

Recibido en: 19/01/2016
Aceptado en: 16/09/2016

EL ESCULTOR FELIPE ESPINABETE. NUEVAS ATRIBUCIONES E HIPÓTESIS SOBRE SU POSIBLE FORMACIÓN

THE SCULPTOR FELIPE ESPINABETE. NEW ATTRIBUTIONS AND HYPOTHESIS RELATED TO HIS POSSIBLE TRAINING

JAVIER BALADRÓN ALONSO
Investigador independiente

Resumen

Este artículo pretende dar a conocer una serie de obras que pueden ser atribuidas con total seguridad al escultor tordesillano Felipe Espinabete, el artífice barroco más destacado de la escuela vallisoletana durante la segunda mitad del siglo XVIII. Asimismo, se realizarán dos propuestas: una referente a la identificación de dos obras documentadas que se creían desaparecidas y la otra una hipótesis acerca del posible maestro con el que pudo aprender el oficio.

Palabras clave

Escultura barroca y rococó. Siglo XVIII. Felipe Espinabete. Pedro de Ávila. Pedro de Sierra. Tordesillas. Valladolid.

Abstract

This article aims to publish a series of master pieces that can be widely attributed to the tordesillano sculptor Felipe Espinabete, the main baroque author of the vallisoletana school during the second half of the eighteenth century. As well, two proposals will be made: the first one, will be related to the identification of two documented works that were believed missing. The second one, is an hypothesis about the possible teacher with whom Espinabete could learn the trade.

Keywords

Baroque and Rococo Sculpture. 18th century. Felipe Espinabete. Pedro de Ávila. Pedro de Sierra. Rococo. Tordesillas. Valladolid.

El presente estudio desea realizar una aportación al catálogo del sugestivo escultor tordesillano Felipe Espinabete (1719-1799)¹, el artífice vallisoletano más brillante de la segunda mitad del siglo XVIII y el último artista de calidad del Barroco en la capital del Pisuerga. Esta aportación aborda tres campos: la atribución de nuevas obras, la posible localización de las esculturas de *Alfonso III* y *Alfonso VI* que Espinabete realizó para el Monasterio de San Benito de la localidad leonesa de Sahagún y la elaboración de una hipótesis que intente desenmascarar a la misteriosa figura que se encuentra tras el aprendizaje del escultor tordesillano, y que pienso que no es otro que Pedro de Ávila (1678-1755).

1. HIPÓTESIS ACERCA DE LA POSIBLE FORMACIÓN DE FELIPE ESPINABETE: ¿PEDRO DE ÁVILA?

A día de hoy sigue siendo un verdadero misterio a las órdenes de qué escultor se formó Felipe Espinabete. Por ello me gustaría esgrimir una hipótesis que intente explicarlo, si bien lo hago con bastantes reservas. La cautela exhibida se debe a que el artista tordesillano posee un estilo muy personal y particular que parece no acomodarse al de ningún escultor anterior, si bien posee las suficientes similitudes, como más adelante comentaremos, como para pensar que el tordesillano aprendió el

¹ Felipe Espinabete ha sido uno de los escultores barrocos del foco castellano que más interés ha suscitado para los investigadores, especialmente en las últimas décadas, sin embargo aún queda mucho por conocer tanto de su vida como de su producción escultórica. MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid: basados en la investigación de diversos archivos*, Imprenta de Leonardo Miñón, Valladolid, 1898-1901, p. 643; AGAPITO Y REVILLA, J., *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid. I. Escultura*, Casa Santarén, Valladolid, 1930, pp. 119-120; GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2: Escultores*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1941 p. 438; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Cabezas de santos degollados en la escultura barroca española”, *Goya. Revista de arte*, 16, 1957, pp. 210-213; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1959, pp. 350-355; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., “Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción, de Valladolid (1786-1797)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (en adelante *BSAA*), XXIX (1963), pp. 89-151; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, t. II, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1971, p. 108; YARZA LUACES, J., “Un San Juan Bautista degollado de Felipe Espinabete en Santibáñez del Val (Burgos)”, *BSAA*, XXXVIII (1972), pp. 560-562; BRASAS EGIDO, J. C., y NIETO GONZÁLEZ, J. R., “Felipe Espinabete: nuevas obras”, *BSAA* XLIII (1977), pp. 479-484; BRASAS EGIDO, J. C., “Noticias sobre Espinabete”, *BSAA*, XLV (1979), pp. 495-498; URREA FERNÁNDEZ, J., “Nuevos datos y obras del escultor Felipe Espinabete”, *BSAA*, LI (1985), pp. 507-510; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 453-455; VÁZQUEZ GARCÍA, F., “Varias esculturas de Felipe Espinabete en iglesias abulenses”, *BSAA*, LVII (1991), pp. 445-452; URREA FERNÁNDEZ, J., “El escultor Felipe Espinabete (1719-1799)”, en REDONDO, J., BAZÁN, P. y GARCÍA, A. M., *Tordesillas a través de su Semana Santa*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 2000, pp. 119-122; FRUTOS SAS-TRE, L. M., “Dos nuevos pasos procesionales de Felipe Espinabete en la provincia de Segovia”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (en adelante *BRAC*) XXXVII (2002), pp. 107-112; ALBARRÁN MARTÍN, V., “Un San Francisco del escultor Felipe Espinabete (1719-1799)”, *BRAC* XLV (2010), pp. 65-68.

oficio en el taller de Pedro de Ávila, el artífice más destacado de la escuela vallisoletana de escultura durante las cuatro primeras décadas del siglo XVIII.

Su aprendizaje debió de comenzar hacia 1730-1733; es decir, cuando contaba con unos 11-14 años. Por entonces no vivía en Tordesillas ningún maestro que pudiera enseñarle el oficio, por lo que lo más lógico es que tuviera que trasladarse hasta la capital vallisoletana para iniciar su formación. No es muy plausible la propuesta de Urrea de que Espinabete comenzara su aprendizaje al lado de “Antonio de Gautúa, escultor que en 1727 vivía y trabajaba en Tordesillas”². Asimismo, supone que “con él permanecería, primero como aprendiz y luego como oficial, al menos, hasta 1740”³. Sabemos que Gautúa (1682-1744) tuvo apariciones esporádicas en la villa, la última conocida en el referido 1727⁴, año en el que contrae matrimonio en segundas nupcias con la tordesillana Manuela García y en el que realiza la escultura de *San Pedro en cátedra* para la iglesia homónima. Sin embargo, parece muy poco probable que un niño con apenas 8 años recién cumplidos comenzara a recibir lecciones de escultura por muy básicas que fueran.

