

El escultor rococó José Fernández (1713-1783)

The Rococo Sculptor José Fernández (1713-1783)

JAVIER BALADRÓN ALONSO

Investigador independiente

balilla19@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-7548-2962

Recibido: 06/05/2022. Aceptado: 05/07/2022

Cómo citar: Baladrón Alonso, Javier: “El escultor rococó José Fernández (1713-1783)”, *BSAA arte*, 88 (2022): 247-273.

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

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.247-273>

Resumen: Siempre se ha venido señalando que la escultura vallisoletana sufrió un periodo de acusada decadencia durante el siglo XVIII, afirmación matizable que sin duda se debe al escaso conocimiento y falta de investigación de la misma, dado que la escuela contó con maestros tan destacados como Pedro de Ávila (1678-1755), Pedro de Sierra (1702-1761) y Felipe de Espinabete (1719-1799). Hoy presentamos a un interesantísimo escultor, casi desconocido, que por sus méritos artísticos bien merece ocupar un puesto de honor en la escultura barroca vallisoletana. Estamos hablando de José Fernández (1713-1783).

Palabras clave: escultura barroca; José Fernández; Siglo XVIII; Valladolid.

Abstract: It has always been pointed out that the school of sculpture of Valladolid suffered a period of marked decline during the 18th century, a qualifiable statement that is undoubtedly due to the scant knowledge and lack of research about this period, given that the school had such outstanding masters as Pedro de Ávila (1678-1755), Pedro de Sierra (1702-1761) and Felipe de Espinabete (1719-1799). Today we present a very interesting sculptor, almost unknown, who for his artistic merits deserves to occupy a place of honor in the school of Baroque sculpture of Valladolid. We are talking about José Fernández (1713-1783).

Keywords: Baroque sculpture; José Fernández; 18th century; Valladolid.

INTRODUCCIÓN

“Las esculturas son de gran interés ya que son de las primeras obras documentadas del escultor José Fernández, que a juzgar por la calidad de las mismas, mantenía viva en Valladolid y con cierta dignidad, nuestra tradicional escuela”.¹ Con estas palabras dedicadas a las imágenes de la *Inmaculada Concepción*, *San Simón* y *San Judas Tadeo* (1775) que Fernández labró para el

¹ Urrea Fernández (2004): 124.

retablo mayor de la parroquia de Valoria la Buena (Valladolid) llevó a cabo Jesús Urrea la primera apreciación acerca de este escultor del que hasta entonces nada se sabía más allá de su existencia gracias a los catastros del Marqués de la Ensenada de 1752 y 1761.² Hubieron de pasar algo más de dos siglos para que Urrea, como hemos visto, diera a conocer sus primeras obras en las páginas del *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. En ese mismo volumen también divulgó una fantástica *Virgen del Rosario* (1764) en Corcos del Valle (Valladolid).³ A pesar de las décadas transcurridas, poco más se ha avanzado en el conocimiento del escultor. Nada sabemos de su vida y apenas se le han documentado otras dos intervenciones: la *Virgen de los Dolores* (1749) y el *Cristo yacente* (1752) del retablo de la Hermandad de María Santísima de los Dolores de la parroquia de San Pedro de Valladolid⁴ y las desaparecidas esculturas de *San Juan Evangelista*, *San Nicolás de Bari* y *Santa Catalina de Alejandría* (1741) que realizó para la capilla de la Universidad de Valladolid.⁵

1. ESBOZO BIOGRÁFICO

José Fernández Méndez nació en Cuenca de Campos (Valladolid) y fue bautizado por sus padres, José Fernández y Antonia Méndez, el 3 de julio de 1713 en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de la citada localidad terracampina.⁶ El hecho de que sus padres fueran naturales de Valladolid nos lleva a pensar que el nacimiento de José en Cuenca de Campos se produjo de manera fortuita durante un traslado temporal a la citada población, quizás por motivos laborales paternos—desconocemos cuál fue su profesión—.

Desconocemos cuándo se produjo su llegada a Valladolid. Bien pudo ser por los citados motivos laborales de sus padres o bien porque se le envió para aprender el oficio de escultor, dado que en las cercanías de Cuenca de Campos no existía ningún taller relevante, más allá de los instalados en Medina de

² Arribas Arranz (1947-48): 234, 236-237.

³ Urrea Fernández (2004): 58.

⁴ Martín González / Urrea Fernández (1985): 167.

⁵ Redondo Cantera (1989): 657.

⁶ “Hoy tres de julio de mil setecientos y trece yo Francisco Navarro Díez cura propio de la parroquia de San Justo y Pastor de esta villa de Cuenca de Campos bauticé puse los santos óleos y crisma a un niño, hijo legítimo de Joseph Fernández y Antonia Méndez su legítima mujer llámose Joseph, fueron sus padrinos el licenciado don Fernando Requejo y Antonia Fernández de la Rosa dieronle por abogados a San Fernando y San Juan aviseles el parentesco espiritual, y la obligación de enseñarle la doctrina, siendo testigos Alonso Paniagua y Miguel Martín y por verdad lo firmé ut supra”. Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante AGDVa), Cuenca de Campos, Santos Justo y Pastor, 1592B, f. 280.

Rioseco.⁷ Ignoramos, asimismo, si ya vino formado, pues bien pudo hacerlo en la ciudad de los almirantes, o bien ese aprendizaje acaeció en Valladolid. Analizando su escasa obra no sería descartable, sino más bien todo lo contrario, que su maestro hubiera sido Pedro de Ávila (1678-1755), el escultor más relevante en la ciudad del Pisuega durante el primer tercio del siglo XVIII. Llama la atención la absoluta falta de documentación acerca de los aprendices y oficiales que formaron parte del taller de Ávila a lo largo de sus cuatro décadas de magisterio. Recientemente se ha señalado que Ávila pudo ser el maestro de Felipe de Espinabete (1719-1799).⁸ A este único aprendiz creemos que se puede añadir el nombre de José Fernández en base a la relación que posee su estilo, conocido por apenas un puñado de obras, con el del hijo de Juan de Ávila (1652-1702). Esta similitud es bien patente en la configuración de los rostros o en detalles como la utilización del pliegue a cuchillo o la disposición de los pies en un ángulo de 90°. En caso de confirmarse esta relación de aprendiz-maestro, Fernández habría permanecido bajo el tutelaje artístico de Ávila entre 1727-1733, aproximadamente, puesto que por lo general la mayoría de aprendices accedía a los obradores entre los 11-14 años. En estos momentos en Valladolid escaseaban los talleres escultóricos dado que solamente mantenían abierto su obrador Andrés de Pereda (ca. 1655-1733), Antonio de Gautúa (1682-1744), Pedro Correas (1689-1752), Ventura Ramos (1703-1756) y Pedro Bahamonde (1707-1748), todos ellos maestros inferiores, técnicamente hablando, a Ávila.

Una vez independizado de su maestro, quizás en 1740 o en los años inmediatamente anteriores, decidiría abrir taller propio. Con algunas obras ya en marcha, lo que le proporcionaría cierto desahogo económico, decidió contraer matrimonio con la segoviana –en bautizos sucesivos se la hace natural de Logroño– María Gregoria de Arayo, hecho que se produjo con anterioridad al 24 de marzo de 1742, día en el que bautizaron a un hijo llamado José Julián. Nacido diez días antes, había sido bautizado “en casa por necesidad” por “el Padre Fray Manuel de Santa Engracia del Orden de Premostratenses” y además se le habían impuesto los santos óleo y crisma.⁹ Por entonces el matrimonio, no sabemos si con más hijos, moraba en la calle de Cantarranas, en la cual viviría hasta su fallecimiento. Gracias al contrato de arrendamiento que firmó el 12 de octubre de 1743 sabemos que tomó en alquiler la casa “de la viuda y herederos que quedaron por fin y muerte de Sebastián Antón” en la calle de Cantarranas “por tiempo y espacio de cuatro años” que comenzarían a contarse desde el 1 de enero de 1744, y en cada uno de los cuales abonaría 26 ducados de vellón (= 286 reales).¹⁰ Como

⁷ Aparte del taller de los Sierra, creado por Tomás de Sierra (1647/1648-1725) y continuado por sus hijos Francisco (1681-1760) y José (1694-1751), el otro obrador destacado era el de Melchor García (1706-d. de 1770).

