

Una escultura reencontrada: el *San Fernando* del retablo mayor del monasterio de las comendadoras de Santiago de Valladolid

A Rediscovered Sculpture: The *St Ferdinand* of the Main Altarpiece of the Monastery of the ‘Comendadoras de Santiago’ in Valladolid

JAVIER BALADRÓN ALONSO

Investigador independiente

balilla19@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-7548-2962

Recibido: 24/02/2021. Aceptado: 24/09/2021

Cómo citar: Baladrón Alonso, Javier: “Una escultura reencontrada: el *San Fernando* del retablo mayor del monasterio de las comendadoras de Santiago de Valladolid”, *BSAA arte*, 87 (2021): 177-198.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#)

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.177-198>

Resumen: Tras el cierre del monasterio de Santa Cruz de las comendadoras de Santiago de Valladolid a comienzos de la década de 1980, su patrimonio se dispersó en numerosas instituciones, tanto religiosas como museísticas; sin embargo, se perdió la pista de una de las esculturas del retablo mayor, concretamente la del rey San Fernando. Recientemente en una casa de subastas de Barcelona ha aparecido una hechura del citado monarca castellano que, con una cabeza diferente, hemos identificado como la desaparecida del monasterio santiaguista vallisoletano.

Palabras clave: comendadoras de Santiago; escultura barroca; Pedro de Ávila; siglo XVIII; Valladolid.

Abstract: After the closure of the monastery of Holy Cross of the ‘comendadoras de Santiago’ in Valladolid at the beginning of the 1980s, its heritage was dispersed in numerous religious and museum institutions; however, the track of one of the sculptures of the main altarpiece was lost, specifically that of King St Ferdinand. Recently in an auction house in Barcelona has appeared a work of the aforementioned Castilian monarch that, with a different head, we have identified as the one that disappeared from the female monastery of the Order of Santiago in Valladolid.

Keywords: comendadoras de Santiago; Baroque sculpture; Pedro de Ávila; 18th century; Valladolid.

INTRODUCCIÓN

El 22 de enero de 2021 se publicitaba desde el Twitter de Suite Subastas¹, una casa de subastas radicada en Barcelona, la adquisición de una formidable escultura de “San Francisco de Borja como Duque de Gandía” (171 x 100 x 70 cm)² (figs. 1-4) que iba a ser subastada el 4 de marzo siguiente en el lote número 85 y con un precio estimado entre 40.000-50.000 euros. Asimismo, la pieza se atribuía al escultor gaditano, aunque activo en el Virreinato de Nueva Granada, Pedro Laboria (ca.1700-ca.1781).³ La escultura pudo ser vista con anterioridad en al menos otras dos ocasiones: entre el 28 de junio y el 5 de julio de 2017 en el *stand* de Colnaghi de la “Masterpiece Fair London 2017”, en la que figuró reseñada como “A polychromed and gilded wood sculpture of a Spanish Nobleman, circa 1610 by Gregorio Fernández”;⁴ y a finales de 2019 (el 18 de diciembre) cuando la iba vender la casa de subastas sevillana Isbilya.⁵ Aquí el “Caballero español”, que figura con unas dimensiones ligeramente diferentes (173 x 101 x 50 cm), volvió a ser atribuido sin ningún fundamento a Gregorio Fernández.

En las próximas páginas desvelaremos que la escultura no solo no es obra del citado escultor andaluz sino que se trata de la efigie del rey San Fernando que el escultor vallisoletano Pedro de Ávila (1678-1755)⁶ labró hacia 1734 para el retablo mayor del monasterio de Santa Cruz de las comendadoras de Santiago de Valladolid.⁷ Sin embargo, a pesar de lo dicho, no toda la pieza pertenece a Ávila puesto que en su estado actual se le ha reemplazado la cabeza original por otra de la que desconocemos su procedencia, así como la identidad del santo al que representó anteriormente, quedando descartado que se tratara también de San Fernando por cuanto no se le suele efigiar con tamaño calva y con el rostro de un hombre tan maduro. La escultura posee un interés inusitado ya no solo porque se trate de una obra que se creía perdida y que se ha conseguido localizar sino porque es una de las escasísimas representaciones escultóricas dieciochescas del rey San Fernando que se conoce que hayan existido en Valladolid.

¹ <https://twitter.com/SuiteSubastas/status/1352582463718100993> (consultado el 22 de enero de 2021).

² https://www.suitesubastas.com/subasta/ver-lote?auction_id=48#auction_lot_id=7077 (consultado el 21 de febrero de 2021).

³ Herrera García (2018): 507-536.

⁴ <https://www.shutterstock.com/es/editorial/image-editorial/masterpiece-london-uk-28-jun-2017-8882572d> (consultado el 21 de febrero de 2021).

⁵ <https://www.mutualart.com/Artwork/Caballero-espanol/874E23C1B9C1DE57> (consultado el 21 de febrero de 2021).

⁶ Para consultar la bibliografía existente sobre el escultor se puede leer el artículo: Baladrón Alonso (2020): 281-306.

⁷ Sobre la historia y el rico patrimonio que poseyó este céntrico cenobio: Tormo y Monzó (1940-1941): 143-165; Fernández del Hoyo (1999): 105-114; (2019): 65-116.



