

NUEVAS OBRAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIDAS A ESCULTORES BARROCOS VALLISOLETANOS: FRANCISCO DÍEZ DE TUDANCA, ANDRÉS DE OLIVEROS Y VICENTE DÍEZ

**New works documented and attributed to Baroque sculptors from Valladolid:
Francisco Díez de Tudanca, Andrés de Oliveros and Vicente Díez**

Javier Baladrón Alonso, Universidad de Valladolid

Fecha recepción: 25/08/2020

Fecha aprobación: 08/01/2021

RESUMEN: Francisco Díez de Tudanca, Andrés de Oliveros y Vicente Díez fueron tres de los maestros más estimables del foco escultórico vallisoletano que desempeñaron su oficio tras la muerte de Gregorio Fernández, de quien pueden considerarse émulos. Con la excepción de Díez de Tudanca, cuya vida y obra ya ha sido desentrañada en gran medida, el conocimiento que tenemos de sus respectivas producciones resulta muy limitada. En las siguientes páginas se aportarán una serie de nuevas obras documentadas y atribuidas que contribuirán a un mejor conocimiento de sus respectivos estilos para así delimitarlos dentro del complejo panorama existente entre los seguidores de Fernández, en el que el estilo de todos ellos era similar.

PALABRAS CLAVE: Andrés de Oliveros. Escultura Barroca. Francisco Díez de Tudanca. Siglo XVII. Valladolid. Vicente Díez.

ABSTRACT: [Francisco Díez de Tudanca](#), [Andrés de Oliveros](#) and [Vicente Díez](#) were three of the most esteemed masters of the Valladolid sculptural focus who carried out their work after the death of Gregorio Fernández, of whom they can be considered eminent. With the exception of Díez de Tudanca, whose life and work has already been largely unravelled, the knowledge we have of their respective productions is very limited. In the following pages we will provide a series of new documented and attributed works that will contribute to a better knowledge of their respective styles in order to delimit them within the complex panorama existing among the followers of Fernandez, in which the style of all of them was similar.

KEY WORDS: Andrés de Oliveros. Baroque Sculpture. Francisco Díez de Tudanca. 17th century. Valladolid. Vicente Díez.

1.- INTRODUCCIÓN

Tras la desaparición de Gregorio Fernández (1576-1636), el gran maestro y rector de la escuela barroca vallisoletana, se inició una etapa de crisis y decaimiento que se prolongó hasta comienzos de la década de 1670 a causa de la escasa valía de buena parte de sus integrantes, que manifestaron una total dependencia del estilo y las iconografías ideadas por el genio gallego. A pesar del evidente adocenamiento, escasa originalidad y torpeza técnica de algunos de estos maestros, apodados “fernandescos” por su completa sumisión a los cánones de Fernández, también tuvieron buena parte de culpa de este ambiente gris y repetitivo los comitentes ya que siguieron demandando copias de originales de Fernández y también de los “pasos” procesionales vallisoletanos (Hernández Redondo, 2016: 119-143). A pesar de todo ello, el foco escultórico pucelano preservó su primacía en todo el noroeste peninsular, recibiendo numerosos encargos de obras y solicitudes de aprendizaje, además de que se mantuvo incólume su carácter de polo de atracción de maestros foráneos -son los casos, por ejemplo, de los gallegos Alonso de Rozas (ca.1625-ca.1681) y Juan Antonio de la Peña (ca.1650-1728), que querían seguir los pasos de su paisano-. El esquema varió sustancialmente durante el último tercio de la centuria ya que, aunque se siguieron conservando buena parte de los esquemas fernandescos, aparecieron maestros de mayor categoría que supieron evolucionar las formas propugnadas por aquél añadiendo un mayor movimiento tanto a los plegados como a las composiciones. Asimismo, fueron capaces de dotarse de un estilo propio e incluso de crear nuevas iconografías, siendo quizás la más célebre la de San Fernando ideada por Alonso de Rozas. En las siguientes páginas nos proponemos dar a conocer una serie de obras documentadas, identificadas y atribuidas a algunos de los maestros más descolantes de estos momentos, como fueron Francisco Díez de Tudanca y Andrés de Oliveros, pero también a otro más desconocido y tardío como Vicente Díez, que a juzgar por la obra que presentamos merece por méritos propios ser incluido entre los maestros más sobresalientes de la escuela vallisoletana finisecular.

Como veremos, los tres artistas se beneficiaron del éxito alcanzado décadas atrás por Fernández y su prestigioso taller, éxito que condujo a que Valladolid se convirtiera durante todo el siglo XVII en el mayor foco creador y exportador de todo el noroeste peninsular, si bien poco a poco vio como su espacio de influencia decrecía al mismo tiempo que se acrecentaba la importancia de otros obradores cercanos como los de Medina de Rioseco, Toro y Salamanca. Las esculturas procedentes de los talleres vallisoletanos contaron pues, gracias a Fernández, con un sello de calidad que las hacía apetecibles. Aún en vida del maestro y hasta las postrimerías de la centuria la imaginería vallisoletana fue reclamada desde Portugal (Marqués de Lozoya, 1941: 127; Rodrigues Mourinho, 1988: 411-425; Martín González, 1961a.), Galicia (Martín González, 1961b: 253-254; 1990: 67-75; Baladrón, 2020: 286-291), Navarra (García Gainza, 1972: 372-389; Fernández Gracia, 2014: 239), Cantabria, Asturias (Ramallo Asensio, 1983; 1985; 1991)¹, el País Vasco (García Gainza, 1972: 372-389; Vélez Chaurri, 2017: 521-538), la totalidad de provincias castellanoleonesas

¹ En Asturias, además de las peticiones de obras a los talleres vallisoletanos, también se dio la circunstancia de que sus dos mejores maestros se formaron en Valladolid y, por lo tanto, trasladaron allí la estética dominante por entonces en la ciudad del Pisuerga. Luis Fernández de la Vega (1601-1675) se formó con Gregorio Fernández y Antonio Borja (1660-1730) con Alonso de Rozas.

(Martín González, 1959; 1971), Madrid, Extremadura (Méndez Hernán, 2005: 399-414) e incluso, aunque de manera puntual, desde Aragón (Oliván Jarque, 1981: 143-151; 1982: 94-104) y Valencia (Alejos, 1980: 96). La llegada de obras a estos territorios, especialmente a los que no poseían una potente escuela local o regional, trajo consigo, además, un influjo tanto a nivel estilístico como iconográfico pues a falta de propuestas propias adoptaron las soluciones estéticas planteadas por Fernández.

Uno de los focos que demandó con mayor insistencia esculturas a los talleres vallisoletanos fue el organizado en torno a Plasencia, para cuya catedral Fernández labró el retablo mayor. Su exquisita calidad sirvió de carta de presentación a los talleres vallisoletanos en Extremadura². Desde entonces diferentes poblaciones del norte de la provincia de Cáceres decidieron contratar a artífices procedentes de Valladolid, entre ellos Francisco Díez de Tudanca, al que los Trinitarios Descalzos de Hervás le comisionaron, como veremos en las próximas páginas, la ejecución de un *Cristo del Perdón*³, y al que la parroquial de Montehermoso de Coria le encargó los “pasos” procesionales de *Jesús Nazareno* y *Nuestra Señora de la Soledad*.

