

El retablo de Santa Eulalia de Barcelona del Convento de San José de PP. Mercedarios Descalzos de Valladolid: historia y propuesta de reconstrucción

The altarpiece of Santa Eulalia of Barcelona from the Convent of San Joseph of PP. Barefoot Mercedarian of Valladolid: history and proposal for reconstruction

Javier Baladrón Alonso

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid

RESUMEN

La Guerra de la Independencia y las sucesivas desamortizaciones golpearon de manera inmisericorde el patrimonio histórico-artístico español, cebándose de manera especial en los conventos y monasterios masculinos de la ciudad de Valladolid, provocando su dispersión cuando no su destrucción. En las próximas páginas analizaremos el caso del retablo de Santa Eulalia de Barcelona del Convento de San José de Mercedarios Descalzos, del que, además, hemos realizado una hipotética reconstrucción.

PALABRAS CLAVE: Escultura barroca; Luis Salvador Carmona; Siglo XVIII; Museo Nacional de Escultura; Valladolid.

ABSTRACT

The War of Independence and the successive confiscations mercilessly struck the Spanish historical-artistic heritage, especially hitting the convents and male monasteries of the city of Valladolid, causing their dispersion if not their destruction. In the following pages we will analyse the case of the altarpiece of Santa Eulalia de Barcelona from the Convent of San José de Mercedarios Descalzos, of which we have also made a hypothetical reconstruction.

KEY WORDS: Baroque sculpture; Luis Salvador Carmona; 18th century; National Sculpture Museum; Valladolid.

Recibido: 29/04/2021
Evaluado: 22/11/2021
Aceptado: 29/11/2021

O. INTRODUCCIÓN

El 7 de abril de 1749 se inauguró oficialmente y con todo el boato y solemnidad posible la capilla de la Virgen de las Mercedes del Convento de San José de los PP. Mercedarios Descalzos de Valladolid (Figs. 1-2), según el testimonio que nos legaron el diarista Ventura Pérez¹ y el histo-

¹ “Colocación de la Virgen de las Mercedes. Dicho día 7 de abril de 1749 se colocó a la Virgen de las Mercedes en su capilla nueva y retablo en los padres descalzos. Fue la procesión por la calle de los Labradores y la Mantería, y volvió por la calle de Zurradores; hubo un altar a la entrada de la Mantería, a la esquina que mira a San Felipe, y llevaron el primer claro los feligreses de San Andrés y el estandarte su cura D. Simón Morante, y los frailes, caballeros y cofrades de la cofradía de los cereros, todos incorporados, llevaban a Nuestra Señora, y el comendador cerraba la procesión en medio de sus cofrades solo con su hábito. Al otro día 8 del dicho tuvo su fiesta con misa y sermón, su danza y todas churumbelas; estuvieron todas las calles por donde anduvo la procesión muy bien colgadas”. PÉREZ, Ventura. *Diario de Valladolid (1885)*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1983, p. 271.

riador local Manuel Canesi². Fue precisamente para esta capilla para la que se construyó el retablo que nos ocupa, el de Santa Eulalia de Barcelona.

La capilla de la Virgen de las Mercedes era la de mayores dimensiones que poseyó el templo conventual y su entrada se efectuaba “por el testero del crucero de la epístola”³, teniendo frontera “la puerta de la sacristía”⁴. Esta pieza, a la cual se accedía a través de una “reja que es de medio cuerpo”⁵, tenía planta cuadrangular y en ella encontraban asiento tres retablos, tal y como lo dejó reseñado Floranes cuando la visitó en 1782: “la capilla de Nuestra Señora de las Mercedes con su media naranja y tres retablos el 1.º de Nuestra Señora el segundo al lado de su Epístola de Santa Eulalia de Barcelona y el de frente el del Buen ladrón [...] los retablos dichos son bien dorados”⁶. Es decir, el retablo principal era el de la Virgen de las Mercedes, bajo cuyo patronazgo estaba puesta la capilla, a su izquierda se disponía el del Buen ladrón, que no es otro que San Dimas, y a la derecha el de Santa Eulalia de Barcelona. La elección de ambos personajes no es casual por cuando se trata de dos santos, uno masculino y otro femenino, martirizados en la cruz.

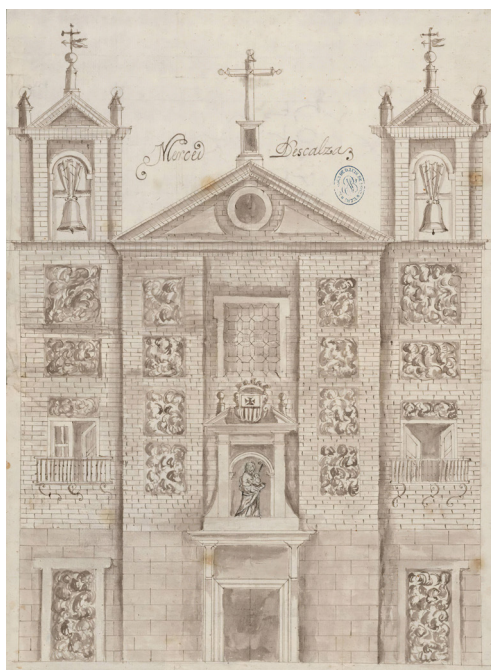


Fig. 1. Fachada del Convento de San José de los PP. Mercedarios Descalzos. Ventura Pérez. Medios del siglo XVIII. Biblioteca Nacional. Madrid. © Biblioteca Nacional de España.

Durante la Guerra de la Independencia el convento sufrió daños irreparables debido a que fue utilizado como prisión por los franceses⁷. A pesar de ello la capilla debió de mantener su unidad hasta 1812, año en el que los franceses desmontaron el convento ante la perentoria necesidad

² “[...] y en el de 49, día 2.º de Pascua de Resurrección, 7 de abril, colocaron a Nuestra Señora de las Mercedes nueva imagen de talla, que es precios hechura con altares y danzas en una capilla exquisita y de mucha costa”. CANESI, Manuel. *Historia de Valladolid (1750). Tomo II*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1996, p. 538.

³ FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p. 575.

⁴ FLORANES, Rafael. *Inscripciones de Valladolid*, B.N., Ms. 11.246, p. 91.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ El diarista Francisco Gallardo cita diversas ocasiones en las que los franceses trajeron prisioneros españoles a la cárcel instalada en el convento: el 10 de julio de 1809, y los días 17 de enero, 18 de julio, 16 de agosto y 23 de noviembre de 1810. GALLARDO, FRANCISCO. *Noticia de casos particulares ocurridos en la ciudad de Valladolid, año de 1808 y siguientes*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional de Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1886, pp. 178, 219, 237, 241-242, 251.

de obtener madera. También fue destruida por entonces la iglesia, tal y como dejó constancia el comendador en 1815: “a fines de 1812 fue demolida la iglesia por la furia francesa y la avaricia española”⁸.