⁸ Baladrón Alonso (2016): 205-227.

⁹ AGDVa, Valladolid, La Antigua, 1712B, ff. 374-375.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante AHPVa), Leg. 3.475, f. 274.

hemos referido, ignoramos si José Julián fue el primogénito de la pareja, sin embargo, no fue el único ni el último puesto que en años sucesivos la familia se amplió con la llegada de Norberto Julián (1743), Ramón (1745), Felipe Santiago Anselmo (1746), María Josefa (1748) y Manuela (1751).¹¹

Fernández tenía dispuestos la vivienda y el taller en la casa de la calle de Cantarranas¹² (hoy calle de Macías Picavea), vía perteneciente a la colación de Santa María la Antigua y una de las vías más céntricas de la urbe, posición que le permitía estar cerca de dos de los centros del poder local: el político (consistorio) y el religioso (catedral). A unos pocos pasos del obrador podía acudir a misa a las iglesias de dos cofradías penitenciales: la Santa Vera Cruz y las Angustias. Asimismo, a no mucha distancia se encontraban numerosos palacios –destacando el Palacio del Almirante–, las Reales Carnicerías o el Hospital de los Orates. Algo más alejada estaba, curiosamente, su propia parroquia, la de Santa María la Antigua.

Las primeras obras documentadas son las tres esculturas que la Universidad le encargó en 1741 para el altar mayor de su capilla: *San Juan Evangelista*, *San Nicolás de Bari* y *Santa Catalina de Alejandría*, patronos de la institución. Todas ellas fueron estofadas por el notable maestro dorador Manuel Barreda Lombera (1681-1757). En total se abonaron a ambos artífices 1.561 reales de vellón.¹³ Por desgracia las tres imágenes desaparecieron o bien fueron vendidas o cedidas a otro templo tras la construcción en 1788 del nuevo retablo mayor de estilo neoclásico.

Tres años después le veremos trabajando para la catedral, como así lo indica la carta de pago de 30 reales que extendió al canónigo don Jerónimo de Estrada, con motivo de la “compostura del Cristo de bronce y peana y más el Cristo de marfil”. La tarea ejecutada en ambos Cristos fue la de “colocar el de marfil en la peana del de bronce y quitado este se mete una pieza de nogal en la caja o escopladura para meter en dicha pieza el de bronce es a saber que esta peana sirva a ambos Cristos y más blanquecer el oro de dicho Cristo de bronce y lo mismo al bronce de la peana y limpiar y lustrar el ébano y concha de la peana”.¹⁴

¹¹ AGDVa, Valladolid, La Antigua, 1712B, ff. 387-388, 423-424, 444, 480, 535.

¹² Unía la calle Platerías con la del Cañuelo y, según Agapito y Revilla, su “nombre estaba justificado por pasar por allí el Esgueva, que iba descubierta, en cuyo cauce ranas y sapos darían sus acostumbrados conciertos”, v. Agapito y Revilla (1937): 63-64.

¹³ Redondo Cantera (1989): 657.

¹⁴ “Digo yo Joseph Fernández vecinos de esta ciudad y profesor del arte de la escultura que recibí del señor don Lucas de Alfaro treinta reales vellón por la compostura del Cristo de bronce y peana y más el Cristo de marfil todo de la santa iglesia catedral por orden del señor don Jerónimo Estrada; y el trabajo que se ha hecho en dichas hechuras es lo siguiente: colocar el de marfil en la peana del de bronce y quitado este se mete una pieza de nogal en la caja o escopladura para meter en dicha pieza el de bronce es a saber que esta peana sirva a ambos Cristos y más blanquecer el oro de dicho Cristo de bronce y lo

Desconocemos la personalidad que tuvo nuestro escultor, pero llama la atención que entre los escasísimos documentos que conservamos de él dos de ellos sean pleitos en la Real Chancillería. El primero se lo interpuso en la primavera de 1746 el ensamblador Manuel Gil Bueno (*ca.* 1715-d. de 1770), con el que parece que se había concertado para realizar una imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* que presidiría un tabernáculo que fabricaría el propio ensamblador.¹⁵ Como ambas partes no lograron llegar a un acuerdo comenzó un litigio judicial y el alcalde del crimen, entre otras diligencias, tomó declaración, el 21 de mayo, a los testigos presentados por Fernández: el escultor Juan López (1726-1801), el ensamblador Juan Saco (1719-1781) y el tallista Blas de Sierra (1715-1749). Tras estas declaraciones, y diversas averiguaciones y actuaciones, el alcalde del crimen don Francisco de Salazar y Bustamante dictó sentencia el 22 de septiembre, condenando:

a Manuel Gil Bueno vecino de esta dicha ciudad a que luego como sea requerido reciba la imagen de Nuestra Señora de los Dolores que de su orden y encargo ha hecho y ejecutado Joseph Fernández escultor vecino de esta dicha ciudad al cual pague los doscientos y cincuenta reales vellón en que de su pedimento y consentimiento de la otra parte se halla tasada por Pedro Bahamonde del mismo oficio a cuya paga se le apremie.¹⁶

Gil Bueno no quedó conforme con la sentencia y el 3 de octubre apeló “en grado de apelación nulidad agravio o como más haya lugar de un auto definitivamente dado por uno de los verdaderos alcaldes del crimen de esta corte en el juzgado de provincia contra mi parte y en favor de Joseph Fernández”. A pesar de que el documento de apelación fue presentado, parece que este no fue tomado en consideración y la condena al ensamblador fue en firme. Desconocemos el destino que tendrían tanto la imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* como el tabernáculo que presidiría.

Una nueva Dolorosa, puesta bajo la advocación de *María Santísima de los Dolores* (1749), es la obra documentada más antigua entre las conservadas de Fernández (fig. 1). La realizó en 1749 en compañía del policromador Manuel de Urosa (1720-*ca.* 1785) para la “Hermandad de la Milagrosa Imagen de María Santísima de los Dolores con el admirable título y renombre del Santo Rosario, recién plantada en el delicioso jardín de la iglesia de Nuestro Padre y Apóstol San

mismo al bronce de la peana y limpiar y lustrar el ébano y concha de la peana y la misma diligencia al Cristo de marfil y por ser verdad lo firmé Valladolid y marzo 15 de 1744. Fdo: Joseph Fernández”, v. AGDVa, Valladolid, Catedral, Caja 741, Recados de cuentas de fábrica 1743-1753, Años 1743-1744.

¹⁵ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARChVa), Pleitos Civiles, Fernando Alonso (Olv), Caja 112,9.

¹⁶ ARChVa, Pleitos Civiles, Fernando Alonso (Olv), Caja 112,9.

Pedro” de Valladolid.¹⁷ Por su hechura se les abonaron 909 reales y queda claro que se trataba de una imagen procesional, por cuanto se la dispuso de andas y tornillos. Aunque en los documentos aparece reseñada como “Nuestra Señora de los Dolores”, en realidad se trata de una Virgen de la Piedad en la que ambas piezas están labradas de manera independiente. La imagen no debió de gustar a la Hermandad, o bien sufrió algunos desperfectos, puesto que al poco tiempo se volvió a contratar a Urosa para realizar “una diadema y diferentes retoques que se hicieron a Nuestra Señora” y a Fernández para “mover la cabeza de Nuestra Señora, una pierna y otros necesarios reparos para que quedase perfecta”.¹⁸