Además de esta hipótesis se han barajado otras muchas sobre su supuesto aprendizaje. Piensa acertadamente Martín González que “su formación se efectuaría en Valladolid” y que sin ninguna duda le influyó de manera decisiva Pedro de Ávila, “cuyos pliegues imita”; pero también Pedro de Sierra, “que se había establecido en Valladolid”⁵. Por su parte, Brasas Egido cree que probablemente “se formaría en Valladolid en relación con el riosecano Pedro de Sierra, con cuyo estilo se advierten algunas semejanzas”⁶. Finalmente, Urrea incide en la relación de Espinabete con los Sierra: “de lo que no se puede dudar es de la influencia ejercida por los hermanos Sierra -Francisco, Pedro, José y Jacinto- que mantenían en Rioseco un taller muy activo y que, junto con el vallisoletano Pedro de Ávila eran, en aquellos años, los escultores de mayor calidad de toda la comarca”⁷.

Aunque no consta que Espinabete viniera a Valladolid para aprender el oficio, no hay otra posibilidad; y este extremo tan solo podría ser resuelto con el hallazgo de la escritura de aprendizaje, la cual quizás se encuentre entre los legajos de alguno de los escribanos tordesillanos. Sea como fuere, pienso que Felipe Espinabete se formó con Pedro de Ávila. Mis razones son tanto estilísticas como documentales.

Pedro de Sierra quedaría totalmente descartado como posible maestro de Espinabete puesto que la fecha más temprana en la que está documentado en Valladolid es en el año 1735, cuando comenzó a fabricar la sillería del Conven-

² URREA FERNÁNDEZ, J., “Nuevos datos y obras...”, pp. 510-511.

³ ID., “El escultor Felipe Espinabete...”, p. 119.

⁴ ID., “Nuevos datos y obras...”, p. 510.

⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España...*, p. 453.

⁶ BRASAS EGIDO, J. C., “Noticias...”, p. 496.

⁷ URREA FERNÁNDEZ, J., “El escultor Felipe Espinabete...”, p. 119.

to de San Francisco⁸; por su parte, en Medina de Rioseco parece que tan solo estuvo durante un corto lapso de tiempo entre 1726-1727 realizando las esculturas de la fachada de la iglesia de Santa Cruz⁹. Ambas fechas le invalidarían como preceptor de Espinabete puesto que en este último periodo el tordesillano era muy niño y en 1735 ya habría acabado de formarse. El resto del tiempo Pedro de Sierra se mantuvo viviendo y trabajando en Toledo¹⁰.

Desde el punto de vista estilístico, Felipe Espinabete practica una escultura puramente castellana, barroca tardía o rococó pero castellana; igual que Pedro de Ávila, y contraponiéndose en cierta medida a Pedro de Sierra, el cual desarrolló un estilo derivado y fuertemente influenciado por la plástica francesa dado que se había mantenido durante algún tiempo bajo las órdenes de los escultores galos René Fremin (1672-1744) y Jean Thierry (1669-1739) en sus años de formación en las Obras Reales del Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia)¹¹. Uno de los estilemas más característicos de Pedro de Sierra es la concepción de unas cabezas redondeadas relativamente pequeñas en comparación con el resto del cuerpo, lo que no se encuentra en la obra de Espinabete, cuyas cabezas se asemejan mucho más a las de Pedro de Ávila, que son alargadas (no tan tendentes al rectángulo como las de Ávila) y mejor proporcionadas con respecto al resto del cuerpo. Es más, si se comparan los rostros ejecutados tanto por Ávila como por Espinabete, se comprueban las grandes similitudes que guardan, como la nariz ancha con el tabique recto y aplastado, los ojos pequeños y levemente achinados, la boca entreabierta y la barba bífida con las puntas hacia el interior, entre otras.

Por lo general, es durante los primeros momentos de independencia de un escultor, una vez que ha abandonado el taller del maestro, en los que el estilo del preceptor aflora de una manera más nítida, puesto que, según pasa el tiempo, los escultores van adquiriendo un sello propio, como fue el caso de Espinabete. Por desgracia, no poseemos ninguna obra de colaboración con su posible maestro ni tampoco de las elaboradas por él mismo durante su primera década como maestro independiente (en 1743 talló una *Cabeza de San Antonio de Padua* y un *Niño Jesús* para Tordesillas, pero han desaparecido), lo que dificulta bastante la asignación con cierta verosimilitud de un posible maestro para el tordesillano. Sin embargo, el hecho de que Espinabete adquiriera un estilo tan personal también tiene algo positivo y es que sus obras son fácilmente identificables, tal y como sucede con su supuesto maestro, Pedro de Ávila.

⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, p. 389.

⁹ GARCÍA CHICO, E., *ob. cit.*, p. 425.

¹⁰ NICOLAU CASTRO, J., “Nuevos datos documentales sobre Pedro de Sierra”, *BSAA*, II, (1983), pp. 509-512.

¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España...*, p. 460.

2. LA OBRA Y EL ESTILO DE FELIPE ESPINABETE

Que tengamos constancia documental, Espinabete tan solo debió de aplicarse a la escultura lúnea. Sin embargo, es bastante probable que también modelara el barro, tal y como se puede comprobar en dos esculturas de la *Cabeza de San Pablo* (Museo del Convento de San Francisco de Medina de Rioseco¹² e iglesia de San Pedro de Tiedra¹³). Quizás también tallara la piedra, como más adelante veremos al referirnos a las estatuas de *Alfonso III* y *Alfonso VI* de León en el Arco de San Benito de Sahagún (León).

La producción de Espinabete es muy variada en cuanto a la temática puesto que, además de trabajar la escultura religiosa (que era la abrumadoramente solicitada), también tuvo ocasión de practicar la profana, como se acaba de mencionar en las citadas imágenes de los reyes leoneses¹⁴. A grandes rasgos, la obra de Felipe Espinabete la podemos agrupar en cuatro grandes bloques, si bien alguna escultura, como las arriba citadas, escapa a esta clasificación: esculturas para retablos, cabezas degolladas, sillerías y “pasos” procesionales.

