmen Calzado. La Virgen del Carmen es representada de pie, con una pierna levemente adelantada. En su mano derecha sujete al Niño Jesús que va ataviado con ropajes postizos, mientras que en la izquierda porta un escapulario que posee una imagen de la propia Virgen. Viste hábito carmelita con túnica y escapulario marrón, este último ornado con el escudo de la Orden del Carmelo, manto blanco y paño blanco en el que lleva recogido la mayor parte de la cabellera. En este caso la policromía es muy sobria a base de colores planos, las únicas licencias decorativas son las orlas doradas y puntilladas que figuran en los bordes del escapulario y el manto.

⁹² El traslado de los bienes artísticos del monasterio de San Quirce al de las Huelgas Reales se verificó en el mes de marzo de 2018.

⁹³ BALADRÓN ALONSO, *op. cit.*, pp. 221-223.

⁹⁴ Archivo de San Felipe Neri (en adelante A.S.F.N.), Caja 1, Papeles sueltos

⁹⁵ A.S.F.N., Inventario de 1806.



Fig. 16. *Cristo Crucificado*. Felipe Espinabete (atrib.). Último tercio del siglo XVIII. Monasterio de las Huelgas Reales. Valladolid.

Otras dos imágenes que deben ser puestas en el haber de nuestro escultor son las de la *Inmaculada Concepción* y *San Francisco de Asís*—esta última parece más bien obra de taller— que hasta hace poco tiempo ornaban el retablo mayor del convento de la Concepción de Olmedo⁹⁶. Aunque Matamala y Urrea dan noticia de que fue donada en 1726 por doña Antonia de Diago Lacarra, una religiosa profesada en el monasterio que había servido en él el oficio de música, parece claro que la que nos ocupa vino a sustituir a aquella, la cual a su vez reemplazó a la primigenia del retablo⁹⁷. Desconocemos si ambas esculturas pertenecieron en origen a este convento o bien recalaron allí procedentes del desaparecido convento de San Francisco de Olmedo.

La excelente *Inmaculada Concepción* (235 cm) (fig. 19), que sin duda será obra personal de Espinabete y quizás una de las más exquisitas que acometió, presidió, como hemos dicho el retablo mayor. La Virgen ha sido concebida según un modelo en el que se aúna un vertiginoso movimiento y la agitación de pliegues serpenteantes puramente barrocos con una estética y elegancia de progeñe rococó. Aparece de pie pisando a una demoniaca serpiente con la manzana en la boca. Su cuerpo adquiere gracias a la ampulosidad de los pliegues una forma arqueada. Estos paños rococós, que Martín González definiera como pictóricos y que venían a simular las rugosidades de las rocas⁹⁸, se recogen alrededor de la cintura, ensanchándola. Junta las manos⁹⁹ en posición orante, pero no las dispone para formar un centro de simetría a la manera de Gregorio Fernández

⁹⁶ Cerrado el cenobio hace ya bastantes años, en mayo de 2019 la comunidad trasladó al convento de Jesús y María de Valladolid las últimas obras de arte que aún se conservaban en la iglesia del cenobio olmedano, entre ellas las esculturas de la Inmaculada y San Francisco. Tras repartir los lotes de obras entre los tres conventos de la orden (el regentado en Burgos y los vallisoletanos de Jesús y María, y la Concepción), las imágenes de la Inmaculada y San Francisco han recaído en suerte en el de la Concepción de Valladolid. A día de hoy la Inmaculada ha sido completamente restaurada y luce como nueva en un altar de la iglesia del citado cenobio.

⁹⁷ MATAMALA, Pilar; URREA, Jesús. *La nobleza y su patronato artístico en Olmedo*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1998, p. 70.

⁹⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana...*, op. cit., p. 21.

