

Recibido en: 21/02/2011

Aceptado para revisión en: 31/05/2011

UNA NUEVA OBRA DE ALEJO DE VAHÍA EN VALDEMORA (LEÓN) Y OTRA DE SU TALLER EN VILLAUMBRALES (PALENCIA)

A NEW WORK BY ALEJO DE VAHÍA IN VALDEMORA (LEÓN) AND
ANOTHER FROM HIS ATELIER IN VILLAUMBRALES (PALENCIA)

RUBÉN FERNÁNDEZ MATEOS
Investigador independiente

Resumen

En este estudio se dan a conocer dos nuevas obras del escultor tardogótico Alejo de Vahía, con una bella pieza de la *Piedad* en la localidad de Valdemora (León), debida al propio maestro, y con otra de *San Pedro Apóstol* en Villaumbrales (Palencia), de menor calidad y atribuible al prolífico taller que tiene abierto en Becerril de Campos (Palencia). Ambas imágenes se analizan y relacionan con otras obras del autor, proponiéndose una cronología algo anterior al año 1500.

Palabras clave

Escultura gótica. Alejo de Vahía. Valdemora (León). Villaumbrales (Palencia).

Abstract

This studio shows two new works of Late Gothic sculptor Alejo de Vahía, with a beautiful piece of *Mercy* in the town of Valdemora (León), due to himself master, and another one of *St. Peter the Apostle* in Villaumbrales (Palencia), with a low quality and attributed to the prolific atelier placed in Becerril de Campos (Palencia). Both images are analyzed and related to other works, proposing an earlier chronology than the year 1500.

Key words

Gothic Sculpture. Alejo de Vahía. Valdemora (León). Villaumbrales (Palencia).

Una de las personalidades más interesantes de la escultura tardo-gótica castellana es la del imaginero Alejo de Vahía. Desde que la profesora Ara Gil realizase la primera monografía sobre el escultor¹, han sido numerosas las publicaciones que han venido a enriquecer aspectos de su vida y trayectoria artística². Este escultor, posiblemente procedente de la zona del Bajo Rhin, estuvo asentado en la villa palentina de Becerril de Campos desde la década de 1480 hasta su muerte, acaecida, con toda probabilidad, en 1515³. Con este pequeño estudio pretendemos dar a la luz dos nuevas piezas, una debida al maestro y otra a su taller, hasta ahora desconocidas, incrementando de este modo su ya de por sí amplio catálogo de obras.

1. LA PIEDAD DE VALDEMORA (LEÓN)

La primera de ellas es una imagen de la *Piedad* (fig. 1) que se encuentra en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Valdemora, localidad leonesa situada a 17 km al Norte de Valderas. Esta talla gótica tiene como tema iconográfico el momento de la Pasión en el que la Virgen sostiene a Cristo muerto en el regazo, tras su descendimiento de la cruz. Este episodio, no recogido en los Evangelios canónicos, procede de la imaginación mística medieval y se generalizó en Europa a partir del siglo XIV.

La escultura está situada actualmente sobre un pedestal decorado con piedras y gallones en la hornacina central del retablo mayor, que se puede datar en el tercio central del siglo XVII de acuerdo con sus características morfológicas⁴. En los entablamentos del único cuerpo y del ático del retablo,

¹ ARA GIL, C. J., *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, 1974. En esta citadísima obra de referencia se puede conocer toda la historiografía anterior a la fecha de su publicación.

² Entre otros estudios son interesantes ARA GIL, C. J., “La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo”, *Anales de la Historia del Arte*, 4 (Homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori), (1994), pp. 341-352; OLIVA HERRER, H. R., “Perfil sociológico e implicaciones políticas del artista a fines de la Edad Media: Consideraciones a partir de la figura de Alejo de Vahía y otros artistas en Becerril de Campos”, *BSAA*, LXV (1999), pp. 203-218 y YARZA LUACES, J., *Alejo de Vahía, Mestre d'imatges*, Quaderns del Museu Frederic Marès 6, Barcelona, 2001.