Fig. 1. *San Fernando*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1732-1734.
Suite Subastas. Barcelona. Foto: <https://www.suitesubastas.com>



Figs. 2-4. *San Fernando*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1732-1734.
Suite Subastas. Barcelona. Foto: <https://www.suitesubastas.com>

1. EL RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE SANTA CRUZ DE LAS COMENDADORAS DE SANTIAGO DE VALLADOLID

Hacia 1732-1734 las Madres Comendadoras de Santiago de Valladolid requirieron los servicios del escultor Pedro de Ávila –de cuyas gubias estarían plenamente satisfechas tras haberle encomendado en los años precedentes la ejecución de las *Virtudes* de las pechinas de la cúpula (ca. 1729)⁸ y las esculturas de la *Inmaculada Concepción*, *San Agustín* y *Santa Mónica* de la fachada de la iglesia (1732)⁹ para confiarle la realización de las imágenes del nuevo retablo mayor que por entonces se estaba construyendo, quizás bajo los órdenes de Pedro Correas (1689-1752), maestro a cuyo cargo había corrido la custodia (1724) que se había dispuesto en el antiguo retablo mayor.¹⁰ Este nuevo retablo, cuya elaboración estaría relacionada con el deseo de las Madres Comendadoras de lograr la unidad estética barroca de su nuevo templo, vino a sustituir al primitivo

⁸ Baladrón Alonso (2020): 297-300.

⁹ Urrea (1982): 58.

¹⁰ De su dorado se ocupó Manuel Díez de Aragón. Baladrón Alonso (2017): 217.

retablo romanista tallado en 1574 por Esteban Jordán (ca. 1530-1598),¹¹ que las monjas considerarían demasiado pequeño para las enormes proporciones que poseía la nueva capilla mayor. Es por ello que se decidieron a construir uno nuevo y este lo vendieron por entonces (1732-1734) a la parroquia de la cercana localidad de Ciguñuela.¹²

De este nuevo retablo mayor barroco, que fue costeado por la Marquesa de Castrofuerte –benefactora que ya había corrido con los gastos originados por la conclusión del templo–, apenas sabemos nada más allá de que se trataba de “un retablo grande para el altar mayor con el Triunfo de Santiago Apóstol y otras efigies”.¹³ Aunque Floranes no aporta demasiada información, puesto que lo describe someramente como “el altar mayor advocación de Santiago”,¹⁴ nos consta que estaba compuesto por tres imágenes: *Santiago Matamoros* (fig. 5), *San Fernando* y *San Francisco de Borja* (fig. 6). Teniendo en cuenta este dato, el tipo de retablos que por entonces se erigían en los talleres locales, y la posibilidad de que su autor fuera Pedro Correas, este sería un retablo tetrástilo compuesto por un estrecho banco, un cuerpo con tres calles separadas por cuatro columnas –corintias o compuestas con el tercio inferior tallado, y, quizás, con el fuste estriado–, y un ático de remate semicircular en cuya parte central se abriría una portada y en la superior un rompimiento de gloria con el Espíritu Santo o el Padre Eterno. En la hornacina principal se dispondría al titular del templo, *Santiago Matamoros*, mientras que en las de las calles laterales se haría lo propio con *San Fernando* y *San Francisco de Borja*. Nos queda la duda de en dónde iría un Crucifijo “que se hallaba colocado en él”, según se recogía en la cuenta general del monasterio del año 1800, en la que también se señalaba que se vendieron “setenta y cinco arrobas de madera vieja dorada del retablo antiguo”, así como el citado *Crucifijo*.¹⁵ Quizás esta imagen de Cristo Crucificado sería la que ocupara el ático, pero es una mera suposición sin ninguna base documental. El retablo, que ya estaba instalado en el altar mayor el 2 de mayo de 1734, día en el que relata Ventura Pérez que se dispuso el Santísimo en el templo,¹⁶ tuvo escasa vigencia puesto que unos sesenta años después la renovadora mentalidad ilustrada, enemiga acérrima de toda manifestación barroca, acabó con él sustituyéndolo por otro construido conforme a lo que para ellos constituían las reglas del buen gusto.

¹¹ García Chico (1941): 72.

¹² Martín González (1973): 24. Como señala la profesora Fernández del Hoyo, el retablo “ha sufrido algunas notables modificaciones, como el añadido de un pedestal de obra y banco, que realzan su altura”. Fernández del Hoyo (2019): 93.

¹³ Fernández del Hoyo (2019): 94.

¹⁴ Floranes (s. a.): 470r.

¹⁵ Fernández del Hoyo (2019): 94.

¹⁶ “Iglesia nueva. Año de 1734, día 2 de mayo, colocaron en la iglesia nueva de señoras comendadoras de Santa Cruz el Santísimo Sacramento. Hicieron la procesión por dentro del convento desde la iglesia vieja a la nueva a puerta cerrada; tuvieron cinco días de función de iglesia (...)”. Pérez (1983): 123.



Fig. 5. *Santiago Matamoros*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1732-1734. Iglesia del exconvento de Santa Cruz de las comendadoras de Santiago. Valladolid



Fig. 6. *San Francisco de Borja*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1732-1734. Museo Nacional de Escultura. Valladolid

Como paso previo a la erección del nuevo retablo mayor neoclásico, en 1793 se construyó “un tabernáculo de talla que se ha hecho para la iglesia por orden de la Señora Comendadora y Comunidad por estar el que había indecente para colocar el Santísimo”.¹⁷ En 1794 los visitantes don Alonso Pérez Minayo y don Tomás Getino solicitaron a la comunidad monástica realizar un nuevo retablo que se adaptase “al tabernáculo que se colocó el año anterior” ya que observaron:

que el retablo estaba muy viejo y de fea y horrorosa arquitectura; y para que se manifiesta o sobresalga la decencia y hermosura del referido tabernáculo, mandaron que se apareara dicho retablo; que para colocar la historia de Santiago, con San Fernando y San Francisco de Borja, se hiciese nueva fábrica a imitación del tabernáculo.¹⁸