Desde fecha muy temprana nuestro artista comenzó a realizar esculturas para retablos, puesto que en 1753 llevó a cabo las del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Arévalo (Ávila)¹⁵. Tres años después, en 1756, se ocupó de un *San Francisco de Asís* y un *San Luis Rey de Francia* para el Convento de San Francisco de Tordesillas (Valladolid)¹⁶; las cuales seguramente serían las titulares de los retablos colaterales de la iglesia conventual, aunque aún no lo tenemos confirmado. Ya en el bienio 1778-1779 esculpió una *Virgen del Carmen* y un *San Miguel Arcángel* para la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Solana de Rioalmar (Ávila)¹⁷. Y, finalmente, en una fecha indeterminada talló un desaparecido *San Miguel Arcángel* para la antigua iglesia de San Nicolás de Valladolid¹⁸.

Si en alguna temática se especializó fue, sin lugar a dudas, en la escultura de pequeño formato, fundamentalmente en las cabezas de santos decapitados, aunque tampoco podemos olvidar la hermosísima *Magdalena en el desierto* que se le atribuye en el Museo Nacional de Escultura. Que las cabezas sean esculturas de pequeño tamaño no significa que tengan una importancia menor, todo lo

¹² URREA, J. (coord.), *El Museo de Santa María de Medina de Rioseco*, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987, pp. 48-49.

¹³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, p. 350.

¹⁴ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., “La reforma del monasterio de San Benito en la Edad Moderna”. En HERRÁEZ ORTEGA, M. V. [et al.], *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval: el patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León, 2000, p. 221.

¹⁵ VÁZQUEZ GARCÍA, F., *ob. cit.*, p. 446.

¹⁶ ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, tomo XI: *Antiguo partido judicial de Tordesillas*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 1980, p. 298.

¹⁷ VÁZQUEZ GARCÍA, F., *ob. cit.*, p. 449.

¹⁸ URREA FERNÁNDEZ, J., “Nuevos datos y obras...”, *ob. cit.*, p. 511.

contrario¹⁹. Se trataba de imágenes de devoción más o menos privada que iban a ser contempladas desde muy cerca, seguramente dentro de escaparates, por lo que el realismo y el empeño debían ser máximos. A no dudarlo Espinabete se muestra como uno de los grandes cultivadores de este género tan tétrico, junto a otros como al asturiano Villabrille y Ron (ca. 1663- ca. 1732) o el andaluz Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773). Según Martín González “todas tienen de común un modelado de blandas carnaciones, que ofrece un impresionante realismo”²⁰. Espinabete comenzó con la *Cabeza de San Pablo* que talló en 1760 para el Monasterio de Nuestra Señora de Prado de Valladolid (actualmente en el Museo Nacional de Escultura)²¹, en la cual vemos que realiza una copia sin concesiones de la mítica cabeza del santo de Tarso ejecutada cinco décadas atrás por Villabrille y Ron para el Convento de San Pablo de Valladolid, motivo que llevó a Martín González a tacharle de “secuaz del madrileño Villabrille, cuya cabeza de San Pablo es el modelo para toda su obra”²².

A esta siguieron la *Cabeza de San Juan Bautista* (1773), de la iglesia de San Andrés de Valladolid²³, la del mismo tema (1774) de la iglesia parroquial de Santibáñez del Val (Burgos)²⁴, las *Cabezas de San Pablo y San Juan Bautista* (1778) del Convento de Las Lauras de Valladolid²⁵ y la *Cabeza de San Juan Bautista degollado* (1779) del Monasterio de La Santa Espina (Valladolid)²⁶. Estos encargos estuvieron motivados por la existencia, según Urrea, “de una clientela que aspiraba a poseer réplicas originales de la espléndida y espectacular cabeza de San Pablo, realizada en 1718, por el asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron y que entonces se conservaba en el convento de San Pablo”²⁷. La continuada repetición de esta temática, puesto que hay otras muchas cabezas decapitadas en el área vallisoletana que todavía no han podido ser asignadas a un escultor concreto, vendría “a probar la perduración de los ideales trágicos de la escultura barroca castellana. Por otra parte, constituye un digno broche de esta escultura, a punto ya de agotarse al entrar de lleno el período neoclásico”²⁸.

¹⁹ URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.), *La pequeña escultura en Valladolid: siglos XVI-XVIII: (exposición) del 9 al 26 de marzo de 1983*, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid, 1983.

²⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Cabezas de santos degollados...”, pp. 210-213.

²¹ Invent. CE0870. URREA FERNÁNDEZ, J., “Los bienes artísticos del Monasterio. El Prado disperso”, en WATTENBERG, E. y GARCÍA SIMÓN, A., *El Monasterio de Nuestra Señora de Prado*, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1997, p. 268.

²² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana, ob. cit.*, p. 350.

²³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, tomo XIV: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1985 p. 54.

²⁴ YARZA LUACES, J., *ob. cit.*, pp. 560-562.

²⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Cabezas de santos degollados...”, pp. 210-213.

²⁶ BRASAS EGIDO, J. C., “Noticias...”, p. 495.

²⁷ URREA FERNÁNDEZ, J., “El escultor Felipe Espinabete...”, p. 119.

²⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, t. I, p. 355.

En todas sus cabezas (fig. 1), Espinabete “acostumbraba a firmar (...) en un papelito pegado a la escultura y escrito a mano”²⁹, detalle que nos revela a un escultor orgulloso de sus aptitudes y con plena confianza en su talento.

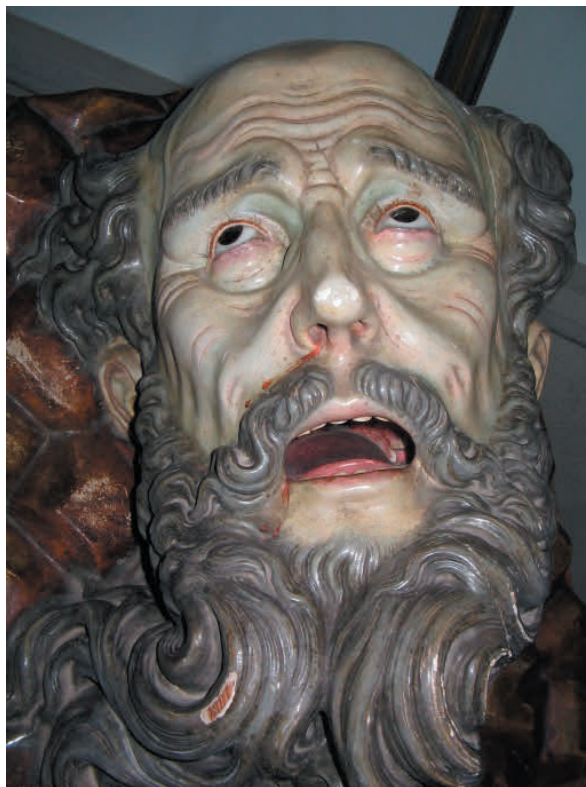


Fig. 1. *Cabeza de San Pablo decapitado*. Felipe Espinabete. 1778. Convento de San Pedro Mártir. Mayorga de Campos (Valladolid).