³ Ver OLIVA HERRER, H. R., *ob. cit.*, pp. 203-218. Según este estudio, Alejo de Vahía aparece documentalmente en la villa de Becerril alrededor del año 1500, con la condición de hidalgo y con el cargo de apreciador y almutacén del concejo. Debido al descuido de los deberes municipales que le obligaba dicho cargo y al hecho de asentar vivienda con el Almirante de Castilla, el escultor se vio inmerso en un pleito entre los hidalgos y el concejo que duró desde 1508 hasta 1516. Por este motivo sabemos cuál fue el año exacto de su óbito, puesto que el último medio año de 1515 las cuentas del concejo se refieren a su mujer como viuda.

⁴ El retablo muestra una traza racional, muy en la línea de las máquinas contrarreformistas, compuesta por un banco, un cuerpo de tres calles con cuatro columnas entorchadas y un ático rematado por un frontón partido, y flanqueado por dos aletones. A pesar de su traza contrarreformista, típica del primer tercio del siglo XVII, existe un mayor interés por lo decorativo, como así demuestran los marcos

aparecen pintadas, respectivamente, cuatro cruces de la Orden dominica, lo que hace sospechar que posiblemente este retablo tenga otra procedencia⁵. La disposición de las imágenes tampoco es la primitiva. La talla de factura popular que ocupa la hornacina del ático y que representa a *María Magdalena*, titular del templo, ha sido serrada a la altura de las rodillas para poder alojarla en el reducido espacio del nicho.

Tampoco existe evidencia del destino originario para el que fue realizada la escultura de la *Piedad*, ni del momento en que se instaló en el lugar que ahora ocupa. En una reciente monografía sobre la iconografía de la *Piedad* en la diócesis de León⁶ en la que esta imagen aparece clasificada como obra anónima hispano-flamenca, se dice que pudo haber formado parte de un retablo hispano-flamenco actualmente reconstruido en la iglesia de San José de las Ventas, en la capital leonesa, y que procedía del desaparecido templo del Salvador de Valdemora⁷. Sin embargo lo que podemos ver hoy en ese retablo, es una mazonería prácticamente renovada y una pintura que estilísticamente parece encuadrarse en el segundo cuarto del siglo XVI, por lo que sería posterior a la fecha de ejecución que se le puede atribuir a la imagen de la *Piedad*⁸. Otro caso es el de la imagen titular, un *Salvador*, una talla gótica de principios del XVI sin relación estilística con la citada *Piedad*, que se tomaría en cuenta para hacer el retablo, ya que es el patrón del templo. En consecuencia, parece improbable que la *Piedad* que ahora se encuentra en Valdemora haya pertenecido en origen a este conjunto.

de tarjetillas que enmarcan las tablas de pintura de las calles laterales y de la caja central, en la que también aparece la tarjeta cactiforme, que indica un momento más avanzado de la decimoséptima centuria, como ya hemos apuntado arriba.

⁵ Lamentablemente no hemos podido consultar los libros de fábrica de esta iglesia, que nos podrían haber dado alguna noticia sobre el origen de este retablo, puesto que se encuentran en proceso de catalogación en el Archivo Diocesano de León. La inclusión de las cruces de la Orden de Santo Domingo, nos hacen sospechar sobre la posible procedencia del retablo de algún convento dominico del entorno a Valdemora. Según Albano García en su artículo sobre las anotaciones a la biografía del Padre Isla, hubo un convento de dominicos en Pobladura del Monte, lugar situado entre Valderas y Gordoncillo, y por tanto cercano a Valdemora. Ver GARCÍA ABAD, A., “Anotaciones y correcciones a la biografía del P. Isla (1703-1781)”, *Tierras de León*, 49 (1982), p. 105. Por otro lado Madoz no dice nada de la existencia de ningún convento en el “monte de Pobladura”, pero sí de un palacio de los señores de Pobladura, que debía estar ya abandonado, y de un pueblo desaparecido llamado San Julián de Pobladura, que estaba próximo a este monte, y del que subsistía la iglesia. Ver MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León*. León, Editorial Ámbito, Valladolid, 1983, p. 287.

⁶ GÓMEZ RASCÓN, M., *Iconografía de la Piedad en la Diócesis de León*, León, 2006, p. 129.

⁷ GÓMEZ RASCÓN, M., *ob. cit.*, p. 129.