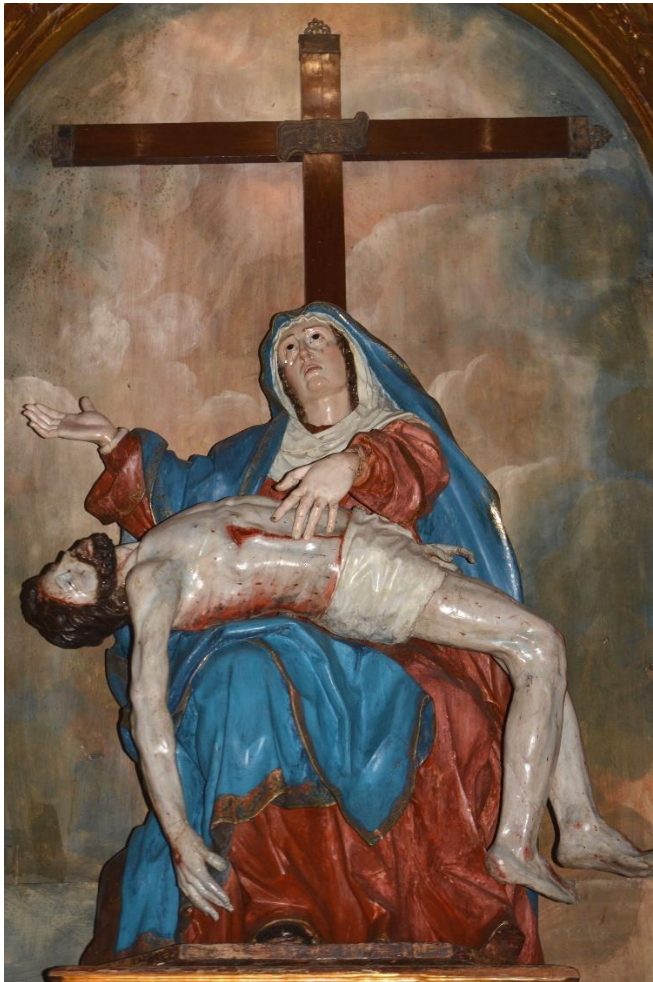


Fig. 1. *María Santísima de los Dolores*. José Fernández. 1749. Iglesia de San Pedro Apóstol. Valladolid

¹⁷ Martín González / Urrea Fernández (1985): 169.

¹⁸ AGDVa, Valladolid, San Pedro, Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores, Libro de cuentas 1740-1772, f. 76.

La Virgen aparece sentada con las piernas abiertas para sujetar el cuerpo de su Hijo. Viste túnica roja, manto azul con ribete dorado y un paño blanco que le cubre la cabeza. Estas vestimentas, surcadas de plegados a cuchillo, poseen un notable movimiento merced al hecho de que las telas se entrecruzan y apelotonan en diferentes partes de su cuerpo. Mantiene una gestualidad suplicante, como si estuviera interpelando a Dios Padre. Así, dirige su mirada angustiada y llorosa –el rostro se ve surcado por cuatro lágrimas de cristal– hacia el cielo, mientras eleva dramáticamente la mano derecha. El rostro es redondeado y acusa notable morbidez, con un potente mentón, largas guedejas de pelo que lo flanquean y unos ojos grandes de enorme expresividad. La figura de Cristo yace inerte sobre el regazo de su Madre, con la cabeza y el brazo derecho desplomados en teatral concepción. Posee una anatomía magra, de formas mórbidas y redondeadas, escasamente sanguinolenta. Como ocurre con la plástica dieciochesca, impera más la visión idealizada y dulce que la patética del siglo XVII, si bien a pesar de ello mantiene la hondura espiritual imperante durante esa centuria.



Fig. 2. *Cristo yacente*. José Fernández. 1752. Iglesia de San Pedro Apóstol. Valladolid

Tres años más tarde, cuando la hermandad encargó a Antonio Bahamonde (1731-1783)¹⁹ la ejecución del retablo que debía presidir la Virgen, se comisionó a Fernández una “efigie de Nuestra Señora, compostura del Santísimo Cristo que mandó hacer la Congregación”, de cuyo policromado y estofado se encargó Pedro de Acuña (1689-1760).²⁰ No es comprensible que en el plazo de tan solo tres años la Congregación encargara dos esculturas de la Virgen de los Dolores, por lo que lo más probable es que se trate de un error del escribano y en realidad se refiera al *Cristo yacente* (1752) del banco (fig. 2), el cual viene a perpetuar la iconografía

¹⁹ Martín González / Urrea Fernández (1985): 169.

²⁰ Martín González / Urrea Fernández (1985): 169.

ideada siglo y medio antes por Gregorio Fernández (1576-1636). Sin duda lo mejor de la escultura es la cabeza, que muestra unas facciones que denotan dolor y agotamiento. La nariz puntiaguda, con grandes fosas nasales y aletas muy remarcadas, así como los duros pómulos, son características esenciales de la estética de José Fernández.

Por las mismas fechas en que estaba esculpiendo la citada *Virgen de los Dolores* recibió un encargo de la iglesia de Santiago Apóstol de Torrelobatón (Valladolid) para fabricar una hechura de *Santiago Apóstol* (1749-1750)²¹ que vendría a ocupar un retablo construido por Manuel Gil Bueno, lo que parece indicarnos que las relaciones laborales entre ambos artífices no se resentieron tras el pleito que les enfrentó. La escultura se llevó en un carro tirado por bueyes en 1750,²² mientras que la llegada del retablo se demoró un año más. El ensamblador percibió por su hechura 2.435 reales (1.050 reales abonados en 1750 y 1.385 reales en 1751),²³ precio que nos indica que se trataría de un retablo de reducidas dimensiones. Posiblemente tuviera banco, un único cuerpo con una hornacina en la que se dispondría la escultura de Santiago y un airoso ático que llevaría inserta una “medalla de Nuestra Señora del Pilar y Santiago”, es decir un relieve de la Aparición de la Virgen al apóstol Santiago, que quizás pudo ejecutar nuestro escultor. Poco tiempo se mantuvo la escultura de Santiago Apóstol en su templo debido a que en 1762 se trasladaron “el Santísimo con las imágenes desde Santiago a Santa María en virtud de licencia de su Ilustrísima”.²⁴ Ignoramos el destino que tuvieron la escultura y el retablo.

Del prestigio que fue adquiriendo a lo largo del tiempo son bien indicativos los catastros del Marqués de la Ensenada efectuados en 1752 y en 1761, ya no solo porque reflejan que era uno de los maestros a los que se le estimaban mayores ganancias sino porque en ambos figura como perito del gremio de escultores. En

²¹ “Ítem setecientos reales vellón que ha pagado a Joseph Fernández profesor de escultura vecino de Valladolid por la hechura y estofar al glorioso apóstol Santiago, que con cien reales que tenía antes recibidos y está pasados en las cuentas antecedentes se le acabó de pagar como consta de sus recibos”, v. AGDVa, Torrelobatón, Santiago, Caja 13, Cuentas de fábrica 1632-1771.

²² AGDVa, Torrelobatón, Santiago, Caja 13, Cuentas de fábrica 1632-1771.

²³ “Ítem setecientos y cincuenta reales vellón que ha entregado a Manuel Gil Bueno maestro escultor vecino de Valladolid a cuenta de la obra que está haciendo para esta iglesia que con trescientos reales le entregó el mayordomo antecesor y están dados en sus cuentas componen mil y cincuenta reales que tiene ya recibidos, consta de sus recibos”. “Ítem mil trescientos y ochenta y cinco reales los mismos que pagó al maestro sobre lo que tenía entregado como consta de las cuentas antecedentes en que entran los gastos, que con él y sus oficiales se hicieron mientras le asentó, la medalla de Nuestra Señora del Pilar y Santiago, la vista del retablo, su traña y otras cosas como constó de libramientos y recibo de Manuel Gil Bueno maestro que le hizo”, v. AGDVa, Torrelobatón, Santiago, Caja 13, Cuentas de fábrica 1632-1771.

²⁴ Parrado del Olmo (1976): 232.

el catastro de 1752 se le valuaban 10 reales diarios, cantidad que percibían los escultores más prestigiosos del momento –Felipe de Espinabete, Pedro de Sierra (1702-1761), Fernando González de Lara (1724-1806)– y el desconocido Andrés Carballo (ca. 1720-1792). El panorama no varió en el censo realizado hacia 1761, ya que se le siguieron estimando 10 reales diarios, al igual que a Espinabete, si bien ambos fueron superados por Juan Macías (1721-1802), un maestro novel al que se le valuaban 12 reales.