⁹⁹ Las manos no serán las originales puesto que poseen una labra muy mediocre y diferente policromía.

sino que las tiene desplazadas hacia la derecha, de tal forma que se contraponen a la cabeza, que la dirige a la izquierda. El potente viento que se proyecta sobre María la levanta la parte inferior de la túnica y airea sus cabellos formando delicadas guedejas onduladas. Sus característicos ojos y los mechones en curva y contra curva acreditan la paternidad de Espinabete. La boca cerrada esboza una sonrisa griega. La Virgen posa sobre una nube en la que, además de la serpiente, encuentran asiento una luna con las puntas hacia abajo y tres cabezas aladas de querubines que poseen una factura similar a las trabajadas por Narciso Tomé y Pedro de Sierra. Esta Inmaculada vendría a ser el ejemplar más perfecto de la serie de cuatro Inmaculadas que le atribuimos en este artículo y de las que hay tres que son casi idénticas (esta de Olmedo, la del retablo de San Pedro de Valladolid y la de las Brígidas de Valladolid) y otra que tan solo varía en el detalle de que se cruza los brazos sobre el pecho (Seminario Diocesano de Valladolid). La policromía es fastuosa y exhibe las técnicas que hemos visto en otras esculturas, como son el puntillado, el embutido de piedras (hay una blanca en el escote de la túnica) y el uso de colores planos sobre los que desarrolla decoraciones doradas vegetales y arrocadas. Mientras que el manto va en tonos azules y con una riquísima orla dorada y puntillada, la túnica es de tono verde claro y sirve de fondo a un verdadero campo de flores de múltiples colores.

Por su parte, la efigie de *San Francisco* (fig. 20) ocupaba la hornacina del ático del retablo. A pesar de que posee las características de Espinabete su calidad es algo inferior a la de la Inmaculada. Esto puede deberse a que fuera acometida por su taller o a que debido a que ocuparía un lugar a gran altura no era necesario una labra detallada. San Francisco, que exhibe las llagas, extiende el brazo derecho en pose declamatoria mientras que en la mano izquierda portaría un Crucifijo. Dispone las piernas en su característico contrapposto. Viste el típico hábito franciscano marrón pero enriquecido con labores vegetales doradas y puntilladas, que ya hemos visto que es usual en la producción de Espinabete.

Como decíamos, una de las repercusiones de la Inmaculada de Olmedo, con esto no queremos decir que aquella fuera la primera sino la de mayor calidad, es la conservada en el vallisoletano monasterio de Santa Brígida (fig. 21), cenobio para el cual ya debió trabajar fabricando los citados retablos gemelos de San Miguel y San Juan Bautista, y, quizás, también la efigie de Santa Gertrudis a la que aludimos con anterioridad. La Inmaculada sigue claramente el ejemplar olmedano, incluso en el tipo de policromía, aunque su calidad y tamaño son más reducidos. Las mayores diferencias las vemos en la peana ya que en esta ocasión tan solo figuran dos cabezas aladas de ángeles en los extremos, dejando la parte central a una serpiente con la manzana en la boca, en todo similar a la olmedana.

La última escultura que le atribuimos, y que tampoco presenta dificultades para su atribución debido a los rasgos faciales que exhibe¹⁰⁰, es una delicada *Inmaculada Concepción* (fig. 22), por desgracia horrorosamente repolicromada, que se conserva en una capilla del Seminario Diocesano y de la cual se desconoce el templo del que procede. Las primeras noticias que poseemos de ella nos la localizan en el Seminario de la calle de la Obra, en donde según García Martín pudo presidir el retablo mayor de la capilla¹⁰¹. Cerrado este seminario en 1885 los seminaristas fueron trasladados, y consecuentemente también las obras artísticas que albergaba, al nuevo edificio de la calle Prado de la Magdalena¹⁰². No sería su último destino puesto que finalmente se trasladaría al actual Seminario en 1965¹⁰³.

¹⁰⁰ GARCÍA MARTÍN la cree del estilo de los Sierra (*ibidem*, p. 588).

¹⁰¹ GARCÍA MARTÍN, Enrique. "Edificios históricos del Seminario Diocesano de Valladolid". *B.S.A.A.*, 1997, 63, p. 587; GARCÍA MARTÍN, Enrique. *El Seminario Diocesano de Valladolid. Notas de Historia y Catálogo Artístico*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1998, p. 59.

¹⁰² GARCÍA MARTÍN, "Edificios...", *op. cit.*, p. 585.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 591 y 596.



Fig. 17. *Cristo Crucificado del grupo de San Francisco orando ante el Crucifijo*. Felipe Espinabete (atrib.).
Hacia 1772-1776. Iglesia de San Andrés. Valladolid.



Fig. 18. *Virgen del Carmen*. Felipe Espinabete (atrib.). Último tercio del siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. Valladolid.