Fig. 2. Ubicación del Convento de San José de los PP. Mercedarios Descalzos. Bentura Seco. 1738.

De los tres retablos parece que tan solo se ha conservado el de Santa Eulalia, de cuya traza sería fiel reflejo el de San Dimas. Ignoramos el aspecto que tendría el retablo mayor, aunque en esencia no debería diferir demasiado, tratándose con toda probabilidad de tres ejemplares proto rococós de similares características. Las tres imágenes que contuvieron corrieron mejor suerte que estos ya que tras la desamortización recalcaron en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, actual Museo Nacional de Escultura, en cuyas salas y almacén se custodian. Así, la *Virgen de las Mercedes* (Fig. 3), que se tratará de la exhibida en la exposición “Almacén. El lugar de los invisibles”⁹ celebrada en los años 2019-2020 por la citada institución museística, será, como señala la profesora Fernández del Hoyo, la imagen que los mercedarios apodaban “N. Madre la grande” y que tras el

⁸ FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *op. cit.*, p. 567. Manuel Aparicio dejó constancia de que a finales de 1812 el convento ya estaba arruinado: “Día 29 de octubre de 1812. Nota. En todo el tiempo que residieron en Valladolid los franceses no habían cometido tantas extorsiones y ruinas de edificios como en esta última entrada, pues en ella arruinaron los edificios de los conventos de la Merced Descalza, Clérigos Menores, la Victoria y otros, con otras muchas casas de particulares. También salieron las religiosas de los conventos de la Laura, San Bartolomé y las del lugar de Fuensaldaña, reuniéndose en otros de la ciudad”. APARICIO, Manuel. *Diario de Valladolid durante la Guerra de la Independencia. Relación de los acaecimientos ocurridos en la ciudad de Valladolid desde el año 1807* (Edición facsímil. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2019).

⁹ “Virgen de las Mercedes. Medios del siglo XVIII. Convento de San Juan de Letrán (Valladolid)”. BOLAÑOS, María. *Almacén, el lugar de los invisibles [exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2019, s/p.

cierre del cenobio se trasladó con los religiosos a su nueva sede¹⁰: la iglesia de San Juan de Letrán¹¹. Posteriormente la Virgen recaló en la iglesia de San Ildefonso¹², templo en el que fue adquirida por el Museo Nacional de Escultura.



Fig. 3. *Virgen del Carmen*. Anónimo vallisoletano. 1749. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

Por su parte el *San Dimas*, cuya calidad baja bastante con respecto a las esculturas de Santa Eulalia y de la Virgen de la Merced, fue a parar al Museo Provincial de Bellas Artes tras la exclaustación dictada en 1834 con motivo de la desamortización tal y como lo señala Sangrador: “Al tiempo de la exclaustación había también las efigies de Santa Librada, San Dimas y una cabeza de San Pablo, las cuales se trasladaron al Museo provincial”¹³. En el catálogo del museo redactado en 1843 por su

¹⁰ Tras la reinstalación de las órdenes religiosas dictada por Fernando VII a su regreso al trono al término de la Guerra de la Independencia los mercedarios se establecieron en la iglesia del antiguo Hospital de San Juan de Letrán, aunque con motivo de la nueva exclaustación propiciada por la desamortización fueron expulsados en 1834. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro. *Compendio histórico-descriptivo y guía general de Valladolid*. Valladolid: Imprenta Casa Social Católica, 1922, p. 73.

¹¹ Se dispuso en la hornacina principal del retablo mayor, como así lo dejaron reflejado diversos historiadores locales, entre ellos Casimiro González García-Valladolid a comienzos del siglo XX: “El trono principal de este retablo, estuvo ocupado antes de ahora por una preciosa escultura representando a la Santísima Virgen de las Mercedes”. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro. *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política. Tomo III*. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1902, p. 433.

¹² En esta parroquia se dispuso en otro retablo que casualmente procedía también de la iglesia del convento de San José de PP. Mercedarios Descalzos y que hoy se encuentra depositado por el Museo Nacional de Escultura, su propietario, en el Santuario Nacional de la Gran Promesa. Se trata de un retablo rococó, quizás uno de los colaterales de la capilla mayor, que exhibe en su ático un relieve de San Pablo. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *op. cit.*, p. 576.

¹³ SANGRADOR Y VÍTORES, Matías. *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII. Tomo II*. Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio, 1854, p. 289.

director, el pintor Pedro González Martínez (1785-1850), se referencia como “San Dimas el Buen Ladrón en la cruz, figura del natural. Escuela moderna”¹⁴, omitiéndose su procedencia. Será ya en el catálogo redactado en 1916 en el que se aluda a su origen: “N.º 309. San Dimas crucificado. Estatua de m.p. Alt. 2,54 m. Procede del convento de la Merced Calzada, de Valladolid”¹⁵.

I. SANTA EULALIA DE BARCELONA Y SU RETABLO

Santa Eulalia de Barcelona (ca.290-303) fue una mártir hispana de cuya existencia real hay numerosas dudas y de la que se cree que su hagiografía fue un mero desdoblamiento de la de Santa Eulalia de Mérida. Nacida en Barcino en el seno de una familia aristocrática formada por sus padres Fileto y Leda, Eulalia dio buenas muestras desde su infancia de ser una fervorosa y piadosa cristiana que no dudaba en ayudar a quien lo necesitara. Ese amor desinteresado hacia los demás, y hacia Cristo, le llevó a presentarse ante el gobernador Daciano para denunciar las persecuciones que se estaban llevando a cabo contra los cristianos por mandato del emperador Diocleciano (244-311). Algunas otras versiones de la leyenda de la santa señalan que el mandatario le obligó a renunciar a su fe y a realizar sacrificios ante los ídolos paganos, a todo lo cual rehusó la joven, reafirmando sus convicciones cristianas. Daciano furioso la condenó a morir y para ello le mandó infringir trece espantosos tormentos, tantos como años tenía¹⁶. Mientras estuvo crucificada “una paloma blanca como la nieve salió de su boca inocente. Según otra versión, una espesa capa de nieve cubrió su cuerpo y la envolvió con una blanca mortaja”¹⁷. Señala Réau que esta leyenda “está copiada de las atribuidas a las jóvenes mártires Santa Inés de Roma y Santa Fe de Agen. Al igual que éstas, habría sufrido el martirio a los doce años”¹⁸.