El resto de las esculturas que trataremos, ya sean documentadas o atribuidas, fueron a parar a localidades (Tordesillas, Mayorga de Campos, Peñafiel, Peñaflor de Hornija e Itero de la Vega) que se encuentran dentro del ámbito de influencia de Valladolid y que ya desde el siglo XVI venían acudiendo con mayor o menor frecuencia a sus talleres para solventar sus necesidades escultóricas, e incluso pictóricas, si bien también recurrieron a los obradores palentinos y riosecanos (Pérez de Castro, 2001, pp. 161-182).

2.- FRANCISCO DÍEZ DE TUDANCA (1616-ca.1684/1689)

Francisco Díez de Tudanca⁴ fue junto a Alonso de Rozas el gran dominador de la escuela vallisoletana durante el tercer cuarto del siglo XVII. A diferencia de Rozas, Tudanca fue un maestro mediocre que fundamentó su supremacía en el mercado artístico en lo económico de sus precios. Su popularidad llegó a tal extremo que no solamente fue uno de los maestros a los que se le solicitó más obras sino que también recibió en su obrador a un número interminable de discípulos, siendo, con mucha diferencia, el escultor pucelano del que se han localizado más contratos de aprendizaje. Señala al respecto la profesora Fernández del Hoyo que el caso de Tudanca “*es representativo de un fenómeno sociológico hoy frecuente pero que rebasa la consideración temporal: la supervaloración de un determinado artista por encima de sus*

² Un colaborador de Gregorio Fernández, Agustín Castaño (ca.1584-1620), labró la imaginaria de los retablos mayores del convento de Santa Clara de Plasencia, hoy en la catedral de Málaga, y de las parroquiales cacereñas de Malpartida de Plasencia y Guijo de Coria. García Mogollón, 1980: 397-406; García Arranz y Pérez Muñoz, 1991: 182-187; Martínez Díaz, 1992: 147-162; Urrea, 2010: 185-192.

³ También pudieron influir en este encargo las comunidades de Trinitarios Descalzos de Valladolid y de Pamplona que ya contaban cada uno desde tiempo atrás con un ejemplar labrado por el propio Tudanca.

⁴ El estudio pionero fue el realizado por Fernández del Hoyo, 1984: 371-388. Su bibliografía es extensa y se puede consultar en: Baladrón, 2016: 331-342, a lo que hay que sumar un artículo de reciente aparición: Pérez de Castro, 2017: 165-174.

merecimientos. El paso del tiempo y el mejor conocimiento de su obra revelan, a veces, la falta de una base cierta para ello” (Fernández del Hoyo, 1984: 371). A pesar de sus evidentes limitaciones no podemos negar que mantuvo un papel muy relevante. Su clientela la conformaron mayoritariamente parroquias y cofradías rurales de las provincias de Ávila, Burgos, León, Palencia, Segovia, Valladolid, Zamora y Cáceres; si bien tampoco le faltaron encargos para importantes instituciones locales: el Ayuntamiento, la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, los conventos de San Francisco y de los Trinitarios Calzados (orden con la que mantuvo una fructífera relación laboral), etc.

Nacido en Valladolid y formado con algún discípulo directo de Gregorio Fernández, de él tomó tanto su estilo como sus modelos (Inmaculada, Cristo Yacente, etc.), descollando por ser un especialista dentro del campo de la escultura procesional ya que le demandaron numerosas copias de los “pasos” vallisoletanos desde diferentes puntos de Castilla (Medina del Campo, Medina de Rioseco o Benavente) y la actual comunidad autónoma de Extremadura (Hervás y Montehermoso de Coria). Es por ello que tuvo que estudiar pormenorizadamente los realizados por Fernández, pero también el *Cristo del Perdón* (1656) de Bernardo del Rincón (1621-1660), del que llegó a esculpir varios ejemplares. Su producción, que fue bastante numerosa y ha desaparecido en su mayoría debido a diversos avatares, es por lo general mediocre y con un acabado bastante tosco tanto en la forma de modelar los cuerpos, como en la manera de definir los cabellos y los pliegues de las vestimentas. Sus rostros son estereotipados y carentes de cualquier emoción o sentimiento. Su mayor logro fue el adiestrar en el oficio a José Mayo (1642-1679/1680), y, sobre todo, a Juan de Ávila (1652-1702), una de las figuras descollantes de la escuela vallisoletana. A continuación, podemos ampliar su catálogo con nuevas obras: una documentada (un *Cristo del Perdón* en Hervás) (Baladrón, 2016: 341), otra identificada (una *Asunción* conservada en la iglesia-museo de San Antolín de Tordesillas), y, finalmente, tres atribuidas (*Cristo Salvador*, *San Pedro* y *San Pablo* en Peñaflor de Hornija).

2.1 OBRAS DOCUMENTADAS

Cristo del Perdón (1677). Convento de los Trinitarios Descalzos. Hervás (Cáceres)

Señalaba Méndez Hernán en el año 2004 que el *Cristo del Perdón* (**Fig. 1**) conservado en el antiguo Convento de Trinitarios Descalzos de Hervás había sido encargado por fray Tomás de la Madre de Dios “a Francisco Cutanda en los años finales del siglo XVII, hacia 1670”, precisando que “el artista citado no puede ser otro que el vallisoletano Francisco Díez de Tudanca” (Méndez, 2004: 548). Efectivamente, el citado investigador estaba en lo cierto, su autor fue Tudanca, aunque la ejecución es relativamente posterior puesto que fue el 15 de septiembre de 1677 cuando el escultor se concertó con el Convento de los Trinitarios Descalzos de Hervás “jurisdicción de la villa de Béjar” para fabricar “un Santo Cristo de rodillas como el que está en el Convento de la Santísima Trinidad de Descalzos de esta ciudad de Valladolid”⁵. El escultor, que

⁵ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante A.H.P.V.), Leg. 2.342/5, f. 91. El ejemplar vallisoletano fue el cabeza de una serie compuesta por al menos tres ejemplares, todos ellos destinados

percibiría la crecida cantidad de 1.400 reales de vellón -sin duda una cantidad desproporcionada a la vista de la escasa calidad de la obra, lo que vuelve a demostrarnos que en el comitente pesó más su fama que su destreza técnica-, se comprometía a tenerlo “*colocado y puesto*” en el convento de Hervás para el Miércoles de Ceniza del año siguiente, para así poder procesionarlo durante la Semana Santa de 1678. Entre los testigos firmantes del contrato figuran Juan Martínez y Manuel Gómez Otero “*oficiales del dicho Francisco de Tudanca*”.



Fig. 1: *Cristo del Perdón*, Francisco Díez de Tudanca, 1677. Convento de los Trinitarios Descalzos, Hervás (Cáceres). Foto: <http://www.findglocal.com/ES/Herv%C3%A1s/333387483514409/Cofradia-de-Semana-Santa-La-Vera-Cruz-Herv%C3%A1s>. Consulta: 21-08-2020

a establecimientos de la misma orden (Trinitarios Descalzos): Valladolid (antes de 1664), Pamplona (1664) y Hervás (1677). El prototipo escultórico de este modelo fue el realizado hacia 1648 por Manuel Pereira para el Convento del Rosario de Madrid (Hernández Perera, 1995: 365-372), aunque su introducción en Valladolid se debe a la versión tallada por Bernardo de Rincón en 1657 para la Cofradía de la Pasión (Fernández del Hoyo, 1983: 476-480).

