

NUEVAS ATRIBUCIONES A LOS ESCULTORES ADRIÁN ÁLVAREZ Y FRANCISCO DEL RINCÓN

Some attributions to the sculptors Adrián Álvarez and Francisco del Rincón

Javier Baladrón Alonso, Universidad de Valladolid

Fecha recepción: 31/05/2022

Fecha aceptación: 28/06/2022

RESUMEN: Adrián Álvarez y Francisco del Rincón fueron dos de los maestros más destacados de la escuela escultórica vallisoletana de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, aquella que se debatió entre los últimos resabios del manierismo romanista y los primeros brotes de un naturalismo que terminaría por desembocar en el Barroco. En las próximas páginas se propondrán una serie de atribuciones a favor de ambos escultores en función del parecido estilístico con otras obras documentadas y atribuidas.

PALABRAS CLAVE: Adrián Álvarez. Escultura Barroca. Francisco del Rincón. Siglo XVII. Valladolid.

ABSTRACT: Adrián Álvarez and Francisco del Rincón were two of the most outstanding teachers of the Valladolid School of Sculpture at the end of the 16th and beginning of the 17th century, the school that was debated between the last vestiges of Romanist Mannerism and the first outbreaks of a naturalism that would eventually lead to the Baroque. In the following pages we will propose a series of attributions in favour of both sculptors according to the stylistic similarity with other documented and attributed works.

KEY WORDS: Adrián Álvarez. Baroque Sculpture. Francisco del Rincón. 17th century. Valladolid.

PANORAMA DE LA ESCULTURA VALLISOLETANA A FINALES DEL SIGLO XVI



Fig. 1: *Retablo mayor*, Gaspar Becerra, 1558-1562. Catedral, Astorga. Foto: Javier Baladrón Alonso [JBA].

A finales del siglo XVI la escultura vallisoletana comenzó a sufrir una lenta pero progresiva mutación que la hizo transitar desde el manierismo romanista hasta un incipiente naturalismo que terminaría por desembocar en el Barroco¹. El Romanismo, que se introdujo en España en el *retablo mayor de la Catedral de Astorga* (1558-1562) (**Fig. 1**) gracias al polifacético artista jienense Gaspar Becerra (1520-

¹ Para conocer el panorama escultórico del último tercio del siglo XVI en Valladolid pueden consultarse: Urrea, 1985; Vasallo Toranzo, 2012.

1568), fue una tendencia del manierismo que se desarrolló durante el último tercio del siglo XVI y cuyo término, como explica el profesor Vélez Chaurri, “*hace referencia a la influencia determinante de las formas y modelos de Miguel Ángel y los círculos manieristas romanos formados en su estela*” (Vélez Chaurri, 1992: 4). La escultura romanista, que en palabras de Vélez Chaurri es “*una escultura de carácter religioso, popular aunque de gran calidad técnica y muy uniforme estilística e iconográficamente, lo que se traduce en la inexistencia de variaciones regionales reseñables*” (Vélez Chaurri, 1992: 4), se caracteriza por transmitir una sensación de intemporalidad y eternidad, y por presentar unos personajes –ya sean hombres, mujeres o niños– de vigorosas y corpulentas anatomías que adoptan poses grandilocuentes y desapasionadas, que realizan gesticulaciones estereotipadas y que visten ropajes surcados por gruesos y pesados pliegues.

Fue precisamente en el retablo de Astorga en el que trabajaron dos de las personalidades más destacadas del foco romanista vallisoletano, caso de Esteban Jordán (1530-1598) y Juan de Anchieta (ca.1533-1588). Jordán, abanderado de la novedosa tendencia romanista en Valladolid, así como la máxima autoridad escultórica en la villa en aquellos momentos, no solo trabajó a las órdenes de Becerra en dicho retablo, sino que además emparentó con él al casar con una sobrina suya. Fue un maestro muy completo ya que además de escultor, tanto en madera como en alabastro, diseñó retablos con trazas deudoras del de la seo astorgana. Dos de sus obras más completas fueron el *retablo mayor de la iglesia de la Magdalena* (1571-1574) y el *retablo de los López de Calatayud de la iglesia de San Antonio Abad* (ca.1572-1574), en las cuales realizó tanto la arquitectura como la escultura. Por su parte, el *retablo mayor del Monasterio de Monserrat* (1593-1597) en la provincia de Barcelona, para el que tan solo acometió la arquitectura y ensamblaje, habla bien a las claras del prestigio que el escultor alcanzó en la corona ya que fue sufragado por el rey Felipe II.

Por su parte, Juan de Anchieta (ca.1538-1588) radicó en la villa del Pisuerga entre 1551-1569, exceptuando los periodos en los que trabajó en los magnos *retablos de la catedral de Astorga* (León) y del *convento de Santa Clara de Briviesca* (Burgos). Formado con el riosecano Antonio Martínez en una estética berruguetesca con el paso del tiempo influirán notablemente en su plástica Juan de Juni, el clasicismo y Becerra, a cuyas órdenes ya hemos dicho que trabajó. A partir de todo ello desarrolló un estilo particular en el que se funden la potencia juniana y la rotundidad de formas y aplomo del Romanismo becerresco. A pesar de tratarse de uno de los escultores más dotados técnicamente, su temprana marcha de Valladolid hizo que su influencia apenas se dejara sentir, si bien algunos de sus modelos se siguieron utilizando hasta finales de la centuria. Entre las obras más destacadas que realizó en la villa destacan el primitivo *retablo mayor del Colegio de San Antonio* (1564-1567) (actualmente en la localidad asturiana de Noreña), la *Virgen de las Candelas* de la iglesia de Santiago (ca.1570), el *retablo mayor de la parroquial de Cogeces del Monte* (Valladolid) (ca.1565-1580) y el *retablo mayor de la parroquial de Simancas* (Valladolid) (1562-1571).