Santa Eulalia (que en griego significa “la bien hablada”) de Barcelona fue canonizada en 633 y en 656 el obispo Quirico de Barcelona compuso en su honor el himno *Fulget hic honor sepulcri*. El culto a la santa se desarrolló intramuros de la ciudad hasta finales del siglo IX, momento en el que se expandió, quizás coincidiendo con el hallazgo de sus reliquias en el año 877 en la Basílica de Santa María del Mar. Allí habían sido escondidas con motivo de la invasión musulmana de la península en 711. Tras la *inventio* de los restos de la santa éstos fueron trasladados a la catedral de Barcelona que se puso bajo su advocación, compartiéndola desde entonces con la de la Santa Cruz. Asimismo, junto a la Virgen de la Merced es copatrona de la ciudad de Barcelona, distinción que le fue otorgada en 1868. La presencia de una escultura de Santa Eulalia de Barcelona en el Convento de los Mercedarios Descalzos de Valladolid no solo no es extraña, sino que tiene toda su lógica puesto que la Orden profesó desde sus orígenes una profunda devoción hacia la mártir barcelonesa. Tal es así que la fundación de la Orden se produjo el 10 de agosto de 1218 ante el sepulcro de Santa Eulalia conservado en la catedral de Barcelona y, por si fuera poco, el obispo Berenguer entregó a los Mercedarios el hospital de Santa Eulalia, en el que comenzó a practicar la caridad el fundador de la Orden, San Pedro Nolasco¹⁹.

¹⁴ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pedro. *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid: seguido del catálogo de pinturas y esculturas que existen [sic] en el museo de esta ciudad*. Valladolid: Imprenta de don Julián Pastor, 1843, p. 78.

¹⁵ FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia: *op. cit.*, p. 576.

¹⁶ Así “fue encarcelada en una prisión oscura, para posteriormente ser azotada. En el ecúleo le fue desgarrada la carne con garfios. Luego fue puesta de pie sobre un brasero ardiendo y le fueron quemados los pechos. Las heridas le fueron fregadas con piedra tosca, para luego arrojarles aceite hirviendo y plomo fundido, además de lanzarla a una fosa de cal viva. El noveno tormento, uno de los más conocidos popularmente, consistió en ponerla desnuda dentro de un tonel lleno de cristales, clavos y otros objetos punzantes, siendo lanzada por una calle en bajada. Posteriormente, fue encerrada en un corral lleno de pulgas. Finalmente, fue paseada desnuda por las calles de la ciudad hasta el lugar del suplicio donde fue crucificada en una cruz en forma de aspa”. https://es.wikipedia.org/wiki/Eulalia_de_Barcelona. Consultado el 8 de marzo de 2021.

¹⁷ RÉAU, Louis. *Iconografía de los santos. A-F*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1997, p. 482.

¹⁸ *Ídem*, p. 481.

¹⁹ TRAVIESO, José Miguel. “Cuestión de iconografía. La imagen de Santa Librada o Santa Eulalia, de Luis Salvador Carmona”. *Revista Atticus (edición impresa)*, 2013, 4, p. 46.

1.1. *La escultura de Santa Eulalia de Barcelona*

Aunque actualmente no existan dudas en cuanto a la identificación de la escultura con Santa Eulalia de Barcelona esto no ha sido siempre así puesto que hasta no hace muchos años se había venido catalogando como Santa Librada. En esta errónea filiación influyeron, fundamentalmente, el hecho de que la santa figure martirizada en una cruz normal y no en una espada como es frecuente representar a la santa barcelonesa; y también la existencia en la Basílica pontificia de San Miguel de Madrid, antigua iglesia de los Santos Justo y Pastor, de una imagen de *Santa Librada* (108 x 84 cm) (Fig. 4) de similares características²⁰, obra documentada del escultor vallisoletano Luis Salvador Carmona (1708-1767), maestro a quien también se asigna la *Santa Eulalia de Barcelona* (Fig. 5) que nos ocupa.

La identificación de la escultura de la santa crucificada con Santa Eulalia de Barcelona no presenta muchas dificultades por cuanto Floranes ya nos había dejado constancia de ella al explicar que en “la capilla de Nuestra Señora de las Mercedes” había tres retablos: “el 1.º de Nuestra Señora el segundo al lado de su Epístola de Santa Eulalia de Barcelona y el de frente el del Buen ladrón”²¹. Por si fuera poco, en el propio retablo de la santa se explicita su identidad en la inscripción radicada en el clípeo del ático “S. EVLALIA D. BARCELNA VIRGEN, Y M”. (“Santa Eulalia de Barcelona virgen y mártir”).

El origen de la errónea identificación de la escultura de la mártir con Santa Librada, imagen que ya figura reflejada en el inventario de bienes desamortizados del convento de la Merced Descalza en 1837²², se remonta al catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes redactado en 1843, el primero en el que figuró la talla tras su llegada desde el citado cenobio²³. Esta confusión es comprensible por cuanto por entonces la escultura ya no presidía el retablo puesto que éste había sido vendido hacía años a la Cofradía de San Pedro Regalado radicada en la iglesia del Salvador. El equívoco se prolongó durante más de siglo y medio hasta que Jesús Urrea, director del Museo Nacional de Escultura, lo subsanó a medias al identificarla con Santa Eulalia de Mérida en el catálogo de la exposición “Tesoros del Museo Nacional de Escultura” que se celebró en Zaragoza en 2005²⁴.

La equivocación entre Santa Librada²⁵ y cualquiera de las dos Santas Eulalias tampoco es un hecho que deba extrañarnos en demasía puesto que existieron numerosas santas que fueron efigiadas martirizadas en la cruz, si bien la tradición hagiográfica de la mayoría de ellas no se ajustaba a esa iconografía²⁶. Un buen ejemplo de esta proliferación de vírgenes y mártires crucificadas la encontramos en un grabado realizado por Hieronymus Wierix (1553-1619) en el que aparecen Santa Marta y María vírgenes, Santa Tarbula o Ferbuta de Persia, Santa Blandina de Lyon, Santa Librada o Wilgefortis, Santa Eulalia, Santa Julia de Cartago, Santa Febroma y Santa Firmina de Amelia²⁷ (Fig. 6).

²⁰ La autoría de la Santa Librada madrileña nos viene refrendada por la existencia de un grabado de la escultura realizado en 1756 por Manuel Salvador Carmona (1734-1820), sobrino de Luis, y también por el testimonio de Ceán. “San Justo. Santa Librada crucificada”. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Tomo IV, P-S*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 313.