El Cristo, que cuenta en su haber con numerosos milagros, se encuentra dispuesto en un altar baldaquino situado en una de las capillas del lado de la Epístola. Aunque no se suele reparar en ello, no se trata del tradicional Cristo del Perdón arrodillado sobre un peñasco esperando a que los sayones terminen de preparar la cruz en la que será martirizado, sino que en realidad representa una imagen alegórico-simbólica por cuanto ya exhibe las llagas en manos, pies y costado y, además, está arrodillado sobre la bola del mundo. Esta vertiente, cuyo origen se remonta al grabado *Cristo Varón de Dolores* (1509) de Alberto Durero, fue descrita por la venerable Sor María Jesús de Agreda como “una interpretación mística de Cristo, después de haber sufrido su propio martirio, intercediendo ante Dios por el mundo pecador como expresión de su Redención”. Cristo parece ofrecérsenos, abriendo los brazos y con las palmas de las manos hacia arriba. Mira al frente, hacia el fiel, para hacerle partícipe de que padeció su Pasión para redimir al mundo del Pecado Original. Su rostro denota un profundo sufrimiento que queda subrayado por los regueros de sangre que le surcan el cuerpo, que tan solo va cubierto con un paño de pureza de profundos y curvados pliegues. La anatomía, como es usual en Tudanca, presenta las costillas y huesos muy marcados. Esta escultura abrió a Tudanca las puertas de la Alta Extremadura por cuanto un par de meses después le encargaron las efigies procesionales de *Jesús Nazareno* y *Nuestra Señora de la Soledad* para Montehermoso de Coria (Cáceres) (Baladrón, 2012: 156).

Virgen de la Asunción (1650). Iglesia-Museo de San Antolín. Tordesillas (Valladolid)

A continuación, vamos a tratar acerca de una obra documentada que se creía perdida y que hemos logrado identificar. Fernández del Hoyo dio a conocer en su pionero estudio sobre el escultor un contrato por el cual el 10 de noviembre de 1650 se concertaba con el licenciado Francisco Santos del Castillo, clérigo y presbítero de la villa de Tordesillas, para fabricar una imagen de la Asunción “figura redonda acabada por todas partes con un trono de nubes a los pies que ha de tener en él cinco serafines cuyo alto de imagen y trono ha de tener todo ello junto seis pies” y “cuatro ángeles de figuras redondas acabados (...) en acción de que suben a la imagen a los cielos”. Por todo ello percibiría 60 ducados (= 660 reales), teniendo la obligación de darlo concluido “conforme a su arte” para la Pascua de Resurrección de 1651 (Fernández del Hoyo, 1984: 377). Entre los testigos de la escritura figuran el pintor Jacinto Rodríguez de Novoa (ca.1600-d.1668) y el ensamblador Alonso de Billota (ca.1605-1660), a quien, precisamente, unos días antes, el 29 de octubre, el citado Francisco Santos había encargado un retablo para su capilla en “la iglesia de señor Santiago de esta villa en la parte que está señalado, donde está el archivo del estado de los hijosdalgo” que debía de acoger a la imagen de la Asunción (Parrado del Olmo, 990: 538).

Actualmente desaparecido⁶, gracias a las condiciones para su ejecución (señala Parrado que, entre otras cosas, “el cuerpo del retablo llevaría cuatro columnas

⁶ A pesar de que Ara Gil y Parrado del Olmo señalaron que el retablo sería uno conservado en la nave de la iglesia-museo de San Antolín que acoge en su hornacina una buena pintura de la Inmaculada (Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 277), esta hipótesis queda descartada por cuánto Martín González introdujo en su libro *Escultura Barroca Castellana* una fotografía de la Asunción cuando aún se encontraba en el retablo (Martín González, 1959: 31) y en nada coincide éste con el propuesto por los

corintias, con su nicho de medio punto en el medio, pero las columnas irían separadas para colocar “entre columna y columna unos marcos de alto desde encima del pedestal hasta la cornisa, dividiéndolos en dos cada uno para cuatro lienzos de pintura”) podemos imaginarnos cómo era su aspecto, que no distaría mucho del que posee el retablo de la capilla de don Jerónimo de Aguilar Rodríguez (1650-1651) (Parrado del Olmo, 990: 536) de la iglesia de Santa María (nuestro clérigo, Francisco Santos, figura entre los testigos en la escritura de obligación para fabricar este retablo), cuya traza, además sirvió de modelo para el de la aneja capilla del licenciado Alonso Gaitán (1656) (Parrado del Olmo, 990: 533), todos ellos fabricados por Alonso Billota. La similitud existente entre todos estos retablos se deberá a “las relaciones de amistad y procesos de imitación de distintos patronos de la villa” (Parrado del Olmo, 990: 538). La desaparición de la iglesia de Santiago trajo consigo la destrucción del retablo y el traslado de la Asunción (**Fig. 2**) a la iglesia de San Antolín. En un primer momento se dispuso en la tribuna de la capilla de los Alderete (Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 163) pero posteriormente se colocó en la hornacina principal del retablo mayor sustituyendo a una imagen de vestir de la *Virgen de la Guía* (Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 156).



Fig. 2: *Virgen de la Asunción*, Francisco Díez de Tudanca, 1650. Iglesia-Museo de San Antolín, Tordesillas (Valladolid). Foto: Javier Baladrón Alonso [JBA].

citados profesores. La fotografía venía acompañada de la siguiente descripción: “Un maestro que desconocemos talló, probablemente en el tercer decenio del siglo XVII, la preciosa Inmaculada de la iglesia de Santiago, de Tordesillas, colocada sobre un trono de ángeles. Los abultados y claroscurostas pliegues dispónese armoniosamente, con simetría”.

Los motivos que me llevan a identificar esta Asunción con la tallada por Tudanca son varios, siendo la más importante la constancia de que tanto el retablo como la escultura proceden de la capilla del clérigo don Francisco Santos en la iglesia de Santiago. A ello hemos de sumar que la Virgen presenta el inconfundible estilo de Tudanca, que las medidas son similares, y que en el trono figuran los “*cinco serafines*” de los que habla la escritura. La Asunción, que descansa sobre una sencilla peana de piedras y gallones -un tanto arcaica por cuanto estuvo de moda durante el primer tercio del siglo XVII-, se encuentra de pie sobre un trono compuesto por una masa nubosa en cuyo frente se exhiben cinco cabezas aladas de angelotes. Eleva su mirada hacia el cielo, hacia el cual la remontan estos seres celestiales, juntando las manos frente al pecho en actitud orante. La sequedad de los plegados otorga al conjunto una rigidez que para nada casa con una acción tan vertiginosa como la que se representa. La cabeza emparenta con la de alguna de sus representaciones femeninas (por ejemplo, la de la Magdalena del “paso” del *Descendimiento* (1663) de Medina de Rioseco), aunque en esta ocasión su calidad es muy superior a lo que nos tiene acostumbrados, habiendo labrado minuciosamente tanto los rasgos faciales como cada uno de los mechones que se esparcen sobre el manto.