⁸ La pintura de este retablo muestra un estilo derivado de la estética de Juan de Borgoña, muy habitual en Castilla durante el segundo tercio del siglo XVI, como puede verse en Valladolid con Antonio Vázquez o en Toro (Zamora) con Lorenzo de Ávila, por ejemplo. Sobre la estela de Juan de Borgoña es muy interesante el estudio de FIZ FUERTES, I., *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de León y Zamora*, Benavente, 2003.



Fig. 1. *Piedad*. Alejo de Vahía. Iglesia de la Magdalena. Valdemora (León).

El estado de conservación de este grupo de la *Piedad* es bastante bueno a pesar de que ha llegado a nuestros días completamente repintado en época barroca⁹ lo que limita la apreciación de la finura y belleza original con la que fue realizada esta talla. Se aprecian algunos desperfectos, sobre todo en la imagen de Cristo, como la mutilación de los dedos del pie izquierdo, la rotura del pulgar de la mano del mismo lado y la pérdida del remate de las dos ondas simétricas de la barba que nacen desde el labio inferior. A ello hay que añadir los aderezos postizos con que habitualmente se presenta la imagen de la Virgen como un manto de tela negra, un collar de perlas y una corona de plata que porta sobre la cabeza.

Las características estilísticas de la *Piedad* de Valdemora revelan un estilo muy particular y personal, que se ajusta perfectamente a la forma de hacer del escultor tardo-gótico renano Alejo de Vahía¹⁰ a quien se atribuye aquí por primera vez esta escultura.

En ella se aprecia claramente uno de los estilemas más característicos de Alejo en ciertas figuras femeninas, como es la utilización de tres dobleces en la parte

⁹ Es una policromía de colores planos, probablemente del momento en que se instaló en el retablo. María va vestida con una túnica dorada y un manto azul, llevando en la cabeza una toca y un velo de color blanco.

¹⁰ El estilo de Alejo queda magistralmente definido y estudiado por Julia Ara en ARA GIL, C. J., *En torno al...*, pp. 10-13.

superior del velo con dos ondas laterales que caen sobre los hombros¹¹. El rostro de la Virgen presenta igualmente las formas típicas en la obra del imaginero, organizado por un esquema oval, alargado y fino, muestra unas cejas arqueadas y simétricas, los párpados caídos, una nariz afilada y algo redondeada en la punta, una boca lineal con dos pequeños pliegues verticales en las comisuras y una barbilla redondeada (fig. 2). El tratamiento de los plegados del vestido es también el habitual, organizados mediante agudas uves (visible en la rodilla derecha por ejemplo) como lo es también el usual vuelo curvado de las bocamangas.



Figs. 2 y 3. *Piedad*. Detalles de fig. 1

En el caso de Cristo, de nuevo se vuelven a ver inconfundiblemente los rasgos estilísticos del escultor. El esquema de la cara es el mismo que el que hemos visto en la Virgen. La cabellera, partida por el centro, está compuesta por dos grandes ondas salientes a la altura de las orejas, que se prolongan con dos mechones de pelo entrelazados dispuestos sobre los hombros. En el centro de la frente aparecen los dos típicos rizos que Alejo de Vahía coloca en la mayoría de sus figuras masculinas, y que son una seña de identidad de su forma de hacer. La barba persigue el mismo efecto ondulante que acabamos de ver en el cabello (fig. 3). En cuanto al tratamiento del cuerpo humano, vemos una anatomía seca, con unas costillas muy marcadas en el tórax y con un abdomen redondeado

¹¹ Así lo podemos ver en imágenes como la *Santa Ana Triple* de la catedral de Palencia, la *Asunción* de Fuentes de Nava (Palencia) o la *Piedad* de la iglesia de La Magdalena de Valladolid, por ejemplo, ARA GIL, C. J., “La Asunción de la Virgen”, en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre*, Palencia, 1999, pp. 265-266, ID., “Santa Ana, la Virgen y el Niño”, en *Memorias...*, pp. 269-270; y ARA GIL, C. J., “La Piedad con San Juan y La Magdalena” en *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*, Segovia, 2003, pp. 338-340.

surcado por dos aristas verticales. Por último, cabe añadir que lleva el *perizonium* tipo “A” que establece Ara Gil, caracterizado por cruzarse entre las piernas y no anudarse a la cadera¹².