También destacó Espinabete en la elaboración de sillerías de coro. En 1764 realizó la del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (actualmente repartida entre el Museo Nacional de Escultura y el Museo Diocesano y Catedralicio)³⁰; en 1766, la del monasterio de La Santa Espina (Valladolid)³¹; y a principios de la década de 1770 dieciséis sillas de coro para el Monasterio de los Santos Mártires de Valladolid³². Según Urrea, en ellas “acertó a expresar su capacidad en conjuntos monumentales, aunque se sirviera de grabados como

²⁹ *Ídem*, p. 350. Tras el cierre del cenobio vallisoletano a mediados de la década de 1990 la *Cabeza de San Pablo* se llevó al Convento de San Pedro Mártir de Mayorga de Campos (Valladolid) y la *Cabeza de San Juan Bautista* al Monasterio de Sancti Spiritus de la localidad zamorana de Toro.

³⁰ <http://museoescultura.mcu.es/>

³¹ BRASAS EGIDO, J. C. y NIETO GONZÁLEZ, J. R., “Felipe Espinabete...”, pp. 479-484.

³² REDONDO CANTERA, M. J. “Los inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la Guerra de la Independencia”, *BSAA*, LVIII (1992), p. 503.

fuente de inspiración para los numerosos tableros que componen los dos cuerpos de ambas sillerías³³.

Finalmente, en cuanto a la escultura procesional, si bien su rastro lo hemos podido percibir en algunas poblaciones de la actual provincia de Valladolid, tan solo tenemos documentada la intervención de Espinabete en Tordesillas. Efectivamente, para la Cofradía de la Vera Cruz de su localidad natal esculpió los pasos del *Azotamiento* (1766)³⁴ y de *Jesús Nazareno* (1768)³⁵, los cuales venían a sustituir a unos conjuntos anteriores ya muy maltratados. Por su parte, para la villa de Toro (Zamora) debió de tallar varias piezas de este tipo, si bien solo tenemos noticia de una *Virgen de la Soledad* que por desgracia pereció en 1957, junto a otros pasos, víctima de un incendio³⁶. Ya en sus últimos años realizó el *Cristo atado a la columna* y el *Ecce Homo* (1792) del Monasterio de Nuestra Señora de la Soterraña de la localidad segoviana de Santa María la Real de Nieva³⁷. A pesar del buen tono demostrado en estas tallas ya se ven indicios de cierta decadencia en las que serían, a buen seguro, dos de sus últimas creaciones.

Si algo caracteriza la producción de nuestro artista es que, aunque debió de poseer un amplio taller, dada la cantidad de obra que se le presupone (aunque es poca la documentada), mantuvo a lo largo de toda su carrera “una nota de calidad sostenida y homogénea que expresan la directa participación del maestro, cuya mano se ve perfectamente en las obras de pequeño formato en las que se especializó”³⁸. El tordesillano, como hijo de su época, exhibe unas características acordes con el barroco, que con el tiempo se enriquecen con aditamentos puramente rococós. Ya al final de su carrera prendió en él cierta influencia neoclásica que se tradujo en actitudes reposadas y en el abandono del pliegue a cuchillo, sin duda debido a su convivencia con otros escultores, como Pedro León Sedano (1736-1809), que ya practicaban decididamente el estilo académico.

Sus esculturas poseen un canon alargado, cuasi praxiteliano, que se desarrolla por regla general conformando una línea *serpentinata*. Tampoco faltan las típicas posturas en *contrapposto*, que pudo haber aprendido de Pedro de Ávila y que están concebidas al modo de aquél, al hacer adelantar ligeramente a sus esculturas la pierna derecha. Las anatomías revelan a un escultor con grandes conocimientos en esta materia puesto que los cuerpos se encuentran modelados a la perfección, con un estilo minucioso y sin errores morfológicos. Estos cuerpos acusan blandura a la vez que queda patente un buen estudio de las calidades, puesto que detalla con precisión los músculos, los huesos, las venas, las articulaciones, etc.

³³ URREA FERNÁNDEZ, J., “El escultor Felipe Espinabete...”, p. 121.

³⁴ ID., “Tordesillas en el siglo XVIII: su Semana Santa”, *BRAC*, XXXVII (2002), pp. 97-106.

³⁵ ID., “El escultor Felipe Espinabete...”, *ob. cit.*, pp. 119-122.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ FRUTOS SASTRE, L. M., *ob. cit.*, pp. 107-112.

³⁸ URREA FERNÁNDEZ, J., “El escultor Felipe Espinabete...”, p. 119.

Nuestro artista gusta de composiciones movidas y muy barrocas, a las cuales dota de preciosismo, belleza y elegancia puramente rococós. En otras ocasiones, como en el caso de las cabezas degolladas, el extremo realismo barroco no hace concesiones. En lo referente a las anatomías -casualidad o no- coincide con Pedro de Ávila en muchas ocasiones, al disponer los pies formando un ángulo recto y separarlos por un rugoso pliegue.

Aunque en gran parte de su obra utiliza el pliegue a cuchillo, hay ocasiones, especialmente al final de su carrera, en que usa dobladuras redondeadas que incorporan una calma “neoclásica”. La utilización de los pliegues berninescos, que bien pudo aprender de Pedro de Ávila -uno de los artífices que mejor los desarrolló y a quien debemos su implantación en la escuela vallisoletana- se incrementa en las esculturas que describen una acción vertiginosa, caso de los ejemplares de *San Miguel venciendo al demonio*; de los pasos procesionales; y, sobre todo, de los relieves de las diferentes sillerías que quedaron a su cargo. En este último caso, la utilización de este pliegue tan aristado tendría la doble intención de crear juegos de claroscuro que dotaran de volumen a las escenas y de matices a la monocromía intrínseca de la madera.

En cuanto a las cabezas, éstas adoptan una forma rectangular, como las de Pedro de Ávila. Asimismo coincide con su hipotético maestro en la manera de concebir muchos de los rasgos faciales, pues los rostros presentan unos ojos muy pequeños y achinados y contienen un pequeño detalle que es definitivo para identificar sus obras: las líneas de ambos párpados frecuentemente tienden a la forma semicircular, si bien en el último tramo, el que corresponde al lacrimonal, suele ejecutar un pequeño requiebro hacia abajo. Por su parte, las narices son anchas, con el tabique nasal recto y aplastado, y con las fosas y aletas nasales perfectamente definidas; las bocas están entreabiertas, con el interior de las mismas tallado, ya que en ellas se aprecian los dientes y la lengua; las cejas generalmente son rectas, aunque cuando se representa algún tormento éstas se enarcan de forma ostensible para simular un profundo dolor; finalmente, en ocasiones en la frente suele “dibujar” dos o tres arrugas en forma de ondulaciones superpuestas.