2.2 OBRAS ATRIBUIDAS

Cristo Salvador, San Pedro y San Pablo (ca. 1671). Iglesia de Santa María de la Expectación. Peñaflor de Hornija (Valladolid)



Fig. 3: *El Salvador*, Francisco Díez de Tudanca (atribuido), h. 1650. Iglesia de Nuestra Señora de la Expectación, Peñaflor de Hornija (Valladolid). Foto: JBA.

A no dudarlo le pertenecerá la efigie de *Cristo Salvador* (139 cm.) (Fig. 3) conservada en la parroquial de Peñaflor de Hornija, pero cuyo origen se encuentra en el otro templo que poseyó la localidad puesto bajo la advocación del Salvador y que actualmente se encuentra en ruinas⁷. Allí presidió el retablo mayor que aún acertó a ver Parrado del Olmo: “*de un cuerpo pequeño, con decoración de hojas carnosas, que puede adscribirse en el tercer cuarto del siglo XVII, dentro del estilo de Juan de Medina Argüelles*” (Parrado del Olmo, 1976a: 140). La visita parroquial efectuada en 1720 nos proporciona una nítida fotografía de los elementos que le componían: “*retablo dorado del altar mayor con el Salvador de talla entera en medio del dicho retablo y a los lados los cuatro Evangelistas pintados en lienzo y encima de la custodia Nuestra Señora de la Expectación con su diadema dorada y abajo los apóstoles San Pedro y San Pablo*”⁸.

El Salvador aparece representado según su iconografía más característica: de pie, sujetando la bola del mundo con una mano e impartiendo la bendición con la otra. La cabeza, de rostro barbado y mechones de pelo serpenteantes, presenta un estrecho parentesco con el Cristo del relieve de la *Transfiguración* (1653) que labró para Boadilla de Rioseco, Palencia (Parrado del Olmo, 1976b: 472-476). Sin lugar a duda Tudanca se inspiró para su concepción en un prototipo creado por Gregorio Fernández que alcanzó gran éxito. Se trata de la efigie en relieve del Salvador que utilizó en numerosas ocasiones para decorar las puertas de tabernáculos y custodias de retablos mayores. Son los casos, por ejemplo, de Villaverde de Medina (1608-1612), Villaveta (1610-1612) y Tudela de Duero, 1612 (Martín González, 1980: 96-100, 159-160).



Figs. 4 y 5: *San Pedro y San Pablo*, Francisco Díez de Tudanca (atribuidos), h. 1671. Iglesia de Nuestra Señora de la Expectación, Peñaflor de Hornija (Valladolid). Foto: JBA.

⁷ Aún en 1921 la iglesia estaba abierta al culto. Parrado del Olmo, 1976a: 138.

⁸ Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante A.G.D.V.), Peñaflor de Hornija, El Salvador, Caja 1, Libro de cuentas 1692-1739, p. 192.

También serán suyas las pequeñas esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* (54 y 52 cm.) (**Figs. 4-5**) que pertenecieron a la custodia, e incluso el relieve de la puerta que efigia al *Agnus Dei recostado sobre el libro de los Siete Sellos* y sobre él una composición con tres cabezas aladas de ángeles flanqueadas por sendas gavillas de trigo y racimos de uvas que aluden al Pan y al Vino, Cuerpo y Sangre de Cristo que contenía en su interior. Para ambos apóstoles Tudanca se ha inspirado en originales de Fernández, destacando especialmente la cabeza de San Pablo, de luengas barbas y gran fuerza expresiva. Es probable que Tudanca labrara estas imágenes hacia 1671, año en el que se encontraba fabricando “*dos hacheros grandes*” (Parrado del Olmo, 1976a: 141) para la iglesia de Santa María y con el que concuerdan bien los drapeados presentes en las vestimentas.

3.- ANDRÉS DE OLIVEROS (1639-1689)

Andrés de Oliveros fue uno más de la legión de escultores “fernandescos” que coparon los dos últimos cuartos del siglo XVII⁹. Su obra documentada es escasa y está conformada en su mayoría por mediocres copias de Gregorio Fernández, aunque en algunas ocasiones llega a concebir esculturas ciertamente apreciables, caso del “paso” de *Longinos* (1673) que talló para Medina de Rioseco, gracias al cual conocemos el aspecto que debió poseer el original vallisoletano que le sirvió de modelo. También reprodujo para Medina del Campo los del *Camino del Calvario* y el *Descendimiento* (1674). Su figura aparece ligada a la del ensamblador riosecano Juan de Medina Argüelles, ya no solo en lo personal sino en lo laboral puesto que le contrató en diversas ocasiones para realizar la imaginería de sus retablos, e incluso las columnas de los mismos. El grueso de su producción se destinó a retablos: las esculturas de la *Fe y la Esperanza para el retablo mayor de Santa María de Tordesillas* (1663), *esculturas y relieves del retablo mayor de Santiago Apóstol de Cigales* (1668), *esculturas del retablo mayor de Cevico de la Torre* (1672), *relieve de San Ildefonso para el retablo homónimo de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco* (1674), y *cuatro relieves para el retablo mayor de Oteruelo de Campos* (1676). A este catálogo productivo podemos sumar dos novedades: una obra documentada y otra atribuida.

3.1 OBRAS DOCUMENTADAS

Esculturas del retablo mayor (1664). Iglesia de San Pedro. Itero de la Vega (Palencia)

El 8 de julio de 1664 se comprometió a fabricar “*la escultura del retablo de la capilla del obispo de Málaga en la iglesia parroquial de Itero de la Vega*”¹⁰ con el ensamblador Manuel de Salceda “*vecino de la villa de Carrión*” y a cuyo cargo corría su construcción “*así de talla como de la escultura conforme a la traza y condiciones en que se hizo el concierto*”. Las hechuras que debía de esculpir eran un San Pedro “*de seis pies de alto como el que está en el Convento del Abrojo*”, un San Antonio de Padua “*con su Niño*

⁹ Su bibliografía es muy dispersa y se encuentra reunida en: Baladrón, 2012: 158-159. Por su parte, el único estudio global de su vida y obra se puede consultar en: Baladrón, 2016: 143-144.

¹⁰ A.H.P.V., Leg. 2.361, ff. 417-418. Ya Urrea señaló la autoría de Oliveros para la escultura del San Antonio, pero sin aportar documentación. Urrea, 1998-1999: 30.

de cinco pies y medio de alto” y una Santa María Magdalena “*de cinco pies y medio de alto*” para las hornacinas del cuerpo principal; un Calvario para el ático conformado por “*un Santo Cristo Crucificado de cuatro pies de alto, San Juan y María de tres pies y medio de alto*”; y, finalmente, para la custodia unas pequeñas imágenes de San Pedro y San Pablo “*de pie y medio de alto*” y un relieve de “*una Resurrección de medio relieve (...) con dos judíos y un sepulcro*”. Como podemos colegir, el obispo Piña Hermosa, o un representante en su nombre, contrató la ejecución global del retablo (arquitectura y escultura) con Salceda y éste, a su vez, subcontrató la parte escultórica con Oliveros, que se comprometió a trasladarse a Itero de la Vega para ejecutarla allí “*sin levantar la mano*” y tenerla acabada para el 1 de septiembre de ese mismo año, percibiendo 3.800 reales “*por toda la dicha escultura*”: “*quinientos reales el día que partiere y lo demás dándole todos los días lo que fuere necesario para su gasto y oficiales y en acabándose la restante cantidad*”.