Es también propia de Alejo de Vahía, en este grupo de Valdemora, la forma de interpretar el tema de la *Piedad*. La Virgen aparece representada sentada frontalmente, con el cuerpo de su Hijo entre las piernas. El torso de Cristo, erguido, descansa sobre la rodilla izquierda de su Madre, mientras que el resto del cuerpo se desliza por el suelo con las piernas extendidas, disponiéndose recta la derecha y algo ladeada la izquierda. Uno de los rasgos más elegantes del conjunto, es la manera con la que la Virgen agarra con la mano derecha el brazo homónimo de Cristo y cómo la izquierda recibe la cabeza de éste .

El dramatismo con el que se nos muestra la *Piedad* de Valdemora es propio de la estética del último Gótico, enlazando perfectamente con otras esculturas del mismo periodo y por supuesto con otras del propio Alejo. El tema iconográfico de la *Piedad* es variado en el artista, mostrándonos visiones tradicionales como la *Piedad* de la iglesia de San Pedro de Frómista (Palencia), en la que Cristo se dispone sobre las rodillas de la Virgen, o representaciones más barroquizadas en las que la *Piedad* viene acompañada por más personajes, como en la de la iglesia de La Magdalena de Valladolid, que aparece con San Juan y María Magdalena, o la de la Fundación Francisco Godia de Barcelona, procedente en origen de la iglesia de San Pelayo de Becerril de Campos (Palencia), que aparece con José de Arimatea, Nicodemo y una santa mujer, lo que constituye una iconografía intermedia entre el propio tema de la *Piedad* y el *Llanto sobre Cristo muerto*¹³. Sin embargo, el parecido compositivo e iconográfico de la imagen de Valdemora tiene más que ver con otra pieza del maestro, la *Piedad* de Villaumbrales (Palencia), en la que igualmente vemos cómo Cristo se apoya sobre una de las rodillas de la Virgen mientras que las piernas se deslizan extendidas sobre el suelo¹⁴.

2. EL SAN PEDRO DE VILLAUMBRALES (PALENCIA)

Precisamente en esta última localidad palentina nos encontramos con otra talla que se puede relacionar con el estilo de Alejo de Vahía, pero que a tenor de su calidad artística debemos pensar más en una obra de taller que en una obra autógrafa como la que acabamos de ver en Valdemora. Nos referimos a una

¹² ARA GIL, C. J., *En torno al...*, p. 11. Esta modalidad de *perizonium* puede verse en otras imágenes de Alejo relativas a la Pasión de Cristo, como por ejemplo el *Crucifijo* de gran formato de Becerril de Campos (Palencia), el del convento de San Francisco de Palencia o el *Ecce Homo* de Frómista (Palencia).

¹³ ARA GIL, C. J., “La *Piedad*...”, pp. 338-340 y YARZA LUACES, J., *Alejo de Vahía...*, pp. 150-153. Más recientemente, AA. VV., *Románico y Gótico de la colección Francisco Godia*, Barcelona, 2001, pp. 116-119.

¹⁴ Sobre esta imagen, DOMÍNGUEZ CASAS, R., “*Piedad*”, en *Memorias...*, pp. 267-268.

imagen de *San Pedro apóstol* (fig. 4) que se encuentra en la actualidad en la iglesia de San Juan Bautista de Villaumbrales tras haber sido restaurada hace un par de años, aunque originariamente se encontraba en la ermita de San Gregorio Ostiense, situada a 3 km de la villa.



Figs. 4 y 5. *San Pedro Apóstol*. Taller de Alejo de Vahía. Iglesia de San Juan Bautista. Villaumbrales (Palencia).

La escultura muestra los convencionalismos típicos del maestro, pero sin esa pericia a la que nos tiene acostumbrado. El santo aparece ataviado con una túnica sujeta a la cintura mediante un cinturón y con un manto que se desliza desde el hombro izquierdo, portando como atributos habituales de su iconografía el libro abierto como testimonio de la Fe, en su mano izquierda, y la llave del reino de los Cielos, fracturada, en su mano derecha. Otro rasgo iconográfico respecto a su condición de apóstol, además del libro, es la de presentarle descalzo.