En 1764 le encontramos labrando para Corcos del Valle (Valladolid) una *Virgen del Rosario* (106 cm), por la que percibió, de manera conjunta con el policromador Mateo Prieto (1722-1772), 600 reales (fig. 3).²⁵ La Virgen figura de pie sujetando en su mano izquierda al Niño Jesús sobre un paño, de manera que no hay contacto directo entre Madre e Hijo. La elegante disposición de los dedos de la Virgen nos remite a Pedro de Ávila y, sobre todo, a Gregorio Fernández. Viste túnica azul claro regada de flores, sujeta a la cintura por un cíngulo dorado y recorrida por unos plegados rococó muy bien movidos. Sobre los hombros, que forman una diagonal, pende un manto azul estrellado, que alude a su condición de nacida sin mácula (Inmaculada Concepción), y con el borde recorrido por una cenefa dorada con motivos florales puntillados. Finalmente, lleva la cabeza cubierta por un velo blanco.



Fig. 3. *Virgen del Rosario*.
José Fernández. 1764.
Iglesia de la Asunción.
Corcos del Valle (Valladolid)

²⁵ Urrea Fernández (2004): 58.

La Virgen no mantiene contacto visual con su Hijo, sino que dirige la mirada al fiel. Su cabeza, un óvalo casi perfecto, muestra un gesto melancólico y un rostro enmarcado por guejetas onduladas simétricas. Tiene ojos de pasta vítrea con párpados muy definidos; nariz alargada, fina, con el tabique nasal aplastado y aletas remarcadas, y boca cerrada. Mejillas sonrosadas abultadas, potente mentón y abultada papada, características todas ellas que entroncan con el estilo de Pedro de Ávila. Por su parte, el Niño es una pequeña figurita trazada con notable gracia y movimiento. Ha sido concebido, como es habitual en las imágenes infantiles, con un desnudo rollizo. Las piernas le cuelgan, mientras que con las manos procede a sujetar uno de los extremos del rosario y también a acariciar cariñosamente la cara de su Madre. Parece claro que para su ejecución se inspiró, aunque no servilmente, en algunas imágenes marianas de Gregorio Fernández, caso de la *Virgen del Rosario* (1621) de Tudela de Duero, la *Virgen de las Candelas* (1623) de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid y, sobre todo, en la desaparecida *Virgen del Carmen* (1627) del Convento del Carmen Calzado de Valladolid. Desconocemos el estado en qué quedó la imagen tras el incendio acaecido en la parroquial de Corcos del Valle en 1992, el caso es que tras la restauración a la que se la sometió parece que se modificó un tanto el rostro, así como las texturas de los ropajes.

En ese mismo año accedió a su taller Francisco Álvarez, el único discípulo que le hemos logrado documentar. Efectivamente, el 1 de enero de 1764 firmaron el contrato de aprendizaje Fernández y el padre del joven, Blas Álvarez de Ovalle. Ambas partes se concertaron en que Fernández tomaría a su hijo “por aprendiz en la facultad de escultura” durante cinco años, al cabo de los cuales “le había de dar hábil y suficiente en la propuesta facultad y poder poner taller”. Los tres primeros años tendría que mantenerle su padre mientras que los dos restantes correrían a cargo del escultor, “teniéndole en su casa alimentándole dándole cama ropa limpia y demás”.²⁶ El aprendizaje no llegó a completarse puesto que surgieron una serie de roces entre el joven y su maestro. Fernández señaló que su aprendiz era de “genio altivo [...] poco obediente [y] aficionado a bailes y salidas de noche”, hechos que su padre negó y que indicó que eran invención de Fernández para así no correr con los gastos que le correspondían durante esos dos últimos años de aprendizaje. La tensión entre aprendiz y maestro llegó a su cénit un día en que estando ambos trabajando Fernández le reprendió que lo que estaba ejecutando:

[...] no iba según arte, y como debía de ir, a que dicho Francisco llevado de su genio altivo le respondió a mi parte con demasiada descompostura [...] que dio motivo a darle un torniscón con la mano” y “dicho Francisco levantando una gubia religada que tenía allí a mano le tiró a dar con ella, y con efecto lo hubiera conseguido a no haberse cubierto mi parte con una tabla en donde descargó el golpe,

²⁶ ARChVa, Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F), 2.445-2.

y viéndose justamente ofendido empero a exclamar con semejante osadía ejecutada por el nominado aprendiz a que se juntó genta, y queriendo entrar en el taller a contenerle, cogió la capa y sombrero dicho aprendiz, y se fugó por la puerta accesoria de la casa de dicho mi parte sin que hasta ahora haya vuelto a ella, en cuya consideración y a que semejante acción no ha sido ni es por causa ni efecto de mi parte y haber pasado el término del mes capitulado, en el que se ha visto no haber concurrido dicho Francisco y por lo propio causadose los trescientos reales, a que se obligó su padre, habiendo tolerado esta la referida fuga y permitido el que se haya ido a trabajar, a la casa de Antonio Bahamonde del propio arte.²⁷

Tras un arduo juicio en el que cada parte presentó sus testigos –entre los presentados por Fernández se encontraron los batidores de oro Benito Soler (25 años) y Manuel de Navia (36 años), el entallador José García (25 años) o el pintor Francisco Muñoz (23 años)–, el 1 de octubre el alcalde del crimen don Pedro Martínez Feijoo dictó sentencia por la cual condenaba a “Blas Álvarez a que dentro de nueve días primeros siguientes de cómo esta mi sentencia merezca ejecución dé y pague al referido D. Joseph Fernández los trescientos reales de vellón capitulados en la contrata”. Álvarez de Ovalle apeló la sentencia el 9 de octubre, aunque no le sirvió de nada puesto que fue ratificada el 27 de febrero de 1768 por el presidente y oidores de la Real Audiencia y Chancillería don José Joaquín Arredondo, don José Manuel de Herrera y Navia y don José Ignacio Pizarro.²⁸

Aun conservamos otra noticia fechada en 1762 y es que el 6 de abril salió por fiador en el arrendamiento que hizo Fausto Sánchez de una casa propiedad de la Cofradía de Ánimas y San Antonio Abad de la iglesia parroquial de Santiago.²⁹ No cabe duda de que un acto de este tipo se fundamentaría en una relación de estrecha confianza. Entre sus amistades también se debieron encontrar el escultor Juan López y los ensambladores Juan Saco y Blas de Sierra, todos los cuales declararon, a solicitud del propio Fernández, en el pleito que le enfrentó con Manuel Gil Bueno. Por su parte, el platero Sebastián de la Fuente (*ca.* 1695-1776) le nombró albacea en su testamento de 25 de septiembre de 1776³⁰ y el pintor Nicolás Rico (a. de 1715-1776) le debió de hacer un préstamo, puesto que en el testamento que redactó el 25 de junio de 1762 declaraba que Fernández le adeudaba 90 reales,³¹ misma cantidad que le seguía adeudando según el testamento de 8 de agosto de 1773.³²

Y llegamos a 1775, año en el que acometió la última gran empresa que le tenemos documentada. Se trata de las portentosas esculturas de la *Inmaculada*

²⁷ ARChVa, Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F), 2.445-2.

²⁸ ARChVa, Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F), 2.445-2.

²⁹ AHPVa, Leg. 3.631, ff. 66-67 (1768).

³⁰ AHPVa, Leg. 3.881, ff. 96-98.

³¹ AHPVa, Leg. 3.523/1, ff. 126-129.

³² AHPVa, Leg. 3.525/7, ff. 47-49.

Concepción, San Simón y San Judas Tadeo que labró para el retablo mayor de la parroquial de Valoria la Buena (Valladolid), obra del notable ensamblador palentino Juan Manuel Becerril, que fueron estofadas y policromadas por Gabriel Fernández de Tobar (a. de 1716-1795).³³ Las tres esculturas poseen los clásicos estilemas de Fernández tanto en lo concerniente al canon alargado y a la microcefalia como a los rasgos faciales. En el caso de la *Inmaculada* (fig. 4), queda patente que el modelo utilizado por Fernández fue el de Pedro de Ávila, dado que la dispone erguida, con los pies en un ángulo de 90° y con las manos orantes levente ladeadas. Asimismo, también procede del referido artífice la manera de colocar el manto formando una amplia curva en la cadera derecha y pasando entre los dos brazos para conformar un grueso bullón en la parte izquierda. La Virgen asienta sobre un globo terráqueo pisando a la serpiente. La posición es un tanto estática, contribuyendo al movimiento de la pieza los drapeados que forma el manto, en los cuales parece ya notarse una cierta tranquilidad anticipadora del Neoclasicismo.