²¹ FLORANES, Rafael. *op. cit.*, p. 91.

²² FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *op. cit.*, p. 576.

²³ “Santa Librada del tamaño natural. Escuela moderna”. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pedro. *op. cit.*, p. 78.

²⁴ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Santa Eulalia”, En URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.). *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Ministerio de Cultura, Zaragoza, 2005, pp. 150-152.

²⁵ Para profundizar en el tema: JAQUERO ESPARCIA, Alejandro. “Diversas interpretaciones de una misma imagen: controversias iconográficas de Santa Librada en el sureste peninsular dentro de un conjunto escultórico del siglo XVIII”. *De Arte*, 2018, 17, pp. 115-131.

²⁶ TRAVIESO, José Miguel: “Cuestión de iconografía. La imagen de Santa Librada o Santa Eulalia, de Luis Salvador Carmona”, *Revista Atticus (edición impresa)*, N.º 4, 2013, p. 47.

²⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1863-0509-641. Consultado el 14 de febrero de 2021.



Fig. 4. *Santa Librada*. Manuel Salvador Carmona. 1756. Biblioteca Nacional de España, Madrid. © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 5. *Santa Eulalia de Barcelona*. Luis Salvador Carmona (atrib.). Hacia 1750-1755. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Fig. 6. *La Piedad con mártires crucificadas*. Hieronymus Wierix. Antes de 1609. British Museum. Londres. © British Museum

La escultura de Santa Eulalia (147 x 133 x 38 cm. La cruz: 248 x 148 x 18 cm) es una portentosa efigie en madera policromada de tamaño natural en la que Luis Salvador Carmona ha logrado combinar magistralmente elementos naturalistas procedentes de la herencia tardobarroca, caso de la utilización de ojos de tapilla vítrea y de una cruz de tipo arbóreo, así como de la representación verista de la túnica en la que exhibe suma destreza a la hora de tallar unos bordes tan finos que parecen telas reales; con otros consustanciales de la poética rococó como son el gusto por lo femenino y por las formas blandas, la utilización de policromías de colores suaves y apastelados (rosados, verdes, azules, amarillos, anaranjados y violáceos combinados con el blanco), y las representaciones en las que la belleza, la elegancia, y la sensualidad prevalecen por encima de todo, aun cuando se trate de temas trágicos o dramáticos, como es el caso.

La joven mártir aparece crucificada con cuatro clavos sobre una cruz que reproduce fielmente los troncos de los árboles sin desbastar, solución adoptaba habitualmente por Luis Salvador Carmona. Dispone los brazos horizontalmente (Fig. 7), mientras su cuerpo se muestra ingrávito, como si no pesara, puesto que en vez de desplomarse se encuentra flotando en una especie de éxtasis místico que queda reflejado también en su rostro. Es precisamente esa ayuda espiritual la que hace que su cuerpo adquiera un sentido ascensional sobrenatural. Eulalia ha sido efigiada sumamente idealizada de forma que no percibimos en ella ni un ápice de sufrimiento, más allá de los regueros de sangre que le provocan los clavos, puesto que el escultor en vez de reflejar la crueldad del martirio ha preferido mostrar un cuerpo reposado, en calma, paralizado ante el éxtasis

que está sufriendo, y un rostro sereno en el que incluso se puede apreciar un gesto anhelante y de gozo contenido ante el arrebató espiritual que está padeciendo y que le está mostrando los placeres celestiales a los que está a punto de acceder.



Fig. 7. Detalle de Santa Eulalia de Barcelona.

Su bello, dulce y juvenil rostro (Fig. 8), en el que se perciben ecos de Pedro de Mena (1628-1688) (uno de los maestros que más influyeron en el arte de Luis Salvador Carmona), muestra unos ojos vivaces de tapilla vítrea, y una boca entreabierta en la que se perciben los dientes. Peina una larga y espesa cabellera ondulada, labrada con suma destreza técnica, que se extiende por toda la espalda y que bien podría aludir a su condición de virgen. Para evitar el estatismo la santa gira la cabeza hacia la derecha y dirige la mirada hacia el cielo, a lo que se suma el leve *contrapposto* que conforman sus piernas y la suave agitación que el viento incide sobre la túnica que viste la santa, solución ideada por Bernini y generalizada durante el barroco, y que queda reflejado en los pliegues que se forman sobre su superficie: escasos, suaves y menudos en la parte superior, y más abundantes, quebrados y agudos en la inferior. A pesar de ello tanto el movimiento general de la escultura como el patetismo que exhibe se encuentran un tanto atemperados, quizás debido a una temprana influencia del neoclasicismo cortesano.

Viste túnica blanca de amplio cuello, ceñida a la cintura por un cinturón rosáceo recogido en el frente por un doble lazo, y con las mangas dobladas. Tan solo le deja al descubierto la cabeza, las manos y los pies. Se encuentra ricamente policromada a pulimento con numerosos motivos arrocallados y botánicos (en algunos contratos de policromía se refieren a esta decoración floral como “primavera”) de rico colorido pintados a punta de pincel, mientras que los bordes de la prenda presentan unas estrechas cenefas doradas. Ambas soluciones son características del Rococó, momento en el que existió una clara predilección por la imitación de las sedas contemporáneas. La encarnación muestra unos tonos blanquecinos y marfileños, tan solo interrumpidos por los ligeros regueros de sangre que brotan de las heridas de manos y pies.



Fig. 8. Detalle de Santa Eulalia de Barcelona.

La escultura fue atribuida por Federico Wattenberg al círculo de Luis Salvador Carmona²⁸, maestro a quien Jesús Urrea se la asignó de manera indubitable, creyéndola obra personal²⁹, y así se ha venido manteniendo³⁰. Más discrepancias ha concitado su cronología puesto que Martín González la creyó ejecutada entre 1750-1755³¹ y Urrea entre 1760-1767, si bien últimamente este último ha aceptado la hipótesis cronológica de Martín González³².

1.2. *El retablo y su hipotética reconstrucción*

El retablo de Santa Eulalia de Barcelona parece ser que fue el único de los tres que sobrevivió a la ruina y destrucción de la capilla de la Virgen de la Merced del Convento de Mercedarios Descalzos y eso fue gracias a que en 1815 le adquirió “sin la imagen ni la mesa del altar, que se ha puesto en San Juan de Letrán a San Ramón”³³ la Cofradía de San Pedro Regalado y de la Virgen del Refugio, radicada en la iglesia del Salvador. La hermandad le trasladó a su capilla –la tercera del lado del evangelio– y allí se mantuvo hasta la reforma de la misma que impulsó en 1892 don José Jover, dueño de la casa en la que se cree que había nacido San Pedro Regalado³⁴, y que

²⁸ WATTENBERG, Federico. *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid: Editorial Aguilar, 1963, pp. 249 y 252.