Por lo general, el rostro acusa blandura, lo que conlleva una perfecta captación de la piel y sus sinuosidades. A ello ayuda el virtuosismo y minuciosidad con que traza las arrugas, barbas y cabelleras. Los bigotes suele formarlos a través de dos finos y sinuosos hilillos de pelo; mientras que las barbas pueden ser de dos tipos: cortas y largas. Las primeras son bífidas, bastante ralas y de poco resalte a ambos lados del rostro, mientras que toman verdadera corporeidad los dos gruesos mechones que salen del mentón, los cuales adoptan sendas formas de “S” con las puntas inferiores hacia adentro. Otro tipo de barba corta lo forman dos pequeños cuernecillos en forma de medio círculo con los mechones bastante separados. Aunque en ocasiones Espinabete se vale del policromador para crear el nacimien-

to de los vellos, hay que volver a reseñar que trabaja e individualiza cada pelo, con un detallismo máximo. Cuando las barbas son largas, todos los vellos tanto del bigote como de la propia barba adquieren mucho resalte y profundidad, hay una intensa labor de trépano para lograr unas ampulosas barbas con muchas concavidades. En este caso, la barba de ambos lados del rostro está formada por una sucesión de caracolillos que van incrementando su volumen y tamaño según se acercan al mentón; es ahí donde se forma una barba bífida con ampulosos mechones compuestos por una sucesión infinita de curvas y contracurvas. La labor de filigrana es máxima puesto que intenta ir definiendo cada mechón, también es intenso el uso del trépano para crear oquedades y espacios entre las diferentes guedejas. En cuanto al cuero cabelludo, éste suele disponerse en mechones mojados de diferentes tamaños y direcciones y no existe la simetría. En muchas ocasiones las orejas quedan ocultas bajo los mechones.

Las características que se acaban de señalar se ven aumentadas hasta el realismo extremo en el caso de las cabezas degolladas de santos. En ellas observamos que el interior de la boca ha sido completamente horadado, llegándose a tallar el paladar y casi hasta la campanilla. Asimismo, están esculpidos con mayor detallismo la lengua y los dientes, los cuales en ocasiones parecen ser postizos. Al contrario que buena parte de los escultores barrocos vallisoletanos, con la excepción de Gregorio Fernández, Espinabete utiliza abundantemente los postizos, dado que además de los dientes también usa ojos de cristal e incluso pestañas naturales. Las arrugas surcan todo el rostro, no ya por la vejez que se encuentra intrínseca en algunos de estos santos degollados, caso de San Pablo, sino por la demacración y el sufrimiento soportado por el finado durante su tormento y ejecución. No faltará, por supuesto, la representación del interior del cuello, simulando los músculos y la columna vertebral; así como de la bandeja (*San Juan Bautista*) o del suelo (*San Pablo*) sobre el que se encuentran depositadas las cabezas.

3. NUEVAS ATRIBUCIONES DE OBRAS EN LAS PROVINCIAS DE VALLADOLID Y PALENCIA

De la labor de Espinabete en la capital vallisoletana, ciudad en la que vivió la mayor parte de su vida y en la que mantuvo taller abierto en la calle de los Caldereros (actual Duque de la Victoria, frente a las tapias de la huerta del Convento de San Francisco) apenas conocemos unas pocas obras, algunas de ellas solamente atribuidas. Tampoco es muy extensa la labor que se puede relacionar con el escultor en la actual provincia de Valladolid, algo verdaderamente extraño puesto que Espinabete fue el mejor escultor con el que contó la capital del Pisuerga durante la segunda mitad del siglo XVIII y a la vez su último gran artífice barroco. En definitiva, no parece lógico que los diversos comitentes del momento no aprovecharan para encargar obra al gran escultor tordesillano. A este escaso catálogo

podemos añadir ahora una serie de atribuciones de esculturas localizadas tanto en la provincia de Valladolid como en la de Palencia (en este último caso tan solo en Frómista) que ayudarán a enriquecer y engrosar su producción. Todas ellas, que indudablemente pertenecen a Espinabete, o a su taller, siguen puntualmente sus estilemas. El hecho de que hasta este momento no hayan sido relacionadas con el escultor se deberá, sin lugar a dudas, a su mal estado de conservación en algunos casos y en otros a tratarse de imágenes poco accesibles.

3.1 San Juan Nepomuceno. Iglesia de Santa María Magdalena. Valladolid

La primera obra que queremos atribuir al escultor es un buen *San Juan Nepomuceno* (fig. 2) que preside un retablo neoclásico, casi exclusivamente compuesto por pinturas, en la iglesia de Santa María Magdalena de Valladolid. Este retablo, que según Martín González y Urrea procedería del desaparecido Convento de Nuestra Señora de la Merced, muy próximo a esta iglesia, es fechable en el último cuarto del siglo XVIII³⁹. La escultura no pertenecerá al conjunto, si bien tampoco podemos aseverar si es propiedad histórica de la iglesia o bien procede del referido convento mercedario.

Juan de Pomuk (ca. 1340-1393), canónigo regular de San Agustín, fue especialmente venerado por los jesuitas, los cuales fueron un apoyo esencial para su canonización (1721) y le llegaron a nombrar en 1731 su compatrono⁴⁰. Representado según su iconografía tradicional, la escultura de San Juan Nepomuceno, de tamaño algo menor del natural (145 cm)⁴¹ está dispuesta sobre una peana jaspeada con la leyenda “S.JVAN.NEPOMVCENO”. Es copia puntual de una imagen similar conservada en la iglesia de San Miguel y San Julián, que fue relacionada con Luis Salvador Carmona por Jesús Urrea, quien la fechó entre 1750-1755⁴² y ya dejó constancia de la similitud existente entre ambas piezas, así como de la notable distancia existente entre el original de Carmona y la copia de Espinabete⁴³.

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t. XIV ..., pp. 152-153.

⁴⁰ URREA FERNÁNDEZ, J., “Nº 9 San Juan Nepomuceno”, *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2009, p. 42.

⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t. XIV ..., pp. 152-153.

⁴² URREA FERNÁNDEZ, J., “Nº 9 San Juan Nepomuceno”, p. 42.