Para su fabricación se contactó con el arquitecto Pedro García González (1768-1832), que lo construyó entre abril y junio de 1795 –previa aprobación del plano por parte del Consejo de las Órdenes–, percibiendo por su trabajo 6.500 reales. Se fabricaría en madera de Soria “pues el pensar que sea de verdadero mármol y bronce es sumamente costoso y aun para hacerlo escayola imitando a jaspes no hay más o menos”.¹⁹ Además, se aprovecharían “en él todo lo que se tuviere por conveniente del retablo viejo, así de madera como de talla o escultura”, y se repararían “los daños que tienen las estatuas que componen la historia del Santo, volviéndola a colocar en su sitio”.²⁰ A continuación, el pintor y dorador Martín Mayo (1748-1798) se ocupó del “dorado e imitado de jaspes del retablo mayor”, así como de “componer en la historia de Santiago toda faltadura o abertura que se note, como asimismo en San Fernando y San Francisco de Borja”. Mayo también habría de pintar las esculturas con una imitación “a mármol blanco de carrara bruñendo lo que se acostumbre y las carnes”, y “en el respaldo de la caja de Santiago se ha de pintar un campo de batalla y en el arco se demostrará un celaje”.²¹

Gracias a la descripción que de este retablo neoclásico realizara Elías Tormo en 1941 sabemos que estaba compuesto por el grupo de *Santiago Matamoros* en la hornacina principal y las esculturas de *San Fernando* y *San Francisco de Borja* a ambos lados “pero en unidad artística con él, sobre pedestales” (fig. 7).²² Esta

¹⁷ Fernández del Hoyo (2019): 94.

¹⁸ Fernández del Hoyo (2019): 95.

¹⁹ Fernández del Hoyo (2019): 96.

²⁰ Fernández del Hoyo (2019): 96.

²¹ Fernández del Hoyo (2019): 96.

²² Sobre las esculturas de *San Fernando* y *San Francisco de Borja* dictaminó que eran “artísticamente interesantes, y muy bella y sugestiva la última”, la cual, además, atribuyó sin ningún fundamento a Felipe Espinabete (1719-1799) debido a las supuestas similitudes que encontró entre el rostro del jesuita y la *Cabeza degollada de San Juan Bautista* del escultor tordesillano conservada en la iglesia de San Andrés de Valladolid. Tormo y Monzó (1940-1941): 158-159.

misma composición escultórica es la que encontramos referenciada en el inventario “de objetos de arte y libros” redactado hacia 1837-1838 con motivo de la desamortización en los conventos femeninos existentes y suprimidos de la ciudad: “Altar mayor. Una medalla de Santiago a caballo de tamaño menos del natural en su centro. Dos estatuas al natural en el pedestal y San Fernando y San Francisco de Borja”.²³



Fig. 7. El retablo mayor de las comendadoras de Santiago de Valladolid en un momento indeterminado del siglo XX. Foto: Fernández del Hoyo (2019)

²³ Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Sección Histórica, Caja 268, Expediente 32 y bis.

Tanto la imagen del santo titular como la de *San Francisco de Borja* agradaron a Sangrador y Vitores, que aseveró: “muy notable la efigie de Santiago que ocupa el centro del retablo, y también son muy apreciables las esculturas de Virgen de la Paz y San Francisco de Borja que están en los colaterales”.²⁴ Algo similar describió González García-Valladolid: “también había en los colaterales de esta iglesia dos imágenes de Nuestra Señora de la Paz y San Francisco de Borja, bastante buenas”.²⁵ Ambos historiadores se confundieron a la hora de identificar a este último santo, puesto que no se trataba de San Francisco de Borja, sino de *San Luis Gonzaga*. Esta imagen, al igual que la del verdadero *San Francisco de Borja*, recaló en el Museo Nacional de Escultura.²⁶ A pesar de que en la exposición *Almacén. El lugar de los invisibles* (2019-2020), celebrada en la referida institución museística, figuró como atribuida a Pedro de Ávila²⁷ hemos de descartar completamente dicha asignación por cuanto no encontramos en ella ninguno de los rasgos estilísticos de dicho maestro, siendo más plausible adjudicarla a algún destacado escultor madrileño de mediados del siglo XVIII.

Martín González no acertó a asignar las tres esculturas a ningún maestro, limitándose tan solo a fecharlas: la de *San Fernando* en el siglo XVII, y las de *Santiago Matamoros* y *San Francisco de Borja* en la centuria siguiente.²⁸ Años después, Urrea atribuyó el *Santiago Matamoros*, única escultura que ya por entonces restaba del conjunto, “a Pedro de Ávila, réplica con algunas variantes al realizado por su padre en 1699 para la parroquia de Santiago”.²⁹ También son obras indubitables de Ávila el *San Francisco de Borja*³⁰ y el *San Fernando*.

Con la elección de estos tres santos queda claro que las comendadoras idearon para su retablo mayor un diáfano programa de exaltación de la orden de Santiago ya que en él figurarían Santiago Matamoros –el santo bajo quien se instituyó la orden–, San Francisco de Borja –caballero y comendador de la misma–,³¹ y San Fernando –apodado el “Alférez del Apóstol Santiago” y uno de los personajes claves de la Reconquista, al igual que lo fue de manera legendaria el propio Santiago en la batalla de Clavijo–. Además de eso San Fernando fue inducido a sitiar Sevilla por Pelayo Pérez Correa, comendador de

²⁴ Sangrador y Vitores (1854): 316.