Figs. 4-6. *Inmaculada Concepción, San Simón y San Judas Tadeo*. José Fernández. 1775. Iglesia de San Pedro. Valoria la Buena (Valladolid)

San Simón (fig. 5) es probablemente la escultura más valiosa que tenemos documentada a Fernández. Presenta una notable energía tanto en el ademán general del cuerpo como en la cabeza, sumamente expresiva y en la cual se observan lejanos ecos de la *terribilità* miguelangelesca tanto en la barba como en

³³ Urrea Fernández (2004): 128.

el gesto. Ha sido concebido con una factura asimétrica, de suerte que impulsa el lado izquierdo de su cuerpo hacia adelante, mientras que, por su parte, avanza con la pierna derecha. La cabeza es un portento técnico en la que el escultor ha dado rienda suelta a su perfecto manejo de la gubia labrando al por menor cada pelo de la barba y de la cabellera, así como cada una de las arrugas que surcan el rostro de este maduro apóstol. Efectivamente, Fernández nos regala un magistral estudio de las calidades. El santo viste una túnica rosácea con la botonadura dorada y un manto rojo al exterior y verde claro al interior con el borde recorrido por una cenefa dorada decorada con labores geométricas puntilladas. La superficie de ambas prendas la recorren numerosos pliegues a cuchillo. En las manos portaba sendos atributos, quizás en la mano derecha sujetara la sierra con la que fue martirizado, ignorándose cuál era el otro.

Finalmente tenemos a *San Judas Tadeo* (fig. 6), cuyo alargado cuerpo forma una elegante serpentinata. Mantiene elevado el brazo derecho, con cuya mano agarra una lanza que clava en la serpiente o dragón que mora a sus pies y que también se encarga de pisar con el pie derecho, acciones ambas que aportan cierto dinamismo a la escultura, al igual que el leve giro de la cabeza. En la mano izquierda porta un libro que alude a su condición de apóstol. Las vestimentas son similares a las de su compañero. La cabeza es la de un hombre más joven, con barba corta que recuerda a las soluciones adoptadas por Espinabete, al igual que el flequillo a base de mechones asimétricos.

Si bien las esculturas de Valoria la Buena fueron el último gran trabajo que le conocemos hasta la fecha no fue sin embargo el postrero. Efectivamente, en un momento indeterminado del trienio 1781-1783 llevó a cabo una pequeña intervención en el retablo mayor de la iglesia de Santa María la Antigua, obra inmortal de Juan de Juni (1506-1577) ejecutada entre 1545-1562. A Fernández le cupo la delicada tarea de reponer un dedo a la imagen de la Asunción que preside el retablo.³⁴ Al mismo tiempo, el tallista Tomás Martínez Villamar (a. de 1720-d. de 1786) labró “un ramo de azucenas de talla [...] para la imagen de Nuestra Señora en el misterio de su Purísima Concepción”.³⁵ Actualmente el ramo ha desaparecido, conservándose tan solo una parte del mismo, y se ignora cuál es el dedo que talló Fernández, a buen seguro de su mano derecha –a día de hoy le faltan el meñique y el pulgar–.

Nada más sabemos ni de su vida ni de su oficio hasta su fallecimiento, acaecido el 11 de agosto de 1783 en su domicilio de la calle de Cantarranas.³⁶ Por

³⁴ “Son data 24 reales pagado, los 20 a Tomás García pintor por pintar la azucena referida en la partida antecedente, y los 4 a Josef Hernández escultor por un dedo que puso en la mano de Nuestra Señora consta de su recibo al nº 21”, v. AGDVa, Valladolid, La Antigua, Cuentas 1764-1825, Años 1781-1783, f. 147.

³⁵ AGDVa, Valladolid, La Antigua, Cuentas 1764-1825, Años 1781-1783, f. 147.

³⁶ “En once de agosto de mil setecientos ochenta y tres falleció en la calle de Cantarranas y jurisdicción de la parroquial de Nuestra Señora la Antigua de esta ciudad de Valladolid

entonces tan solo le vivían dos hijos –Julián residía casado en Segovia mientras que Manuela moraba en el hogar familiar–, amén de su viuda María Gregoria. Su cuerpo fue sepultado en la capilla de la Soledad de la iglesia parroquial de Santa María la Antigua al ser cofrade de la Cofradía de las Ánimas Pobres. No dictó testamento.

2. ESTILO

Es complicado señalar un conjunto de rasgos estilísticos que definan con exactitud la plástica de José Fernández debido al ínfimo número de esculturas documentadas que se le conocen. Este inconveniente, unido al hecho de que las obras pertenezcan a fechas tan dispares entre sí, no ayuda a trazar la lógica evolución que sufrió desde el momento en que acabó su aprendizaje, quizás en el obrador de Pedro de Ávila, hasta que alcanzó la plena madurez allá por la década de 1760. Aprendiera o no el oficio en casa de Ávila no cabe duda de que en sus escasas esculturas muestra ciertos rasgos que le emparentan con los tres grandes escultores vallisoletanos del siglo: Pedro de Ávila, su posible maestro, Pedro de Sierra, para quien pudo trabajar de oficial –gracias al pleito que le enfrentó al ensamblador Manuel Gil Bueno conocemos la cercanía que mantuvo con el obrador de Sierra y parte de sus integrantes–, y su contemporáneo Felipe de Espinabete, que le pudo influir en determinados detalles como la forma recurvada de los lacrimales o la manera de concebir las guedejas de las barbas.

Sus esculturas presentan un canon estilizado y unas cabezas ovaladas que las hacen acusar cierta microcefalia, característica típica del Rococó en general y de Pedro de Sierra en particular, de cuyo contacto pudo beneficiarse la plástica de nuestro escultor. Concibe sus figuras en ademanes elegantes y refinados, que al mismo tiempo son dinámicos gracias a los agitados pliegues que recorren sus vestimentas y a las disposiciones asimétricas de los cuerpos, ya sea girando la cabeza –por regla general las coloca levemente ladeadas–, adelantando una pierna en *contrapposto*, realizando escorzos o componiendo diagonales. En ocasiones estos cuerpos aciertan a dibujar una serpentinata, caso de la *Virgen del Rosario* de Corcos del Valle y del *San Simón* y *San Judas Tadeo* de Valoria la Buena.

Josef Fernández natural que fue de Cuenca de Campos, obispado de León y vecino de esta referida ciudad, estuvo casado en primeras nupcias con María Gregoria de Atayo natural de la ciudad de Logroño, diócesis Calahorra, de cuyo matrimonio ha dejado dos hijos llamados Julián casado en la ciudad de Segovia, y Manuela de estado soltera, mayor de edad, residente en compañía de dicha María Gregoria su madre, en esta nominada ciudad, no testó, recibió los santos sacramentos de confesión, viático y extremaunción, y como cofrade de la de Ánimas Pobres se enterró en la capilla de la Soledad de dicha parroquial, y lo firmé fecha ut supra”, v. AGDVa, Valladolid, La Antigua, 1752D, ff. 252-253.

Compone unas cabezas pequeñas y ovaladas de modelado cuidado y detallista, en las que cuando es necesario refleja la morbidez, caso de los personajes maduros. Los rasgos faciales son altamente expresivos y están labrados con minuciosidad. Los ojos, elaborados en tapilla vítrea, poseen una forma almendrada y llevan muy marcados los párpados y los lacrimales, en los cuales se percibe un grafismo muy típico de Espinabete: su recurvamiento. Las cejas las encontramos de dos tipos: o formando un semicírculo o bien enarcadas para expresar un intenso dolor, caso de la citada *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San Pedro de Valladolid. Para el ceño encontramos también dos tipologías: liso y arrugado, dependiendo de la tensión que adopte la expresión del santo. Esas arrugas, y otras que puedan aparecer por el rostro, también pueden deberse a la avanzada edad del personaje representado. Un claro ejemplo de ceño fruncido lo tenemos en el *San Simón* de Valoria la Buena, en el cual se mezcla el avejentado rostro del apóstol con una tensión y fuerza interior que nos trae al recuerdo la *terribilità* miguelangelesca, y más concretamente la patentizada en la cabeza de su *Moisés* (1513-1515), concebido originalmente para la tumba del papa Julio II y que hoy se conserva en la iglesia de San Pietro in Vincoli de Roma. Amén de las citadas tapillas vítreas con las que simula los ojos, Fernández también utilizó otros postizos, como podemos ver en las lágrimas de cristal o resina que surcan el rostro de su citada *Virgen de los Dolores*.