Un estilema peculiar que Alejo utiliza sólo para las imágenes de San Pedro y que claramente se puede ver también en esta talla de Villaumbrales, es la del tratamiento del cabello y la barba a base de rizos acaracolados organizados a través de hileras paralelas (fig. 5).

De este modo podemos verlo en otras obras suyas que muestran al príncipe de los apóstoles, como el *San Pedro* de Becerril de Campos (Palencia)¹⁵, el de Villavicencio de los Caballeros (Valladolid)¹⁶, el del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, procedente de Bolaños de Campos (Valladolid), los

¹⁵ ARA GIL, C. J., “San Pedro Apóstol”, en *El Contrapunto y su Morada. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 1993, p. 179.

¹⁶ ARA GIL, C. J., “San Pedro Apóstol”, en *Testigos. Las Edades del Hombre*, Ávila, 2004, pp. 93-94.

tres representados como apóstoles; el de una colección particular de Barcelona, arrodillado en la iconografía denominada como *Lágrimas de San Pedro*¹⁷, y el recientemente descubierto en Valderas (León), en su modalidad de *San Pedro in Cathedra*¹⁸. Todos ellos comparten, como acabamos de decir, ese tratamiento del cabello en forma de mechones ensortijados, aunque con algunas diferencias de uno a otro. Así, el *San Pedro* que muestra más semejanzas con el de Villaumbrales, es el de Bolaños de Campos, hoy en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, pues ambos aparecen calvos y con la frente despejada, al contrario que el resto, que, a pesar de llevar tonsura, presentan dos rizos de mayor tamaño sobre la frente, rasgo típico en Alejo de Vahía. En cuanto a la vestimenta, el parecido se acerca más al de Becerril de Campos, con el manto que arranca desde el hombro izquierdo, llevando el mismo dobléz, y con el mismo tipo de plegado que cae desde la muñeca de la mano izquierda. La postura de esta mano es idéntica en los dos casos, no así la posición del libro, que en Becerril se dispone verticalmente y en Villaumbrales se coloca horizontalmente, como en el *San Pedro* de Bolaños de Campos.

Además de estas singularidades, la imagen de Villaumbrales muestra las características habituales del imaginero de Becerril, como los consabidos plegados en uve, las manos con dedos estilizados, las ojos con párpados caídos, la nariz afilada y redondeada en la punta, el vuelo curvado de las bocamangas.... Sin embargo, todo ello aparece sin esa maestría y calidad que Alejo suele imprimir en sus obras, por lo que tendremos que pensar más en una obra de colaboradores que en una obra personal suya, es decir, que estaríamos hablando de una obra ejecutada totalmente por el taller siguiendo los diseños del maestro.

El estado de conservación de la pieza es bueno tras haber sido restaurada hace poco, como ya dijimos, pero aún así presenta varios desperfectos, como la casi total ausencia de policromía, la mutilación de los dedos de los dos pies y la pérdida del dedo índice y meñique de la mano izquierda.

Por otro lado, la existencia en Villaumbrales de otra escultura de Alejo de Vahía, la *Piedad* de la que hemos hablado anteriormente a la hora de tratar la de Valdemora, nos hace pensar en un posible retablo primitivo ejecutado por el escultor de Becerril y su taller, del que tan sólo habrían llegado hasta nosotros estas dos piezas. Aunque también cabe la posibilidad de que se hayan hecho de forma independiente. De ser probable la hipótesis del retablo, nos encontraríamos con una máquina del tipo a las que se pueden ver en obras donde aparecen imágenes de Alejo, con ensamblajes llenos de chambranas con

¹⁷ ARA GIL, C. J., “Las Lágrimas de San Pedro”, en *El Árbol...*, pp. 139-140.