²⁵ González García-Valladolid (1900): 77.

²⁶ Fue adquirida por el Museo a las religiosas e ingresó en la colección permanente de la institución el 13 de mayo de 1982, asignándosele el número de registro CE1106.

²⁷ “San Luis Gonzaga, Pedro de Ávila. Siglo XVIII. Convento de las Comendadoras de Santa Cruz (Valladolid)”. Bolaños (2019): s. p.

²⁸ Martín González (dir.) (1970): 33.

²⁹ Urrea (1982): 58.

³⁰ Baladrón Alonso (2016): 1112-1115.

³¹ Además, señala González García-Valladolid que “detrás del retablo colateral de la epístola, están enterradas la V. M. Doña Inés Enríquez de Borja, señora de gran virtud, y otra religiosa, amas de la Orden de Caballeras Comendadoras de Santiago y nietas de San Francisco de Borja”. González García-Valladolid (1900): 78.

Santiago.³² En la actualidad (fig. 8) tan solo subsisten *in situ* el retablo y la efigie de *Santiago Matamoros*, habiéndose perdido por el camino, tras el cierre del cenobio y la conversión del templo en sala de exposiciones municipal, la gran custodia cupulada neoclásica que se situaba bajo el santo ecuestre, y las imágenes de *San Fernando*, de la que ignorábamos su paradero, y de *San Francisco de Borja*, que fue adquirida en 1982 por el Museo Nacional de Escultura.



Fig. 8. Reconstrucción virtual del retablo mayor de las comendadoras de Santiago de Valladolid

2. LA ESCULTURA DE SAN FERNANDO DE LAS COMENDADORAS

La canonización del rey Fernando III de Castilla (1199-1252), a la sazón San Fernando, en 1671 por el papa Clemente X vino a culminar el deseo de la monarquía hispánica de contar con un rey santo a la manera de Luis IX de

³² Otra hipótesis para explicar la presencia de San Fernando en el retablo es que gracias a su intervención la sede de orden se fijó definitivamente en el monasterio de Uclés. Hasta que el rey no unificó los reinos de León y de Castilla en 1230 existía la condición de que la orden debía de tener una sede en cada territorio (en León fue el convento de San Marcos y en Castilla el monasterio de Uclés).

Francia, primo de San Fernando, que se había iniciado en 1629 gracias al impulso del rey Felipe IV. Esta “subida a los altares” con la que la institución monárquica buscaba otorgarse un sello de prestigio trajo consigo aparejada la necesidad de crear imágenes escultóricas y pictóricas del nuevo santo a las que dar culto, algunas de las cuales se utilizarían para presidir los actos y fastos celebrados con motivo de su canonización. Desde entonces su fiesta quedó fijada el 30 de mayo, día de su fallecimiento.

Parece fuera de toda duda el hecho de que Ávila se inspiró para su ejecución en el modelo de San Fernando codificado décadas atrás por el escultor Alonso de Rozas (ca. 1625-1680/1681), quien utilizó para ello “la estampa del libro de la Información del Santo”,³³ volumen que no era otro que el *Memorial de la excelencia santidad y virtudes heroicas de don Fernando III* publicado por el jesuita Juan de Pineda en Sevilla en 1627. Según Urrea, la referida estampa sería la abierta por el grabador francés Claude Audran “el viejo” (1597-1675) en Roma en 1630³⁴ y dedicada por el padre Bernardo de Toro al rey Felipe IV. Rozas creó su prototipo fernandino en 1671, año en el que tanto él como su taller emprendieron la realización de, al menos, cuatro efigies del Santo Rey para las catedrales de Palencia, Zamora y Valladolid (fig. 9), y para el Tribunal de la Santa Inquisición instalado en esta última urbe.³⁵ El modelo iconográfico alcanzó tal éxito que se expandió con rapidez, de tal forma que hallaremos diversas copias en Medina del Campo, Nava del Rey, Tordesillas e, incluso, en tierras asturianas gracias a Antonio Borja (1660-1730), discípulo de Rozas. También utilizó dicho modelo su hijo José de Rozas (1662-1725) cuando en 1705 ejecutó un *San Fernando* para el retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé de Astorga.³⁶

San Fernando (fig. 10) ha sido concebido en su doble vertiente de guerrero (armadura y espada) y monarca (corona, cetro y esferamundi), personificando así la viva imagen del virtuoso rey cristiano que obtuvo victorias decisivas contra los musulmanes durante la Reconquista. Figura de pie sobre un terreno triangular rocoso en una posición notablemente estática a pesar del dinamismo que el escultor ha intentado imprimirle al disponerle la pierna derecha en claro avance y con numerosos pliegues cortantes en la capa. La escultura presenta una composición abierta ya que tanto las piernas como los brazos se lanzan en diferentes direcciones, conquistando así el espacio, como fue habitual durante el Barroco. Para compensar el peso de las piernas utiliza la capa a manera de “contrafuerte”.

³³ Urrea (1986): 484.

³⁴ Otros muchos artistas debieron de inspirarse en esta estampa, caso del escultor sevillano Pedro Roldán (1624-1699) cuando esculpió su magnífico *San Fernando* (1671) para la catedral de Sevilla, o el alemán, aunque radicado en la Corte y en el Levante, Nicolás de Bussy (ca. 1642-1706) para su ejemplar de la catedral de Murcia (ca. 1676).

³⁵ Urrea (1986): 484-487; Bustamante García (1995): 466.

³⁶ Martín González (1989): 42.