²⁹ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1983, 49, p. 446.

³⁰ GARCÍA GAÍNZA, María Concepción. *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1990, p. 66.

³¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Luis Salvador Carmona: escultor y académico*. Madrid: Alpuerto, 1990, p. 117.

³² Al hablar del *San Juan Nepomuceno* que se atribuye a Carmona en la iglesia de San Miguel de Valladolid señala que puede “datarse (ca.1750-1755) con toda probabilidad en fechas cercanas a la Santa Eulalia de Barcelona que realizó el artista para el convento de la Merced Descalza de Valladolid y actualmente conservada en el Museo Nacional de Escultura, únicos ejemplos conocidos hasta el momento de la producción del gran escultor castellano en esta capital”. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2009, p. 44.

³³ FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *op. cit.*, p. 576.

³⁴ GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro: *Valladolid... op. cit.*, p. 156

cumplimentó por su fallecimiento su hijo don Leandro en 1893. Se trataba de una renovación radical del espacio dado que los Jover habían ordenado que desaparecieran todos los retablos a excepción del de San Pedro Regalado, para que así se le diera toda la importancia al santo bajo el que se encontraba advocada la capilla. Así, se debían eliminar

“los cuatro altares accesorios no solamente porque allí no responden a ningún objeto de culto, sino a marcada irreverencia, pues no sirven más que para colocar sombreros durante las misas y ocupar un sitio que achica la capilla y estorban al desahogo, sino también porque son malísimamente tallados y no guardan armonía los unos con los otros, esto aparte de que las efigies carecen de mérito artístico y están muy mal tratadas por el transcurso del tiempo”³⁵.

Poco tiempo antes de que comenzara la reforma de la capilla, el 16 de agosto de 1891 el templo parroquial de la Inmaculada Concepción de Renedo de Esgueva, localidad muy cercana a Valladolid, sufrió un pavoroso incendio que le dejó “lastimosamente destruido, hasta el punto de que ni las formas se salvaron”³⁶. Una vez que se acometiera su restauración el templo necesitaría de retablos e imágenes con los que reamueblarle de forma urgente. Aprovechando la situación de la capilla, de la que iban a retirarse una serie de retablos, el párroco de Renedo solicitó a la Cofradía de San Pedro Regalado dos retablos que “están como retirados [de la capilla de San Pedro Regalado] y sin aplicación en una capilla, y el otro a las puertas de la iglesia de El Salvador”. La hermandad aceptó la petición y se los concedió el 26 de octubre de 1896³⁷. Los dos primeros retablos eran los de la Anunciación y el Ecce Homo, y el situado a las puertas del templo el que en su tiempo perteneció a Santa Eulalia de Barcelona y que por entonces contenía un Crucifijo que, al parecer, también marchó a Renedo:

“Otro ídem [retablo] de cuatro metros de alto por dos metros ochenta centímetros de ancho del mismo orden de Churriguera con su mesa de altar, todo él dorado (...) Un crucifijo escultura que corresponde al retablo dorado”³⁸.

El hecho de que el retablo se encontrara en 1896 ubicado a la entrada del templo se debía a que había sido retirado de la capilla de San Pedro Regalado con motivo de la reforma anteriormente citada. Antes de ello, y de acuerdo con el inventario parroquial de 1836, estuvo situado a los pies de la capilla del Regalado:

“6.º Ítem al fin de la capilla hay otro altar todo dorado con la efigie de Cristo enclavado y al pie una Dolorosa con corona de hoja de lata y dos ramas de lo mismo, a los lados del altar dos arañitas de metal de tres mecheros sacras y atril de madera, cruz, candeleros y esquila de metal, ara sabanilla y cubierta angeo”³⁹.

Hoy en día el retablo (Fig. 9), que acoge un *Ecce Homo* atribuido al escultor Pedro de Ávila, ocupa el testero del lado del evangelio del crucero de la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Renedo de Esgueva (Valladolid).

³⁵ CALVO CABALLERO, Pilar. *Fiesta y devoción popular: la Cofradía de San Pedro Regalado y Nuestra Señora del Refugio de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2014, p. 135.

³⁶ ORTEGA Y RUBIO, Juan. *Los pueblos de la Provincia de Valladolid. Tomo II*. Valladolid: Imprenta y Encuadernación del Hospicio Provincial, 1895, pp. 152-153.

³⁷ *Ídem*, p. 152.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Archivo General Diocesano de Valladolid, Valladolid, Santísimo Salvador, Inventario de alhajas y ropas.



Fig. 9. *Retablo de Santa Eulalia de Barcelona*. Anónimo vallisoletano. Hacia 1750-1755. Iglesia de la Inmaculada Concepción. Renedo (Valladolid).

Sin ninguna duda estamos ante un interesante retablo proto-rococó (400 x 280 cm) que posee la particularidad de no utilizar columnas ni estípites como elementos sustentantes, algo realmente extraordinario en la retablística vallisoletana del momento. Posee una traza ciertamente movida tanto en planta como en alzado, de suerte que en planta se remarcan una serie de entrantes y salientes. El retablo se estructura en banco, cuerpo de una sola calle y ático de remate semicircular. El banco, que presenta un escalonamiento en profundidad desde los extremos hasta la parte central, tiene cuatro netos, dos a cada lado del sagrario que hoy ocupa el vacío central y que no sabemos si se trataría del original del retablo, como tampoco sabemos cómo se resolvería esta zona central del banco. Los netos de los extremos laterales acogen sendas ménsulas decoradas con cabezas aladas de ángeles, solución muy frecuente en la escuela retablística vallisoletana, mientras que en los netos más próximos al centro encontramos una especie de protoménsula arrocillada y al fondo labrado un relieve de perfil mixtilíneo. En las caras laterales de los netos volvemos a observar esas formas arrocilladas. En el centro, como dijimos, tiene cabida un tabernáculo de porte clásico cuyo frente se encuentra flanqueado por pilastras en esviaje y rematadas por ménsulas de talón que sujetan un entablamento. La puerta del tabernáculo la ocupa un relieve de remate semicircular en el que se efigia a un pelicano que se perfora el pecho a picotazos para dar de comer a sus crías.