Fig. 6: Bultos orantes de Doña Magdalena de la Serna y Don Antonio de Piña Hermosa, Andrés de Oliveros (atribuidos), h. 1664. Iglesia de San Pedro, Itero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

Cuando en la escritura se habla de la “*capilla del obispo de Málaga*” se está haciendo referencia a la capilla mayor del templo, que había construida a sus expensas (Salcedo, 1992: 552), lo que le valió que le otorgaran su patronato y le permitieran edificar a ambos lados de la misma sendos cenotafios en los que alojó los bultos orantes de sus padres (**Fig. 6**) y de él mismo¹¹, que, por cierto, poseen unos rasgos estilísticos que hacen factible su asignación a Oliveros. Esta munificencia para

¹¹ “*El clero parroquial y el concejo, agradecidos, pidieron al obispado el 1 de mayo de 1664 que concediese el Patronato de la Capilla Mayor al obispo de Piña y Hermosa y sus herederos, junto con el derecho de construir en ella los cenotafios de sus padres y el suyo*”. Salcedo, 1992: 556.

con el pueblo de sus padres y antepasados estaba más que justificada ya que su familia había formado parte de la nobleza local. Nacido en Medina del Campo el 6 de abril de 1601, don Antonio de Piña Hermosa desempeñó numerosos cargos civiles (catedrático de Derecho en la Universidad de Salamanca, Inquisidor General o Presidente de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid) hasta que en las últimas décadas de su vida fue nombrado obispo de Salamanca (1657-1659), Málaga (1659-1664) y Jaén (1664-1667), ciudad en la que falleció el 19 de julio de 1667 (Salcedo, 1992: 552).



Fig. 7: Retablo mayor, Manuel de Salceda, 1664. Iglesia de San Pedro, Ibero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

El retablo (**Fig. 7**) es un magnífico ejemplar prechurrigueresco caracterizado por la presencia de tarjetas cactiformes muy abultadas, festones de frutas colgantes y marcos de tarjetillas, y en el que se combina a la perfección la pintura con la escultura. Se compone de un alto banco con dos lienzos en los extremos (*Las Lágrimas de San Pedro* y la *Estigmatización de San Francisco*) y el tabernáculo en el centro (en realidad se trata de dos superpuestos: en la parte inferior el contemporáneo con el relieve de la *Resurrección* en la puerta y a los lados sendas hornacinas que acogieron las desaparecidas efigies de *San Pedro* y *San Pablo*, y encima otro rococó de mediados del siglo XVIII presidido por una discreta imagen de la *Asunción*); un único cuerpo articulado por cuatro columnas con capitel compuesto y el tercio inferior del fuste tallado, y tres calles -la central acoge a *San Pedro en Cátedra* mientras que las laterales están divididas en dos pisos: en el inferior se dispone una pintura apaisada (*Santa*

María Magdalena y Asunto desconocido) y en el superior una hornacina con un santo (*Santa María Magdalena y San Antonio de Padua*); y un potente ático de remate semicircular constituido por una gran portada central con el Calvario y flanqueada por sendos escudos del obispo Piña Hermosa tocados por un capelo con cuatro borlas dispuestas en dos órdenes a cada lado.



Fig. 8: *San Pedro en cátedra*, Andrés de Oliveros, 1664. Iglesia de San Pedro, Itero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

La elección de los dos santos que escoltarían al San Pedro en cátedra -patrón del templo- no es fortuita puesto que escogió a Santa María Magdalena en honor de su madre, Magdalena de la Serna, y a San Antonio de Padua en el de su padre, Antonio de Piña Hermosa. Las esculturas se caracterizan por un canon achaparrado y por unas anatomías secas que se recogen bajo vestimentas surcadas por profundos

e hinchados drapeados, en ocasiones casi abstractos, con un trazo muy violento que aporta un inusitado dinamismo. Los rostros son inexpresivos, siendo especialmente características sus narices de perfil trapezoidal y las barbas y cabellos de masas abultadas y abocetadas. *San Pedro en Cátedra* (Fig. 8) copia literalmente la imagen homónima que Gregorio Fernández labró hacia 1630 para la capilla de San Pedro Apóstol de la iglesia del convento franciscano del Scala Coeli del Abrojo¹². El príncipe de los apóstoles se encuentra sentado en un sillón fraileroy con un gesto inmutable imparte la bendición a la vez que sujeta las dos llaves consustanciales a su persona. También se inspira en modelos fernandescos el *San Antonio de Padua con el Niño* (Fig. 9), que posee enormes concomitancias con el que el maestro gallego talló en piedra para la portada del Convento de San Antonio de Vitoria, aunque introduce una serie de novedades en la posición de la cabeza -gira el cuello violentamente hacia la izquierda-, de las manos y del Niño, que en vez de ir de pie sobre el libro aparece sentado sobre él. La imagen más novedosa e interesante es la *Magdalena* (Fig. 10) que eleva la mirada hacia el cielo pareciendo que está retratada en el Calvario al pie de la Cruz -recuerda incluso a la que Fernández talló para el paso del *Descendimiento* concertado en 1623 con la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid-. Lleva los brazos cruzados sobre el pecho, los cuales forman parte de una diagonal típicamente barroca que une los airosos paños volanderos de los extremos del manto.



Figs. 9 y 10: *San Antonio de Padua y Santa María Magdalena*, Andrés de Oliveros, 1664. Iglesia de San Pedro, Itero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

¹² La popularidad alcanzada por esta prodigiosa imagen la llevó a ser copia en infinidad de ocasiones hasta bien entrado el siglo XVIII, descollando la esculpida en 1691 por Juan de Ávila para la Colegiata de San Pedro de Lerma (Burgos).

Por su parte, el *Calvario* (**Fig. 11**) también constituye una imitación de los creados por Fernández, aunque sus figuras son un tanto más envaradas y corpulentas. Destaca el estilizado Crucificado dispuesto en una posición excesivamente forzada. La última imagen conservada del conjunto es el relieve de la *Resurrección* de la portada del tabernáculo, pues las de *San Pedro* y *San Pablo* que le flanqueaban han desaparecido, cuya composición estará inspirada en algún grabado, aunque el resultado es un tanto decepcionante a causa de la defectuosa plasmación de la perspectiva.