⁴³ *Ibidem*.



Fig. 2. *San Juan Nepomuceno*. Felipe Espinabete (atr.). Segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de Santa María Magdalena. Valladolid.

El santo es figurado de pie, con la pierna derecha levemente adelantada, lo que propicia la creación de unos pliegues amplios y profundos similares a los de Pedro de Ávila -llega a recordar en este aspecto al *San Pedro* que el vallisoletano talló para el Oratorio de San Felipe Neri-. Viste túnica negra larga que tan solo permite ver los pies, los cuales están dispuestos formando un ángulo recto, que, como ya hemos dicho, fue un recurso muy utilizado por Pedro de Ávila. Por encima tiene una sobrepelliz blanca con encajes perfectamente imitados por el policromador tanto a la altura de la cintura como en los puños, y una capa corta azul. El rostro del santo posee las características típicas del estilo de Espinabete. En su mano izquierda portaría un Crucifijo, actualmente perdido y sustituido por una simple cruz, la cual se encuentra en una posición incorrecta puesto que así no podría contemplarlo. Mientras tanto, con el

brazo derecho realiza una típica pose declamatoria que “retirado hacia atrás parece dialogar y que, interpretado en clave jesuítica, podría sugerir la resistencia interior y piedad que no querían hacer ver como propias de la orden”⁴⁴.

3.2 Dos santos benedictinos. Iglesia de San Miguel. Valladolid

La siguiente atribución nos lleva a la iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid. En el coro alto, a ambos lados del monumental órgano, se guardan dos figuras de *Santos benedictinos* (128 cm, cada uno) (fig. 3) que deben ser inmediatamente incorporados al haber de Espinabete.



Fig. 3. *Santo benedictino*.
Felipe Espinabete (atr.).
Segunda mitad del siglo XVIII.
Iglesia de San Miguel.
Valladolid.

Según el *Catálogo Monumental*, se podrían fechar en el último cuarto del siglo XVIII⁴⁵. Dada su iconografía, lo más seguro es que llegaron a este templo tras la desamortización del cercano Monasterio de San Benito el Real, institución en cuya iglesia se le ha venido atribuyendo a Espinabete una escultura sedente de *San Ambrosio*, cuya cabeza emparenta con la de estos dos santos benedictinos. La forma de componer las cabezas, sus característicos rasgos faciales (especialmente en la manera de delinear los ojos), la morbidez del rostro, y la presencia abusiva del pliegue berninresco son motivos más que suficientes para su atribución al tordesillano y para creer que fueron realizados en el tercer cuarto del siglo XVIII.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t. XIV..., p. 122.

3.3 Busto de *Ecce Homo*. Iglesia de Santiago. Valladolid

Otra obra que tampoco presenta ninguna duda acerca de su adscripción a Espinabete, a pesar de los lamentables repintes que le han restado parte de su esplendor y expresividad, es un *Busto de Ecce Homo* (fig. 4) conservado en la casa parroquial de la iglesia de Santiago Apóstol.



Fig. 4. *Busto de Ecce Homo*. Felipe Espinabete (atr.). Segunda mitad del siglo XVIII. Casa parroquial de la iglesia de Santiago Apóstol. Valladolid.

En las referidas dependencias se encontraban, según el *Catálogo Monumental*, tres bustos de *Ecce Homo*, dos del siglo XVII y otro del XVIII⁴⁶, siendo a buen seguro este último el que ahora atribuimos al escultor tordesillano⁴⁷. Se trata de un busto cortado a la altura de la cintura, si bien se observa una porción del paño de pureza. Tiene los brazos cruzados frente al abdomen y las manos atadas por una

⁴⁶ Hace un par de años tan solo se conservaban dos, faltaba uno fechable en el siglo XVII y del que existe una fotografía en el Archivo Fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

⁴⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t. XIV ..., pp. 202-203.

cuerda. Viste una túnica roja que, cubriéndole el hombro derecho, realiza una clara diagonal. La corona de espinas es postiza. El rostro presenta las facciones típicas de Espinabete y no faltan ni los dos mechoncitos recurvados de la barba, ni los finos bigotes ni sus característicos ojos. Debido al citado repinte cabe la duda de si la pieza debe ser asignada a Espinabete o más bien a su taller.

3.4 *Cristo yacente*. Iglesia de San Andrés. Valladolid

En la iglesia de San Andrés de Valladolid, que cuenta ya con una obra documentada de Espinabete -*Cabeza de San Juan Bautista* (1773)- y otra atribuida -*San Francisco en oración*-, podemos añadir una nueva adjudicación: se trata de un *Cristo Yacente* (fig. 5) conservado en el banco del retablo de *Nuestra Señora de la Soledad*, realizado por Pedro Bahamonde en 1736⁴⁸, de suerte que conforma una tipología de retablo muy extendida durante el barroco, la de Yacente-Dolorosa, con varios ejemplos en la ciudad.



Fig. 5- *Cristo yacente*. Felipe Espinabete (atr.). Segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Andrés. Valladolid.

Es probable que la ejecución del Yacente fuera sufragada por el franciscano fray Manuel de la Vega y Calvo, Comisario General de las Indias y a quien se debe la ampliación del templo en 1772 así como el amueblamiento de las dos últimas capillas (retablos y esculturas) de cada nave. El pequeño *Yacente*, realizado entre 1772-1776, sería encargado por el franciscano a Espinabete junto con la *Cabeza de San Juan Bautista* (1773) y el *San Francisco de Asís en oración*. Cristo aparece tumbado en el sepulcro en una posición un tanto forzada, con el cuerpo parcialmente girado hacia la derecha, lo que ayuda a que el espectador pueda verle con mayor facilidad. La cabeza se encuentra recostada sobre dos almohadones para dar mayor elevación al tronco superior, lo que también favorece su visibilidad. Nuevamente, el rostro deja pocas dudas a su atribución, siendo además muy parecido al del San Francisco de la misma iglesia.

⁴⁸ *Ídem*, p. 54.

3.5 *Santísimo Salvador* iglesia del Salvador. Valladolid

La sacristía de la iglesia del Salvador está presidida por un *Santísimo Salvador* (130 cm) que también muestra las características típicas de Espinabete (fig. 6). A pesar de ello, se trata de una escultura algo tosca que hace plantearse la posibilidad de que haya una importante labor de taller, o incluso que sea obra de un anónimo discípulo o seguidor. La policromía de tonos planos y el hecho de que los colores sean el rosa palo y el azul con flores doradas nos sitúa en un periodo ya propiamente rococó. El *Catálogo Monumental* lo fecha “hacia 1722”, cuando se hace el “retablo de la sacristía⁴⁹”, algo totalmente incorrecto. Quizás fuera realizado en la década de 1780 puesto que las vestimentas presentan unos pliegues sosegados que nos indican la llegada definitiva de las corrientes neoclásicas. El Salvador es efigiado según la iconografía tradicional: de pie, bendiciendo con la mano derecha y sujetando un orbe con la izquierda.