Fig. 19. *Inmaculada Concepción*. Felipe Espinabete (atrib.). Último tercio del siglo XVIII. Convento de Jesús y María. Valladolid.



Fig. 20. *San Francisco de Asís*. Felipe Espinabete (atrib.). Último tercio del siglo XVIII. Convento de Jesús y María. Valladolid.



Fig. 21. *Inmaculada Concepción*. Felipe Espinabete (atrib.). Último tercio del siglo XVIII. Monasterio de Santa Brígida. Valladolid.



Fig. 22. *Inmaculada Concepción*. Felipe Espinabete (atrib.). Último tercio del siglo XVIII. Seminario Diocesano. Valladolid.

Como hemos referido esta Inmaculada es la que se aparta ligeramente del modelo propugnado por Espinabete y del que hemos dado a conocer cuatro ejemplares en este artículo, si bien todos ellos atribuidos. La diferencia radica en que no se lleva las manos juntas en oración hacia la izquierda, sino que las posa devotamente sobre el pecho cruzando los brazos. Por su parte, aunque la peana posee los mismos elementos que las otras (la nube, la luna con las puntas hacia abajo, las cabezas de serafines y la serpiente que “ofrece la manzana a los espectadores”¹⁰⁴), estos se hayan colocados de manera diferente. En esta ocasión dispone a un serafín en la parte delantera y otro en la trasera, mientras que la serpiente queda desplazada al lateral derecho. También es diferente el tipo de policromía puesto que mientras que mantiene el manto el azul plano con motivos botánicos dorados puntillados, la túnica muestra un color blanco sobre el que tienen cabida múltiples decoraciones florales. El cuello de la túnica es idéntico al que observamos en la *Santa Catalina de Alejandría* de Cigales.

3. CONCLUSIONES

Estas nuevas atribuciones además de ayudar a ampliar el ya de por sí extenso catálogo del escultor nos revela a un Espinabete muy diferente del que pintaban los estudios hace algunos años. En ellos se hablaba de un escultor casi exclusivamente dedicado a labrar cabezas de santos degollados. Ahora podemos afirmar tajantemente que fue un maestro muy completo y versátil ya que supo trabajar diferentes materiales (madera, piedra y barro), cultivó tanto la escultura religiosa como la profana, se desempeñó con igual maestría tanto en la escultura de gran tamaño como en la de pequeño formato, y creó una producción muy heterogénea puesto que labró relieves para sillerías, cabezas de santos degollados, imágenes para retablo, esculturas de devoción, pasos procesionales de una figura o de varias, etc. Todos estos aspectos nos llevan a concluir que regentó el taller escultórico más importante de Valladolid durante la segunda mitad del siglo XVIII, tomando el relevo del de Pedro de Sierra, fallecido en 1761. Su importancia fue capital ya que como hemos señalado fue el último gran maestro de la escuela vallisoletana y uno de los representantes más conspicuos del rococó castellano. Además, a través de su obra se puede seguir perfectamente la evolución sufrida por la escultura local durante ese periodo pasando del tardobarroco al rococó y finalmente al neoclasicismo, si bien donde más cómodo se sintió fue en la etapa rococó debido a su gusto por las figuras gráciles, delicadas y elegantes. Aparte de esto, las obras que le hemos atribuido en el presente artículo nos permiten sacar una serie de conclusiones y reafirmarnos en otras:

Lo primero que llama la atención es que a pesar del tiempo transcurrido desde el fallecimiento del genial Gregorio Fernández (1576-1636) aún seguían vigentes algunas de las iconografías que ideó y que durante el siglo XVII fueron incesantemente reproducidas por los talleres vallisoletanos. Así, observamos que Espinabete le copia en diversas ocasiones, aunque introduciendo ligeras novedades o cambios para adaptarlas a su tiempo y/o a su estilo. Como ejemplos tenemos las imágenes de *San Juan Bautista* y de *San Pedro en cátedra* del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol de Valladolid, el *San Martín partiendo la capa con el pobre* del retablo mayor de la iglesia homónima de Arévalo (Ávila), e, incluso, la *Virgen del Carmen* del Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid. También creo que se inspira en Fernández a la hora de crear su propio modelo de *Cristo atado a la columna*, uno de cuyos ejemplares, el subastado en la casa de subastas “Balclis”, damos a conocer en el presente texto; e, incluso, para el *San Agustín* conservado en la parroquial de La Seca (Valladolid), que parece seguir lejanamente el que Fernández tallara hacia 1629-1630 para el monasterio de la Encarnación de Madrid.