Fig. 11: *Calvario*, Andrés de Oliveros, 1664. Iglesia de San Pedro, Itero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

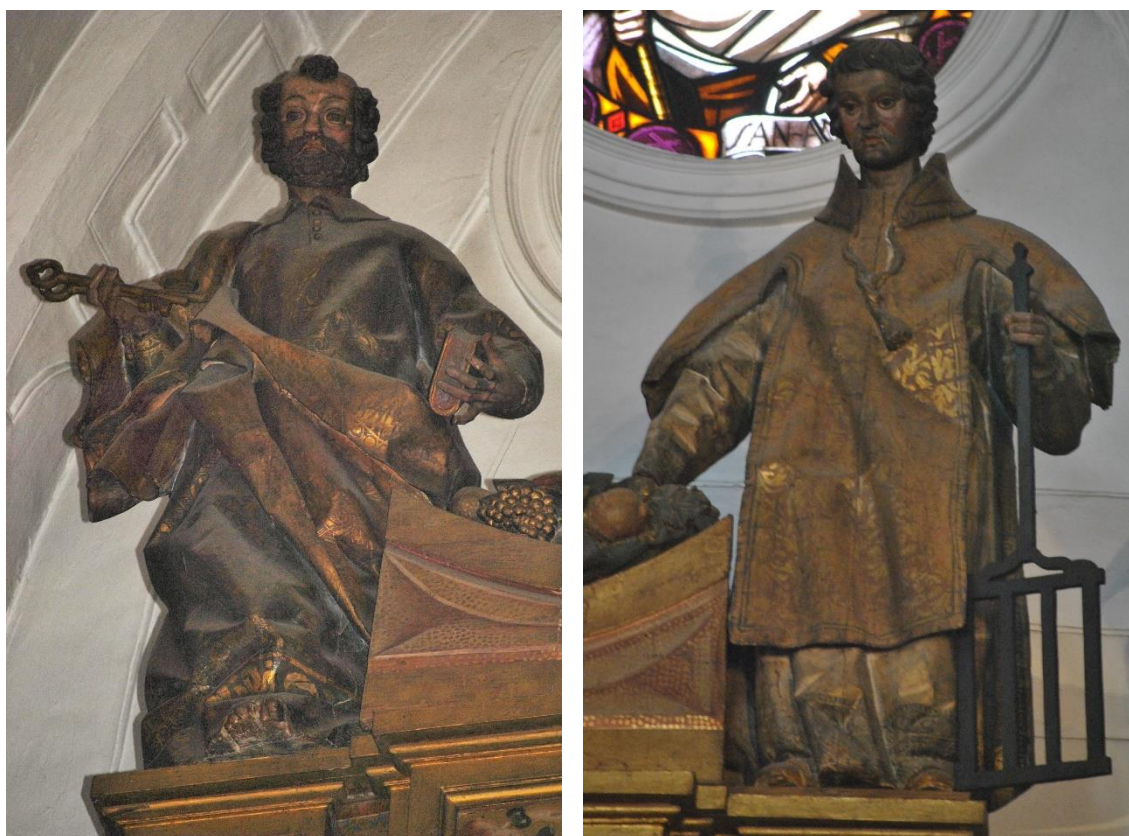
3.2 OBRAS ATRIBUIDAS

San Pedro y San Lorenzo (ca. 1666). Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros. Valladolid

Relacionado con el San Pedro en cátedra se encuentra otra imagen de *San Pedro* (**Fig. 12**) localizada en el ático del retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros de Valladolid, que no dudamos en atribuirle, al igual que el *San Lorenzo* (**Fig. 13**) que le acompaña. El retablo procede de una iglesia de Mayorga de Campos¹³ y fue instalado allí en 1972. Según la profesora Fernández del Hoyo se encuentra “*fechado en 1666, este año corresponderá al de su dorado, coincidiendo el diseño de su traza con el estilo del ensamblador Juan de Medina Argüelles*” (Fernández del

¹³ Llama la atención la cercanía entre Mayorga de Campos y el despoblado de Oteruelo de Campos, actualmente incluido su término en el de Vega de Ruiponce, para cuya parroquia de San Lorenzo labró cuatro relieves con destino al retablo mayor. Baladrón, 2012, p. 159.

Hoyo, 1998: 400), artista con el que ya hemos visto que Oliveros colaboró en algunas ocasiones. La cabeza de San Pedro presenta los mismos rasgos y estilemas que ya nos encontramos en la de la escultura homónima de Itero de la Vega: nariz trapezoidal, copete de pelo aislado en la frente, barba de mechones acaracolados, etc. Asimismo, observamos otros estilemas de Oliveros como el canon achaparrado, el pelo y barba abocetados, o las vestimentas recorridas por pliegues muy duros e incluso abstractos. Según es usual, San Pedro porta en una mano las dos llaves y en la otra un libro; mientras que San *Lorenzo*, que participa de las mismas características con la excepción de la presencia de unos pliegues más suaves, viste dalmática de diácono y porta la parrilla con la que fue martirizado.



Figs. 12 y 13: *San Pedro* y *San Lorenzo*, Andrés de Oliveros (atribuidos), 1666. Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros, Valladolid. Foto: JBA.

4.- VICENTE DíEZ (1649-d.1708)

Vicente Díez¹⁴ es uno de los escultores barrocos vallisoletanos más desconocidos, tanto es así que ignoramos hasta con qué maestro se formó. El hecho de que hasta el momento tan solo se haya identificado una obra de su mano no permite realizar un estudio de su estilo artístico, si bien, como la mayoría de artífices vallisoletanos del siglo XVII, es deudor en mayor o menor medida de Fernández. Sin noticias de sus primeros años como maestro independiente, debió de residir

¹⁴ El único estudio existente del escultor puede encontrarse en: Baladrón, 2016: 153-155.

temporalmente en Tordesillas (ca. 1683-1688), época en la que no le faltaron los encargos procedentes tanto desde esta localidad -realizó las imágenes titulares de algunas parroquias: *San Pedro* (1683), *San Antolín* (1685) y *San Juan Bautista* (1688)-, como desde otras situadas en las cercanías de Medina del Campo, como son Rueda (dos desaparecidos *Ángeles para la custodia del retablo mayor de la iglesia de Rueda*, 1685) y Pozal de Gallinas (*San Isidro Labrador*, 1694-1695).

Hasta el momento se creían perdidas, o al menos no se habían identificado, las esculturas labradas para Tordesillas. Sin embargo, hemos localizado las de *San Pedro* y *San Juan Bautista*. La del primer Papa será la situada en la hornacina izquierda del segundo cuerpo del retablo neoclásico ubicado en el muro del evangelio de la iglesia de San Pedro. Identificada hasta el momento como un San Gregorio del siglo XVIII (Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 211), no cabe duda de que se trata del San Pedro labrado por Díez por el parecido que guarda su rostro con el del *San Isidro* de Pozal de Gallinas, y por la presencia de unos pliegues ligeramente quebrados en sus vestimentas que concuerdan perfectamente con su fecha de ejecución. Por su parte, la de *San Juan Bautista* será la conservada en la hornacina principal del retablo rococó situado anejo al neoclásico previamente citado¹⁵. Hasta el cierre de la iglesia de San Juan Bautista, y consiguiente traslado del retablo mayor del templo a la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, la efigie del Precursor ocupó la hornacina izquierda del citado retablo¹⁶.

De vuelta a Valladolid se instalaría en la plazuela de las Carnicerías (actual Plaza de la Libertad). Una tasación de esculturas realizada el 11 de noviembre de 1708 constituye la última noticia que poseemos de Díez puesto que no es factible identificarle con el ensamblador homónimo que en 1737 contrató un retablo para la Cofradía de Nuestra Señora de la Salve de la iglesia de Santa María Magdalena ya que por entonces tendría 88 años. Entre sus amistades se encontraba el ensamblador Juan Correas (1660-1732), con el que pudo colaborar tallando imágenes para sus retablos.