Otra de las grandes figuras del momento fue Francisco de la Maza (ca.1540-1585), cuya producción sintetiza el arte juniano con la grandilocuencia del Romanismo miguelangelesco. De Juni tomó las composiciones y los tipos humanos si bien no son tan crispados como en aquél, de manera que su escultura es monumental pero serena. A todo ello suma su elegancia a la hora de disponer los plegados ligeramente

ampulosos. De la escasa obra que se le tiene documentada, y que además se conserva, destacan la *Virgen con el Niño* (1567) de Villavieja del Cerro (Valladolid), el *retablo mayor de la parroquial de Villabáñez* (Valladolid) (1571-1572), el *retablo de la Piedad de la parroquial de Simancas* (Valladolid) (1571) y el *Sepulcro del chantre Antonio Romero* en la parroquial de Traspinedo (Valladolid) (1578).

Señala el profesor Urrea que fueron Manuel Álvarez (ca.1517-1587/1589) y su hijo Adrián Álvarez (1551-1599) “*los que mejor supieron aceptar esta propuesta difundida por Esteban Jordán. Los retablos de los jesuitas de Valladolid y Medina del Campo, realizados por Adrián Álvarez, son paradigmáticos de aquella estética que encajaba a la perfección con los nuevos postulados dogmáticos promovidos por el Concilio de Trento*” (Urrea, 1985). Sería el referido Adrián Álvarez uno de los maestros locales más relevantes de los últimos años de la centuria. A pesar de su temprano fallecimiento, que le impidió vivir el cambio de siglo, se trata de una figura clave puesto que en su arte ya se observan ciertas notas naturalistas y, presumiblemente, fue el maestro con el que se formaron Francisco del Rincón (ca.1567-1608) –si bien en los últimos años se ha apuntado que pudo adiestrarse en el taller de Isaac de Juni (1536/1539-1597)– y Pedro de la Cuadra (ca.1572-1629). Este último fue un maestro que evolucionó desde un romanismo inicial caracterizado por personajes estereotipados a un protobarroco en el que no encontró su espacio hasta que se convirtió en un copista del estilo y de los modelos iconográficos de Gregorio Fernández.

Una vez muerto Jordán la escuela vallisoletana pasó a regirla Rincón, quien “*supo comprender el cambio que se estaba operando en la mentalidad estética y que incluso dirigió brevemente en Valladolid la nueva tendencia*” (Urrea, 1985) que terminó por consolidar su oficial Gregorio Fernández (1576-1636), el gran maestro del barroco castellano y cuya formación dentro de los esquemas manieristas debió de desarrollarse en el círculo cortesano. No hemos de olvidar que la Corte se instaló en Valladolid entre 1601-1606 y que siguiendo sus pasos llegaron maestros como Pompeyo Leoni (1531-1608), y sus oficiales Milán Vimercato y Baltasar Mariano, en cuyo círculo pudo formarse Fernández.

Completan esta nómina de escultores el casi desconocido Andrés de Rada (ca.1550-d.1611), cuyo “*buque insignia*” es el paso procesional de *San Juan Bautista Degollado* (1579) de la Cofradía de la Pasión de Valladolid, y Domingo Beltrán de Otazu (1535-1590), del que apenas hemos logrado rastrear su huella durante el breve periodo en el que residió en la villa (Baladrón Alonso, 2021: 163-176).

1.- ADRIÁN ÁLVAREZ

Adrián Álvarez² fue uno de los maestros más interesantes de la escultura vallisoletana finisecular. Su prematura muerte en 1599 –más prematura aún que la de Rincón– nos privó de la posibilidad de comprobar los derroteros que habría tomado su arte. Álvarez se formó dentro de los parámetros del eclecticismo que practicaba su padre, Manuel Álvarez, del que heredó tanto la facilidad compositiva como la elegancia con

² Llama la atención que pese a su notable importancia la producción bibliográfica acerca del escultor es muy escasa: Parrado del Olmo, 1972: 519-523; Martín González, 1986: 410-415; Martínez, 1987: 350-351; Urrea, 1995: 453-456.

la que dotó a sus personajes. A todo ello hay que añadir las características propias del manierismo romanista imperante en su tiempo, pero ligeramente atemperado por unas tempranas notas naturalistas y una tendencia hacia los ritmos suaves. Por desgracia la mayor parte de su obra ha desaparecido, siendo sus obras señeras conservadas el *retablo mayor del antiguo colegio de San Ignacio* (contratado en 1595 y finalizado tras su muerte), modificado en parte tras convertirse el templo jesuita en parroquia de San Miguel y San Julián (Urrea y Solé Elvira, 2007) (**Fig. 2**), y la *Virgen de las Angustias* de la homónima ermita de Tordesillas (Valladolid) (1589) (Parrado del Olmo, 1972: 519-523).



Fig. 2: *Retablo mayor*, Adrián Álvarez y otros, 1595-1599?. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

Recientemente el profesor Jesús Urrea ha efectuado una serie de atribuciones a Álvarez, las cuales nos han servido para poder poner también en su haber una colección de bustos relicarios conservados en el Centro Diocesano de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, institución radicada en lo que antaño conformó, junto con el templo y otras dependencias, el jesuita Colegio de San Ambrosio –fundado en 1543–³.

En su reciente estudio sobre el relicario del antiguo colegio jesuita de San Ignacio, actual iglesia de San Miguel y San Julián, Urrea identificó una serie de bustos relicarios cuyas características estilísticas los revelaban como obras de Adrián Álvarez: “*San Cipriano obispo (75 cm) y San Pedro mártir y obispo (74 cm); San Agustín y San Juan Crisóstomo; Santa Lucía (70 cm) y Santa Catalina virgen (57 cm) que pueden atribuirse a Adrián Álvarez*” (Urrea, 2020: 162-163). Resulta que algunos de estos bustos presentan un notable parecido con otra serie de bustos relicarios que pertenecieron al colegio de San Ambrosio, y de ahí su posible atribución. El hecho de que el mismo maestro hubiera trabajado para ambos relicarios se explica fácilmente por cuanto el comitente venía a ser la misma orden, la de los jesuitas, y relación entre los miembros de uno y otro colegio sería fluida. Así, como veremos, los tres *bustos relicarios de santas mártires* son muy similares a los *bustos de Santa Catalina virgen y Santa Lucía*, lo mismo ocurre con el *busto de San Ambrosio*, que pasa por ser casi un calco de los *bustos de San Cipriano y San Pedro Mártir*. Asimismo, si observamos el citado *busto de Santa Catalina Virgen* vemos que sus rasgos faciales parecen repetirse en los *bustos de Santa María Magdalena y Santa Gerónima*, lo que nos permite efectuar la posible atribución a Álvarez de estos dos últimos.