¹⁸ MARCOS VILLÁN, M. A. y FRAILE GÓMEZ, A., “Un *San Pedro in cathedra* de Alejo de Vahía en Valderas”, *Brigecio*, nº 15, (2005), pp. 335-338 y TIRADOS BLANCO, N. y TIRADOS GONZÁLEZ, S., “San Pedro de Riba de Cea in *Cathedra*”, en *Paisaje Interior, Las Edades del Hombre*, Soria, 2009, pp. 229-230.

tracierías tardo-góticas, como en los retablos de Santa María de Becerril de Campos (Palencia), Nuestra Señora de los Ángeles de Monzón de Campos (Palencia) o San Esteban de Portillo (Valladolid), este último trasladado al Palacio Arzobispal de Valladolid¹⁹. En este supuesto retablo de Villaumbrales pasaría como en otros retablos de Alejo de Vahía, donde hay piezas de su propia mano y otras debidas a su taller, tal y como se deduce al observar la diferencia de calidad que hay entre la *Piedad* y el *San Pedro*, y que se puede ver también en otros trabajos del maestro. Así pasó, por ejemplo, en el primigenio retablo de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, que realizó junto al gran pintor oriundo de la misma villa, Pedro Berruguete, del que se han conservado la imagen titular, el *Abrazo ante la Puerta Dorada de San Joaquín y Santa Ana*, obra de gran calidad y finura, y dos Santos diáconos que se corresponden con *San Esteban* y posiblemente *San Lorenzo*, de factura más incorrecta y que se adjudican al taller²⁰. Del mismo modo podemos verlo también en el retablo de San Esteban de Portillo, donde la actuación del taller se hace evidente en las dos imágenes superiores que representan a un *Santo obispo* y a un *San Roque*²¹.

En cuanto a la cronología de las dos piezas, se hace complicado dar una fecha exacta, ya que sólo conocemos una referencia documental relativa a la obra del escultor. Nos referimos al contrato realizado por el Deán Zapata y el Maestrescuela Cristóbal Merodio, el 4 de junio de 1505, con “Alexo de Vahía, ymaginario vecino de Becerril” para la realización de dos imágenes, una *Magdalena* y un *San Juan Bautista*, destinadas al retablo mayor que se estaba proyectando en la catedral de Palencia²². El documento es importante, pues permitió, primero, al profesor Vandevivere conocer la identidad y el asentamiento del escultor, y, poco después, a la profesora Ara Gil, poder realizar la primera monografía tras un viaje revelador a Becerril, después de haber comparado el estilo de la talla de la *Magdalena* que se conserva en el retablo de la seo palentina -de distinta estética al resto de imaginería, debida al borgoñón Felipe Bigarny- con la veintena de esculturas que se encuentran en dicha villa y con otro grupo de ellas que se diseminan por toda la Tierra de Campos, que se habían adjudicado a un artista anónimo denominado “Maestro

¹⁹ Sobre el retablo en Alejo de Vahía véase ARA GIL, C. J., *En torno al...*, pp. 13-19.

²⁰ *Id.*, pp. 16-17; YARZA LUACES, J., “Berruguete, los escultores y la escultura” en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Paredes de Nava, 2003, pp. 82-85 y ARA GIL, C. J., “Pedro Berruguete y la escultura”, en *Actas del simposium internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 2004, pp. 330-332.

²¹ ARA GIL, C. J., *En torno al...*, pp. 18-19.

²² Desde 1504 se había concertado con el entallador Pedro de Guadalupe la realización del ensamblaje de dicho retablo. SAN MARTÍN PAYO, J., “El retablo mayor de la Catedral de Palencia. Nuevos datos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 10 (1953), pp. 286-287. Sobre estas esculturas, ARA GIL, C. J., *En torno al...*, pp. 5-9.

de Santa Cruz”, y que posteriormente se identificó erróneamente con un Rodrigo de León²³.

Así pues, sólo tenemos la imagen de la *Magdalena* como único punto de partida, ya que, como hemos visto, aparece refrendada documentalmen- te, siendo el resto de obras atribuciones en base al estilo que ésta presenta²⁴. Y es a partir de aquí, una vez conocida su particular forma de trabajar, de donde se pueden obtener algunas fechas aproximativas de otras obras, ya sea por la relación con la pintura de la época, por la fecha de óbito de algún personaje o por la construcción de edificios o mobiliario en los que se ciñe la escultura. De este modo, vemos como en los retablos en los que colabora junto a Pedro Berruguete (Santa María de Becerril de Campos y Santa Eulalia de Paredes de Nava) y al Maestro Alejo (Monzón de Campos), se han datado, según las características de su pintura, en torno a los años 1485-1490, y, por extensión, a la escultura que en ellos se encuentra²⁵. Igualmente se pueden señalar cronologías en los sepulcros donde aparece relacionado su estilo, según la fecha de fallecimiento de los personajes, como por ejemplo en los sepulcros del abad de Husillos, Francisco Nuñez, muerto en 1501, y del arcediano de Campos, Diego de Guevara, muerto en 1509, ambos en la catedral de Palencia²⁶. También en edificios cuya fecha de construcción conocemos, como en el