Por su parte, la nariz con la que caracteriza a sus personajes –uno de los elementos que más ayuda a identificar sus obras– es prominente, con un tabique nasal ancho y curvo, aletas muy pronunciadas y amplias fosas perforadas en aras de un mayor realismo. El surco nasolabial, caso de aparecer, pues puede ocultarlo el bigote, está modelado con precisión. Por regla general, los pómulos están abultados, el mentón pronunciado y suele efigiar a sus personajes con una leve papada, más pronunciada en el caso de las figuras femeninas. Las bocas, de labios finos y apretados, se mantienen cerradas –excepción hecha de la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San Pedro de Valladolid que la tiene abierta para incrementar el sentimiento de dolor ante el Hijo muerto que reposa en sus piernas–.

En cuanto al cuero cabelludo, lo dispone en mechones mojados asimétricos sobre la frente y en los laterales del rostro en bucles enroscados. Esto no es válido para sus Vírgenes pues en ellas se muestra más clásico al componer unos peinados simétricos y de menor resalte. Por su parte, las barbas las encontramos de dos tipos: cortas y bífidas rematadas en pequeños “cuernecillos” o largas y espesas con ampulosos mechones ramificados compuestos por una sucesión infinita de curvas y contracurvas. En ambos casos se muestra notablemente diestro en el uso del trépano, de suerte que va definiendo con acierto cada una de las guedejas. Las manos, compuestas por dedos alargados, están labradas por separado y unidas al cuerpo mediante un vástago. Están dispuestas en actitudes declamatorias y

afectadas, y labradas con un detallismo que le lleva a captar tanto los huesos como las uñas y las líneas de la palma.

Otro de los elementos que definen su plástica es el pliegue a cuchillo. Parece que lo utilizó invariablemente a lo largo de su extensa carrera pues aún hace acto de aparición en los dos apóstoles labrados en 1775 para Valoria la Buena. Este hecho no deja de sorprender puesto que para entonces resultaba algo retardatario dado que lo usual era ya un tipo de plegado rococó caracterizado por las líneas ondulantes de perfiles nerviosos y curvilíneos (perceptible en la *Virgen del Rosario* de Corcos del Valle), aunque también estaba ya haciendo acto de aparición un tipo de pliegue redondeado que incorporaba la calma neoclásica. Efectivamente, las prendas se ven recorridas por agudos pliegues a cuchillo que producen unos juegos de claroscuros que animan y otorgan un tratamiento pictórico a la madera policromada. Estas mismas prendas están policromadas con colores planos, que en ocasiones se ven complementados por decoraciones florales doradas. En los bordes aparecen cenefas doradas con motivos vegetales o geométricos ejecutados a puntillado. Dos ejemplos que rompen estos esquemas son la *Inmaculada Concepción* de Valoria la Buena y la *Virgen del Rosario* de Corcos del Valle. En ambas encontramos que al color plano de la túnica se ha sumado una frondosa y suntuosa decoración floral.

3. OBRAS ATRIBUIDAS

Tras haber repasado brevemente su biografía, producción documentada y estilo se procede, a continuación, a efectuar una serie de atribuciones en base a sus rasgos estilísticos y a la comparación formal con sus obras autógrafas.

3. 1. *San Juan Bautista* (1752-1753). Iglesia de Santa María, Torrelobatón (Valladolid)

Para la iglesia de San Pedro de Torrelobatón, localidad para la que ya había esculpido un *Santiago Apóstol* (1749-1750), debió de labrar durante el bienio 1752-1753 una buena escultura de *San Juan Bautista* (160 cm)³⁷ para uno de los retablos colaterales –el otro estaba dedicado a la Virgen del Carmen– de la iglesia de San Pedro que se escrituraron en 1751 y se ejecutaron en 1752 (fig. 7).³⁸

³⁷ “Ítem dan en data dichos mayordomos ochocientos reales vellón, los mismos en que se ajustó y tuvo de costa la hechura y efigie del santo San Juan que nueva se trajo y colocó en su altar de la iglesia del señor San Pedro en virtud de orden y mandato del señor obispo mi señor, y comisión dada a don Francisco Martín beneficiado de preste en dicha iglesia quien intervino en dicho ajuste junto con dicho señor cura como también consta de recibo del maestro”, v. AGDVA, Torrelobatón, San Pedro, Caja 6, Cofradía del Santísimo Sacramento y San Juan.

³⁸ Parrado del Olmo (1976): 235-236.



Fig. 7. *San Juan Bautista*.
José Fernández (atrib.). 1752-1753.
Iglesia de Santa María.
Torrelobatón (Valladolid)

San Juan Bautista, actualmente conservado en el bautisterio de la iglesia de Santa María, ha sido representado con una mezcla de elegancia y naturalismo según el popular modelo vallisoletano cuyos orígenes se remontan a Gregorio Fernández, maestro que realizó diversos ejemplares entre los que destacan los presentes en el retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1612) y en el retablo mayor del monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid (1613). El Precursor viste su característico sayo de piel de camello y un manto rojo con orla dorada sobre el hombro izquierdo. La escasa vestimenta permite al escultor realizar un apurado estudio anatómico, dejándonos ver el torso, brazos y piernas. Fernández ha captado a la perfección el ascetismo del santo efigiándolo enjuto, con las costillas y clavículas muy marcadas, al igual que los tendones del cuello, brazos y piernas. Eleva la mirada hacia el cielo, manteniendo la boca entreabierta y una expresión de sorpresa. La cabellera cae rizada a ambos lados del rostro tapando las orejas y dejando la frente despejada. La barba es bífida, simétrica y con las puntas enfrentadas. Extiende la mano derecha y con el dedo índice (roto) señala al cordero (*Agnus Dei*) que se encuentra a sus pies. Por su parte, en la mano izquierda sujetaría un báculo crucífero, hoy perdido.

3. 2. *Virgen del Carmen* (1763). Iglesia de San Juan Bautista, Valladolid

En uno de los retablos colaterales de la iglesia de San Juan Bautista³⁹ se conserva una pequeña y delicada imagen rococó de la *Virgen del Carmen* (fig. 8) que en tiempos debió de ser la imagen titular de la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen, asociación religiosa que, según señala Colón de Larreátegui:

se erigió en 27 de julio de 1763, y la aprobó el reverendo obispo en dicho año, se compone de personas de ambos sexos, no tiene efectos, cada cofrade contribuye anualmente con cierta cantidad, y es el cargo de la última 1.500 reales que se gastan en una función de Nuestra Señora, otra de Ánimas, propinas, y refrescos a los cofrades.⁴⁰

Visto que la estética de la escultura coincide con el tiempo en que se fundó su hermandad pienso que no habría inconveniente en creer que fue labrada por entonces, es decir, hacia 1763.



Fig. 8. *Virgen del Carmen*. José Fernández (atrib.). Hacia 1763. Iglesia de San Juan Bautista. Valladolid

³⁹ Ambos retablos proceden de la primitiva iglesia de San Juan Bautista, de donde pasaron con posterioridad al convento de Madres Bernardas de Nuestra Señora de Belén –cuya iglesia acogió la parroquia entre 1841-1924–, y finalmente al edificio actual, inaugurado en 1932. Tanto en el primer templo como en el conventual, la *Virgen del Carmen* ocupó un retablo en el lado del Evangelio, según el testimonio que nos dejaron Floranes y González García-Valladolid. Acerca de los diferentes templos que han acogido la parroquia de San Juan Bautista a lo largo de su historia, v. Martín González / Urrea Fernández (1985): 75; Floranes (s. a.): 135; Alcalde Prieto (1861): 173; González García-Valladolid (1901): 523-528.

⁴⁰ Colón de Larreátegui (1781): 145.