Fig. 9. *San Fernando*. Alonso de Rozas (atrib.). 1671. Catedral. Valladolid



Fig. 10. *San Fernando*. Pedro de Ávila (atrib.). Hacia 1732-1734. Convento de Santa Cruz de las Comendadoras de Santiago. Valladolid. Foto: Fernández del Hoyo (2019)

Viste, según dejó escrito Tormo, “el traje europeo de mediados del siglo XVI, el que a fines del XVII se le vistió a su cuerpo momificado en Sevilla cuando la canonización pontificia”: gorguera al cuello, armadura sustanciada en brazaletes negros con el ribete dorado, peto y espaldar, capa sobre los hombros –lo más frecuente era vestirle con un manto real de armiño decorado con las armas de la Corona de Castilla en cuadrícula: castillos dorados y leones bermejos³⁷ que a finales del siglo XVIII se policromó de blanco y se pintó en su parte superior la cruz de la orden de Santiago (se daba la doble circunstancia de que el cenobio

³⁷ Cintas del Bot (1990): 45. No sería descabellado pensar que originalmente la capa fuera ornamentada con la referida decoración y que al eliminar el repinte neoclásico desapareciera la policromía original puesto que es muy extraño ver representado al rey santo con una capa completamente dorada.

pertenecía a las comendadoras de Santiago y que el rey se hacía llamar “Alférez del Apóstol Santiago”), unos greguescos rojos (exterior) y azules (interior) con decoraciones vegetales doradas, calzas grisáceas y botas doradas. Llama especialmente la atención la decoración del peto –en el que el policromador ha logrado simular a la perfección su naturaleza metálica– a base de motivos vegetales dorados en la parte superior y en la inferior de dos clipeos-láureas dorados en los que se inscriben sendos bustos de perfil, togados y con la cabeza tocada por una corona de laurales, que parecen representar a emperadores romanos (fig. 11). Estas prendas resultan completamente anacrónicas puesto que se le ha representado como un caballero cristiano de comienzos del siglo XVII en vez de como uno de la Baja Edad Media.³⁸ No creo que este hecho obedezca a un desconocimiento de la moda medieval por parte del escultor puesto que, como veremos, supo recrear a la perfección el tipo de corona utilizada en la época del rey Fernando, sino que más bien se tratará de “una consecuencia más de las ideas de actualización y renovación salidas de las consignas de Trento”, tal y como señalara Julián Gallego.³⁹



Fig. 11. Detalle de los bustos imperiales togados y coronados del peto del *San Fernando*.

Foto: <https://www.suitesubastas.com/subasta>

La cabeza presenta todos y cada uno de los rasgos faciales que conforman la poética de la etapa madura del escultor, siendo además casi idéntico a los que

³⁸ Cuando en 1668 se reconoció el cuerpo del monarca con motivo de su canonización uno de los testigos del acto, don Cristóbal Báñez Salcedo, señaló que vestía “túnica de mangas ajustadas de la misma tela que el manto, cofia que cubría la cabeza sobre la que posteriormente se colocó una corona, zapatos o sandalias con labores doradas y bigote rubio a manera de cordón”. Cintas del Bot (1990): 44.

³⁹ Cintas del Bot (1990): 45.

dispuso en los dos moros caídos del grupo de *Santiago Matamoros* que preside el retablo: rostro de formato rectangular con la parte inferior levemente curvada, ojos ligeramente achinados, nariz de tabique ancho y aplastado, aletas nasales suavemente pronunciadas, boca pequeña y entreabierta con labios finos y comisuras pronunciadas, y sus típicas orejas. A todo ello hay que sumar la caracterización que hace del monarca castellano con una cabellera muy corta, barba de escaso resalte y unos finos bigotes de apariencia velazqueña que solo veremos repetidos de nuevo en toda su producción en las imágenes de los moros que conforman el grupo de *Santiago Matamoros* del mismo retablo mayor de las comendadoras. Asimismo, también abunda en la asignación a Ávila la forma de labrar las manos, especialmente las venas y las uñas, y la manera inconfundible de disponer los dedos (fig. 12).



Fig. 12. Detalle de la mano izquierda del *San Fernando*.

Foto: <https://www.suitesubastas.com/subasta>

Lleva la testa tocada por la corona real, uno de los “de los ornamentos de mayor significación ya que cubrir la cabeza se consideraba honrar al hombre en su parte más noble. Iconográficamente, es un símbolo de autoridad e insignia de distinción real”. Ávila ha logrado reconstruir de manera fidedigna la corona que pudo llevar ceñida en su testa el monarca castellano puesto que, como señala Cintas del Bot, “las coronas de entonces remataban en florones, siguiendo a los modelos franceses o bien, las más antiguas, en formas redondeadas y

caprichosas”. Este tipo de corona no fue muy frecuente durante el Barroco puesto que se prefirió representar al rey santo con la corona de la monarquía contemporánea: “de oro y pedrerías, con ocho flores y ocho perlas intercaladas, cerrada por ocho diademas y rematada en una cruz sobre un globo”.⁴⁰

En la mano izquierda blandía una espada que es el “símbolo de la guerra y de la justicia”, “el arma por excelencia de los caballeros cristianos” y la “señal divina del dominio sobre el enemigo”;⁴¹ mientras que con la derecha sujetaba un cetro que aludía a su condición de gobernante,⁴² aunque antiguamente, y según el testimonio de Tormo, portó una Esferamundi u orbe crucífero que “es la insignia máxima de poder y simboliza el dominio sobre el imperio. El estar rematada por una cruz indica su potestad sobre la cristiandad”.⁴³ Actualmente el santo ha perdido, además de la cabeza original, todos estos atributos.