Tres bustos relicarios de santas mártires (Finales del siglo XVI). Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús. Valladolid

Se trata de tres bustos relicarios (**Fig. 3**) parlantes de santas mártires inidentificables –podría tratarse de tres de las Once Mil Vírgenes que acompañaron a Santa Úrsula– debido a que no presentan atributos ni sus nombres aparecen escritos en la peana –quizás se hayan perdido o bien figuren bajo la capa pictórica azul–. Son bustos cortos –de medidas casi idénticas (33,5 x 19,5 x 12,5 cm)– en los que el escultor ha captado lo esencial, esto es, la cabeza y el torso hasta el tórax, sin manos ni brazos, y con los hombros apenas insinuados.

Portan una riquísima indumentaria, de suerte que parecen damas de la nobleza. Presentan unos peinados clásicos, muy característico durante este periodo, y están tocadas con mantos sobre la cabeza a la manera romana. En el pecho, a manera de broche, exhiben una teca circular cerrada por cristal y en cuyo interior se conservan reliquias *ex ossibus* ocultas por telas. A pesar del precario estado de conservación, y

³ La Compañía de Jesús ocupó dichos edificios hasta su expulsión de los territorios de la Monarquía Hispánica dictada por Carlos III el 2 de abril de 1767. Fue en ese momento cuando el conjunto de edificios se dividió: el templo pasó a albergar la parroquia de San Esteban el Real hasta 1941, año en el que se convirtió en el Santuario Nacional de la Gran Promesa; por su parte en el resto de edificios se instaló desde 1771 el Colegio Seminario de Escoceses, que funcionó ininterrumpidamente hasta la marcha de los escoceses a Salamanca en 1988, tres años después se reconvertiría en el citado Centro Diocesano de Espiritualidad.

ciertos repolicromados no muy afortunados, se percibe en los tres bustos una buena calidad de talla, especialmente en lo que incumbe al rostro y al peinado superior, mientras que las guedejas que caen a ambos lados del rostro están algo más simplificadas.



Fig. 3: *Bustos relicarios de las Santas Mártires*, Adrián Álvarez (Atribuido), finales del siglo XVI. Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, Valladolid. Foto: JBA.

Para que no se trate de tres imágenes idénticas cada una de las santas dirige su mirada hacia un lado (arriba, al frente, abajo) y su rostro adopta un semblante ligeramente diferente. En la parte baja de las peanas se puede observar la misma inscripción “*san ambrosio*” con diferentes firmas sin identificar. A buen seguro dichas inscripciones se realizaron en el momento de la expulsión de los jesuitas para que quedara memoria de la pertenencia de los tres bustos al relicario “ambrosiano”.

Como señalamos, los tres bustos, en los que se perciben ligeras diferencias de calidad, presentan un notable parecido con los *bustos de Santa Catalina virgen (Fig. 4)* y *Santa Lucía* procedentes del otro gran relicario jesuita de la ciudad, el del desaparecido colegio de San Ignacio. Así encontramos los mismos rasgos faciales, peinado (peinados clásicos que caen a ambos lados del rostro en serpenteantes guedejas) e incluso la manera de resolver la forma de las orejas. Quizá la mayor diferencia radique en la policromía, de tonos dorados en el caso de los bustos “ignacianos” y de colores más naturalistas en el de los “ambrosianos”.



Fig. 4: *Busto relicario de Santa Catalina virgen*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: Jesús Manuel Losa Hernández [JMLH].

Bustos relicarios de Santa María Magdalena y Santa Gerónima (Finales del siglo XVI). Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús. Valladolid

Nuevamente estamos ante dos bustos relicarios parlantes, aunque en esta ocasión se ha optado por representarles hasta la cintura y con brazos, de suerte que resultan ser más expresivos y dinámicos que los anteriores. Conocemos la identidad de ambas santas gracias a las inscripciones que figuran en sus peanas doradas octogonales: “S, M(A)RIA M(A)D(G interior)ALENA” y “S,GERONIMA”. Ambas presentan, a

manera de medallón colgado del cuello, una teca circular en el pecho: sin cristal protector ni reliquia en el caso de la Magdalena y con el cristal y las reliquias *ex ossibus* ocultas por telas en el de Santa Gerónima.

Santa María Magdalena (64 x 56 x 35 cm) (**Fig. 5**) aparece efigiada en un momento de intenso arrobo y meditación, es por ello que en la mano derecha porta una calavera –alusión a la fugacidad de la vida– mientras que dirigiría su vista al desaparecido crucifijo que sostendría en la mano izquierda y del cual tan solo se conserva la parte inferior. Viste como eremita con una estera de palma que le cubre completamente el cuerpo y se ciñe a la cintura con una ajustada cuerda trenzada. Peina una larga melena que cae por la espalda y a ambos lados del rostro en sinuosas guedejas que llegan casi hasta la cintura.



Fig. 5: *Busto relicario de Santa María Magdalena*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, Valladolid. Foto: JBA.



Fig. 6: *Busto relicario de Santa Gerónima*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, Valladolid. Foto: JBA.

Por su parte, el busto de *Santa Gerónima* (65 x 51 x 36 cm) (**Fig. 6**) o Gerásima posee un acabado formal similar al de su compañera, aunque presenta una mayor finura de labra, alcanzando una notable calidad perceptible especialmente en las manos y en el rostro. Porta una lujosa túnica y manto decorados con motivos vegetales y de pájaros en diversas tonalidades. Se lleva la mano izquierda al pecho, como para sujetar el medallón-teca, mientras que en la derecha pudo portar la palma del martirio. Según la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine era hermana de Daría, la madre de Santa Úrsula, y por lo tanto tía de esta última. Al conocer el enlace de su sobrina, Gerásima asistió con sus hijas Avia (o Aúrea), Babila, Juliana, Victoria y el pequeño Adriano. Allí conocieron la intención de Úrsula de retrasar la boda para así viajar a Roma ante el Papa Ciriaco junto a un séquito de 11.000 vírgenes (en

realidad se trataba de 11). Llegados a Colonia, cuando se encontraban regresando a Gran Bretaña, el grupo fue sorprendido y martirizado por los hunos, incluidos Gerásima y sus hijos. En la iconografía pictórica Santa Gerásima, reina de Sicilia, suele aparecer entre su sobrina y el pontífice, ricamente vestida y tocada con corona.

Como señalamos, pero especialmente en el caso del busto de Santa María Magdalena, observamos profundas similitudes en el rostro con el del busto de Santa Catalina virgen del colegio de San Ignacio. Así, amén de la cabeza ovalada ligeramente inclinada, observamos los mismos ojos oblicuos, semblante desapasionado, morbidez en las carnes, nariz ligeramente arqueada con tabique ancho y plano, labios apretados, potente mentón, ligera papada y cuello cilíndrico.

Busto relicario de San Ambrosio obispo (Finales del siglo XVI). Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús. Valladolid



Fig. 7: *Busto relicario de San Ambrosio*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, Valladolid. Foto: JBA.

Busto parlante de *San Ambrosio* (74,5 x 58 x 49 cm) (**Fig. 7**), obispo y Padre de la Iglesia Occidental, además de patrono singular del colegio jesuítico que llevaba su nombre. El obispo de Milán fue un gran predicador de la verdad y de la doctrina católica, influyendo en la conversión de San Agustín, acaecida en el año 387. De ahí que se le presentara como sabio patrono y Doctor de la Iglesia para un centro de formación o seminario de la Compañía de Jesús y estuviera especialmente presente

en el relicario del Colegio. Se trata del busto de mayores proporciones y dimensiones que existió en el relicario, de suerte que también está representado hasta la cintura y se le han labrado ambos brazos. Apea sobre una peana octogonal en cuyo frente aparece escrito el nombre del santo en letras doradas sobre fondo azul: “S. ANBR° SI°”.

San Ambrosio figura revestido de pontifical con mitra, roquete y capa, esta última abrochada a la altura del pecho mediante un medallón dorado que hace las veces de teca circular con cristal en cuyo interior se conserva una reliquia *ex ossibus*. Tiene las manos –le faltan dos dedos de la mano derecha– enguantadas y con diversos anillos. Con la mano derecha bendice al fiel mientras que con la izquierda sujeta la empuñadura de un atributo actualmente desaparecido, a buen seguro un báculo.

Como señalamos anteriormente, la base para su atribución a Álvarez es la completa semejanza que posee su rostro con los de los *bustos de San Cipriano y San Pedro Mártir (Figs. 8-9)* del relicario del colegio de San Ignacio, actual iglesia de San Miguel y San Julián, si bien estos últimos carecen de brazos y tan solo están representados hasta el pecho. El parecido salta a simple vista al analizar la cabeza, estrecha y alargada, y sus diferentes rasgos faciales (nariz prominente con la punta redondeada y las aletas muy marcadas, ojos achinados con los lacrimales estirados, boca entreabierta de labios gruesos, etc), la forma de labrar los ampulosos bigotes y la barba, o las orejas, cuya parte superior parece doblarse ligeramente. También es similar la manera de concebir la mitra, decorada por franjas de piedras preciosas que circundan dos puntas triédricas, si bien en este caso están pintadas y no labradas en relieve.



Fig. 8: *Busto relicario de San Cipriano*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JMHL.



Fig. 9: *Busto relicario San Pedro Mártir*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JMLH.

San Andrés Apóstol (Finales del siglo XVI). Iglesia de San Andrés, Valladolid



Fig. 10: *San Andrés Apóstol*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Iglesia de San Andrés Apóstol, Valladolid. Foto: JBA.

Aún podemos atribuir a Álvarez una última pieza. Se trata del *San Andrés Apóstol* (**Fig. 10**) que ocupa la hornacina principal del *retablo mayor de la iglesia de San Andrés* (Pedro Correas, 1741-1742) (Armendáriz Ubiola, 1940-1941: 187-195) y que pasa inadvertido al ojo del fiel debido a las colosales proporciones de la dorada máquina lígnea. Los libros de fábrica silencian a su autor, y tampoco podrían hacerlo en el caso de que se confirmara la autoría de Álvarez puesto que el primero de ellos comienza en 1601 y, como hemos visto, el escultor falleció en 1599. A las razones estilísticas, que veremos a continuación, hemos de añadir razones de vecindad puesto que el escultor, al igual que sus probables discípulos, Pedro de la Cuadra y Francisco del Rincón, vivió en la collación de San Andrés, y más concretamente en una vivienda localizada en la “calle nueva”⁴. Además, su vinculación con la parroquia

⁴ Así figura en el contrato para realizar un retablo para el Convento de San Pablo de Coca (Segovia) el 18 de marzo de 1597: “Sepan cuantos esta carta de obligación y concierto de obra vieren como yo Adrián Álvarez vecino de la ciudad de Valladolid escultor y morador a la parroquia de San Andrés en la calle nueva”. Rodríguez Martínez, 2012: 431-433.

sería estrecha dado que ejerció el cargo de mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Salve, hermandad erigida en dicho templo (Urrea, 1995: 454).

San Andrés fue el primero en ponerse bajo el apostolado de Cristo, por ello los griegos le apodaron “Protokletos” o “Protoclite” (el primer llamado) (Réau, 1997: 86). El santo, que presenta un porte monumental y un aspecto corpulento, características ambas del Romanismo, aunque ligeramente atemperadas, está efigiado de pie y en acto de transitar como así lo indica la rodilla izquierda doblada que se intuye bajo el manto y la túnica. Mira al frente absorto e impasible. En la mano izquierda porta un libro cerrado que alude a su condición de apóstol mientras que con la derecha sujeta una la cruz aspada, símbolo de su martirio. Este tipo de cruz es el atributo más común de San Andrés: se trata de una cruz aspada de brazos oblicuos en forma de X, la llamada *Crux decussata* (de *decem* o *decussis*: diez, en números romanos, X), y que posteriormente adquirió el nombre de *cruz de San Andrés* (Réau, 1997: 89)⁵.