Asimismo, y al igual que le sucedió a Fernández, Espinabete desarrolló una serie de iconografías que tuvieron gran éxito entre sus comitentes, motivo que le llevó a repetirlas en diversas ocasiones. Así tenemos, por ejemplo, las del Crucificado, Cristo atado a la columna, la Inmaculada,

¹⁰⁴ GARCÍA MARTÍN, *El Seminario... op. cit.*, p. 59.

San Miguel y, por supuesto, las Cabezas decapitadas de San Pablo y San Juan Bautista. Si bien en algunas de ellas parece que siguió modelos ajenos (casos del *San Miguel* de Alejandro Carnicero, o la *Cabeza de San Pablo* de Juan Alonso Villabrille y Ron), en las otras sí que podemos señalar que fue su ideólogo. Esta faceta de acuñador de modelos es especialmente importante puesto que no fueron muchos los escultores del foco vallisoletano que lo lograron, lo que nos revela la inventiva y el ingenio del escultor tordesillano para crear desde cero o bien reformulando anteriores propuestas. Así, aparte de Fernández, el gran creador de iconografías de la escuela, tan solo podemos añadir los nombres de Alonso de Rozas, que en 1671 ideó la del rey San Fernando, y ya a comienzos del siglo XVIII a Pedro de Ávila, que creó unas novedosas iconografías de la Inmaculada y de San José. En el caso de Espinabete resultan especialmente relevantes los casos del Cristo atado a la columna –del cual llegó a fabricar al menos cuatro ejemplares, alguno incluso de pequeño formato, caso del que le atribuimos en la Casa de Subastas “Balclis”–, y de la Inmaculada, de la cual hizo al menos cinco versiones: tres de enormes proporciones ejecutadas expresamente para retablos (iglesia de San Pedro de Valladolid, convento de la Concepción de Olmedo, y monasterio de la Magdalena de Medina del Campo), y otras dos de pequeño formato (Seminario Diocesano y monasterio de Santa Brígida, ambos de Valladolid).

También queda claro que trabajó para toda clase de comitentes: desde particulares religiosos, caso de Fray Manuel de la Vega, a parroquias urbanas y rurales, cenobios urbanos y rurales, e incluso cofradías penitenciales. Especialmente fructíferas debieron ser sus relaciones contractuales con los conventos y monasterios fueran de la Orden que fueran, si bien es cierto que los encargos llegaron principalmente desde los franciscanos (Orden a la que perteneció el referido Fray Manuel de la Vega, y con la que también estaba relacionada la Venerable Orden Tercera de La Seca) y los benedictinos. Es probable que su trato con los franciscanos partiera de alguna obra que ejecutó para el convento de San Francisco de Valladolid pues, como hemos visto, tenía su casa en las inmediaciones. Llama la atención que hasta el momento no se haya logrado documentarle o atribuirle pieza alguna para los dominicos más teniendo en cuenta que su hija Narcisca profesó en un convento de dicha Orden, el de Nuestra Señora de la Laura de Valladolid, cenobio al que Felipe debió de regalar dos estupendas Cabezas de San Pablo y San Juan Bautista.

Finalmente, el presente artículo, así como otros publicados recientemente, van rescatando del anonimato parte de las obras que Espinabete dejó en la ciudad de Valladolid, las cuales hasta no hace mucho eran muy escasas, hecho que no dejaba de ser anómalo puesto que el escultor vivió y trabajó aquí durante casi toda su vida, y por lo tanto numerosos comitentes le solicitarían imágenes, más teniendo en cuenta que era el escultor local más sobresaliente del momento. Queda claro que su categoría y popularidad, así como la posible tenencia de un amplio taller, permitió a Espinabete crear una amplísima producción con la que abasteció a numerosos territorios de la actual comunidad de Castilla y León. Así, su huella la hemos percibido en Ávila, Burgos, León, Palencia, Segovia, Valladolid y Zamora, fundamentalmente en monasterios e iglesias parroquiales rurales, aunque no habría que descartar algunas donaciones privadas por parte de comitentes locales que querían donar a la iglesia de su pueblo una obra de mérito.