Gracias a una buena fotografía de la escultura de *San Fernando* publicada por la profesora Fernández del Hoyo en 2019 en su artículo “Las comendadoras de Santa Cruz: de monasterio a colegio”⁴⁴ podemos asegurar que la imagen del rey santo –excepción hecha de la nueva cabeza que se le ha integrado en el cuerpo– puesta a la venta en Suite Subastas es la misma que Pedro de Ávila talló hacia 1734 para el retablo mayor del monasterio de Santa Cruz de las comendadoras de Santiago y la que tras el cierre del cenobio desapareció misteriosamente. Ignoramos lo que sucedió con la imagen pero resulta bastante extraño que no recalara en el Museo Nacional de Escultura al igual que lo hicieron su compañero de retablo, *San Francisco de Borja*, y la mayoría de las piezas de escultura y pintura que existieron en el templo, algunas de las cuales también recalaron en el monasterio de las salesas.⁴⁵

Si analizamos minuciosamente la escultura puesta a la venta en Suite Subastas, abstrayéndonos de la nueva cabeza (fig. 13), llegamos a la conclusión

⁴⁰ Cintas del Bot (1990): 42.

⁴¹ Según *Las Partidas* de Alfonso X el Sabio la espada no solo tenía importancia como arma ofensiva, sino que en ella se resumían las cuatro principales virtudes del caballero cristiano: “la cordura, representada por el puño; la medida, simbolizada en el arriaza; la justicia, figurada en la hoja; y la fortaleza en la manzana”. La espada que se conserva en la Capilla Real de la catedral de Sevilla y que la tradición señala que fue la que empuñó el rey es un ejemplar que por “su forma, tamaño y caracteres se adapta al tipo de espada usada en el siglo XIII. Su pomo y empuñadura son de cristal de roca, y solo se garantiza como primitivo el arraz, en el que se aprecia una decoración de lacería y atauriques grabados sobre plata dorada”. Cintas del Bot (1990): 43.

⁴² En el sepulcro de San Fernando en la Capilla Real de la seo sevillana se conserva el cetro del monarca que, según Cintas del Bot “era de madera fina, de una vara de largo y con remates de marfil, a lo que se añadió en 1729 un cordón de “hechura salomónica”. Cintas del Bot (1990): 42.

⁴³ Cintas del Bot (1990): 42-43.

⁴⁴ Fernández del Hoyo (2019): 98.

⁴⁵ Señala el Catálogo Monumental de Valladolid que “La Comunidad de Dominicas Francesas, dado que el edificio está declarado Monumento Nacional, al tiempo de trasladarse al edificio de la Huerta del Rey, se llevó los objetos inventariados en el Tesoro Artístico Nacional (...) Una parte de estos objetos han sido adquiridos por el Patrimonio Nacional y destinados al Museo Nacional de Escultura”. Martín González / Plaza Santiago (2001): 329.

de que se trata de la misma pieza: comenzando por la disposición del cuerpo, brazos, piernas y dedos de las manos, siguiendo por los pliegues de la capa, la forma de los brazaletes o las arrugas que se forman sobre y bajo las rodillas, y finalizando por la similitud de las botas, de los greguescos y de un detalle que creemos definitivo como es la completa identidad de las decoraciones del peto, tanto de los motivos vegetales de la parte superior como de los curiosos clipeos-laureas con emperadores coronados en su interior. Bien es cierto que la capa ya no presenta el repolicromado blanco y la cruz de Santiago que se efectuaron a finales del siglo XVIII, si bien no debe extrañarnos su desaparición puesto que también lo tuvo el *San Francisco de Borja* en su manto y tras su restauración en el Museo Nacional de Escultura se le retiró. No hemos de olvidar que el policromador primigenio de ambas imágenes no las concibió con el manto blanco de la orden de Santiago, sino que este fue invención del repolicromador neoclásico Martín Mayo.



Fig. 13. Reconstrucción virtual del *San Fernando* con su cabeza original

La escultura de *San Fernando* es una de las últimas, cronológicamente hablando, que acometió el escultor puesto que tras ella tan solo le tenemos documentada una desaparecida *Virgen de las Angustias* (1739) para la iglesia de San Miguel de Íscar (Valladolid), y atribuida una efigie de *San Ramón Nonato* (1737) conservada en la iglesia de Santa María de los Mártires de la citada villa. Estas obras postreras en la producción del escultor se caracterizan por un alargamiento del canon que provoca una acusada microcefalia, aspectos ambos bien visibles en la efigie del rey santo, así como por una relativa estereotipación de los rasgos faciales que ya no están labrados minuciosamente como antaño. Esto último pudo deberse a que por entonces tenía entre manos tal cantidad de encargos que no tuvo más remedio que delegar en sus oficiales y aprendices, o bien a que ya que por esas fechas había comenzado a padecer la enfermedad ocular que a finales de la década de 1730 le dejaría casi, o completamente, ciego y, por lo tanto, inútil para la práctica laboral. Con las lógicas diferencias capilares y de caracterización, los rasgos formales del rostro del santo, así como la forma de la cabeza, emparentan íntimamente con los de las imágenes de *San Antonio de Padua* (ca. 1730) y *San Ramón Nonato* (1737) que labró para la villa de Íscar (Valladolid), y, como no podía ser de otra forma, con las de dos de los moros (moro del escudo y moro caído) del grupo de *Santiago Matamoros* con el que compartía retablo.