²³ Sobre la historiografía y estado de la cuestión anterior al conocimiento del nombre de Alejo de Vahía, VANDEVIVERE, I., “L’intervention du sculpteur hispano-rhénan Alejo de Vahía dans le Retable Mayor de la Cathédrale de Palencia (1505)”, en *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire de l’Art offerts au Professeur Jacques Lavalleye*, Louvain, 1970, pp. 305-318 y ARA GIL, C. J., *En torno al...*, pp. 5-9.

²⁴ Después de varios proyectos en el retablo mayor de la catedral palentina, como el de su ampliación a partir de 1509 con tablas de Juan de Flandes, finalmente se reutilizó la escultura de la *Magdalena*, desechada en un principio por la contratación de toda la obra escultórica el 1 de agosto de 1505 con el maestro Felipe Bigarny. Parece que el Renacimiento superficial que aportaba el maestro borgoñón fue más del gusto del obispo Fray Diego de Deza, que el estilo tardo-gótico de Alejo. Respecto a la talla de *San Juan Bautista*, ésta se vendió al convento de Santa Clara tras la contratación de la escultura con Bigarny, permaneciendo aquí durante siglos hasta su desaparición. Hace algunos años Yarza identificó este San Juan Bautista con uno que se encuentra hoy día en el Museo Marès de Barcelona, ARA GIL, C. J., *En torno al...*, ob. cit., pp. 5-9 y YARZA LUACES, J., *Alejo de Vahía...*, pp. 184-188.

²⁵ Para la colaboración entre Alejo de Vahía y Pedro Berruguete ver, entre otros, YARZA LUACES, J., “Berruguete, los escultores...”, pp. 81-93; SILVA MAROTO, P., “Abrazo ante la Puerta Dorada” en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Paredes de Nava, 2003, pp. 216-217 y ARA GIL, C. J., “Pedro Berruguete...”, pp. 325-335. En cuanto al retablo de Monzón de Campos y el denominado Maestro Alejo, veáse SILVA MAROTO, P., *Pintura hispanoñamenca castellana. Burgos y Palencia*, tomo III, Valladolid, 1990, pp. 908-949 y ARA GIL, C. J., “Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles”, en *Memorias...*, pp. 90-92.

²⁶ Además de los citados sepulcros de la catedral palentina, no hay que olvidar los que realizó, por orden de Luis de la Serna, para la iglesia de Santiago de Valladolid, ejecutados entre 1498-1512, fechas que van desde el inicio de la capilla mayor hasta el testamento del mencionado personaje. Sobre la escultura funeraria en Alejo de Vahía, ARA GIL, C. J., *En torno al...*, pp. 24-29.

colegio de Santa Cruz de Valladolid, erigido entre 1487-1491, dónde aparece su estilo en las ménsulas con forma de ángeles del zaguán, salón de Grados y capilla, así como en las magníficas puertas de nogal de la biblioteca, y en mobiliario litúrgico de gran porte, como la sillería de coro de la catedral de Oviedo, en la que se está trabajando a partir de 1492, y donde se ha detectado el particular estilo de Alejo en varios de los respaldos²⁷.

Lo que se puede ver en todas estas obras, desde la documentada *Magdalena* hasta el resto de escultura que se puede relacionar con una fecha, es que hay un estilo muy definido y prácticamente invariable. Es decir, que apenas hay una evolución estilística a lo largo de toda su trayectoria, lo que, si por un lado permite reconocer fácilmente sus obras, por otro dificulta precisar una cronología, debido a este fiel seguimiento de las formas. Sólo se denota una ligera variante en los años en los que está trabajando para el colegio de Santa Cruz de Valladolid, donde aparecen unos plegados más lineales y duros, respecto a la escultura que pasa de 1500, como la *Magdalena* del retablo catedralicio o el sepulcro de don Diego de Guevara, donde aparecen unos plegados un poco más abultados y naturales, y unas formas más blandas. Sin embargo, estos elementos no son suficientes para establecer parámetros cronológicos totalmente fiables, pero sí sirven para orientarnos.