Fig. 6. *El Salvador*.
Felipe Espinabete (atr.).
Segunda mitad del siglo XVIII.
Iglesia del Salvador.
Valladolid.

3.6 *Cristo atado a la columna*. Iglesia parroquial. La Seca (Valladolid)

Ya fuera de la capital del Pisuerga, aunque dentro de los límites de la actual provincia de Valladolid, encontramos otras esculturas que sin duda procederán del obrador de Espinabete, siendo una de ellas, el *Cristo atado a la columna* (170 cm) conservado en la iglesia parroquial de La Seca (Valladolid), una escultura magnífica (fig. 7). Su factura es casi idéntica a la del *Atado a la*

⁴⁹ *Ídem*, p. 37.

columna que Espinabete talló para la Cofradía de la Vera Cruz de Tordesillas. No hay más que comparar la disposición corporal del Cristo, la anchura de las caderas e incluso el hecho de que ambos estén amarrados a columnas troncocónicas. Este *Atado a la columna* lo realizaría años después del de Tordesillas (1766), puesto que el paño ya no está tan agitado ni presenta pliegues a cuchillo, aunque antes del tallado para el Monasterio de Santa María la Real de Nieva (1792). Además de todo esto, la forma de concebir las facciones y la barba es inconfundible. El tratamiento un tanto somero de la anatomía plantea la posibilidad de que sea obra de taller. La escultura fue llevada allí en el año 1970 cuando se produjo un derrumbe en la cercana iglesia conventual de San Francisco de la V.O.T., en cuyo templo se ubicaba en el lado del Evangelio⁵⁰.

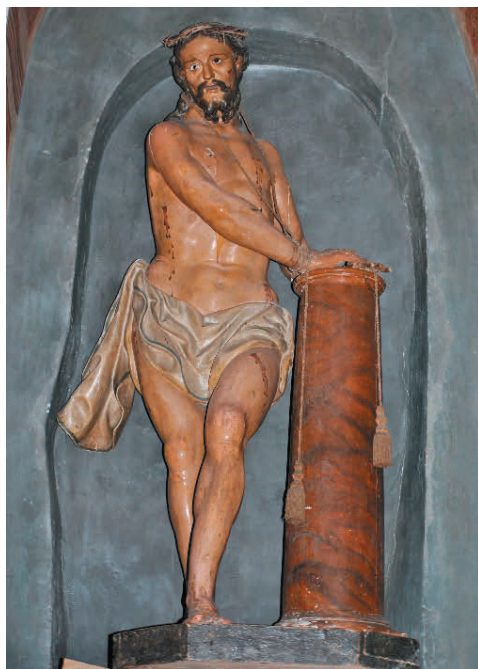


Fig. 7. *Cristo atado a la columna*.
Felipe Espinabete (atr.).
Segunda mitad del siglo XVIII.
Iglesia parroquial de la Asunción.
La Seca (Valladolid).

3.7 *Crucificado y San José*. Iglesia parroquial de San Román de Hornija (Valladolid)

En la parroquial de San Román de Hornija (Valladolid) se conservan otras dos esculturas en las que a primera vista podemos identificar sin ningún género de dudas la mano de Espinabete, si bien la discreta calidad de ambas estaría indicando

⁵⁰ MARCOS VILLÁN, M. Á. y FRAILE GÓMEZ, A. M., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t. XVIII: *Antiguo partido judicial de Medina del Campo*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2003, p. 351.

que se trata de dos obras de taller. Se trata de un *Crucificado* y un *San José* (110 cm) que presiden sendos retablos rococós fronteros localizados hacia la mitad de la nave de la iglesia (figs. 8 y 9). El del Evangelio es el dedicado al *Crucificado* y el de la Epístola a *San José*⁵¹. Ambas obras fueron fechadas por el *Catálogo Monumental de Valladolid* en el siglo XVIII; en el caso del *San José* se dice que es “del momento del retablo”⁵². Aunque actualmente el padre nutricio de Cristo porta una vara florida en su mano izquierda, es probable que en origen sus manos estuvieran vueltas hacia arriba de tal manera que sostuviera un Niño Jesús.



Fig. 8. *Cristo Crucificado*.
Felipe Espinabete (atr.). Hacia 1782.
Iglesia parroquial.
San Román de Hornija (Valladolid).



Fig. 9. *San José*. Felipe Espinabete (atr.).
Segunda mitad del siglo XVIII.
Iglesia parroquial.
San Román de Hornija (Valladolid).

3. 8 *Cristo Crucificado*. Iglesia parroquial de San Pedro. Villanueva de los Caballeros (Valladolid)

Un *Cristo Crucificado* (105 cm) casi idéntico al de San Román de Hornija se halla en la iglesia parroquial de San Pedro de Villanueva de los Caballeros (Valladolid), en este caso puesto bajo la advocación del *Santo Cristo de Burgos* (fig. 10). Sabemos

⁵¹ ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t. XI..., pp. 125-126.

⁵² *Ibidem*.

que fue realizado en Valladolid en 1782⁵³. Este hecho, unido a su similitud con el de San Román de Hornija y a que ambos exhiben unas cartelas del *I.N.R.I.* prácticamente idénticas, hace que aquel Crucificado sea posible fecharlo por esos mismos años. El *Cristo Crucificado* preside un retablo rococó en el lado del Evangelio. El *Catálogo Monumental* lo define como poseedor de un “característico estilo de anatomía suave y rostro de plácida expresión, ya dentro de una estética neoclásica”⁵⁴. No hay ninguna duda acerca de su adscripción a Espinabete.



Fig. 10. *Cristo Crucificado*. Felipe Espinabete (atr.). 1782.

Iglesia parroquial de San Pedro. Villanueva de los Caballeros Valladolid.

Archivo Fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

3.9 *San José con el Niño*. Iglesia de Santa María Tordesillas (Valladolid)

Un *San José con el Niño* (110 cm) conservado en la capilla del Licenciado Gaitán de la iglesia de Santa María de Tordesillas (fig. 11) también puede ser atribuido sin reservas a Espinabete y, más concretamente, a su taller. La cabeza del santo presenta grandes similitudes con la de la escultura homónima de la parroquia de San Román de Hornija. Cuando se redactó el *Catálogo Monumental* aparecía

⁵³ PARRADO DEL OLMO, J. M., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t IX: *Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 1976, p. 277.