Si por algo destaca esta excelente *Virgen del Carmen* es por la dulzura, característica propia de la escultura rococó, al igual que lo son el gusto por lo femenino, por las formas suaves y por la prevalencia de la belleza y la elegancia, perceptible esta última en la manera de disponer las manos. La Virgen figura de pie sobre un trono angélico sujetando a su amado Hijo con la mano izquierda mientras que con la derecha hace lo propio con un escapulario. Gira la cabeza para mirar a su Hijo, el cual le sonríe y se dispone a acariciarla al mismo tiempo que sujeta un escapulario en la otra mano. El rostro de María presenta ojos vivaces de tapilla vítrea, amplia nariz, boca cerrada de labios finos y un potente mentón redondeado. Peina una cabellera ondulada, que queda oculta por el paño blanco que le cubre la cabeza. Viste el típico hábito carmelitano, enriquecido con unas pequeñas cenefas doradas a punta de pincel con motivos vegetales en la túnica, en el manto y en el escapulario. La imagen posee un enorme dinamismo, dado que conquista por completo el espacio, disponiendo los brazos en direcciones contrarias y flexionando levemente una rodilla para, a través del *contrapposto*, aumentar la tensión. A todo ello hay que sumar el giro del cuello, los profundos drapeados a cuchillo que surcan sus prendas, y la doblez que se forma en la parte baja del escapulario a causa del viento.

3. 3. *Virgen de la Piedad y Cristo yacente (ca. 1774). Iglesia de la Asunción, Geria (Valladolid)*

Esta interesantísima *Nuestra Señora de los Dolores* (90 x 110 x 45 cm) (fig. 9) –así es citada en la documentación– viene a ser una repercusión tardía de un modelo de Virgen de la Piedad utilizado sucesivamente y con ligeras variantes por Juan Juni (1506-1577), Francisco del Rincón (*ca.* 1567-1608) y Gregorio Fernández. Recientemente atribuida a José Fernández,⁴¹ resulta ser la fusión de dos Piedades esculpidas por el genial escultor gallego: la disposición general de los cuerpos, aunque invertida, corresponde a la que talló para el paso del *Descendimiento* de la Cofradía de las Angustias (1616-1617), mientras que de la conservada en la iglesia de San Martín (*ca.* 1625) toma pequeños detalles como los de elevar tanto la mano derecha como el rostro hacia el cielo.

A pesar de lo avanzado de las fechas, el conjunto se dispone según la típica diagonal barroca. El cuerpo muerto de Cristo se organiza en atrevido escorzo y está echado sobre el sudario blanco con el que fue descendido de la cruz, de suerte que la Virgen no llega a tocar directamente su cuerpo. El brazo derecho le cuelga de la pierna de la Virgen, mientras que el izquierdo es sujetado por ella. El cuerpo desnudo y su consiguiente estudio de calidades es bastante realista, observándose los diferentes huesos, músculos y venas. La cabeza está ladeada, con la boca entreabierta, los ojos cerrados y la frente con abundantes gotas de sangre. Por su

⁴¹ Baladrón Alonso (2018): 72.

parte, María está sentada sobre una roca, la cual se ve bajo su zapato. Eleva la mano derecha expresando un dolor inconmensurable ante la reciente pérdida de su Hijo. Ese hondo pesar queda también patente mediante el enarcamiento de las cejas y la boca entreabierta.

La Piedad preside un retablo⁴² de transición entre el Rococó y el Neoclasicismo y de temática pasionista en el que figuran otros pasajes como el relieve *Descendimiento* del ático y el *Cristo yacente* (fig. 10) del banco, los cuales están concebidos, al igual que la Piedad, según las iconografías ideadas por Gregorio Fernández. Este último viene a ser una copia, de bastante mayor calidad y naturalismo, del que realizó al principio de su carrera para la Hermandad de los Dolores de la iglesia de San Pedro de Valladolid. Tanto el retablo como “la efigie del Sepulcro” fueron realizados en 1774 por un maestro cuyo nombre silencian los documentos pero que sabemos que percibió por su trabajo 2.044 reales.⁴³



Figs. 9-10. *Nuestra Señora de los Dolores y Cristo yacente*. José Fernández (atrib.). Hacia 1774. Iglesia de la Asunción. Geria (Valladolid)

⁴² El retablo se dispuso en la capilla de Nuestra Señora que se había erigido en el bienio 1770-1771 y se había entarimado en 1772, v. AGDVa, Geria, Nuestra Señora de la Asunción, Caja 2, Cuentas de fábrica 1762-1809, ff. 75 y 84.

⁴³ AGDVa, Geria, Nuestra Señora de la Asunción, Caja 2, Cuentas de fábrica 1762-1809, ff. 103-104.

3. 4. *San Cayetano y San Juan Bautista* (ca. 1775). Iglesia de San Pedro, Valoria la Buena (Valladolid)

Las tres imágenes que labró para Valoria la Buena debieron de gustar tanto que motivó el encargo de las de *San Cayetano*⁴⁴ y *San Juan Bautista*, dispuestas en los retablos colaterales del templo. San Cayetano es un hombre maduro y sereno que mira amorosamente al Niño Jesús que retoza sobre el paño que porta entre sus manos (fig. 11). El milagro acaba de suceder y es que la Virgen le ha confiado a su Hijo. El santo peina barba corta rizada y una cabellera mojada de escaso resalte. La cabeza nos revela a un escultor de suma destreza que ha sido capaz de captar con verismo las venas de las sienes y las arrugas del ceño y la frente, así como la blandura de los pómulos o el efecto de apretar los labios. Viste hábito teatino compuesto por una sotana negra de alto cuello ceñida a la cintura por un cinto dorado. El hábito se ve enriquecido por las orlas doradas con decoraciones puntilladas que recorren el borde inferior, el cierre vertical, el cuello y el pecho. El santo adopta una posición estática, aunque dinamizada gracias al adelantamiento de la pierna izquierda y a que el hábito está repleto de aristados pliegues a cuchillo que facetan la superficie cual roca creando juegos de claroscuros.



Fig. 11. *San Cayetano*.
José Fernández (atrib.).
Hacia 1775.
Iglesia de San Pedro.
Valoria la Buena (Valladolid)

⁴⁴ Ya Urrea planteó su asignación a nuestro escultor, v. Urrea Fernández (2004): 123.

Por su parte, el *San Juan Bautista* (fig. 12) ha sido concebido según el citado modelo de Gregorio Fernández. La imagen está íntimamente relacionada con la otra efigie del santo que le hemos asignado en Torrelobatón, pudiéndose observar entre ambas la clarísima evolución sufrida por el escultor a nivel técnico. En esta ocasión, el rostro es casi un calco del *San Judas Tadeo* del mismo templo, aunque ha empleado un mayor detallismo y minuciosidad en la labra de los mechones que conforman el cabello y la barba. El primero sustanciado en unos mechones mojados ondulados sobre la frente y grandes bucles sobre las orejas, de suerte que las tapan casi al completo. La barba es bífida, simétrica y con las puntas enfrentadas. El rostro, de ojos vivaces y prominente nariz, expresa bonhomía. Como de costumbre mantiene la boca cerrada y los carnosos labios apretados.



Fig. 12. *San Juan Bautista*. José Fernández (atrib.). Hacia 1775. Iglesia de San Pedro. Valoria la Buena (Valladolid)

3. 5. *Cristo de la Esperanza* (ca. 1775). Ermita del Cristo de la Esperanza, Valoria la Buena (Valladolid)

En la propia localidad de Valoria cabe aún atribuirle el *Cristo de la Esperanza* (200 cm) que preside la ermita homónima. Se trata de un poderoso Cristo crucificado de aspecto expresionista con los brazos dispuestos en “Y”. Aparece muerto, con los ojos cerrados, la cabeza desplomada sobre el hombro derecho y la barba contra el pecho. Peina una ondulada melena trabajada con notable destreza. Presenta una anatomía muy potente, y un paño de pureza muy agitado, con profundos pliegues acuchillados y que adopta una forma diagonal que imprime mayor dramatismo a la composición.

3. 6. *San José con el Niño y Santo Domingo de Guzmán* (tercer cuarto del siglo XVIII). Convento del *Corpus Christi*, Valladolid

Hasta el cierre del cenobio hace unos pocos años se pudo observar sobre pedestales a ambos lados del retablo mayor dos esculturas de *San José con el Niño* y *Santo Domingo de Guzmán* (figs. 13-14) de clara progenie rococó que cabe atribuir a nuestro escultor debido a los rasgos faciales presentes en ambas. Allí mismo las observó hace algo más de un siglo González García-Valladolid, quien señalaba que fueron policromadas (más bien será “repolicromadas”) por el pintor, decorador y escenógrafo Andrés Gerbolés Villán a finales del siglo XIX.⁴⁵ Ambos santos han sido representados según un mismo esquema en el que tan solo se han variado la posición de los giros de las cabezas y del adelantamiento de las piernas. Se trata de dos esculturas reposadas, algo envaradas, con gestos melancólicos, y que presentan sus atributos más característicos. Así, San José porta al Niño –no será el original– y la vara florida que alude al episodio de los Desposorios, mientras que Santo Domingo luce la estrella en la frente, porta un báculo y un libro (las *Constituciones* de Santo Domingo), y a sus pies se encuentran un orbe crucífero y el perro con la antorcha entre sus fauces que alude al emblema de los dominicos (*Domini canes*, los perros del Señor).



Figs. 13-14. *San José con el Niño* y *Santo Domingo de Guzmán*. José Fernández (atrib.). Tercer cuarto del siglo XVIII. Convento del *Corpus Christi*. Valladolid

⁴⁵ González García-Valladolid (1901): 660.

3. 7. *Cristo crucificado-yacente* (tercer cuarto del siglo XVIII). Iglesia de San Martín, Mota del Marqués (Valladolid)

También cabe asignarle un *Cristo crucificado-yacente* articulado –se utilizaría para realizar la ceremonia del Descendimiento– que se conserva en la iglesia de San Martín de Mota del Marqués. Según el catálogo monumental de la provincia de Valladolid estaba dispuesto en un retablo rococó formando dupla con una Virgen de la Soledad de vestir.⁴⁶ A pesar de encontrarse horriblemente repolicromado se percibe que el escultor ha definido, quizá en exceso, la osamenta del Cristo difunto, especialmente perceptible en las costillas y en los brazos. Se trata de una representación muy dramática que presenta las rodillas despellejadas y un paño de pureza plagado de aristados pliegues muy cortantes.

3. 8. Retablo de Santiago Apóstol (tercer cuarto del siglo XVIII). Monasterio de Santa María de Valbuena, Valbuena de Duero (Valladolid)

El retablo (fig. 15), puesto bajo la advocación de Santiago Apóstol, es un ejemplar rococó de hacia 1760 que posee un formato apaisado y que se compone de un cuerpo central y dos alas que lo prolongan hacia los lados y que a su vez sirven para adaptarse al ábside de la capilla. El cuerpo principal presenta la forma de una fachada con dos columnas clásicas con rocallas en el fuste que apean sobre pedestales y que a su vez sirven para sustentar un frontón triangular rematado por dos ángeles que sujetan un escudo del Císter. Por su interior adquiere una forma cóncava dividida en dos partes: en la superior hace acto de aparición una venera y en la inferior diez bustos-relicarios repartidos en dos filas verticales de hornacinas entre las que se abre una ventana que hace las funciones de transparente. En el centro del cuerpo se ha dispuesto un templete circular que acoge a *Santiago Apóstol* en su iconografía de peregrino (fig. 16) –quizás fuera similar la escultura del mismo santo que realizó para Torrelobatón–, mientras que sobre él se dispone la efigie de una santa mártir que no logramos identificar pero que viste lujosas prendas ricamente policromadas. En las alas laterales encontramos sendos marcos rematados por frontones triangulares y en cuyo interior se disponen dos relieves que efigian a mártires cistercienses: el del lado izquierdo es traspasado por una lanza (beato Pierre de Castelnau) mientras que el del derecho ha sido atado a un árbol y le han clavado un clavo en la frente (San Bernardo de Alcira). En la parte superior de ambos cuerpos se sitúan dos ángeles portando la palma del martirio.

⁴⁶ “Lado del evangelio. Retablo rococó, del siglo XVIII, con las esculturas del momento: Cristo Yacente, según el tipo de Fernández (168 cm) y Virgen de la Soledad, de vestir”, v. Parrado del Olmo (1976): 83.



Figs. 15-17. *Retablo de Santiago Apóstol*, con detalles de *Santiago Apóstol* y del busto-relicario de *San Pedro*. Anónimo vallisoletano y José Fernández (atrib.). Tercer cuarto del siglo XVIII. Monasterio de Santa María de Valbuena. Valbuena de Duero (Valladolid)

A Fernández cabe adjudicar la totalidad de la parte escultórica del retablo. A saber: Santiago Apóstol, la santa mártir, los diez bustos-relicarios, los dos relieves de mártires cistercienses y cuatro ángeles (dos portaescudos y los que portan las palmas del martirio). Es complicada la identificación de buena parte de los bustos, puesto que la mayoría han perdido sus atributos. Creemos reconocer a San Benito, San Bernardo, San Juan Bautista, ¿San Gregorio?, San Pedro (fig. 17), Santa María Magdalena y un ánima del purgatorio, los tres bustos restantes efigian a dos personajes masculinos y otro femenino. En todos ellos reconocemos los rasgos faciales que caracterizan la plástica de Fernández, amén de los pliegues a cuchillo, el canon alargado o la disposición de los pies, etc. La imagen que más interesa es la de Santiago Apóstol, que aparece deambulando vistiendo el típico atuendo de peregrino, conocido como *sarrocchino*: túnica larga hasta los pies ceñida a la cintura por un cinto y un manto abrochado en el pecho que le cubre la espalda y decorada con una serie de vieiras. Lleva la cabeza tocada por el sombrero de peregrino, mientras que los atributos que portaba en las manos se han perdido (se trataría del bordón de peregrino y un libro).

CONCLUSIONES

Aún queda mucho por investigar sobre José Fernández, pero por las obras que podemos relacionar con su producción queda claro que la escultura barroca vallisoletana del XVIII contó aún con artífices diestrísimos que la seguían manteniendo con cierto vigor. Asimismo, Fernández se nos muestra como un dignísimo artífice del periodo rococó que recoge la influencia de los maestros locales más destacados del momento (Ávila, Sierra y Espinabete) pero creando un estilo propio y reconocible. Sin lugar a dudas debió de ocupar una posición de privilegio dado que trabajó para las grandes instituciones de la ciudad (catedral y Universidad), se encontraba entre los escultores que más percibían por su trabajo y, además, fue nombrado perito de su gremio en las dos ediciones del catastro del Marqués de la Ensenada.

BIBLIOGRAFÍA

- Agapito y Revilla, Juan (1937): *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*. Valladolid, Casa Martín.
- Alcalde Prieto, Domingo (1861): *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*. Valladolid, Hijos de Rodríguez, Editores. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=1005> (consultado el 24 de junio de 2022).
- Arribas Arranz, Filemón (1947-48): “Dos censos vallisoletanos de artistas”, *BSAA*, 14, 232-237.
- Baladrón Alonso, Javier (2016): “El escultor Felipe Espinabete: nuevas atribuciones e hipótesis sobre su posible formación”, *BSAA arte*, 82, 205-227.

- Baladrón Alonso, Javier (2018): “Piedad (Nuestra Señora de los Dolores)”, en Alejandro Rebollo Matías (com. y dir.): *Stabat Mater. Arte e iconografía de la pasión* (catálogo de exposición). Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, pp. 72-73.
- Colón de Larreátegui, José (1781): *Informe sobre los gremios de Valladolid*, Universidad de Valladolid, ms. 41. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/199>
- Floranes, Rafael (s. a.): *Inscripciones de Valladolid*, Biblioteca Nacional de España, ms. 11246. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000191594> (consultado el 24 de junio de 2022).
- González García-Valladolid, Casimiro (1901): *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política*, t. 2. Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando.
- Martín González, Juan José / Urrea Fernández, Jesús (1985): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 14: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, parte 1. Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Parrado del Olmo, Jesús María (1976): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 9: *Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Redondo Cantera, María José (1989): “El edificio de la Universidad durante los siglos XVII y XVIII” en Jesús María Palomares Ibáñez (coord.): *Historia de la Universidad de Valladolid*, t. 2. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 649-672.
- Urrea Fernández, Jesús (2004): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 20: *Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*. Valladolid, Diputación de Valladolid.