El aspecto que hoy ofrece el cuerpo principal no debe corresponderse a cómo fue en origen puesto que parecen faltar una serie de elementos. Actualmente presenta una hornacina central de remate trilobulado en cuyo interior se disponía la efigie crucificada de Santa Eulalia de Barcelona. En la parte trasera de la hornacina, flanqueando la escultura de la santa, se disponen dos franjas

verticales rectangulares divididas en tres espacios de similares proporciones, de los cuales los superiores e inferiores están decorados con rocallas mientras que los intermedios carecen de ellas e incluso de la policromía, lo que nos indica que sobre ellos irían dispuestos otros elementos. Por su parte, en las paredes superior y laterales de la hornacina se desarrollan otras series de motivos arrocillados, individuales o entrelazados. La hornacina va flanqueada por dos pequeñas pilastrillas corintias que soportan trozos de entablamento que enlazan en su parte superior con los lóbulos laterales de la hornacina. En el fuste de las pilastras se aprecia un espacio vacío, así como un aplique en el que iría insertado algún elemento. A ambos lados de la hornacina se sitúan dos pares de pilastras cajeadas retranqueadas –las dos más próximas presentan decoraciones arrocilladas en su interior– que rematan en trozos de entablamento ornados con volutas y cabezas aladas de querubines.

Un nuevo entablamento, arqueado en su parte central, da paso a un ático semicircular plagado de rocallas y de decoraciones vegetales y mixtilíneas de gran fantasía que remata en una airosa peñeta de caprichosas formas que adquiere en su parte superior la apariencia de una copa o jarrón repleto de flores y frutos. En la parte central del ático encontramos dos formas avolutadas que sustentan una estructura presidida por un clípeo que contiene la leyenda: “S. EVLALIA D. BARCELNA VIRGEN, Y M”. (“Santa Eulalia de Barcelona virgen y mártir”) (Fig. 10) que despeja todas las dudas acerca de la verdadera identidad de la santa mártir crucificada que se alojó en la hornacina.



Fig. 10. Detalle de la inscripción del ático.

En su estado actual, el retablo nos plantea una serie de interrogantes: ¿Qué elementos cubrirían los paneles centrales de la hornacina?, ¿Qué decoración tendrían en su fuste las pequeñas pilastrillas que flanquean la hornacina?, ¿Existirían originalmente columnas en los extremos del cuerpo, de forma que las pilastras cajeadas fueran en realidad traspilastras? Comenzando por esta última cuestión, parecería factible que por el saledizo en que están dispuestas las ménsulas extremas del retablo pudieran haber apeado sendas columnas clásicas acanaladas, si bien al no encontrar ese mismo saledizo en el entablamento nos inclinamos a pensar que nunca existieron tales

columnas. En cuanto a las otras dos hipótesis, estamos convencidos de que o bien en los paneles rasos de la hornacina o en el fuste de las pilastrillas irían dispuestos dos relieves conservados en la sacristía de la iglesia del Salvador de Valladolid que habrían sido retirados del retablo antes de su cesión en 1896 a la parroquial de Renedo. Por sus medidas ajustan bien en ambos lugares, sin embargo, la hipótesis de que hubieran estado situadas en la hornacina nos parece un poco extraña puesto que conformaría un conjunto muy abigarrado en el que la escultura tataría parcialmente su visión. A falta de más datos que nos inclinaran hacia una u otra hipótesis presentamos la reconstrucción del retablo de ambas maneras (Figs. 11-12).



Figs. 11-12. Primera y segunda hipótesis de reconstrucción del retablo de Santa Eulalia de Barcelona.

Hasta el momento no se había reparado en que ambos relieves pudieran pertenecer a este retablo, y eso a pesar de que se había identificado en ellos a Santa Librada⁴⁰. Ambos relieves, que presentan una forma ovalada y con un marco arrocado, ilustran sendos pasajes de la *passio* de la santa: la flagelación (Fig. 13) y el momento en el que es clavada en la cruz (Fig. 14), por lo que la escultura de la santa crucificada vendría a culminar el pequeño ciclo martirial de Santa Eulalia de Barcelona, así como el momento de su glorificación.

En el primer relieve, el de la Flagelación, encontramos a la santa como eje compositivo, con el torso desnudo, larga cabellera y las manos atadas con unas cuerdas. A ambos lados de la mártir se disponen dos sayones que contraponen sus actitudes, de suerte que se complementan. Muestran unas posturas inestables y forzadas que dotan al grupo de dinamismo y gracia, en contraposición a la serenidad y aplomo que muestra la santa, tratada con un afán idealizante. El sayón de la

⁴⁰ Ambos relieves aparecen únicamente citados en el Inventario artístico de Valladolid y su provincia, aunque como en el caso de la escultura de la santa han sido mal identificados con Santa Librada y no con Santa Eulalia de Barcelona. En ningún caso se relacionan con la escultura conservada en el Museo ni con su retablo: “Sacristía. Flagelación de Santa Librada, siglo XVIII; Crucifixión de Santa Librada, siglo XVIII”. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.). *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Ministerio de Educación, 1970, p. 57.

izquierda, que azota a la santa con el brazo derecho y disponiendo el izquierdo por la espalda a la altura de los riñones, viste una especie de gorro, camisa verde de mangas cortas, pantalón corto de color terroso y botas que le tapan hasta la espinilla. Por su parte, el sayón de la derecha, que viste una indumentaria similar, con la excepción de que lleva los pies descalzos y del cinto le cuelga una espada, se dispone a golpear brutalmente a la santa con el flagelo que sujeta con la mano izquierda, mientras que con la derecha agarra las manos atadas de la joven. La pintura del fondo, así como las rocas y nubes talladas en relieve, nos sitúan la acción en el campo.



Figs. 13-14. *Relieves de la Flagelación de Santa Eulalia de Barcelona*. Taller de Luis Salvador Carmona (atrib.). Hacia 1750-1755. Iglesia del Santísimo Salvador. Valladolid

El otro relieve se sitúa en un escenario similar, con la diferencia de que en la parte derecha hace acto de aparición un arbolillo. La composición está dominada por las dos diagonales que conforman tanto el tronco del arbolillo como el cuerpo de la santa que los dos sayones están clavando a la cruz. El sayón de la derecha se apresta a dar el martillazo definitivo con el cual la santa quede clava a la cruz, mientras que el otro esbirro agarra el brazo ya clavado de la santa a la vez que parece animar a su compañero de fechorías. Es probable que el autor de los relieves se inspirase para su ejecución en sendos grabados de la Pasión de Cristo, o bien en algún paso procesional castellano. Los ropajes de los personajes están recorridos por unos plegados aristados muy nerviosos tratados en planos cortos y rectos, que son los usuales del Rococó, y que además de proporcionar dinamismo a la escena también ayudan a obtener efectos de claroscuro.

Por su notable calidad y por la corrección de las anatomías y de las proporciones, que hacen de ellos los relieves más interesantes de la época conservados en la ciudad, hemos de descartar casi por completo que fueran labrados en algún taller local puesto que los maestros vallisoletanos del momento solían concebir unos relieves con figuras burdas y achaparradas en los que no se respetaban las proporciones anatómicas. Por este motivo pensamos que pudieron ser labrados por Luis Salvador Carmona, o más concretamente por su taller dado que presentan una calidad bastante inferior a lo que es usual en su producción relivaria, la cual es ciertamente escasa pues se reduce tan solo a cuatro ejemplares: los dos relieves de *San Isidro Labrador* y a *San Dámaso* y *San*

Jerónimo (84 x 123 cm) que realizó entre 1753-1761 para el Palacio Real de Madrid⁴¹, el de *San Camilo de Lelis con el ángel* (120 x 85 cm) que labró para el Convento de los Agonizantes de San Camilo de Madrid y que hoy en día se encuentra en la iglesia de San Antón⁴², y el de *La Virgen y San Bernardo imponiendo a Santo Toribio de Mogrovejo la beca de colegial* (1756) que talló para el retablo mayor del Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo de Salamanca⁴³, hoy en el Museo de Bellas Artes de la capital charra. Salvo el relieve de San Camilo, tallado en madera policromada, el resto están labrados en mármol.

Desconocemos con exactitud cuándo se construyó el retablo puesto que ni Ventura Pérez ni Antonio Canesi aluden a los retablos colaterales de la capilla de la Virgen de la Mercedes, ciñéndose tan solo a señalar que cuando el 7 de abril de 1749 se inauguró el recinto se dispuso a la santa en su retablo. ¿Se olvidaron conscientemente de ellos porque lo verdaderamente importante era la entronización de la Virgen mercedaria o bien porque por entonces todavía no se habían construido? Lo ignoramos, pero si tenemos en cuenta la estructura, la decoración y la escasa presencia de la rocalla, que además no se encuentra aun plenamente formada⁴⁴, lo más probable es que se construyeran por aquellos mismos días pues se trata claramente de un retablo proto rococó. Según Martín González el retablo rococó se cultivó en la escuela vallisoletana entre 1740-1780⁴⁵, aproximadamente. Por ello lo más factible sería fechar nuestro ejemplar hacia 1750, año arriba año abajo, no descartando ni siquiera que estuviera colocado el día de la inauguración de la capilla.

Contrasta enormemente la gran cantidad de ensambladores y tallistas que trabajaban por entonces en la ciudad y la escasez de obras que se les tienen documentadas. Los artífices activos más relevantes en Valladolid hacia 1749-1750⁴⁶ eran Pedro Correas (1689-1752), Pedro Roldán (ca-1695/1703-1758), Manuel Rodríguez (1697-1766), Pedro de Sierra (1702-1761), Bentura Ramos (1703-1756), Agustín Martín (1708-1775), Juan Antonio Argüelles (a-1718-ca.1770), José Álvaro (1719-1784), Juan Macías (1721-1802), Fernando González de Lara (1724-1806), Bernabé López de Lorente (ca.1725-d.1775) y Antonio Bahamonde (1731-1783), quien pese a su juventud ya le vemos en 1749 contratando sus primeras obras: los *retablos colaterales de la parroquia de Piña de Esgueva* (Valladolid).

Sin poder precisar mucho más acerca de su hipotético autor, cuyo enigma solo se resolvería con la aparición del contrato de ejecución del retablo o de algún pago o referencia indirecta, sí que se puede intentar ubicarlo en la producción de alguno de los maestros anteriormente citados teniendo en cuenta la traza y el repertorio decorativo que en él se despliega. Así, observamos que el retablo puede ser relacionado con los que por entonces estaban ejecutando Manuel Rodríguez (*retablo de Santa Marina de la iglesia de Santiago Apóstol de Cigales*, 1758)⁴⁷ (Fig. 15), Bentura Ramos (*retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Cabezón de Pisuerga*, 1749)⁴⁸ (Fig. 16), Juan Antonio Argüelles (*retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Piedad de Palencia*, 1749-1750)⁴⁹ (Fig. 17) o Antonio Bahamonde (*retablos colaterales de la iglesia de la Asunción de Piña de*

⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Luis Salvador Carmona...*, op. cit., p. 65.

⁴² “Agonizantes de la calle de Fuencarral. Una medalla de S. Camilo con un ángel en el retablo del santo, cuatro virtudes y dos niños...”. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. op. cit., p. 312.

⁴³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “Aportaciones a Simón Gabilán Tomé”. *Archivo Español de Arte*, 1981, 213, Tomo 54, p. 36.

⁴⁴ Parecer ser que los primeros retablos vallisoletanos en los que hizo acto de aparición la rocalla fue en los colaterales de la parroquia de la Asunción de Rueda, realizados en 1741 por Francisco de Ochagavía según la traza diseñada por Pedro de Sierra, autor del retablo mayor del templo. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 388.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 74.

⁴⁶ También contamos con otros “secundarios” como Roque de Sierra (ca.1685-d.1759), Juan Obispo (1709-d.1762), Pedro de Sierra Cordo (1710-ca.1741/1759), Miguel de Sierra Cordo (1717-1771) o Juan Saco (1719-1781).

⁴⁷ SAN JOSÉ DÍEZ, Mariano. *La parroquia de Cigales*. Cigales: Ayuntamiento de Cigales, 1992, pp. 104-105.

⁴⁸ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XX. Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2004, pp. 17-18.

⁴⁹ BRASAS EGIDO, José Carlos. “Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1984, 50, p. 472.

Esgueva, 1749-1750)⁵⁰ (Fig. 18). En todos ellos se observa la misma limpieza en la concepción general de la estructura, la cual no está completamente tapizada por una pequeña talla prolija como ocurrirá durante la fase de mayor apogeo del rococó. La escasa decoración se reduce a unas formas arrocalladas, mixtilíneas y avolutadas de gran resalto y tratadas de forma individualizada. Asimismo, existe un detalle en concreto como es la forma avolutada que sirve de peana al jarrón con frutos del ático que le emparenta con el retablo del citado convento palentino de la Piedad que posee otra solución similar en su remate.