A su escueto catálogo productivo podemos añadir ahora otras dos obras: un *San Juan Bautista* labrado hacia 1680 para una vecina de Valladolid llamada Ana María Rubián, y las imágenes que talló en 1697 para el desaparecido retablo mayor del Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel.

4.1 OBRAS DOCUMENTADAS

San Juan Bautista (antes de 1680). Encargo de doña Ana María Rubián. Valladolid

El 21 de febrero de 1680 Ana María Rubián, vecina de Valladolid, daba poder a Francisco Arias y Francisco Bracho, procuradores de la ciudad y de la Real Chancillería, para que la defendieran en un pleito que trataba con Vicente Díez “sobre

¹⁵ Dicha hornacina estuvo ocupada por una efigie de San Francisco Javier. Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 211.

¹⁶ Lo normal hubiera sido que se dispusiera en la hornacina principal por ser el patrón del templo, pero este lugar se reservó para la Virgen de la Encarnación. Por su parte, en la hornacina derecha se encontraba un San Andrés fabricado en la década de 1670 y que actualmente se halla en la capilla de los Gaitán de la iglesia de San Pedro. Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 250.

que yo le había encargado la hechura de un San Juan de talla y otras cosas que ha sido emplazada en el oficio de Lucas de Torres escribano del número de esta ciudad”¹⁷. Lo escueto de la noticia y el desconocimiento del fallo del pleito nos impide saber si era cierto o falso que Díez había tallado y entregado la imagen del santo a su comitente.

Esculturas del retablo mayor (1697). Convento de San Juan y San Pablo. Peñafiel (Valladolid)

El 25 de mayo de 1697 nuestro escultor se concertó con el Padre fray Francisco Martínez “prior del convento de señor San Juan y San Pablo Orden de Predicadores de esta villa de Peñafiel” y con don Diego Núñez de Daza y Cano “juez de la Audiencia de su Excelencia el Duque de Osuna mi señor en Castilla la Vieja” para realizar “cinco hechuras de santos” que debía de albergar el retablo mayor del referido cenobio¹⁸. Estas deberían representar a Santo Domingo “según y cómo he traído en el dibujo que es con su insignia de las armas de la Orden en la mano, y el perro con el hacha en la boca, y el mundo abajo” y con un “sol en medio del pecho, y una cadena a manera de toisón”, Santo Tomás de Aquino “según y cómo está en el breviario del Padre prior de dicho convento”, San Francisco de Asís “con un Cristo en la mano, y en elevación mirándole”, San Vicente Ferrer “con su rótulo que le salga de la mano, y en elevación mirándole”, y San Pedro Mártir “con palma y cora”. Es decir, cuatro santos dominicos y San Francisco de Asís que suele aparecer asociado a Santo Domingo. Las cinco imágenes, que llevarían los rostros y las manos talladas en madera de peral, debía de darlas “perfectamente acabadas, y conforme arte” para el último día del mes de septiembre. La escultura de Santo Domingo tendía una altura de seis pies y un coste de 360 reales, mientras que las otras cuatro alcanzarían los cinco pies y se le abonaría por cada una de ellas 300 reales, ascendiendo el total a 1.560 reales. En ese mismo momento se le abonaron 300 reales, de los que otorgó carta de pago.

Al mismo tiempo que se fabricaban las esculturas también se emprendió la construcción del retablo, cuyo autor fue el ensamblador trasmerano y “vecino del valle Bierzo” Lucas Ortiz de Boar¹⁹, maestro activo principalmente en el obispado de Palencia, al cual pertenecía por entonces la villa de Peñafiel. Su autoría queda acreditada por la carta de pago que otorgó el 5 de febrero de 1698²⁰ por la cual se daba por entregado de 13.200 reales: 11.000 reales “del precio y ajuste que se hizo del retablo que está hecho en la capilla mayor de dicho convento” y los 2.200 reales restantes “de las mejoras que tiene hechas en dicho retablo y gracia que le ha hecho el dicho convento por lo bien que ha trabajado y asistido y cumplido con la traza y condiciones”.

De todo este conjunto tan solo ha sobrevivido el *Santo Domingo de Guzmán* (**Fig. 14**) que tallara Díez, actualmente cobijado en un arcosolio renacentista abierto en la capilla de la cabecera de la nave de la Epístola y perteneciente al capitán de

¹⁷ A.H.P.V., Leg. 2.399/1, f. 358.

¹⁸ A.H.P.V., Leg. 14.246/1, ff. 147-149. Las condiciones para fabricar las esculturas ya se habían ajustado en un papel firmado por ambas partes el 8 de enero de 1697.

¹⁹ García Cuesta lo denomina como “un decidido introductor de las columnas salomónicas dentro del barroco palentino”. García Cuesta, 1973: 294.

²⁰ A.H.P.V., Leg. 14.246/2, f. 30.

Artillería Francisco de Rojas Iradier (Valdivieso, 1975: 154). Se trata de una estimable escultura que representa al santo de pie, portando un libro cerrado y un Crucifijo que sustituye a un desaparecido báculo. Viste el hábito bicolor de su orden, túnica y escapulario blancos y manto negro, prendas enriquecidas por unas orlas doradas en los bordes. La cabeza, coronada por una tonsura, aún pregona el estilo impuesto por Fernández décadas atrás, con su característica barba bífida. En la frente exhibe una estrella que alude a la que apareció en los cielos el día de su bautismo. Con respecto a las condiciones diseñadas por Díez, Santo Domingo ha perdido el resto de los atributos, incluido el perro recostado a sus pies que portaba entre sus fauces una antorcha encendida y que hace referencia al nombre “dominicanos” (Domini canis: los perros del Señor).



Fig. 14: *Santo Domingo*, Vicente Díez, 1698. Convento de San Pablo, Peñafiel (Valladolid). Foto: JBA.

5.- CONCLUSIONES

Las esculturas que acabamos de presentar nos vienen a confirmar una serie de hipótesis ya planteadas hace tiempo acerca de la escultura vallisoletana desarrollada tras el óbito de Fernández, además de que contribuyen a ampliar el exiguo catálogo de Andrés de Oliveros y Vicente Díez.

Lo primero que viene a constatarse es que durante todo el siglo XVII siguieron vigentes tanto el estilo como las iconografías ideadas por Fernández. Así, de copia, o más bien remedo, hemos de calificar el *San Pedro en cátedra* y el *Calvario* que Oliveros labró para Itero de la Vega (Palencia), o las pequeñas imágenes de *El Salvador*, *San Pedro* y *San Pablo* que asignamos a Tudanca en Peñaflor de Hornija. Pero no solo hemos visto copias de modelos concebidos por Fernández puesto que el *Cristo del Perdón* de Tudanca hunde sus raíces en el labrado en 1657 por Bernardo del Rincón para la Cofradía de la Pasión, el cual a su vez venía a reproducir el que talló Manuel Pereira en 1648 para el Convento del Rosario de Madrid y que se considera el prototipo de la serie. Esta faceta de acuñador de modelos exitosos es especialmente importante puesto que no fueron muchos los escultores del foco vallisoletano que lo lograron. 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 (1678-1755), que creó unos exitosos modelos de la Inmaculada y de San José.