La hermosa cabeza tiene claros ecos romanistas, como así puede verse en el tratamiento de los ampulosos bigotes, de la barba y de la rizada cabellera. El rostro presenta unas facciones nobles, pero sin llegar a transmitir sentimiento alguno, ni de gozo ni de dolor. Los ojos son almendrados y tienen muy marcados los párpados, así como las bolsas que aparecen bajo ellos. Nariz grande y estrecha de tabique recto, boca cerrada con los labios apretados, mejillas prominentes y orejas ligeramente tapadas por la cabellera, terminan por completar los rasgos faciales del santo. La cabellera presenta bucles voluminosos que forman como un casquete muy compacto, mientras que la barba remata en dos mechones simétricos afrontados.



Fig. 11: *La Adoración de los Pastores*, Adrián Álvarez, h. 1595-1599. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

⁵ Según Réau, la crucifixión de San Andrés, de la que se habla por primera vez en los *Hechos Apócrifos de Andrés*, fue “imaginada para igualar a la de su hermano San Pedro”, pero a la vez era necesario diferenciarla, por ello se le atribuyó un modo diferente de crucifixión, y al mismo tiempo diferente a la de Jesucristo. Se supuso, aunque no existen pruebas, que fue crucificado en un madero en forma de X, letra que era la inicial del nombre de Cristo en griego. Hasta el siglo XV se le representó sobre una cruz latina de brazos horizontales (similar a la de Cristo), fue, a partir de entonces, cuando la cruz en forma X se convirtió en parte indispensable de su iconografía. Probablemente, tuvo mucha culpa de ello la influencia del Toisón de Oro. Réau, 1997: 91.

La cabeza emparenta con la de algunos de los personajes que pueblan el *retablo mayor de iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid* –antiguo templo del colegio de San Ignacio de Padres Jesuitas–, cuya parte escultórica corrió a cargo de Álvarez, teniendo documentado que trabajó al menos desde el 29 de abril de 1595 y hasta su fallecimiento en 1599 (Urrea y Solé Elvira, 2007: 37). De su finalización se ocuparon otros maestros, probablemente Francisco del Rincón y Gregorio Fernández, aunque en alguna ocasión también se ha señalado que pudo intervenir puntualmente el palentino Pedro de Torres. Así, observamos que la testa de San Andrés presenta un notable parecido con las que ha dispuesto al San José y al pastor arrodillado del relieve de la *Adoración de los Pastores* (Fig. 11). Asimismo, también es bastante similar a la que exhiben algunos de los apóstoles situados a la izquierda de la Virgen María en el relieve de *Pentecostés* (Fig. 12) y, especialmente, a la del personaje situado tras el sumo sacerdote en la escena de la *Circuncisión* (Fig. 13). Así, observamos ese parentesco en la forma de labrar los ojos almendrados con los párpados muy marcados, los frondosos bigotes y la barba a base de caracolillos o la ligera doblez en la parte superior de las orejas.



Fig. 12: *Pentecostés*, Adrián Álvarez, h. 1595-1599. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.



Fig. 13: *La Circuncisión*, Adrián Álvarez, h. 1595-1599. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

El santo porta túnica verde y manto rojo recorridos por ampulosos plegados algodonosos que dinamizan las superficies. Ambas prendas están policromadas con colores planos y decorados por elementos vegetales y cenefas con los mismos motivos, todos ellos dorados y puntillados. Sin lugar a dudas esta policromía no es la original, sino que se tratará de la aplicada durante un repolicromado efectuado a mediados del siglo XVIII. Este repolicromado no será el realizado en 1742 por el pintor Bonifacio Núñez (1706-1746) cuando se obligó a “*a dorar y pintar cinco santos de cuerpo entero y dos imágenes de Santa Justa y Rufina*”, puesto que las decoraciones de las vestimentas están realizadas a punta de pincel, sino más bien el ejecutado en 1757 cuando el también pintor y dorador Gabriel Fernández de Tovar (a.1716-1795) se concertó con el cura y la feligresía de la iglesia para dorar el retablo mayor⁶. Y es que la policromía que presentan las prendas del santo coincide con la imperante en estos momentos a base de motivos florales dorados y puntillados, técnicas propias del rococó. Un año después, en 1758, el ensamblador José Álvaro (1719-1784) se ocupó de labrar el trono en el que se haya instalado el santo⁷ y que pasa por ser una especie de baldaquino de perfil semicircular sustentado por dos columnas clásicas con los fustes plenamente decorados por elementos vegetales y cabezas de querubines y

⁶ “Dorado del retablo. Primeramente son data treinta y ocho mil reales pagados a Gabriel Fernández maestro dorador por el dorador del retablo, en cuya cantidad se incluye la gratificación que los señores comisarios acordaron se le hiciese como por extenso consta del recibo de dicho Gabriel Fernández que entrega”. Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante A.G.D.V.), Valladolid, San Andrés, Caja 2, Libro de fábrica 1751-1808, f. 42.

⁷ “Joseph Alvaro. Ítem son data ochocientos y cincuenta reales pagados a Joseph Álvaro maestro puertaventanista, en cuya cantidad se ajustó por los comisarios la obra del trono del santo, cascarón del Santísimo, escalera detrás del retablo, limpiar la iglesia según consta de su recibo que entrega”. A.G.D.V., Valladolid, San Andrés, Caja 2, Libro de fábrica 1751-1808, f. 42.

rematado en cuatro trozos de entablamento, los dos centrales sujetos fantasiosamente por sendas cabezas aladas angelicales.

2.- FRANCISCO DEL RINCÓN

Francisco del Rincón⁸ fue el maestro más descollante de los talleres escultóricos vallisoletanos de estos momentos, y que pudo haber llegado a discutir la primacía de su oficial Gregorio Fernández (1576-1636) de no haber fallecido tan joven – consumando así una de las muertes más dramáticas para el arte castellano–. De su altísima valía bien hablan su destreza técnica, su capacidad para tallar diestramente la piedra –véase las esculturas que labró en 1604 para la fachada de la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid: *San Pedro*, *San Pablo*, la *Piedad*, la *Virgen* y el *Arcángel San Gabriel*– y su papel como creador del primer “paso” procesional de Semana Santa que desfiló por las calles vallisoletanas estando compuesto por varias imágenes de madera policromada de tamaño natural –la *Elevación de la Cruz* de la Cofradía Penitencial de la Pasión (1604)– pues hasta entonces eran conjuntos concebidos en papelón.

Queremos proponer la atribución a Rincón del portentoso *Cristo Crucificado* (ca. 1600) (**Fig. 14**) que preside el retablo mayor de la ermita del Cristo de Arrabal de Portillo (Valladolid)⁹. Se trata de un ejemplar de grandes proporciones y con un canon mayor del que suele ser habitual en sus Crucificados, iconografía que marca uno de los hitos de su producción debido a las altísimas cotas de calidad que alcanza en sus diversos ejemplares y también porque a través de ellos se puede ir verificando puntualmente su evolución desde los postulados romanistas hacia otros que ya dejan ver unos inequívocos rasgos naturalistas. Ambos extremos, manierista y naturalista, los ejemplifican a la perfección el *Crucificado* del Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo y el *Cristo de los Carboneros* de la iglesia de las Angustias de Valladolid. Así, mientras que en el primero observamos a un hombre de actitud indolente y poderosa anatomía, cuya fuerza física representa su fuerza moral y la potencia de su fe, en el segundo ya podemos percibir rasgos naturalistas y un cuerpo más estilizado y realista.

En esta evolución sus Cristos irán perdiendo grandilocuencia y estatismo para ganar en expresividad y dramatismo. Asimismo, se irá configurando su característico paño de pureza, extremadamente reconocible, y que, según explica Hernández Redondo,

⁸ Tampoco en el caso de Rincón existe numerosa bibliografía a pesar de la enorme relevancia que tuvo para el desarrollo de la escultura vallisoletana. García Chico, 1954-1956: 156-157; Martín González, 1963: 263-265; 1965: 136-138; Urrea, 1973: 491-500; García Martín, 2001; Pérez de Castro, 2013, 71-78; Hernández Redondo, 2015: 32-47. Asimismo, también pueden consultarse breves reseñas biográfico-artísticas en: Martín González, 1959: 170-181; 1983: 39-42.

⁹ En el Catálogo Monumental de Valladolid tan solo se le cita de pasada, sin reparar en su altísima calidad (“En su interior conserva una imagen de Cristo en la cruz, de hacia 1600”). Brasas Egido, 1977: 53. Aunque la ermita parece que se reconstruyó en 1718, fecha que figura en la portada, el retablo es un claro ejemplar clasicista que sería fabricado en las mismas fechas que el Crucificado: una gran hornacina flanqueada por columnas dóricas sobre pedestales y que soportan un entablamento triangular rematado por tres bolas y que contiene en su interior una pintura del Padre Eterno. Detrás del Crucificado aparece un lienzo de finales del siglo XVII efigiando a la Virgen y San Juan para así efigiar un Calvario híbrido.

se caracteriza por ir “*anudado en el costado derecho, sujeto con cuerda, con la cadera descubierta y un grueso plegado en el frente sobre una caída muy plana que termina en pico*” (Hernández Redondo, 2015: 41). Es precisamente la coincidencia en el tipo de *perizonium*, amén de en los rasgos faciales y físicos, lo que nos lleva a considerar este *Crucificado* de Arrabal de Portillo como obra suya.

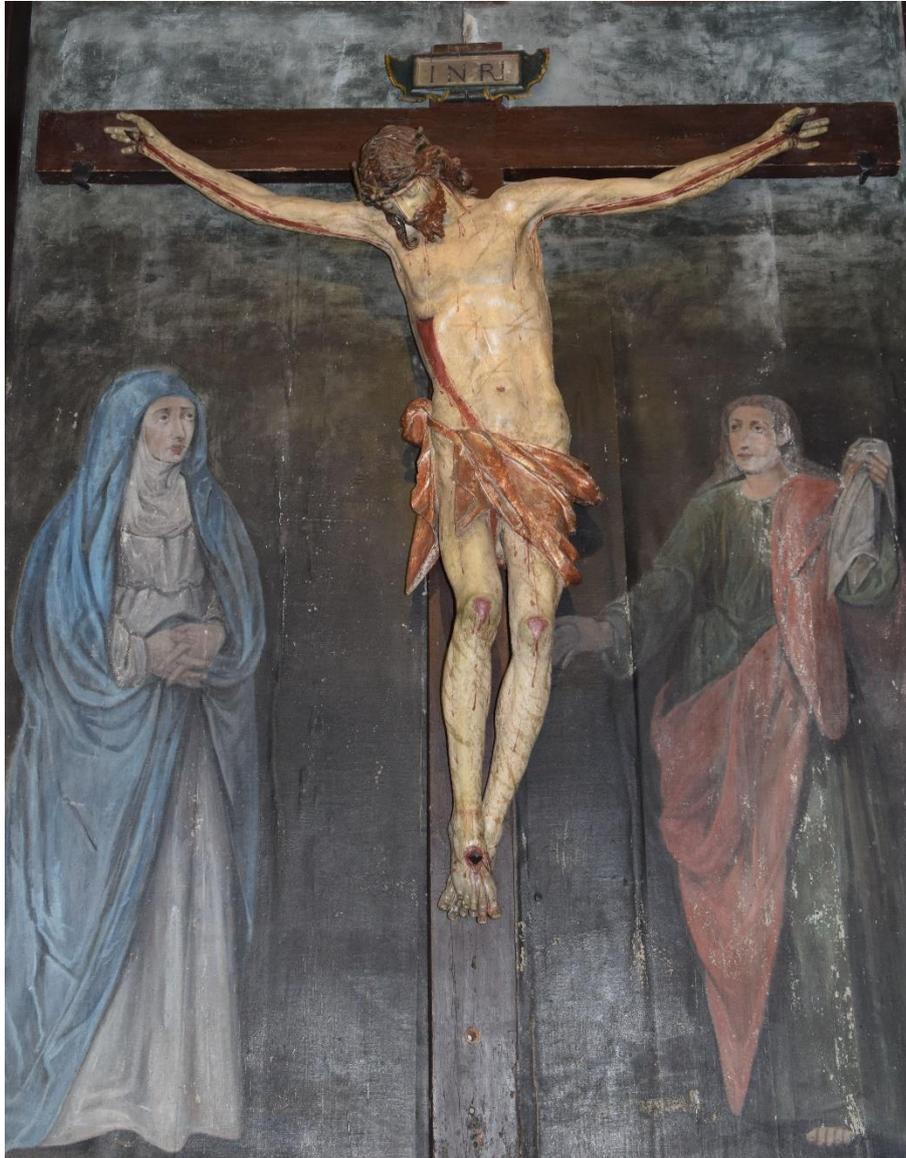


Fig. 14: *Cristo Crucificado*, Francisco del Rincón (atribuido), h. 1604-1608. Ermita del Cristo, Arrabal del Portillo, Valladolid. Foto: JBA.

Dentro de su producción de Crucifijos tan solo contamos con dos ejemplares documentados, que son el del *Calvario* (1597-1598) del retablo mayor del Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo (Valladolid), y el *Crucificado* (ca. 1604-1608) conservado en la ermita del Santo Cristo de las Heras de Peñafior de Hornija (Valladolid) (García Chico, 1941: 132; Urrea, 2008: 78)¹⁰, mientras que el resto están

¹⁰ Llegó a la ermita tras la desamortización dado que en origen fue contratado para la capilla de don Jerónimo Quintanilla del Convento de San Agustín de Valladolid.

atribuidos con mayor o menor fortuna. Entre los que no presentan ninguna duda se encuentran el *Crucificado* (ca. 1600) del Convento de las Descalzas Reales, el *Cristo de los Carboneros* (ca. 1606) de la iglesia Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias, el *Cristo de las Batallas* (ca. 1606-1608) de la iglesia de Santa María Magdalena, todos ellos en Valladolid; el del *Calvario* (1597) del retablo mayor de la iglesia de San Cristóbal de Osornillo (Palencia) –procedente de la iglesia de Santiago Apóstol de Valladolid–, el del *Calvario* (ca. 1600-1601) de la reja del coro de la Catedral de Burgos, el del *Calvario* (ca. 1600) del retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás y San Simón de Medina del Campo (Valladolid), el del *Calvario* (ca. 1600) del retablo mayor del Convento de San Agustín (Agustinas Canónigas) de Palencia, o un pequeño *Crucificado* (ca. 1600) conservado en el Monasterio de Santa María de Valbuena de Duero (Valladolid). Más problemática resulta la asignación de otros Crucificados conservados en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, en el Convento del Corpus Christi de la misma ciudad, en la Colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria) y en la parroquial de Valdestillas (Valladolid) –adquirido en 1897 a la parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid– (Brasas Egido, 1977: 213)¹¹. Finalmente, también se relacionan con sus gubias, aunque más bien con su círculo, dos Crucificados conservados en el Convento de Santa Isabel de Valladolid y en la ermita del Cristo del Humilladero de Bercero (Valladolid).



Fig. 15: *Crucificado*, Francisco del Rincón (atribuido), h. 1600. Iglesia de Santo Tomás, Medina del Campo, Valladolid. Foto: JBA.

¹¹ Llama notablemente la atención el estrecho parecido que guarda con otro Crucificado que se conserva en la citada iglesia de Santiago, el que preside la hornacina del atrio, pudiendo haber sido labrados ambos por el mismo escultor.

Regresando a nuestro ejemplar, se trata de una escultura monumental que se relaciona íntimamente con el *Crucificado* (Fig. 15) de Santo Tomás de Medina del Campo, con el *Cristo de las Batallas* (Fig. 16), y con el *Cristo de los Carboneros* (Fig. 17), si bien le diferencia de ellos el uso de un canon extremadamente alargado que le lleva a sufrir una notoria microcefalia. Presenta un estudio anatómico realista, no apurado al extremo y en el que se combina la potencia física con la suavidad de modelado. Rincón consigue traducir de una forma muy verista la tensión muscular y la estructura ósea del cuerpo.



Fig. 16: *Cristo de las Batallas*, Francisco del Rincón (atribuido), h. 1606-1608. Iglesia de Santa María Magdalena, Valladolid. Foto: JBA.



Fig. 17: *Cristo de los Carboneros*, Francisco del Rincón (atribuido), h. 1606. Iglesia Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias, Valladolid. Foto: JBA.

Graciosa y elegante es la incurvación del cuerpo, semejante en todo al *Cristo de los Carboneros*, al que también se parece en la manera de colocar los brazos extendidos, casi horizontales y en la disposición que adquieren cada uno de los dedos de ambas manos, y en el ligero desplome del torso hacia delante. Son dedos altamente expresivos y labrados con minuciosidad, al igual que los brazos y el resto del cuerpo, como así se observa al ver la maestría con la que ha captado las venas, los huesos, las articulaciones o la blandura de la carne. Las coincidencias con el *Cristo de los Carboneros* –o de la Luz como también aparece nombrado en documentos antiguos– no quedan ahí puesto que no hay más que fijarse en la postura que ha dispuesto para las piernas y los pies, que vienen a ser idénticas con la salvedad de tratarse de unas extremidades algo más estilizadas, por lo demás las similitudes saltan a la vista: la

forma de colocar las propias piernas, las rodillas e incluso los pies, el detalle de que el segundo dedo sea mayor que el dedo gordo, o que en el pie trasero mantenga levantado el dedo gordo.