Fig. 15. *Retablo de Santa Marina*. Manuel Rodríguez. 1758. Iglesia de Santiago Apóstol. Cigales (Valladolid).



Fig. 16. *Retablo mayor*. Bentura Ramos. 1749. Iglesia de la Asunción. Cabezón de Pisuerga (Valladolid).

2. CONCLUSIÓN

El retablo de Santa Eulalia de Barcelona del desaparecido convento de San José de los Mercedarios Descalzos de Valladolid viene a ser un ejemplo perfecto de la destrucción y dispersión del patrimonio mueble que provocaron tanto la Guerra de la Independencia como las sucesivas desamortizaciones acaecidas durante el primer tercio del siglo XIX. Asimismo, también es un buen exponente de la dispersión patrimonial provocada por la mentalidad finisecular, según la cual se continuaba demonizando cualquier elemento barroco. Así, nuestro retablo se vino salvando milagrosamente de su destrucción, aunque no pudo evitar que se fueran dispersando los diferentes elementos que lo integraban. Tras una Guerra de la Independencia que dejó tocado de muerte el cenobio, el primer elemento en abandonar el conjunto fue el propio retablo, que en 1815 fue adquirido por la Cofradía de San Pedro Regalado y Nuestra Señora del Refugio. Fue entonces cuando la escultura de Santa Eulalia de Barcelona, que permanecería aún en manos de los religiosos hasta que la desamortización la condujo en 1837 al Museo Provincial de Bellas Artes, se independizó de la arquitectura lúnea para la que fue concebida. Ya a finales de la centuria el retablo, por imposición de un particular, abandonaría la capilla de San Pedro Regalado para la

⁵⁰ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 182.



Fig. 17. *Retablo mayor*. Juan Antonio Argüelles. 1749-1750. Convento de Nuestra Señora de la Piedad. Palencia.



Fig. 18. *Retablos colaterales*. Antonio Bahamonde. 1749-1750. Iglesia de la Asunción. Piña de Esgueva (Valladolid).

cual había sido adquirido y poco tiempo después, visto que parecía molestar en la parte trasera del templo del Salvador se cedió a la iglesia parroquial de Renedo para que así pudiera ir reamueblando su interior tras el incendio que arrasó con todos sus bienes artísticos y litúrgicos. Sería en ese justo momento en el que la parroquia, o la cofradía dueña del retablo, extrajo los dos relieves que la ornaban y con ello se terminaron por diseminar todos los elementos que un día formaron un solo conjunto. A día de hoy el retablo sigue “dividido” en esos tres lugares –el Museo Nacional de Escultura (imagen de Santa Eulalia), la iglesia parroquial de Renedo de Esgueva (retablo), y la iglesia del Salvador de Valladolid (los dos relieves de la flagelación y crucifixión de la santa)–, y todo ello sin tener en cuenta la mesa de altar que se labró conjuntamente y a la que se le perdió la pista en 1815.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María; BARRERA ANTÓN, José Luis de la. *Eulalia de Mérida y su proyección en la historia*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004.
- APARICIO, Manuel, *Diario de Valladolid durante la Guerra de la Independencia. Relación de los acontecimientos ocurridos en la ciudad de Valladolid desde el año 1807* (Edición facsímil). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2019.
- BOLAÑOS ATIENZA, María; FONTANEDA BERTHET, Cristina; GUILARTE CALDERÓN DE LA BARCA, Celia; PASTRANA SALINAS, Beatriz; VILLA GONZÁLEZ, Ángel (coord.). *Figuras de la exclusión: Museo Nacional de Escultura, “Una mirada desde la imagen religiosa”, Museo Patio Herreriano, “Una mirada desde el género”*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura y Museo Patio Herreriano, 2011.

- BOLAÑOS, María. *Almacén, el lugar de los invisibles [exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2019.
- BRASAS EGIDO, José Carlos. "Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología.*, 1984, 50, pp. 464-476.
- CALVO CABALLERO, Pilar. *Fiesta y devoción popular: la Cofradía de San Pedro Regalado y Nuestra Señora del Refugio de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2014.
- CANESI, Manuel. *Historia de Valladolid (1750)*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1996.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Tomo IV, P-S*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1998.
- FLORANES, Rafael. *Inscripciones de Valladolid*, B.N., Ms. 11.246.
- GALLARDO, Francisco. *Noticia de casos particulares ocurridos en la ciudad de Valladolid, año de 1808 y siguientes*, Imprenta y Librería Nacional de Extranjera de Hijos de Rodríguez, Valladolid, 1886.
- GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa (coord.). *Luis Salvador Carmona en Valladolid [exposición]*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 1986.
- GARCÍA GAÍNZA, María Concepción. *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1990.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro. *Compendio histórico-descriptivo y guía general de Valladolid*. Valladolid: Imprenta Casa Social Católica, 1922.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro. *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política*. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900-1902.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pedro. *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid: seguido del catálogo de pinturas y esculturas que existen [sic] en el museo de esta ciudad*. Valladolid: Imprenta de don Julián Pastor, 1843
- JAQUERO ESPARCIA, Alejandro. "Diversas interpretaciones de una misma imagen: controversias iconográficas de Santa Librada en el sureste peninsular dentro de un conjunto escultórico del siglo XVIII". *De Arte*, 2018, 17, pp. 115-131.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.). *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Ministerio de Educación, 1970.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Luis Salvador Carmona: escultor y académico*. Madrid: Alpuerto, 1990.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- ORTEGA Y RUBIO, Juan. *Los pueblos de la Provincia de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Encuadernación del Hospicio Provincial, 1895.
- PÉREZ, Ventura. *Diario de Valladolid (1885)*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1983.
- RÉAU, Louis. *Iconografía de los santos. A-F*. Barcelona, Ed. del Serbal, 1997.
- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "Aportaciones a Simón Gabilán Tomé". *Archivo Español de Arte*, 1981, 213, Tomo 54, pp. 29-60.
- SAN JOSÉ DíEZ, Mariano. *La parroquia de Cigales*. Cigales: Ayuntamiento de Cigales, 1992.
- SANGRADOR Y VÍTORES, Matías. *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*. Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio, 1854.
- TRAVIESO, José Miguel. "Cuestión de iconografía. La imagen de Santa Librada o Santa Eulalia, de Luis Salvador Carmona". *Revista Atticus (edición impresa)*, 2013, 4, pp. 45-56.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.). *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Zaragoza: Ministerio de Cultura, 2005.

- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. "Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1983, 49, pp. 441-454.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XX. Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2004.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2009.
- WATTENBERG, Federico, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid: Editorial Aguilar, 1963.