3. TESTAS CORONADAS Y SIN CORONAR

Desconocemos el rumbo que tomó la escultura de *San Fernando* tras su salida del monasterio de las comendadoras de Santiago, así como las vicisitudes que sufrió durante las últimas cuatro décadas y que le llevaron a perder la cabeza. Ignoramos por completo cuándo desapareció la testa coronada original tallada por Ávila y si esta se destruyó (fortuitamente o a posta) o bien si se retiró por su mal estado de conservación o por otro motivo que no alcanzamos a adivinar. Tampoco tenemos ninguna noticia acerca de la actual cabeza (fig. 14) del monarca castellano: ignoramos qué le ocurrió a su cuerpo original, así como el autor que la labró y al personaje que representaba. De lo que no parece haber ninguna duda es que el personaje retratado no era San Fernando puesto que no suele efigiarse con un rostro tan maduro y tamaña calvicie. Estas características faciales concuerdan más con un San Cayetano, un San Francisco de Borja o incluso un San Ignacio de Loyola. De hecho, nuestra cabeza posee un lejano parecido con las que labró en 1610 el “Lisipo Andaluz”, Juan Martínez Montañés (1568-1649), para las esculturas de *San Francisco de Borja* y *San Ignacio de Loyola* que le encargaron los congregantes de la Santísima Trinidad de Sevilla, establecidos en la Casa Profesa de los jesuitas, actual iglesia de la Anunciación, templo en el que aún se las puede admirar en los extremos de la capilla mayor.



Fig. 14. Detalle de la actual cabeza del *San Fernando*.

Foto: <https://www.suitesubastas.com/subasta>

Por el momento es imposible conocer la procedencia de esta cabeza y bastante complicado establecer una filiación con un maestro o escuela concreta. Por la forma de labrar el pelo y la barba, y la presencia de un cierto recuerdo del estilo de Gregorio Fernández, hay bastantes posibilidades de que se trate de una obra vallisoletana de finales del siglo XVII, aunque tampoco habría que descartar que se tratara de una pieza más temprana. Lo que no se puede aceptar en ningún caso es su atribución al escultor gaditano Pedro Laboria puesto que no encontramos en la pieza ninguno de sus característicos estilemas. Si comparamos un rostro labrado por Laboria que presente unas facciones similares a las de nuestra cabeza, caso del *San Francisco de Borja* (ca. 1743) de la iglesia de San Ignacio de Loyola de Bogotá (Colombia) (fig. 15) o del *San Francisco Javier*

moribundo (1739) (fig. 16) del mismo templo, observamos que su estilo dista mucho del patentizado en la actual cabeza del *San Fernando*. Así, no encontramos esos “rostros expresivos dotados de intensas facciones” y “barbas ondulantes” de los que nos habla Herrera García,⁴⁶ sino más bien un rostro ensimismado que no denota ninguna emoción; ni tampoco sus usuales barbas y cabellos formados por guedejas lineales fuertemente marcadas, las narices estrechas aguileñas y con abultadas aletas, los ojos pequeños y entreabiertos, o los pómulos hinchados.



Fig. 15. *San Francisco de Borja*. Pedro Laboria. Hacia 1743. Iglesia de San Ignacio de Loyola. Bogotá (Colombia). Foto: Herrera García (2018)



Fig. 16. *San Francisco Javier moribundo*. Pedro Laboria. 1739. Iglesia de San Ignacio de Loyola. Bogotá (Colombia). Foto: Herrera García (2018)

⁴⁶ Herrera García (2018): 535.

Laboria fue un destacado exponente de la plástica gaditana dieciochesca del que se desconoce el maestro o maestros bajo los que completó su formación. Herrera García piensa que por “sus rasgos demuestran de forma inequívoca su vinculación al ámbito estético genovés, cuyas muestras de escultura barroca, tanto lígnea como marmórea, eran ya habituales en Cádiz desde mediados del siglo XVII”.⁴⁷ Su radio de actuación no solamente comprende Cádiz y sus alrededores sino también el Virreinato de Nueva Granada, al que llegó para trabajar al servicio de la Compañía de Jesús en Santafé de Bogotá. Allí se mantuvo viviendo y trabajando entre 1738-1749, convirtiéndose en uno de los escultores más destacados del momento, tal es así que:

el impacto de sus creaciones en el centro artístico santafereño (...) sobresale entre las numerosas obras escultóricas heredadas del periodo colonial. Debió de contribuir a la evolución del último barroco en la plástica neogranadina, quizás conjugándose con el también evidente influjo del taller quiteño.⁴⁸

CONCLUSIONES

La imparable desacralización de la sociedad ha llevado a una falta de vocaciones que en las últimas décadas ha deparado el cierre de numerosos conventos, siendo este un fenómeno muy significativo en la ciudad de Valladolid desde finales del siglo XX. El cierre de un convento es dramático desde el punto de vista histórico-artístico puesto que suelen traer consigo la dispersión de sus obras de arte entre otros establecimientos de la orden. En otras ocasiones algunos de estos bienes artísticos son vendidos a particulares, anticuarios o casas de subastas, siendo un buen ejemplo de esta dinámica la escultura de *San Fernando* que perteneció al retablo mayor de las comendadoras de Santiago que acabamos de reencontrar en una casa de subastas de Barcelona.

En lo que concierne a las esculturas desde el punto de vista artístico, es interesante comprobar cómo Ávila se inspiró para ejecutarlas en modelos previos que conocía sobradamente. Nos estamos refiriendo al *San Fernando* que Alonso de Rozas labró hacia 1671 para la catedral vallisoletana, y, especialmente, al *Santiago Matamoros* que preside el retablo mayor de la cercana iglesia de Santiago Apóstol. Esta última obra fue realizada por Juan de Ávila, su padre, y en alguna ocasión se ha sugerido la atractiva posibilidad de que el propio Pedro le ayudara en su confección, teoría del todo plausible.