Por todo ello, y dado el grado de dificultad que desentraña fechar la obra de Alejo de Vahía, podemos datar estas dos piezas hacia el año 1500. No obstante, podemos hacer alguna precisión. En la *Piedad* de Valdemora, por ejemplo, Cristo aparece con el *perizonium* tipo “A”, caracterizado por cruzarse entre las piernas y presentar un tipo de pliegues más duros y quebrados, que Ara Gil cree, aunque con reservas, previo al tipo “B”, que aparece en otras tallas del maestro, dispuesto horizontalmente y anudado a un lateral, con pliegues más blandos y flexibles, que podría situarnos en una fecha un poco anterior a 1500²⁸. Además, la configuración anatómica que habitualmente se muestra en las imágenes que llevan el *perizonium* tipo “A”, es más esquemática y menos suave que en las del tipo “B”, circunstancia que podemos ver en el Cristo de la *Piedad* de Valdemora. Así pues, y a pesar del repinte que presenta la imagen, que adultera la concepción y finura original de la escultura, podría datarse, quizá, como acabamos de decir, de un momento un poco anterior al cambio de siglo. Del mismo modo, el *San Pedro* de Villaumbrales podemos situarlo en esta cronología, si aceptamos como factible la posibilidad de haber formado parte de un hipotético retablo junto a la *Piedad* que se conserva en el mismo pueblo, la

²⁷ Para la actuación de Alejo de Vahía en el colegio de Santa Cruz de Valladolid, ARA GIL, C. J., *En torno al...*, pp. 19-22, y para su intervención en la sillería de coro de la catedral de Oviedo, ARA GIL, C. J., “La intervención del escultor Alejo de Vahía...”, pp. 341-352.

²⁸ ARA GIL, C. J. y PÉREZ DE CASTRO, R., “El crucifijo de las Agustinas de Palencia de Alejo de Vahía”, *BSAA arte*, LXXV (2009), pp. 55-62.

cual presenta el mismo tipo de *perizonium* que la de Valdemora, ya que la pieza en sí, es una obra de taller que no deja hacer ni las más mínimas apreciaciones. De esta manera, más orientativa que concisa, podemos fechar estas dos imágenes, en el siempre difícil terreno del impermeable e inalterable estilo de Alejo de Vahía.

3. CONCLUSIÓN

En este estudio además de incrementar con dos obras nuevas el repertorio de imágenes atribuidas a Alejo de Vahía, pretendemos señalar especialmente que la *Piedad* de Valdemora, es la segunda escultura que conocemos de Alejo de Vahía en la Tierra de Campos leonesa, junto con el *San Pedro in Cathedra* de Valderas, pues salvo excepciones, como la participación en la sillería de coro de la catedral de Oviedo, su obra se concentra en las provincias de Palencia, Valladolid y, puntualmente, Zamora²⁹, estando siempre circunscrita al área comarcal de Tierra de Campos³⁰.

²⁹ Además de la *Virgen* de Morales del Vino y de la *Magdalena* de Cañizo, tres nuevas piezas relacionadas con Alejo de Vahía y su escuela en la provincia de Zamora han sido dadas a conocer por RIVERA DE LAS HERAS, J. A., "Nuevas obras relacionadas con Alejo de Vahía y su escuela en la diócesis de Zamora", *BSAA arte*, LXXVI (2010), pp. 25-32. También ARA GIL, C. J., "Crucifijo", en *Passio. Las Edades del Hombre*, Medina del Campo / Medina de Rioseco, 2011, pp. 234-235.

³⁰ Quisiera agradecer a la Dra. Ara Gil las sabias indicaciones e inestimables ayudas prestadas para la elaboración de este estudio. Igualmente debo agradecer su amabilidad a los sacerdotes y a las personas que me acompañaron y abrieron las iglesias de Valdemora y Villaumbrales.