Como señalamos más arriba, el paño de pureza sigue el esquema habitual que utiliza Rincón para sus Crucificados, especialmente en su última etapa productiva. Se trata de un paño de pureza abierto que permite observar tanto la cadera como la parte superior del muslo. Está sujeto por una fina cinta lisa –idéntica a la del *Cristo de los Carboneros*–, y anudada en la cadera derecha, recogándose por una moña y cayendo verticalmente con formas muy cortantes y rematando en pico. Está muy pegado al cuerpo y presenta trazos esquemáticos de grandes y aristados pliegues muy agudos. Si observamos atentamente el perizonium, y la disposición de los plegados que lo conforman, viene a calcar, aunque con menor volumen, el del *Cristo de los Carboneros*.

Cristo ya ha muerto, aunque el rostro no es dramático, sino que por el contrario muestra un semblante sereno a la vez que severo. Tiene ceñida en la frente una corona de espinas de gruesos tallos labrada en la propia pieza. La cabeza (**Fig. 18**), que viene a reproducir puntualmente la del *Cristo de las Batallas* (**Fig. 19**), está desplomada sobre el hombro derecho, sobre el que se deslizan unos mechones, detalle característico de su arte y que observamos en el referido Cristo y en el de los Carboneros. La cabellera está compuesta por gruesos mechones serpenteantes y profundos bucles un tanto geométricos que aportan gran plasticidad al conjunto.

El rostro presenta unos rasgos afilados. Los ojos, muy separados, están casi cerrados, observándose tan solo una pequeña franja curva muy característica en la plástica de Rincón. La nariz tiene forma de triángulo isósceles, siendo recta y alargada, estando muy marcadas las aletas. La boca, de finos labios, está entreabierta, pudiéndose observar la lengua. Cejas rectas, entrecejo liso, surco nasolabial remarcado a pesar de policromarse con el mismo tono que la barba, compuesta ésta por pequeñas guedejas rizadas de gran resalte y rematada por dos mechones curvos simétricos afrontados y virtuosamente modelados.



Fig. 18: *Detalle* de Cabeza de Cristo Crucificado. Ermita del Cristo, Arrabal del Portillo. Foto: JBA.



Fig. 19: *Detalle de la cabeza del Cristo de las Batallas, Iglesia de Santa María Magdalena, Valladolid. Foto: JBA.*

La policromía añade un plus de realismo puesto que detalla a lo largo del cuerpo las laceraciones que sufrió durante el azotamiento, así como los rastros sanguinolentos que manan de las llagas, de la corona de espinas y de las rodillas. El paño de pureza está completamente dorado, aunque su mal estado de conservación no permite observar si tuvo algún elemento decorativo. Debido a la ausencia de rasgos estilísticos romanistas, a la utilización de una anatomía estilizada y al parecido que guarda con el *Cristo de los Carboneros* y con el *Cristo de las Batallas*, bien podría fecharse hacia 1606-1608, años en los que ejecuta sus últimos ejemplares y en los que ya ha triunfado plenamente el naturalismo.

BIBLIOGRAFÍA

ARMENDÁRIZ UBIOLA, F. El retablo de la iglesia de San Andrés, de Valladolid, *B.S.A.A.*, N° 7 (1940-1941), pp. 187-195.

BALADRÓN ALONSO, J. Un Crucificado atribuible al escultor jesuita Domingo Beltrán de Otazu (1535-1590), *Ars Renovatio*, N° 9 (2021), pp. 163-176.

BRASAS EGIDO, J. C. (1977). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo partido judicial de Olmedo*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

GARCÍA CHICO, E. (1941). *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

GARCÍA CHICO, E. Nava del Rey. Cofradía de la Vera-Cruz. Paso de Jesús Nazareno, *B.S.A.A.*, N° 21-22 (1954-1956), pp. 156-157;

GARCÍA MARTÍN, E. (2001). *Los escultores Francisco del Rincón y Gregorio Fernández*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa.

- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. Francisco Rincón. Autor del paso de la Elevación de la Cruz, *Pasión Cofrade*, N° 11 (2015), pp. 32-47.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959). *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983). *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Cuatro esculturas inéditas de taller vallisoletano, *B.S.A.A.*, N° 31 (1965), pp. 136-138.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Los profetas de la fachada de San Pablo de Valladolid”, *B.S.A.A.*, N° 29 (1963), pp. 263-265.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Un retablo de Adrián Álvarez en Noreña (Asturias)”, *B.S.A.A.*, N° 52 (1986), pp. 410-415.
- MARTÍNEZ, R. La partida de bautismo de Adrián Álvarez”, *B.S.A.A.*, N° 53 (1987), pp. 350-351.
- PARRADO DEL OLMO, J. M. “Una Piedad de Adrián Álvarez en Tordesillas”, *B.S.A.A.*, N° 38 (1972), pp. 519-523.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2013). “El escultor Francisco Rincón en la Catedral de Burgos”. En ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (coord.): *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax* (pp. 71-78). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RÉAU, L. (1997). *Iconografía de los santos. A-F*. Barcelona: Ed. del Serbal.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2012): *Corpus documental de Coca*. Visión Libros.
- URREA, J. El escultor Francisco Rincón, *B.S.A.A.*, N° 39 (1973), pp. 491-500.
- URREA, Jesús (1995). “Adrián Álvarez: noticias y obras”. En RIVERA BLANCO, J. J. (coord.): *Homenaje al profesor Martín González* (pp. 453-456). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- URREA, J. (1985). *La escultura en Valladolid hacia 1600*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- URREA, J. (2020). *Estudios de arte y sociedad en Valladolid (siglos XVI-XIX)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- URREA, J. y SOLÉ ELVIRA, G. (2007). *Cuadernos de Restauración, N° 3: Retablo mayor de San Miguel de Valladolid*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- URREA, Jesús (2008). “Crucifijo”. En URREA, J. (coord.): *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid 1997-2003. Del olvido a la memoria (vol. 1). Pintura y Escultura* (p. 78). Valladolid: Diputación de Valladolid.
- VASALLO TORANZO, L. (2012). *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1992). *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid: Historia 16.