Para finalizar querríamos incidir en la supremacía artística que alcanzó el escultor en el Valladolid del primer tercio del siglo XVIII. Esta superioridad respecto al resto de artífices avecindados en la urbe y en las ciudades cercanas se sustentó en la exquisita perfección formal que alcanzó en sus esculturas, así como

⁴⁷ Herrera García (2018): 511.

⁴⁸ Herrera García (2018): 509.

en su capacidad para trabajar diferentes materiales. Ambos motivos serían los que llevaron a las comendadoras a solicitar sus servicios para que tallara en piedra las estatuas de la fachada del templo, labrara en madera las esculturas del retablo mayor, y modelara en yeso las diferentes efigies de virtudes y ángeles que tapizan las bóvedas, cúpula y buena parte de los paramentos de la iglesia.

Asimismo, del prestigio que logró en vida son bien significativas su vasta producción, la amplísima expansión territorial que alcanzó esta (exportó obra a localidades tan distantes como Orense, Santillana del Mar, Pamplona, Lekeitio u Oñate, y por supuesto a lugares más cercanos como la inmensa mayoría de las provincias de la actual Comunidad de Castilla y León), y el hecho de que creara una serie de iconografías que tuvieron su repercusión en numerosos maestros regionales, tanto conocidos como anónimos. Ese prestigio le sobrevivió tal y como puede comprobarse por las referencias que hicieron Manuel Canesi y Rafael Floranes sobre las imágenes que labró para el Oratorio de San Felipe Neri. Canesi se refirió genéricamente a las obras que realizó para este templo señalando que “hemos visto feneciéndose las capillas y retablos; colocando en ellas los años de 1721 y siguiente los santos que las adornan, hechuras de Pedro de Ávila, estatuario insigne, vecino de esta ciudad”,⁴⁹ mientras que Floranes se centró en la Inmaculada: “La Purísima Concepción cuya efigie es hechura de D. Pedro de Ávila que hizo las efigies de los tres altares de la capilla mayor”.⁵⁰ Ambas referencias son una excepción dentro de la literatura desarrollada por los historiadores locales puesto que escasean las citas de artistas contemporáneos. Apenas contamos con estas referidas a Ávila y las vertidas por Ventura Pérez acerca de sus amigos y compadres Pedro Bahamonde y Pedro de Ribas.

BIBLIOGRAFÍA

- Baladrón Alonso, Javier (2016): *Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16207>
- Baladrón Alonso, Javier (2017): “Noticias biográficas, obras documentadas y atribuciones de escultores vallisoletanos del siglo XVIII: de José Pascual a Claudio Cortijo”, *BSAA arte*, 83, 211-234.
- Baladrón Alonso, Javier (2020): “Acerca del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles”, *BSAA arte*, 86, 281-306.
- Bolaños, María (2019): *Almacén, el lugar de los invisibles* (catálogo de exposición). Madrid, Ministerio de Cultura.
- Bustamante García, Agustín (1995): “El Santo Oficio de Valladolid y los artistas”, *BSAA*, 61, 455-466.
- Canesi, Manuel (1996): *Historia de Valladolid (1750)*, t. 3. Valladolid, Grupo Pinciano.

⁴⁹ Canesi (1996): 559.

⁵⁰ Floranes (s. a.): 370r.

- Cintas del Bot, Adelaida (1990): *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1999): “El convento de comendadoras de Santa Cruz de Valladolid: nuevos datos para su historia”, en *Valladolid: historia de una ciudad. Congreso internacional*, vol. 1: *La ciudad y el arte. Valladolid villa (época medieval)*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, pp. 105-114.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (2019): “Las comendadoras de Santa Cruz: de monasterio a colegio”, en *Conocer Valladolid 2018. XI Curso de patrimonio cultural*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, pp. 65-116.
- Floranes, Rafael (s. a.): *Inscripciones de Valladolid*, Biblioteca Nacional, Manuscrito 11.246. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000191594> (consultado el 8 de junio de 2021).
- García Chico, Esteban (1941): *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, vol. 2: *Escultores*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- González García-Valladolid, Casimiro (1900): *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política*, t. 1. Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando.
- Herrera García, Francisco Javier (2018): “Pedro Laboria y la teatralidad elocuente en la escultura barroca bogotana”, en Lázaro Gila Medina / Francisco Javier Herrera (coord.): *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 507-536.
- Martín González, Juan José (dir.) (1970): *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, Ministerio de Educación.
- Martín González, Juan José (1973): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 6: *Antiguo partido judicial de Valladolid*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Martín González, Juan José (1989): *Escultura de Castilla y León. Siglos XVI-XVIII* (catálogo de exposición). Zaragoza, Museo e Institución Camón Aznar.
- Martín González, Juan José / Plaza Santiago, Francisco Javier de la (2001): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 15: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (2ª parte)*. Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Pérez, Ventura (1983): *Diario de Valladolid (1885)*. Valladolid, Grupo Pinciano.
- Sangrador y Vítors, Matías (1854): *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*, t. 2. Valladolid, Imprenta de D. M. Aparicio.
- Tormo y Monzó, Elías (1940-1941): “Las comendadoras. En el colegio de mis nietas en Valladolid”, *BSAA*, 7, 143-165.
- Urrea, Jesús (1982): *Guía histórico-artística de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- Urrea, Jesús (1986): “San Fernando en Castilla y León”, *BSAA*, 52, 484-487.