⁵⁴ *Ibidem*.

reseñado en la capilla de don Jerónimo de Aguilar del mismo templo tordesillano: “Escultura de San José con el Niño, del siglo XVIII (1,10 m.), de rasgos graciosos, con policromía del momento”⁵⁵. San José aparece efigiado de pie y sostendría, como se ve en fotografías antiguas, al Niño Jesús tumbado entre sus brazos y no como se le ha colocado en la actualidad en una posición inestable y sujetado por el brazo derecho. Son muy bellos tanto el rostro del santo como la policromía, que recuerda a la del Salvador de la iglesia vallisoletana homónima.



Fig. 11 *San José*.
Felipe Espinabete (atr.).
Segunda mitad del siglo XVIII.
Iglesia de Santa María.
Tordesillas (Valladolid).

3.10 *San Benito*. Iglesia de San Pedro. Frómista (Palencia)

Ya fuera de la provincia de Valladolid, en la iglesia de San Pedro de la localidad palentina de Frómista encontramos una pequeña escultura de *San Benito* que también posee los estilemas propios de Espinabete. La concepción del rostro y la tonsura es prácticamente idéntica a la de los *dos santos benedictinos* que le atribuimos en la vallisoletana iglesia de San Miguel. *San Benito* (fig. 12)

⁵⁵ *Ídem*, p. 189.

figura de pie sobre una especie de nube, la cual tiene en el frente una filacteria azul y dorada sobre la que se observa un texto actualmente ilegible. Tanto los pliegues a cuchillo de la cogulla como la concepción de los pies en un ángulo recto nos traen a la mente a Pedro de Ávila. Como es tradicional en su iconografía, en su mano izquierda porta un libro abierto mientras que con la derecha sujetaría un desaparecido báculo abacial. Se trata de una pieza exquisita.



Fig. 12 *San Benito*. Felipe Espinabete (atr.). Segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Pedro. Frómista (Palencia).

4. POSIBLE HALLAZGO DE SUS ESCULTURAS DOCUMENTADAS DE ALFONSO III Y ALFONSO VI EN SAHAGÚN (LEÓN)

Campos Sánchez-Bordona dio la noticia de que Felipe Espinabete realizó en 1768 para el Monasterio de San Benito de Sahagún las imágenes de *San Benito* y de los monarcas *Alfonso III* y *Alfonso VI*, por cuyo trabajo cobró 3.000 reales de vellón⁵⁶. Se llegó a pensar que las esculturas pudieron desaparecer, pero parece que no, al menos en el caso de los reyes. En cuanto a la primera, la referida estudiosa pensó que se trataría de una realizada en piedra que se conserva en el Museo de las Madres Benedictinas de Sahagún: “una escultura de bulto redondo, en piedra, cuyas características se acercan a otras obras documentadas de Espinabete”⁵⁷. No podemos aceptar que ésta sea aquella estatua puesto que los pliegues quebrados de su hábito nos remontan a la segunda mitad del siglo XVII. Por lo tanto, la imagen del patrón del Monasterio realizada por Espinabete parece haberse perdido o hallarse en paradero desconocido. Las esculturas que sí que puede que se conserven son las otras dos que talló al mismo tiempo, las de los monarcas *Alfonso III de Asturias* y *Alfonso VI* de León (fig. 13).

En el actualmente conocido como *Arco de San Benito* de Sahagún (en realidad se trata de la antigua portada monumental de la nave de la epístola de la iglesia del Monasterio de San Benito)⁵⁸ se conservan dos estatuas de reyes. Sin embargo, estas esculturas, el arco y las otras dos imágenes que se conservan en las hornacinas no son de las mismas fechas. El *Arco* fue realizado a mediados del siglo XVII por el prestigioso arquitecto paradeño Felipe Berrojo de Isla. Por estas mismas fechas se tallarían las imágenes de los *Santos Facundo y Primitivo* que se cobijan en las hornacinas situadas a ambos lados del arco de acceso. De un siglo después, del XVIII, son las imágenes de los reyes, las cuales flanquean el ático. Ya el profesor Domínguez Casas identificó estas dos figuras reales como *Alfonso III* y *Alfonso VI*⁵⁹, si bien no pudo relacionarlas con las esculturas realizadas por Espinabete puesto que estos datos aún no se conocían⁶⁰.

⁵⁶ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., *ob. cit.*, p. 221.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ DOMÍNGUEZ CASAS, R., “Significado de la portada de Felipe Berrojo en el Real Monasterio de San Benito de Sahagún”, *Iacobus*, Centro de Estudios del Camino de Santiago, Sahagún, 1997, p. 114.

⁵⁹ *Ídem*, p. 122.

⁶⁰ Ambas imágenes “se cubren con corona y visten coraza, gregüescos y manto de armiños, según la moda del tiempo del rey Felipe IV. Uno de ellos sostiene una esfera o globo laureado, mientras que el de la derecha levanta los restos de una espada. Ambos atributos son los símbolos del gobierno regio. En nuestra opinión, se trata de las efigies de los Reyes Alfonso III y Alfonso VI, supuesto fundador y gran protector del Monasterio respectivamente”. *Ibidem*.



Fig. 13 *Alfonso VI*. Felipe Espinabete. 1768. Arco de San Benito. Sahagún (León).

Ambas esculturas presentan una factura bastante tosca, además de un mal estado de conservación (ambos reyes han perdido una de sus manos y además uno de ellos también la espada) debido a los efectos climatológicos. Es muy complicado encontrar el estilo de Espinabete en estas imágenes, pero dada la coincidencia de sus identidades con las esculturas que él realizó, así como el hecho que se encuentren entre restos del referido monasterio y que se fechen en el siglo XVIII creo que son motivos más que suficientes para pensar que se trata de las que realizó el artista tordesillano en 1766. La importancia de ambas hechuras es capital puesto que serían las únicas que conocemos de Espinabete que están realizadas en piedra. Si nos tuviéramos que guiar por la calidad de ambas esculturas, para cuya realización se inspiraría en las talladas por los Tomé años antes para la nueva portada barroca de la Universidad de Valladolid, determinaríamos que no era muy diestro en la labra de este material; algo que, por otra parte, era consustancial a la mayoría de los escultores barrocos vallisoletanos.