Otra de las conclusiones que podemos extraer es que los tres maestros, y por lo general los escultores pucelanos del siglo XVII, trabajaron para toda clase de comitentes, no reservándose para ningún estrato social o religioso concreto. Así atendieron las demandas de particulares religiosos -el obispo don Antonio de Piña Hermosa- y civiles -doña Ana María Rubián-, parroquias rurales -Mayorga de Campos, Peñaflor de Hornija y Tordesillas- y cenobios instalados en localidades de relativa importancia -Hervás y Peñafiel-. La extensa distribución geográfica que alcanzaron las obras nos reafirma en la idea expuesta al principio de este texto acerca de la popularidad que alcanzaron los obradores vallisoletanos desde la época de Fernández.

Para finalizar nos queremos centrar en las cuatro estatuas orantes que creemos que talló Oliveros para la parroquial de Itero de la Vega. Su importancia es doble: a nivel local y a nivel nacional. A nivel local por cuanto pocos maestros vallisoletanos del Barroco supieron labrar de forma aceptable la piedra, el mármol y el alabastro²¹; y a nivel nacional debido a la escasez de escultura funeraria que se dio en la España del Barroco, y más aun de la realizada en mármol, piedra o alabastro puesto que para ahorrar costes solía utilizarse la madera pintada de blanco.

²¹ Este grupo estaría integrado por Gregorio Fernández, Pedro de la Cuadra (ca.1572-1629), Matías Roldán (ca.1572-d.1630), Juan Rodríguez (a.1616-d.1674), José de Rozas (1662-1725), Antonio de Gautúa (1682-1744), Pedro Bahamonde (1707-1748), Pedro de Ávila (1678-1755) y Pedro de Sierra (1702-1761).

BIBLIOGRAFÍA

ALEJOS MORÁN, Asunción (1980). “La huella de Gregorio Fernández en Valencia”. En VV.AA.: *III Congreso Nacional de Historia del Arte* (p. 96). Sevilla: Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Sevilla.

ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M. (1980). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo partido judicial de Tordesillas*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

BALADRÓN ALONSO, J. (2016). *Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid.

BALADRÓN ALONSO, J. Acerca del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles, *BSAA Arte*, N° 86 (2020), pp. 281-306.

BALADRÓN ALONSO, J. Nuevas obras de Francisco Díez de Tudanca y otros datos de escultores barrocos vallisoletanos, *BSAA Arte*, N° 78 (2012), pp. 153-170.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1998). *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (en adelante *B.S.A.A.*), N° 49 (1983), pp. 476-480.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616 - ?), *B.S.A.A.*, N° 50 (1984), pp. 371-388.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.) (2014). *El arte del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

GARCÍA ARRANZ, J. J. y PÉREZ MUÑOZ, I. Aportaciones documentales en torno al retablo mayor de la iglesia parroquial de Guijo de Coria (Cáceres), *Norba: Revista de arte*, N° 11 (1991), pp. 182-187.

GARCÍA CUESTA, T. Entalladores palentinos del siglo XVII (II), *B.S.A.A.*, N° 39 (1973), pp. 291-316.

GARCÍA GAÍNZA, M. C. La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada, *B.S.A.A.*, N° 38 (1972), pp. 372-389.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J. El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria (Cáceres), *B.S.A.A.*, N° 46 (1980), pp. 397-406.

HERNÁNDEZ PERERA, J. (1995). “El Cristo del Perdón de Manuel Pereira”. En J. J. Rivera Blanco (coord.). *Homenaje al profesor Martín González* (pp. 365-372). Valladolid: Universidad de Valladolid.

HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2016). “La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León”. En I. Vidal Bernabé y A. Cañestro Donoso (coord.): *Arte y Semana Santa. Actas el Congreso Nacional celebrado en Monóvar (Alicante), del 14 al 16 de noviembre de 2014* (pp. 119-143). Monóvar: Hermandad Penitencial y

Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza.

MARQUÉS DE LOZOYA. Un retablo vallisoletano en Portugal, *Archivo Español de Arte*, N° 14 (1941), p. 127.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959). *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1961). *La huella española en la escultura portuguesa*. Valladolid: Universidad de Santiago de Compostela.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1971). *Escultura barroca castellana. Segunda parte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1990). "Lazos de arte entre Valladolid y Orense". En VV.AA. *En torno al arte auriense: homenaje a D. José González Paz* (pp. 67-75). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Esculturas vallisoletanas en la Catedral de Orense", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, N° 16 (1961), pp. 253-254.

MARTÍNEZ DÍAZ, J. M. Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres), *Norba: Revista de arte*, N° 12 (1992), pp. 147-162.

MÉNDEZ HERNÁN, V. (2004). *El retablo en la diócesis de Plasencia: siglos XVII y XVIII*. Universidad de Extremadura.

MÉNDEZ HERNÁN, V. Huellas artísticas vallisoletanas en la provincia de Cáceres. El retablo mayor del convento placentino de la Encarnación, *Norba-arte*, N° 25 (2005), pp. 399-414.

OLIVÁN JARQUE, M. I. Gregorio Fernández y el retablo mayor de la iglesia de las Fecetas de Zaragoza, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 10 (1982), pp. 94-104.

OLIVÁN JARQUE, M. I. Una obra inédita de Gregorio Fernández en Zaragoza, *Seminario de Arte Aragonés*, N° 34 (1981), pp. 143-151.

PARRADO DEL OLMO, J. M. (1976). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

PARRADO DEL OLMO, J. M. El retablo mayor de El Salvador en Boadilla de Rioseco (Palencia), *B.S.A.A.*, N° 42 (1976), pp. 472-476.

PARRADO DEL OLMO, J. M. Patronos y obras de arte en Santa María de Tordesillas, *B.S.A.A.*, N° 56 (1990), pp. 518-541.

PÉREZ DE CASTRO, R. La difusión de un tipo iconográfico de Gregorio Fernández: los ángeles heraldos del Parador Fernando II de Benavente, *Brigecio*, N° 27 (2017), pp. 165-174.

PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2001). “La huella de Gregorio Fernández y la escultura del siglo XVII en Medina de Rioseco”. En R. Pérez de Castro y M. García Marbán (coord.). *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia* (pp. 161-182). Valladolid: Diputación de Valladolid.

RAMALLO ASENSIO, G. (1983). *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*. Oviedo: Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico-Religioso y Documental, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.

RAMALLO ASENSIO, G. (1985). *Escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

RAMALLO ASENSIO, G. (1991). *Documentos para el estudio de la escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

RODRIGUES MOURINHO, A. O retabulo do altar mor da catedral do Miranda do Douro (Portugal)”, *B.S.A.A.*, N° 54 (1988), pp. 411-425.

SALCEDO TAPIA, M. Noticias y documentos de Itero de la Vega, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, N° 63 (1992), pp. 495-612.

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

URREA, J: Una obra de Agustín Castaño, discípulo de Fernández, en la catedral de Málaga, *BSAA Arte*, N° 76 (2010), pp. 185-192.

VALDIVIESO, E. (1975). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VIII. Antiguo partido judicial de Peñafiel*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2017). “La escultura religiosa del siglo XVII en el País Vasco. Del naturalismo de Gregorio Fernández a la teatralidad barroca”. En A. Cañestro Donoso (coord.). *Estudios de escultura en Europa* (pp. 521-538). Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier (2011). “Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores”. En R. Fernández Gracia: *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza* (pp. 818-827). Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra.