ISBN: 978-84-7852-949-0
9 788478 529490

Diputación de Valladolid

Ayuntamiento de
NAVA DEL REY

Luis Salvador Carmona (1708-1767)

Luis Salvador Carmona

(1708-1767)

Luis Salvador Carmona
(1708-1767)

NAVA DEL REY. CONVENTO DE MM. CAPUCHINAS

MAYO-JUNIO 2009

Diputación de Valladolid

Ayuntamiento de
NAVA DEL REY

DIPUTACIÓN DE VALLADOLID

Ramiro F. Ruiz Medrano
Presidente de la Diputación de Valladolid

Ayuntamiento de
NAVA DEL REY

Cirilo Moro García
Alcalde Ayuntamiento Nava del Rey

AGRADECIMIENTOS: Arzobispado de Valladolid, MM. Capuchinas de Nava del Rey, Museo de San Francisco. Ayuntamiento de Medina de Rioseco, Parroquia de Nuevavilla de las Torres, Parroquia de San Miguel y San Julián de Valladolid, Parroquia de San Juan de Nava del Rey y Patronato Residencia Sancti Spiritus de Medina de Rioseco.

DIRECCIÓN
Jesús Urrea Fernández

AUTORES TEXTOS CATÁLOGO
Virginia Albarrán Martín (V.A.M.)
Roberto Alonso Moral (R.A.M.)
Mª Antonia Fernández del Hoyo (M.A.F.H.)
José Ignacio Hernández Redondo (J.I.H.R.)
Jesús Urrea Fernández (J.U.)
Eloísa Wattenberg García (E.W.G.)

RESTAURACIÓN
Mª Carmen Santamaría (nos 6 y 9)

FOTOGRAFÍAS
José Manuel García (1, 2, 4, 5, 8 y cubierta)
y Javier Muñoz (3, 6 ,7 y 9)

DISEÑO Y MONTAJE EXPOSICIÓN
Estudio Laredurma
Lledó Iluminación

TRANSPORTE
Andrés Martín Rebollo

© De esta edición: Diputación de Valladolid

© De los textos: Sus autores

© De las fotografías: Sus autores

ISBN: 978-84-7852-949-0

Depósito Legal: VA. 508.–2009

Imprime: Graf. Andrés Martín, S. L.
Paraíso, 8 - Valladolid

SUMARIO

7 Presentación
JESÚS URREA

9 Biografía humana de Luis Salvador Carmona (1708-1767)
JESÚS URREA

17 Catálogo

45 Bibliografía sobre Luis Salvador Carmona

CRISTO DEL PERDÓN. MM. CAPUCHINAS. NAVA DEL REY. (FOTO P. CARVAJAL).

Presentación

Seguramente haya sido la figura del escultor Salvador Carmona la que más curiosidad ha suscitado en los últimos cuarenta años dentro del panorama de la historia del arte moderno español. Su extraordinario catálogo y la calidad de toda su obra animan a conocerle mejor. Casi cincuenta trabajos consagrados al artista se han publicado en estos años, todos ellos con aportaciones de muy variada tipología: biográfica, formativa, estética, documental, de patrocinio y muchos dirigidos a la ampliación o acotación de su producción.

La dispersión geográfica de su dilatada producción a la que contribuyeron, además de sus magníficas cualidades técnicas y la belleza de su genialidad, las circunstancias derivadas de la residencia del artista en Madrid que le brindó ocasión de ser estimado por el círculo cortesano y por aquellos que buscaban su emulación, ha provocado también la multiplicación bibliográfica.

Las dos monografías, aparecidas al unísono, escritas por los profesores Juan José Martín González y Mª Concepción García Gainza, aportando enfoques y metodologías complementarias, representaron un punto de inflexión muy importante en la valoración del escultor. 1990, año de su aparición, se convierte en auténtico eje de un antes y un después en los estudios consagrados a Carmona.

Va siendo hora de pensar en una nueva y más completa monografía que, cuando se acometa, deberá plantearse teniendo en cuenta las fuentes de información que tuvo el joven Carmona, para lo que resulta imprescindible saber más de los escultores Villabrille y de Galván; un mejor conocimiento sobre la presencia e influencia de esculturas italianas y andaluzas en el Madrid del primer tercio del siglo XVIII; un análisis del complejo panorama que ofrecían los artistas contemporáneos madrileños; el aquilatamiento del catálogo más personal del autor y el deslinde de la participación de su taller y, por supuesto, el entramado de clientes tanto civiles como religiosos que acudieron al taller de Carmona requiriendo su arte.

Es esta una tarea que tiene que llevarse a cabo en equipo, con ojos que contrasten desapasionadamente atribuciones más o menos fundadas, con responsables que agoten hasta donde se pueda las huellas documentales, con técnicos que iluminen sobre el proceso y características en la fabricación de sus obras, para que una metodología interdisciplinar apure al máximo el estudio del artista que, sin duda, se merece la mejor monografía posible con la que, además, se contribuiría a situar a la escultura española del siglo XVIII en el oportuno lugar de apreciación.

La exquisitez y refinamiento, la ternura y delicadeza, la belleza y la calidad constante, la perfección técnica y la variedad en todo su elenco creativo provocarían indudablemente una extraordinaria sorpresa muy pocas veces lograda, consiguiendo que su personalidad

no fuese patrimonio exclusivo de especialistas y aficionados sino materia incorporada al acervo cultural general. Por fortuna, Luis Salvador Carmona es de los pocos escultores españoles que, en el imaginario colectivo, logran desembarazarse del lastre del retablo; se piensa en él o se le recuerda al margen de ensambladores; tiene vida por sí mismo, la máquina arquitectónica no sepulta su interés ni le hace sombra sino que su enmarcado realza más el protagonismo del artista.

La exposición de obras reunidas ahora no aspira a mostrar toda la producción de Carmona conservada en Valladolid; su formato y otros condicionantes lo impedían. No obstante se ha aprovechado la ocasión para presentar algunas obras inéditas las cuales se suman a otras muy conocidas demostrando, tan pequeño conjunto dentro del contexto de su catálogo general, la variedad de registros de su autor así como su sostenida excelencia.

La dificultad para acometer una selección antológica se halla precisamente en la extensión y bondad de su catálogo. Recordar a Carmona con motivo del 300 aniversario de su nacimiento, presentando juntas algunas de sus creaciones más singulares, puede ser una excelente disculpa para ir allanando el camino a la celebración de la magna exposición que en justicia se le debe, máxime tratándose de un escultor que en el siglo XVIII diseminó su arte como ningún otro por gran parte de la geografía nacional (Madrid, País Vasco, Andalucía, Navarra, Castilla, etc.) y su personalidad no puede constreñirse hoy al ámbito de lo local cuando en su época representó la cima del gusto y el refinamiento. Esa soñada exposición podría ser la demostración visible de una de las mejores aportaciones de esta Comunidad al patrimonio común de todos los españoles.

Jesús Urrea

Director honorario Museo Nacional de Escultura

BIOGRAFÍA HUMANA DE LUIS SALVADOR CARMONA (1708-1767)

SAN JUAN DE SAHAGÚN (DETALLE). CRISTO DE LA VICTORIA. SERRADILLA. (FOTO V. ALBARRÁN).

El que llegaría a ser famoso escultor, nació en la localidad vallisoletana de Nava del Rey el 15 de noviembre del año 1708. Diez días después, sus padres Luis Salvador, natural del lugar, y Josefa Carmona, de Medina del Campo, le bautizaron en la iglesia parroquial de los Santos Juanes, imponiéndole por abogado a San Francisco Javier. El matrimonio tuvo otros tres hijos, Pedro[1], Andrés y Tomás y todos formaban una humilde familia cuyos únicos ingresos económicos procedían del modesto trabajo que desempeñaba el marido y del fruto de un par de pequeñas viñas que, con el paso del tiempo, tuvieron que vender para atender a su manutención y hogar. El abuelo paterno era ermitaño de Nuestra Señora de la Concepción[2] y su tío, Francisco Rodríguez, músico bajón en la iglesia parroquial.

Durante su infancia Luis sintió inclinación por las manualidades artísticas entreteniéndose en recortar estampas y en tallar figurillas con ayuda de una pequeña navaja y una cuchilla de cocina, ofreciendo al parecer rasgos de precocidad. La tan manida historieta puede que tenga cierta verosimilitud dado el interés y belleza de las obras de arte que la iglesia parroquial de su pueblo natal podía brindar como modelos a un joven despierto.

Además Nava vivía un momento de auge económico que le permitía proseguir con dignidad el amueblamiento de su templo principal, el cual recientemente había sufrido las consecuencias de un hundimiento parcial de su torre. La presencia de ensambladores procedentes de Medina del Campo y de Valladolid, tales como Francisco Martínez de Arce y Juan Correas, de obras escultóricas originales de Juan y de Pedro de Ávila que seguían la estela de Gregorio Fernández o de Bernardo Rincón, así como la llegada de otros artífices salmantinos, como el ensamblador Pedro de Gamboa o el escultor José de Lara, responsables de la sillería coral de la iglesia, justifican sobradamente que se suscitara la emulación en sus inclinaciones estéticas.

Obtuvo en Segovia el espaldarazo para iniciar la adecuada formación artística, ante un canónigo al que demostró los principios y habilidades de su ingenio quien convencido de la capacidad del muchacho avaló desinteresadamente su formación artística y, con el consentimiento paterno, logró enviarle a Madrid para que estudiase en el taller del asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron, el escultor más acreditado que había en aquel momento en la Corte.

El contrato de aprendizaje de Luis Salvador fue suscrito por José Martínez de Arce, que se ha supuesto fuese el ensamblador medinés de este nombre hijo de Francisco Martínez de Arce, lo cual resulta algo problemático ya que el 24 de junio de 1723, cuando se firma la referida obligación, éste contaba cinco años más que Carmona, siendo extraño que actuara como tutor y responsable del futuro escultor alguien que tampoco había cumplido la mayoría de edad. Es más probable que fuese el licenciado José Martínez de Arce, tío del ensamblador, quien representó legalmente al padre del aprendiz, y cuya biografía habrá que conocer para justificar su relación con Villabrille.

La estancia de Carmona en casa de este último superó los límites establecidos por la vigencia del contrato (hasta el 24-VI-1729), tiempo durante el cual colaboró directamente en obras personales de éste. Sus excelentes condiciones hicieron que el yerno de Villabrille, el escultor segoviano José Galván, le propusiera asociarse con él para seguir beneficiándose de los encargos que recibía el taller. Su vinculación tuvo que finalizar al morir el maestro de ambos, momento en que Carmona decidió establecerse por su cuenta, primero en la calle de Hortaleza, después en la de Santa Isabel y hacia 1740 en la denominada Fúcares o de Jesús (de Medinaceli), esquina a Gobernador, en Madrid.

En 1731, con casi 23 años, contrajo matrimonio en la iglesia de San Lorenzo, ayuda de parroquia de la de San Sebastián, con la madrileña Custodia Fernán-

LA VIRGEN DEL ROSARIO. STO. DOMINGO EL REAL. MADRID.

dez de Paredes, que apenas contaba 16 años[3]. Ella aportó una sustanciosa dote valorada en 16.830 reales, entre pinturas, ropa blanca, vestidos, muebles, joyas y dinero en efectivo a lo que se sumó Carmona «por vía de arras», en atención «a las muchas y buenas prendas y virtudes» que concurrían en la novia, otros 1.683 reales que confiesa cabían en la décima parte de los bienes que poseía el artista en ese momento[4]. Con ella tuvo cinco hijos de los que tan sólo le sobrevivieron dos: Andrea y Bruno.

Como sus facultades artísticas y seguramente organizativas le permitían afrontar encargos de volumen considerable, tanto en número como en tamaño, su prestigio comenzó a afianzarse sobre todo a partir de 1739 en que tuvo que responder como «artífice de toda satisfacción» a la importante colaboración que le solicitó el ensamblador vasco Miguel de Irazusta con destino a la iglesia de Santa Marina de Vergara. Tal conjunto le abrió las puertas del País Vasco y le facilitó relacionarse con una poderosa clientela que iba a reclamar insistentemente sus creaciones siempre dotadas de una calidad y belleza altísimas.

En la década de los años 40 empezó a trabajar, con otros muchos artistas, en la decoración del nuevo Palacio Real a las órdenes del escultor carrarés Gian Domenico Olivieri. Labor tan dura como la talla en piedra la simultaneó con numerosas peticiones de obras en madera, escalonadas en el tiempo, destinadas a iglesias guipuzcoanas o navarras, realizadas asombrosamente mientras se ocupaba en otras para La Granja de San Ildefonso o para particulares, parroquias y congregaciones religiosas de Madrid.

Los activos protagonistas de la denominada «hora navarra» residentes en la Corte encontraron en él al mejor traductor de sus sentimientos estéticos. Para la iglesia nacional de San Fermín de los navarros, situada entonces en el Prado de San Jerónimo, trabajó a partir de 1743 un amplio muestrario escultórico capaz de satisfacer las aspiraciones espirituales, emotivas o artísticas de sus clientes los Indaburu, Aldecoa, Gastón de Iriarte, Lavaqui o Goyeneche.

Establecida la Junta preparatoria para la creación de una Academia de Bellas Artes, presentó en 1746 a la consideración de ésta varios modelos de barro o yeso en bajo relieve (Hércules recostado y arrimado a su clava y «el modelo vivo de la Escuela en una de sus posturas más especiales») con el fin de conseguir un asiento en la sala en que se impartían enseñanzas de pintura y escultura. Se atendió a su petición, sin mayor dificultad, «por su habilidad, nacimiento, buenas costumbres y maduro juicio» y pudo asistir a las sesiones académicas a partir de ese momento colocándose después de los maestros y delante de los discípulos. Siempre dejó claro su interés por la enseñanza hasta tal punto «que no sólo quería aprovechasen los demás» sino que contribuyó a fomentar la junta y las sesiones de estudios que se celebraban en casa del maestro Olivieri.

Animado por ello y tratando de alcanzar lo que algún otro había logrado, con 40 años aspiró a recibir nombramiento y sueldo de escultor del Rey Fernando VI pero sus pretensiones no fueron bien vistas por otros artistas y hubo de esperar cuatro años más a que, oficialmente, sus cualidades artísticas y pedagógicas se reconocieran por la recién creada Academia de San Fernando en la que fue designado Teniente de Escultura junto con sus compañeros Juan Pascual de Mena y Robert Michel, bajo las órdenes del puntilloso Director Felipe de Castro. En su empleo cobraba la exigua cantidad de 1.500 reales al año pero, a cambio, gozaba de la condición de nobleza.

Quien le conoció aseguraba que era «hombre serio, de aspecto grave y aunque de pocas palabras…tuvo tan bellas prendas que demás de su notoria habilidad, por su persona y trato era sumamente recomendable». Conocedor y orgulloso de sus propios méritos y de la calidad de su obra, no admitía correcciones y sentía gran autoestima y hasta cierto engreimiento al no valorar ni respetar a quien no merecía semejante desconsideración, como le recuerda en una ocasión el mencionado Castro, lo que no le favorecía en nada para conseguir sus aspiraciones profesionales. De acreditada religiosidad, devoto, infatigable trabajador, prolífico tanto para la invención como para la ejecución, en su vida privada como en la profesional fue también cuidadoso, detallista y minucioso.

El núcleo familiar, aparte de su esposa, lo integraba su hija mayor, Andrea, que a los 17 años casó en 1751 con José Manuel Moreno, por entonces Fiel registrador de sisas reales y municipales en la Puerta de Atocha y diez años después Oficial de la Contaduría de valores[5]; Bruno que, tras un periplo americano (1754-1761) como dibujante de botánica en la Expedición de Límites, se estableció en Madrid[6]; y sus sobrinos, el también escultor José, los grabadores Manuel y Juan Antonio y Jacinta[7], hijos todos de su hermano mayor Pedro. Asimismo

SANTO DOMINGO DE GUZMÁN. CONVENTO DE SAN ESTEBAN. SALAMANCA.

disponían de una criada (María de las Heras) y de varias lavanderas a su servicio.

Según parece contó con la protección de Don Baltasar de Elgueta, Intendente de la obra del nuevo Palacio Real[8], y en el círculo de sus amistades más próximas se encontraban su «primo», como le llama en alguna ocasión, Don Agustín González Pisador, administrador de la parroquia de San Sebastián, nombrado en 1754 obispo de Tricomia «in partibus infidelium» y auxiliar de la diócesis toledana, que en 1760 tomó posesión del obispado de Oviedo, y el ensamblador Diego Martínez de

Arce, que continuaba colaborando con el escultor todavía en aquel último año. Además tuvo estrecho trato con los pintores italianos que residían en La Granja Domenico Maria Sani, cuyas hijas pasaban temporadas en su casa, y Sempronio Subisati.

No hay constancia de que volviera alguna vez por su tierra natal pero, sin duda, estaría al corriente de todas las novedades que sucedían en ella tales como la construcción del nuevo edificio del Ayuntamiento (1732) o la magnífica sacristía (1733) de la parroquial trazada por Alberto Churriguera; la fundación del convento de madres capuchinas (1741); la ampliación del de agustinos recoletos; el trágico destino del dominico fray Mateo de Leciniana (1702-1745), martirizado en el Extremo Oriente, o la promoción a las sedes episcopales de Teruel y Oviedo de D. Francisco José Rodríguez Chico (1757) y D. Agustín González Pisador (1760) respectivamente, todos ellos compañeros de juegos infantiles; la muerte del hermano Antonio Alonso Bermejo en olor de venerable (1758); las obras de arte que llegaban a los establecimientos religiosos, como la escultura titular del Hospital de San Miguel, original de Alejandro Carnicero, u otras en cuyo encargo seguramente él intervendría destinadas al convento de los frailes, a la parroquia o a las madres capuchinas.

Por su parte, en los primeros años de ausencia, daría cuenta a sus familiares de la marcha de su aprendizaje y, más tarde, del inagotable éxito profesional que cosechaba en la Corte, de sus cargos y comisiones, y de sus relaciones sociales, constituyendo la mejor demostración de su buena posición, afecto e interés hacia los suyos el envío de cantidades de dinero y la asignación de 3 reales diarios a su padre además de velar por el futuro de sus sobrinos, por los tres que seguían sus pasos artísticos y por el que había decidido abrazar la carrera sacerdotal[9].

En su taller y en distintos momentos, aparte del hijo y de sus tres sobrinos, se formó también Francisco Gutiérrez que en 1747 marchó a Roma a continuar su carrera como pensionado y del que se sentía muy orgulloso[10]; Alfonso Chaves que se empleó, años después, en la Real Fábrica de la China del Buen Retiro[11], y el santanderino Manuel de Acebo que acabó instalándose en el País Vasco[12]. Pero, sin duda, tuvo que contar a su servicio con numerosos aprendices, oficiales de escultura y pintores para poder cumplir puntualmente con los encargos que recibía[13]. Falta por averiguar si alguno de los escultores vascos que acusan estrecha relación con su obra -Juan Bautista Mendizábal[14], Francisco de Echeverría, Francisco de Asurmendi- estudiaron directamente con él o aprendieron en el estudio de la extensa producción que Carmona dejó en territorio vasco-navarro.

En 1755 falleció a los 40 años la esposa del escultor[15] y tres años después murió en Nava su padre. Carmona decidió en 1759 volverse a casar, esta vez con Antonia Ros Zúcaro, huérfana sevillana muy bien dotada económicamente[16], a la que casi doblaba en edad; incluso tuvo humor en hacerse para tal ocasión un traje nuevo[17]. La felicidad familiar duró poco pues su joven esposa falleció, de sobreparto, en 1761 sin dejar descendencia. Fue por entonces cuando el artista comenzó a manifestar desánimo y cierta inclinación hipocondríaca.

En julio de 1764 Carmona gozaba ya de un precario estado de salud. Según opinión de quien le visitó en ese momento, se hallaba tan «poseído de melancolía que apenas puede dar golpe». Su estado depresivo se agravó con otras enfermedades y la progresiva falta de vista terminó de minar su espíritu y toda capacidad para el trabajo. Jubilado de sus funciones docentes en 1765 por estar imposibilitado para continuar sirviendo el cargo, la única satisfacción que tuvo fue ver casar a su hijo Bruno[18], no enterándose, quizás de la muerte en 1766 de su hermano Andrés en Toledo.

Enfermo en cama, y no pudiendo recibir más sacramentos que el de la unción por haberle sobre-

venido «un accidente», falleció el 3 de enero de 1767 después de haber vivido exactamente 57 años y 49 días. Su cadáver, amortajado con el hábito franciscano, se enterró en la madrileña iglesia de San Sebastián, seguramente en la misma sepultura de su segunda esposa, frente al púlpito e inmediata al altar de Santa Catalina de Ricci cuya escultura había tallado él mismo. En ese mismo mes sus testamentarios y herederos formalizaron las últimas disposiciones que el artista les había confiado. Las numerosas mandas y encargos piadosos confirman su religiosidad y la ausencia de deudas el buen estado económico en que se hallaba Carmona pese a que su actividad, por motivos de salud, se había detenido; la cordialidad familiar entre sus dos hijos facilitó el reparto de la herencia sin intromisión de la justicia ni desavenencias fraternas[19].

El *compendio* que de su vida y obra se escribió en 1775 por mandato de la Real Academia de San Fernando, y en el que se reconocía su desvelo, aplicación, puntualidad, afición, observancia y magisterio, aseguraba que eran «muy pocos los templos de esta Corte en que deje de haver muestras de la eminente havilidad» de Carmona. Enumera muchas de las que hizo para conventos mercedarios, oratorianos, dominicos, trinitarios, jesuitas, etc. Sus trabajos en piedra y en madera tanto para Madrid como para fuera se llegaron a calcular en más de quinientas efigies, anotadas todas en «un cuaderno que por su orden las sentaba», y en cuyo cómputo no entraban los pequeños crucifijos, los Niños de Pasión o las figuras de estuco.

Empleado en diferentes ocasiones al servicio de la Corona en el Palacio Real de Madrid, en el ornato del Panteón de Felipe V de La Granja dejó una de las mejores realizaciones artísticas de aquel siglo. La reina madre Dª Isabel de Farnesio, su hijo el infante D. Luis y su círculo más íntimo de servidores sintieron también una especial devoción por Carmona; su arte satisfacía plenamente el gusto de la Corte y su exquisita sensibilidad resultaba con-

SAN LORENZO. CONVENTO DE SAN ESTEBAN. SALAMANCA.

vincente de igual modo para aquellos que buscaban identificarse con una ternura impresionable repleta de sentimiento. Fue escultor de todos y para todos, el más completo de los españoles de su tiempo, y casi resulta increíble cómo pudo responder a la demanda de tantos como se encontraban interesados en conseguir los productos artísticos más actuales y de mayor prestigio.

Su temprana muerte nos privó de conocer el rumbo que habría seguido su arte al contacto con la nueva corriente estética que se venía gestando y cómo hubiese aceptado su genio el academicismo más riguroso que superó la fresca espontaneidad de sus creaciones más personales.

JESÚS URREA

NOTAS

[1] «El 25-VII-1701 yo Roque de Malpartida teniente de cura baptice a Pedro hijo de Luis Salbador y Josepha de Carmona su lexitima mujer. Fueron sus padrinos Francisco Rodríguez su tío, oy Bajon de esta santa iglesia y Sebastiana Rodríguez su abuela. Abogado Santiago. Testigos: Agustín Ramos y Manuel Rollan». Archivo General Diocesano de Valladolid. Nava del Rey. San Juan. Bautismos, 1696-1708, fol. 496vº.

[2] Pedro Salvador falleció el 27-VIII-1729. Testó ante Pedro Luengo. AGDV. Nava del Rey. San Juan. Difuntos, 1704-1738, fol. 407.

[3] Por entonces la madre del escultor había ya fallecido. Murió en Nava el 17-VIII-1729 e hizo testamento ante Juan Rodríguez Cuadrillero actuando como testamentario su esposo.

[4] 30-III-1731. Carta de dote que otorgó D. Luis Salvador a favor de Dª Custodia Fernández su mujer. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, leg. 16.221, fols. 889-898.

[5] Carmona dotó a su hija con 54.409 rs. en bienes muebles, alhajas y dinero. Carta de pago y recibo 8-XII-1752 ante Lucas Sanz Navarro.

[6] C. Castañeda Vicente, «Un desconocido en la saga de los Salvador Carmona», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, 1985, pp. 111-115.

[7] Vivía con su tío desde 1753 y se casó en 1757 con D. Bernardo Lezcano y Baeza, Receptor del número del Tribunal de la Nunciatura y oficial en su secretaría de Justicia, Cfr. Archivo Histórico Protocolos de Madrid, leg. 15.704, fols. 365-372vº.

[8] Nació en Atienza en 1689. Coronel de Caballería, Intendente del Ejército y del Palacio Real de Madrid y Mariscal de Campo. Se casó en la iglesia de San Martín el 18-XI-1725 con Dª Mª Teresa Coscojuda Cavaría, camarista de la reina Dª Isabel de Farnesio. En 1745 fue creado caballero de la Orden de Santiago. (Archivo Histórico Nacional, Santiago, Exp. 260). Falleció en Madrid en 1763.

[9] En 1754 pide a sus amigos de La Granja que recomendasen a Su Alteza (el Sr. Infante D. Luis) a su sobrino D. Francisco Manuel Salvador, hijo de su hermano Andrés, para que intercediese ante el obispo de Segovia pues opositaba a curatos en aquella ciudad y aunque confiaba en su capacidad comprendía lo reñido del concurso al que optaban 61 opositores para 5 plazas. También había «movido hilos», buscando apoyos, su primo el obispo auxiliar Cfr. J. J. Martín González, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990, p. 99.

[10] Jesús Urrea Fernández, *Relaciones artísticas hispanoromanas en el siglo XVIII*, Madrid, 2006, pp. 256-260.

[11] Se le cita en 1756 como su criado doméstico. El 4-XII-1761 figuraba como modelador, con Alfonso Vergaz entre otros, gozando 5 reales diarios de sueldo y se consideraba que se le podían aumentar otros 3 reales. cfr. Archivo General de Simancas. Dirección General del Tesoro, Inv. 25, leg. 8.

[12] Natural de Meruelo (Cantabria). Se matriculó en 1753 en la Academia de San Fernando y se formó en el taller de Carmona. Posteriormente se estableció en Bilbao y allí falleció en 1793. Se han documentado obras suyas en Marquina (1760), Rigoitia (1768), Lezama (1771), Murélaga (1776), Llodio (1778), Ereño (1778l), Gamiz-Fica (1785) y otras se le han atribuido en Bilbao, Cfr. Javier Vélez Chaurri, «*La escultura Barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución*» en *Cuadernos de Artes plásticas y monumentales. Ondare* (19). San Sebastián. Sociedad de Estudios Vascos, 2000, pp. 47-115.

[13] En su casa se inventariaron 9 camas que, descontada la «cama de aya, hechura imperial, dada de blanco, barnizada y bien tratada» que utilizará el matrimonio y otra «de pino, de siete tablas, con sus pies torneados, dada de verde», tal vez utilizada por alguno de sus hijos, las demás (de 4, 5 y 6 tablas), las podían usar los ayudantes y «domésticos» (cfr. Mª Concepción García Gaínza y Carlos Chocarro Bujanda, «Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona», *Academia*, 1998, p. 314).

[14] María Isabel Astiazarain Achabal, «El arquitecto Tomás de Jáuregui y el escultor Juan Bautista Mendizábal en el Retablo Mayor de Zumárraga», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, T. 46, nº 3-4, 1990, pp. 359-398.

[15] Los esposos se otorgaron poder mutuo para testar el 26-VI-1751, cfr. AHPM, leg. 17.610, fols. 1029-1030. Dª Custodia se hallaba «enferma en cama y D. Luis bueno y fuera de ella». Nombraron por albaceas a D. José Manuel Moreno García, oficial de la Contaduría General de Valores de Hacienda; y a D. José Herrer, procurador de la Nunciatura. Por herederos a sus hijos Andrea y Bruno «y a los demás hijos e hijas que durante su matrimonio fue Dios servido darles». El escultor hizo testamento en nombre de su esposa difunta el 20-II-1756. AHPM., leg. 15.704, fol. 264-271.

[16] Capital otorgado por D. José Antonio Wiñan, presbítero y secretario de la casa y estados del Príncipe Pío en virtud de poder y D. Luis Salvador, 23-III-1759 (AHPM., 15.704, fol. 449-454. Cfr. Mª C. García Gaínza, *Luis Salvador Carmona*. Navarra, 1990, p. 16). El artista aportó al matrimonio 103.067 rs. Curiosamente el 21-IV-1759 se dieron un poder mutuo para testar declarando que tenían «varios leves quebrantos de salud» y estaban «próximos a hacer prompta ausencia de esta Corte». AHPM, leg. 15.704, fols. 460-462vº.

[17] «Un vestido entero de militar de terciopelo rizo que es de dos colores, y se compone de casaca, chupa y un par de calzones con botones de hilo de Paris, forrado en raso liso blanco y una chupa de este género con espiguilla, ojales y botones de oro con los demás cabos correspondientes» que le costó 2.395 rs. (cfr. MªC. García Gaínza y C. Chocarro Bujanda, *ob. cit.* p. 309).

[18] Nació en 1737, se casó con Quiteria Pardo Barco, natural de Hontoba, Guadalajara (Mª C. García Gaínza, *ob. cit.* p. 12) y falleció en Madrid el 10-I-1801 Su hermana Andrea falleció entre 1767 y 1775.

[19] En su partida de defunción se dice que otorgó poder para testar el 31-VII-1761, ante el escribano Ramón Gabriel Sánchez de Roxas. Su testamento lo extendió el 24-I-1767 su yerno José Manuel Moreno (AHPM, leg. 18.292, fol.10-25vº).

CATÁLOGO

1 | Arcángel San Rafael

MADERA POLICROMADA, APLICACIÓN DE ENCAJES Y CONCHAS. PLATA (BORDÓN Y CALABAZA). 1,09 M

MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

1755. NAVA DEL REY. CONVENTO DE LOS SAGRADOS CORAZONES. MM. CAPUCHINAS

BIBLIOGRAFÍA: J. ORTEGA RUBIO, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Valladolid [1895], ed. 1979, p. 285; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Madrid, 1970, lám. 50; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1983, p. 389; J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, en *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, cat. exp., Valladolid, 1986, cat. nº 10, p. 38; Mª C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Navarra, 1990, p. 82; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990, p. 233, figs. 125-126; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Luis Salvador Carmona y el convento de Capuchinas de Nava del Rey», *Academia*, 72 (1991), pp. 65 y 70; J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, en *Clausuras: el patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. II. Olmedo-Nava del Rey*, cat. exp., Valladolid, 2001, pp. 120-121, nº 119; J. CASTÁN LANASPA, *Antiguo Partido Judicial de Nava del Rey*, Valladolid, 2006, p. 122.

SESMA. IGLESIA PARROQUIAL.

ZARAGOZA. COL. PARTICULAR.

Del destacado conjunto de obras de Luis Salvador Carmona conservadas en el Convento de Capuchinas de Nava del Rey, ésta es probablemente la tercera en importancia. No sabemos el momento exacto de su llegada al convento, pero se cita por primera vez en 1806 cuando se trasladan todas las imágenes del primitivo al nuevo cenobio. Afortunadamente el escultor realizó varias imágenes de San Rafael que han proporcionado los elementos necesarios para considerar segura su atribución al navarrés.

La iconografía del arcángel San Rafael, que experimentó un enorme desarrollo en el siglo XVIII, debe entenderse siempre ligada a la historia del joven Tobías. Como paladín del cielo, fue enviado para proteger de los peligros de un viaje que había encomendado el viejo Tobit a su hijo Tobías. Durante el transcurso del mismo, mientras éste se lavaba en el río, un enorme pez trató de atacarle, siendo socorrido por el arcángel que después le ordenó sacarle el corazón, el hígado y la hiel, con la intención de erradicar con ellos el maleficio que acechaba a su futura esposa, y a su vez, curar la ceguera de su padre. De esta forma, quedó asociado con los protectores de los viajes lo que justifica su apariencia de peregrino, con bordón, calabaza, esclavina cuajada de conchas, zurrón y borceguíes abiertos en la puntera. La túnica, ajustada a la cintura, se corta a la altura de las rodillas, dibujando sus bordes un marcado movimiento por efecto del viento, que contrarresta la quietud de la figura, firmemente asentada a pesar de su posición de avance.

El pez ha adquirido un protagonismo especial. Carmona parece seguir los consejos de Fray Interián de Ayala (1656-1730), plasmados en su libro *Pictor Christianus Eruditus* (1730), en los que criticaba duramente las representaciones del arcángel con un pequeño pez pendiente de su mano, ya que contravenían el relato bíblico, al sobreentenderse su gran tamaño si su intención era devorar a Tobías. El escultor ha resuelto el problema de una forma original, asiendo bajo su brazo al enorme pez, que se adapta a la curva del costado, según solución que contaba con precedentes pictóricos en los que Tobías sostiene el atributo (Andrea del Sarto, Kuns-

thistorisches Viena). Éste adquiere además aquí una doble lectura simbólica, pues por un lado alude al episodio citado y por otro a Cristo, que queda encarnado en el pez como elemento de salvación.

Junto a recomendaciones de tipo literario, el escultor tuvo que sentirse enormemente inspirado por el rico ambiente cortesano que le rodeaba. Por un lado se encontraba el repertorio importado por los artistas franceses llegados a trabajar a la Granja de San Ildefonso, pero igualmente, como se va demostrando, tuvo que ser permeable a la elegancia de la escultura napolitana, que estaba llegando a España en gran número. No hay que olvidar tampoco la fuerte presencia de la actividad teatral en la ciudad, que gozaba en ese momento con la protección real, y que experimentó un enorme auge gracias a las compañías musicales italianas, cuyos vestuarios eran diseñados siguiendo las novedades estéticas que el momento imponía.

Dentro de su repertorio, muy similar en su configuración es el San Rafael conservado en la parroquia de Sesma (Navarra), en el que ha sustituido la elegante diadema de rocalla con un sombrero de peregrino, y otro San Rafael, conservado en colección particular de Zaragoza, que se ha pensado pueda proceder de la Granja de Segovia. En ambas esculturas, la túnica cae hasta los pies acentuándose el movimiento de la figura como si se tratase de un paso de danza, de tal forma que la contención clásica de la obra de Nava se ha tornado en gracia y refinamiento rococó. A estas esculturas hay que sumar otras, lamentablemente perdidas en la guerra de 1936, como el San Rafael de San Fermín de los Navarros, y el que formaba grupo con Tobías que se conservaba en una capilla del Santuario de Nuestra Señora de Valverde, en el término de Fuencarral, que nos ha privado de conocer la solución dada por el artista al asunto completo.

La repercusión de estas obras de Carmona entre los artistas que trabajaban en la corte tuvo que ser palpable. Una versión bastante semejante a las citadas se conserva en la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid, grabada por Manuel Navarro (*Arte y Devoción*, cat. exp.1990, nº 121), que será obra de algún seguidor, y otro San Rafael parecido existió en la Iglesia de San Sebastián, hoy perdido, pero conocido gracias a la estampa que encargó su propia congregación en 1790 al sobrino del escultor, Manuel Salvador Carmona (J. CARRETE PARRONDO, *El grabado a buril en la España Ilustrada*..., 1989, p. 160). Del propio San Rafael de Nava se conserva una copia pictórica en la sacristía de la iglesia de San Pelayo en Siete Iglesias de Trabancos (Valladolid). R. A. M.

2 | Cristo del Perdón

MADERA POLICROMADA. 1,63 M

1755

NAVA DEL REY. CONVENTO DE LOS SAGRADOS CORAZONES. MM. CAPUCHINAS

BIBLIOGRAFÍA: J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, Madrid, 1800, p. 315; J. ORTEGA RUBIO, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1895, I, p. 285; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, I, Madrid, 1959, p. 428; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1970; p. 211, lám. 49; E. GARCÍA CHICO y A. BUSTAMANTE, *Partido Judicial de Nava del Rey*, Catálogo monumental de Valladolid. Valladolid, 1972, p. 97; J. URREA, «Revisión a la vida y la obra de Luis Salvador Carmona», *BSAA*, 1983, p. 448; E. GARCÍA DE WATTENBERG en *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, cat. exp., Valladolid, 1986, cat. nº 5, pp. 24-27; Mª C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona, Navarra*, 1990, p. 82; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990, p. 226; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Luis Salvador Carmona y el convento de Capuchinas de Nava del Rey», *Academia*, 72, 1991, pp. 72-75; Mª C. GARCÍA GAÍNZA y C. CHOCARRO BUJANDA, «Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona», *Academia,* 1998, p. 305; M. ARIAS MARTÍNEZ y J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, «El patrimonio artístico de los conventos de Olmedo y Nava del Rey», en *Clausuras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid, II Olmedo-Nava del Rey*, Valladolid, 2001, p. 66; J. CASTÁN LANASPA, *Catálogo Monumental de Valladolid. Partido Judicial de Nava del Rey*, Valladolid, 2006, p. 100.

Representa una interpretación mística de Cristo, después de haber sufrido su propio martirio, intercediendo ante Dios por el mundo pecador como expresión de su Redención, según un escrito de la venerable Sor María Jesús de Ágreda (*La Mística Ciudad de Dios*, 1670), aunque la iconografía de este asunto tiene su precedente más lejano en un grabado de Alberto Durero alusivo a Cristo Varón de Dolores.

Concebido en una elegante actitud, su figura expresa una oración implorante, con el torso inclinado hacia adelante, los brazos semi extendidos y separados del cuerpo mostrando al que le contemple las palmas de sus manos horadadas por las llagas. Cubierto tan sólo por el paño de pureza, Jesús se arrodilla sobre el globo terráqueo con una genuflexión que le permite apoyar su pie derecho en el suelo mientras que tiene extendida en el aire la pierna izquierda. En la bola del mundo, parcialmente velada por la túnica, aparece pintada la escena del Paraíso Terrenal, en la que Eva ofrece a Adán el fruto del árbol prohibido, entre la representación del Diluvio y la historia de Lot con sus hijas huyendo del castigo de Sodoma.

Su cabeza, enmarcada por una cabellera de mechones ondulados que se deslizan sobre las sienes, hombros y espalda, ofrece un expresivo rostro de cuidada barba, boca entreabierta y ojos de mirada suplicante. La corona de espinas ceñida a sus sienes aumenta el carácter piadoso de esta interpretación pasionaria.

El cuerpo, anatómicamente correcto, traduce en todos sus detalles la belleza física del ser humano tocada de ese halo sobrenatural que infunde admiración y respeto en tanto que su semblante provoca compasión por su dulce y atribulada mirada. Subrayados los estigmas del martirio padecido por el Salvador mediante una magnífica policromía, su espalda describe con minuciosidad los terribles efectos de la flagelación mediante la piel levantada, las múltiples heridas y los reguerones de sangre coagulada.

MANUEL PEREIRA. CRISTO DEL PERDÓN.

CRISTO DEL PERDÓN. ATIENZA.

Sin embargo no fue éste de las Capuchinas de Nava del Rey el primer Cristo con esta iconografía que Carmona. En 1749 D. Juan Bartolomé, que junto con D. Gregorio González de Villarrubias pertenecía al servicio de la reina viuda Dª Isabel de Farnesio y del Infante D. Luis de Borbón, le había encargado un Cristo del Perdón que llegó a La Granja de San Ildefonso el 28 de febrero de 1751 cuyo destino inicial se desconoce pero que dos años más tarde se convirtió en el titular de la Hermandad de la Esclavitud del Cristo del Perdón de la que era hermano mayor y protector el mencionado Infante.

En febrero de 1751, a punto de entregar esta obra el escultor afirmaba, «sin que sea pasión sino conocimiento, que le lleva muchas ventajas al que se venera en el convento del Rosario de esta Corte», refiriéndose al que hizo en torno a 1648 el escultor portugués Manuel Pereira, opinando que le ganaba «en espíritu pasivo, en carnes, en pañetes, en túnica» y expresaba su no disimulado orgullo por haberlo conseguido «para la mayor honra y gloria de Dios». Para Carmona tuvo que representar un auténtico reto dada la devoción de que gozaba en la Corte el Cristo de Pereira, la popularidad que había alcanzado mediante las copias que se habían hecho de él (Valladolid, Pamplona, Hervás, Orense, Palencia, etc.) y los epítetos de «prodigioso espectáculo», «cosa portentosa» o «soberana efigie» que le habían dedicado.

Se le brindó una nueva oportunidad para trabajar el mismo asunto cuando recibió el encargo de hacer otro ejemplar idéntico, en esta ocasión destinado al Hospital de Santa Ana que se construía en Atienza (Guadalajara) bajo la atenta mirada de D. Baltasar de Elgueta, superintendente de Palacio Real y natural de esa localidad quien, seguramente, sería el responsable de encomendar al escultor su segundo Cristo del Perdón, tan magnífico como el anterior.

El último ejemplar de esta serie lo trabajó el artista con destino a su pueblo natal, pero no se sabe si fue un encargo directo de la comunidad de las monjas capuchinas o intervino algún protector de las mismas. Lo cierto es que el Cristo de Nava del Rey se hallaba en el estudio del escultor, prácticamente concluido, a finales de agosto de 1756. El mismo puede identificarse con la «efigie de escultura del Santísimo Cristo del Perdón, puesto sobre el globo terrestre y la túnica caída en él, puesto de rodillas de dos vara de alto y su peana y contra peana que sirve de andas, concluido y sin pintar», que fue valorado en 3.600 reales. Aquel año, el 28 de febrero, su paisano y amigo D. Agustín González Pisador, desde 1754 obispo de Tricomia *in partibus infedelium* y auxiliar del arzobispado de Toledo, había concedido a esta imagen, «que se conduce desde esta villa de Madrid a la de Nava del Rey, obispado de Valladolid», cuarenta días de indulgencias a todos los que la rezasen.

Muerto ya el artista, se hizo en 1768 un grabado del Cristo del Perdón de La Granja por el sobrino del escultor Juan Antonio Salvador Carmona, a partir de un dibujo del pintor Jacinto Gómez, que la Esclavitud dedicó al Infante Don Luis de Borbón, hermano mayor y bienhechor de la misma, el cual contribuyó poderosamente a su difusión por las indulgencias que se condecían a quienes rezasen delante de la estampa pidiendo «por la exaltación de la santa fe católica». En cambio, del Cristo de Nava sólo se conoce una modesta xilografía decimonónica de carácter popular. J. U.

3 | Virgen de la Expectación

MADERA POLICROMADA Y APLICACIÓN DE ENCAJES. 1,88 M (CON PEANA)

HACIA 1740-1745

MEDINA DE RIOSECO. IGLESIA DE SAN FRANCISCO

BIBLIOGRAFÍA: A. PONZ, *Viage de España*, Madrid, ed. 1947, p. 1.065; J. URREA, «Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona», *BSAA*, 1983, p. 448; E. GARCÍA DE WATTENBERG en *Salvador Carmona en Valladolid*, cat. exp. Valladolid, 1986, nº 4, pp. 24-26; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, cat. exp. *Las Edades del Hombre,* Valladolid, 1988, p. 293. Mª C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona, Navarra*, 1990, p. 83; J .J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990, p. 226; Mª C. GARCÍA GAÍNZA y C. CHOCARRO BUJANDA, «Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona», *Academia*, 1998, p. 304; E. WATTENBERG GARCÍA, *Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Catálogo Monumental de Valladolid. Valladolid, 2003, p. 25; V. ALBARRÁN MARTÍN, «Nuevas obras de Luis Salvador Carmona y su círculo» en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767*), IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/09/08 (en prensa).

Representada de pie, la Virgen sostiene a manera de atril un libro abierto en su mano derecha mientras coloca su izquierda sobre el pecho. Con su gesto parece querer expresar la sorpresa que le produce el anuncio del arcángel Gabriel sobre la maternidad que en ese instante se está produciendo en su propio vientre, ya ligeramente abultado, por obra del Espíritu Santo. En realidad su original iconografía trata una variante inmaculista, asunto tan querido por la orden franciscana.

Vestida con elegantísima túnica rosa, estofada con motivos rameados y ceñida por un estrecho cintillo de gran lazada, se aprecia debajo de ella el cuello y los puños de su blanca camisa. Se cubre con un amplio manto azulado verdoso que protege también su cabeza, diseñado con un movimiento de pliegues aristados y oblicuos que hinchan la silueta de la Virgen. La rica policromía de su atuendo, valorada mediante la inserción de orillos de encaje con intención de otorgarla airosidad, consigue que la figura posea una solemnidad y distinción extraordinarias.

La sonriente expresión de María adquiere todavía más vida debido a la encarnación a pulimento utilizada para su rostro, provisto además de ojos de cristal y pestañas postizas, y una rica cabellera deslizándose sobre su hombro y pecho refuerza la feminidad de la joven Señora. El modelo elegido por el artista es muy similar al empleado en su bellísima Inmaculada del retablo mayor de Lesaca.

INMACULADA. IGLESIA PARROQUIAL. LESACA.

Una peana de algodonosas nubes de movimiento helicoidal, de las que sobresalen cinco deliciosas cabezas aladas de inquietos serafines, le sirve de soporte y contribuye a realzar la figura al tiempo que la transporta a un escenario celestial.

Destinada a presidir la hornacina principal del retablo mayor en la iglesia conventual de San Francisco de Medina de Rioseco, fabricado hacia 1740-1745, en un estilo arquitectónico próximo al del ensamblador Pedro de Correas, la escultura sería donada seguramente por algún miembro de la casa de los Duques de Medina de Rioseco, tal vez por Dª Josefa Pacheco Téllez Girón (m. 1752) viuda del último duque apellidado Enríquez (m. 1736), antes de que pasara el título por sentencia judicial a la familia Pimentel, Duques de Benavente, lo cual sucedió en

1756. La singularidad de la obra, muy alejada de la mediocridad de las restantes figuras del retablo, indica el interés en subrayar mediante su belleza e importancia a la titular del templo.

Fue el viajero don Antonio Ponz en 1783 quien reconoció, por primera vez, esta escultura como creación original de Carmona, en un momento en el que estaría aún vivo en el convento el recuerdo del nombre del autor que tantas esculturas había hecho para distintas casas franciscanas, como Estepa, Olite, Alcalá de Henares, Yepes, León o Plasencia. Más recientemente ha sido calificada como pieza «muy significativa» y «principalísima» dentro de la producción del artista.

Tampoco fue ésta la única ocasión en que Carmona interpretó la iconografía mariana alusiva al preñado de la Virgen. Con destino a una capilla que poseía la iglesia del Colegio de Nuestra Señora de Loreto, en Madrid, hizo también «una Nuestra señora de la O» cuyo tamaño era «poco menos» del natural la cual no se ha conservado pero que es posible imaginar gracias al modelo riosecano. Precisamente esa sería la Virgen de la O que se describe en 1755 como «concluida en toda forma de pintura, de vara y media de alto» (1,25 m.) en el taller del escultor.

Por otra parte, la copia anónima, de calidad muy discreta, realizada en la segunda mitad del siglo XVIII que se conserva en Villaesper, localidad próxima a la ciudad de los Almirantes, demuestra la aceptación que gozó la imagen de la Virgen de la Expectación riosecana. J. U.

4 | La Divina Pastora

MADERA POLICROMADA. 0,90 M

1747

NAVA DEL REY. CONVENTO DE LOS SAGRADOS CORAZONES. MM. CAPUCHINAS

BIBLIOGRAFÍA: J. URREA, «Revisión a la vida y la obra de Luis Salvador Carmona», *BSAA*, XLIX, 1983, pp. 446 y 448; E. GARCÍA DE WATTENBERG en cat. exp., *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, Valladolid, 1986, nº 8, pp. 32-34; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico.* Madrid, 1990, pp. 223-226; Mª C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada (Navarra), 1990, pp. 80-81; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Luis Salvador Carmona y el Convento de Capuchinas de Nava del Rey», *Academia*, 72, 1991, pp. 70-72; J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, en cat. exp. *Encrucijadas*, Las Edades del Hombre, Astorga, 2000, pp. 448-450.

A pesar de su marcha a Madrid, Luis Salvador Carmona no olvidó su localidad natal. Por ello, la villa que le vio nacer es uno de los lugares más señalados para el conocimiento de su producción. A su Hospital y al Convento de Madres Capuchinas remitió un conjunto de esculturas entre las que se encuentra esta Divina Pastora considerada como una de sus obras maestras.

El asentamiento de dicha comunidad en Nava del Rey se debe a la iniciativa del presbítero don Francisco Nuño Alonso, quien, tras visitar a las religiosas Capuchinas de Toledo, decidió dedicar su patrimonio al establecimiento de una casa de la misma orden en esta localidad. Para ello cedió un edificio suyo situado en el centro de la villa que sirvió de sede al convento hasta que las condiciones del inmueble aconsejaron trasladarlo al lugar donde ahora se encuentra. Lógicamente, la fundación requería una iglesia, finalizada en 1746, y a la hora de decorar sus altares es natural que recurriera a Luis Salvador Carmona, al que con seguridad conocía desde niño ya que nació siete años antes que el artista. Muy probablemente, en la amistad entre ambos se encuentra la explicación del regalo al convento por parte de Salvador Carmona de esta Divina Pastora, documentado gracias al grabado que realizó su sobrino Juan Antonio de la imagen.

El tema de la Divina Pastora se engloba dentro de un ambiente devocional amable y popular, que adquiere en el arte religioso andaluz de la segunda mitad del siglo XVII un particular desarrollo con iconografías como El Buen Pastor y San Juan Bautista Niño acariciando a un cordero. El paso siguiente consistió en incluir a la Virgen en esa temática redentora protegiendo a las almas inocentes, simbolizadas con tan sumiso animal. El motivo tiene su punto de partida en la aparición de María, vestida de pastora, al capuchino Isidoro de Sevilla en el convento de la capital hispalense. El venerable fraile encargó una pintura de su visión, que insertada en un estandarte salió en procesión en 1703, y escribió varios tratados en los que justificaba para María el título de pastora de almas. Teniendo en cuenta el simbolismo de la iconografía y su vinculación a la orden, resulta comprensible que la devoción por la Divina Pastora fuera extendida por los capuchinos por Europa y particularmente por América del Sur, ya que fue nombrada patrona de sus misiones.

DIVINA PASTORA.
CONVENTO SAN GIL. MADRID.

El mayor desarrollo iconográfico que permite la pintura enriqueció el tema con una escena secundaria, en la que una oveja es liberada del ataque del lobo por un ángel que baja del cielo espada en mano. En la realizada por Alonso Miguel de Tobar, seguidor de Murillo, la Virgen alimenta a las ovejas con rosas, símbolo del rosario que se convierte en el arma para vencer al pecado. También reprodujo este asunto, en varias ocasiones y con algunas variantes, el pintor sevillano Bernardo Germán Lorente. Por lo que respecta a escultura, consta documentalmente que en 1704 la hermandad de la Divina Pastora ya contaba con una talla realizada por Bernardo Gijón, de la que pronto se hicieron réplicas; en la original la Virgen lleva en su regazo al Niño que, sin embargo, no aparece en la versión de Luis Salvador Carmona, quizás por influencia de la pintura de Alonso Miguel de Tobar al que el escultor pudo conocer por haber sido nombrado pintor de Cámara en 1729 y residir en Madrid.

La comparación estilística con obras del artista que establecía la realización de esta Divina Pastora en una fecha cercana a 1745 se confirmó al conocerse la concesión en 1747 a la imagen, cuando aún se hallaba en el domicilio madrileño del matrimonio Carmona, de cien días de indulgencia a quienes expresaran su devoción por la misma. Con ello pretenderían completar el valor de la inminente donación al convento de Nava del Rey.

Dentro de la producción del escultor, su interés se acrecienta al tratarse de una pieza del periodo de mayor virtuosismo y, sobre todo, por su condición de obra única, ya que sólo queda constancia de otra imagen desaparecida de la misma advocación, realizada para la iglesia de San Gil de Madrid en los años de colaboración con José Galván, yerno de su maestro Villabrille.

En diferentes ocasiones se ha señalado que uno de los grandes méritos de Luis Salvador Carmona fue aplicar los logros de la escultura barroca del siglo XVII en una obra no exenta de carácter personal e impecable corrección técnica. De modo particular, la Divina Pastor aparece siempre citada como uno de los más claros ejemplos de su admiración por Pedro de Mena, del que toma la composición de la figura en la forma de busto prolongado que con frecuencia utilizó el escultor andaluz en sus versiones de la Dolorosa. También recuerda a Mena la extraordinaria habilidad en el tratamiento del plegado y en los detalles de la anatomía, con lo que consigue un efecto de gran realismo, aumentado con el empleo de ojos de cristal tanto en la figura de la Virgen como en el cordero. Al mismo tiempo, su concepto barroco de la escultura le lleva a desarrollar un mayor dinamismo, patente en el agitado movimiento de las telas y en la disposición de la figura en una leve diagonal, que invita a la contemplación desde distintos ángulos.

La expresión de elegante dulzura tiene los complementos perfectos en una policromía de tonos planos, tratada con abundante pulimento, y en el empleo de pedrería en los cierres del cuello y las mangas. Incluso es probable que la escultura llegara al convento con el sombrero y el cayado de plata, con los que ya aparece en el grabado realizado por su sobrino Juan Antonio. Todos estos aspectos, unidos en una iconografía propia del siglo XVIII, justifican su inclusión entre las piezas más emblemáticas de un tipo de escultura que se podría calificar como rococó. J. I. H. R.

5 | San José

MADERA POLICROMADA. 1,38 M

HACIA 1740-1750

NAVA DEL REY. IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES

BIBLIOGRAFÍA: J. A. MONGE SOLORZANO Y BARRIENTOS, *Vida, virtudes, dones sobrenaturales y milagros de el venerable siervo de Dios, el Hermano Antonio Alonso Bermejo…* Salamanca, 1784, pp. 122-124; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia,* Valladolid, 1970, p. 213; J. I. HERNÁNDEZ REDONDO en *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, cat. exp., Valladolid, 1986, cat. nº 12, pp. 42; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990, pp. 234-235; Mª C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Navarra, 1990, p. 83; J. CASTÁN LANASPA, *Catálogo Monumental de Valladolid. Partido Judicial de Nava del Rey*, Valladolid, 2006, p. 100.

BUEN PASTOR. GRANADA. CONVENTO DE SANTA PAULA.

La figura del patriarca San José, cuyo modelo presenta de manera evidente un gran parecido con otras obras de Carmona, sujetaba con delicadeza en sus brazos la del niño Jesús que se recostaba sobre su pecho. En actitud de marcha con el pie derecho avanzado y la rodilla flexionada, se viste con túnica de color verde plano debajo de la cual se aprecia la camisa y se envuelve con un manto, de tonos rojos y envés verdoso, exclusivamente decorado por una estrecha cenefa dorada, que recoge en su brazo izquierdo después de cruzárselo bajo el derecho dando lugar a la acumulación de abundantes y nerviosos plegados con los que el grueso paño consigue efectos de vacíos y acusadas sombras.

De fina barba y abundante melena desparramada sobre su espalda, muestra un rostro amable, entre sonriente y preocupado, surcado por las marcadas venas en las sienes. Dirige su mirada hacia la figura del Niño –que lamentablemente ha desaparecido en los últimos años, al igual que su vara florida– aunque no se producía mayor interrelación gestual entre ambos.

Por fortuna, se poseen fotografías del grupo en su disposición original pudiéndose apreciar en ellas la figura infantil, tanto vestida como desnuda. Precisamente, estas últimas permiten comprobar el grado de semejanza que tenía el Niño de este San José con las de Jesús y San Juanito existentes en la iglesia del Cristo de La Granja de San Ildefonso, o con las conservadas en el convento de Santa Paula de Granada y Capuchinas de Zaragoza –estas dos gratuitamente atribuidas al escultor granadino José Risueño, según me ha señalado D. Roberto Alonso Moral–, tanto por el modelo como por la morbidez de su cuerpo y forma de trabajar los rizos y mechones de su cabellera.

Aunque en la actualidad la escultura se halla en el templo parroquial de los Santos Juanes de Nava del Rey, procede de la iglesia del Hospital de San Miguel de la misma localidad donde presidía un retablo situado en el lado de la epístola que se ha fechado en los años 40 del siglo XVIII. De todos los san josés que hizo Carmona, éste de Nava es el que presenta una policromía más sumaria lo cual no debe de extrañar dado el destino casi familiar que tuvo la obra, pero se desconocen las circunstancias económicas del encargo que, indudablemente, pudieron influir en su decoración.

En 1784 el regidor y patrono del hospital, Don José Agustín Monge Solórzano, al describir cómo se fue decorando la capilla de este edificio, menciona la escultura de San José pero no concreta la fecha de su llegada: «Luego un devoto de San Josef, y otro de San Joachin dieron dos bellísimas Efigies de Escultura de estos dos grandes Santos, y erigieron à cada uno de ellos su Altar separado, con vistosos Retablos tallados, y dorados, de los que el de San Joachin quedó puesto por Colateral de el mayor à correspondencia de el de Nuestra Señora de el Carmen; y el de San Josef se puso à la entrada de dicha Capilla mayor, por la parte de afuera, en uno de los huecos, que forman los arcos de la Nave de la Iglesia».

Sin embargo, como su relato adopta un esquema cronológico y en éste el autor la menciona a continuación de la colocación de la escultura del santo titular, obra de Alejandro Carnicero instalada en el hospital en 1737, y antes del San Joaquín con la Virgen niña que se conserva ahora también en la parroquial, formalmente más avanzada, se puede estimar que la fecha de su incorporación a la capilla pudo efectuarse en la década de los años 1740-1750.

Estilísticamente tampoco se puede aceptar una cronología más tardía (1756-1760) dentro del catálogo del escultor, como se ha propuesto en alguna otra ocasión ya que se encuentra muy próximo al San José de la iglesia de Santa Marina de Vergara documentado en 1742, igualmente envuelto en un manto de pliegues abundantes y quebrados, o al desaparecido de la madrileña Congregación de San Fermín de los Navarros (1746) y en cambio se aleja de los existentes en las Carmelitas Descalzas de Segovia (1754) e iglesia del Carmen de Estepa, del mismo momento, mucho más evolucionados al manejar su autor un modelo más estilizado y exquisito. J. U.

SAN JOSÉ. SAN FERMÍN DE LOS NAVARROS. MADRID.

SAN JOSÉ. IGLESIA PARROQUIAL. SEGURA.

SAN JOSÉ. IGLESIA DE SAN JOSÉ. MADRID.

SAN JOSÉ. CARMELITAS DESCALZAS. SEGOVIA.

6 | San Isidro labrador

MADERA POLICROMADA,. 1,27 M (SIN PEANA)

HACIA 1752

NUEVAVILLA DE LAS TORRES (VALLADOLID). IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL CASTILLO

BIBLIOGRAFÍA: M. Á. MARCOS VILLÁN y A. FRAILE GÓMEZ, *Antiguo partido Judicial de Medina del Campo*, Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, XVIII, Valladolid, 2003, p. 138. V. ALBARRÁN MARTÍN, «Nuevas obras de Luis Salvador Carmona y su círculo» en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/09/08 (en prensa).

De la vida de San Isidro (h. 1080/82-1130) no existen apenas referencias históricas, siendo el manuscrito redactado por Juan Diácono a finales del siglo XIII el texto que forjó la leyenda del labrador de origen madrileño a quien se atribuyen gran número de milagros.

La devoción al santo surge a raíz del hallazgo de su cadáver a comienzos de la segunda década de aquel siglo, momento en que se funda una cofradía en su honor y aparecen las primeras imágenes dedicadas a él, aunque fue durante el reinado de Felipe II (1556-1598) cuando su culto se potenció ante la necesidad de buscar un pasado glorioso a la ciudad para justificar el establecimiento en ella de la capitalidad del reino, promoviendo este monarca su canonización, apoyándola después Felipe III (1598-1621). Se ha señalado también la intención de rivalizar con el santo patrono de Sevilla, San Isidoro, exaltando la personalidad del que se gana la vida con sus manos frente al intelectual en una época en que era prioritario dignificar el trabajo agrícola para intentar revitalizarlo.

Su iconografía se fija precisamente a raíz de su beatificación (1619) y posterior subida a los altares (1622), años a partir de los cuales se generaliza su representación, según demuestran los ejemplares llevados a cabo por los mejores artistas del momento, como Bartolomé González, Gregorio Fernández, Manuel Pereira, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Rizi o Juan Carreño, algunos de los cuales tomarán parte en la decoración de la capilla dedicada al santo que se comienza a construir a partir de 1657 junto a la iglesia de San Andrés de Madrid. San Isidro se va a representar como un hombre alto, barbado, habitualmente con el pelo largo, vestido con la indumentaria propia de los labriegos de la época, es decir, sayo abotonado ajustado al cuerpo y plegado en la falda, mangas anchas desde los hombros hasta los codos y polainas holgadas recogidas en las rodillas, adornado el cuello con lechuguilla y portando algún útil de labranza, en general la aguijada con la que habría hecho brotar la fuente que dio de beber a su amo Iván de Vargas. Este modelo se mantiene prácticamente sin variación durante el siglo XVIII, fechas en las que sus imágenes siguen teniendo gran acogida, coincidiendo asimismo con la expedición de la bula de canonización por el papa Benedicto XIII (1724) y la remodelación en el mismo año de su ermita por el marqués de Valero, siendo también en esta centuria cuando su culto se extiende por Francia, Austria o el Tirol.

SAN ISIDRO (DETALLE).
J. B. PALOMINO, 1753.

Luis Salvador Carmona abordó el tema del santo labrador en varias ocasiones, pudiendo contarse entre sus primeras obras conocidas el San Isidro esculpido en piedra para decorar el Puente de Toledo de la capital cuando el joven escultor aún se encontraba en el taller de su maestro Juan Alonso Villabrille. Entre 1751 y 1752 realizó otro ejemplar, esta vez en madera y acompañado de una talla de Santa María de la Cabeza y de un San Dámaso, para la recién creada Congregación de Seglares Naturales de Madrid, desgraciadamente desaparecidos en la última guerra pero que se conocen por un grabado de Juan Bernabé Palomino y una deficiente reproducción fotográfica. En 1754 se fecha el relieve que labró con destino a una sobrepuerta de la galería interior del Palacio Real de Madrid, en que el artista plasmó la escena milagrosa de los ángeles arando mientras el santo oraba en compañía de Santa María de la Cabeza y del caballero Vargas. Asimismo hay que reseñar otro San Isidro, de pequeño formato, entregado a los Padres Agonizantes de la calle Fuencarral de Madrid y cuyo paradero se desconoce. En todas ellas Carmona mantuvo la iconografía tradicional del santo a pesar de que por entonces las vestiduras con que se le representaba habían caído en desuso, ennobleciéndolas por medio del esmero en la talla y elegancia de composición propias de su producción.

La semejanza con los modelos citados y la gran calidad que presenta el San Isidro de Nuevavilla de las Torres no dejan lugar a dudas sobre su autoría, pudiendo contarse esta pieza entre las más personales del maestro navarrés. Alojada en un pequeño retablo de la misma época, la escultura muestra una gran esbeltez potenciada por la delicadeza de su actitud, casi captado en un paso de baile, con los brazos despegados del cuerpo y la pierna izquierda adelantada y apoyada sobre un pequeño peñasco. Su cabeza está tallada con gran minuciosidad, marcándose de manera pormenorizada las arrugas de la frente y los ojos o cada mechón de la barba o del largo cabello, así como las venas de las manos, rasgos heredados por Carmona de su maestro Villabrille. Viste el santo el atuendo habitual y le acompaña en su mano derecha la mencionada aguijada de metal mientras en la izquierda sostiene la reja de un arado de mano, y cuya representación conjunta se repite en el ejemplar de la Congregación de Naturales de Madrid.

La falta de noticias documentales sobre la escultura impide precisar el momento de su ejecución así como la razón de su presencia en este templo, aunque las afinidades con el ejemplar que hizo Carmona para la citada Congregación de Naturales llevan a situar el San Isidro de Nuevavilla en fechas próximas a aquélla. Quizás tampoco sería imposible pensar que estuviese vinculada a dicha Congregación, siendo donada a la parroquia vallisoletana por algún miembro con lazos en la localidad, no pudiendo asimismo dejar de lado el hecho de la cercanía de este lugar con Nava del Rey, patria del escultor. V. A. M.

7 | San Francisco de Asís

MADERA POLICROMADA. 0,87 M

1750-1760

MEDINA DE RIOSECO. RESIDENCIA SANCTI SPIRITUS

BIBLIOGRAFÍA: E. WATTENBERG GARCÍA, *Medina de Rioseco.* Catálogo Monumental de Valladolid, *XVII,* Valladolid 2003. p. 43.

Nacido en Asís, en 1182, San Francisco fue hijo de un rico comerciante de paños que siendo joven renunció a su herencia y fundó una orden mendicante que, por humildad, llamó de los Hermanos Menores. De ella derivó la orden femenina de las Clarisas, fundada por Santa Clara de Asís, y la llamada Tercera Orden, para hermanos seglares. Canonizado por Gregorio IX a los dos años de su muerte, en 1228, sus seguidores se extendieron por todo el mundo, superando en número y popularidad a los de otras órdenes religiosas.

De esta devoción popular hacia la Orden franciscana fue partícipe la familia de Luís Salvador Carmona pues si el padre del escultor fue miembro de la Venerable Orden Tercera y devoto de San Luís, su protector y patrono, el propio artista se hizo enterrar con el hábito franciscano. Se explica así que Carmona dedicara a la imagen del santo de Asís su creatividad más exquisita en varias ocasiones y, tal vez, por este afecto devoto llegara esta escultura al convento de Nuestra Señora de la Esperanza, conocido como de San Francisco. Por la misma razón cabría pensar que su primera ubicación fuera la capilla de la Orden Tercera que desde 1630 tenía sitio propio en este convento, cuando ya contaba con cerca de doscientos hermanos en Medina de Rioseco.

La imagen representa al santo recibiendo los estigmas de Cristo. Según la narración de su biógrafo, Tomás de Celano, estando el santo en el monte Alvernia, en los Apeninos, en la festividad de la exaltación de la Santa Cruz, el 14 de septiembre de 1224, se le apareció un hombre crucificado, con seis alas como un serafín, que le infundió las marcas de las heridas de Cristo en manos, pies y costado.

JOSÉ SALVADOR CARMONA. SAN FRANCISCO. CATEDRAL. CUENCA.

San Francisco viste sayal con capucho, ajustado a la cintura por cordón de nudos, significando los votos de pobreza, castidad y obediencia que son las tres virtudes franciscanas. Hinca su rodilla derecha en un rocoso promontorio inclinado mientras su pierna izquierda, dispuesta hacia atrás, queda ladeada hacia afuera dejando ver, bajo el ropaje, el pie que apenas presiona el suelo. Con esta postura logra el artista en la parte posterior de la imagen gran naturalidad, realzada por el delicado movimiento que aporta la suave talla de la tela. Los brazos abiertos, igual que las manos para mostrar las llagas de sus palmas. La cabeza, con cuidada encarnación a pulimento para dar palidez al rostro, está levemente inclinada a la izquierda. Muestra el ceño fruncido y la boca entreabierta, con expresión apenada, imbuida de mística tristeza, trasladando al observador el sentimiento de amor y entrega del santo y el doloroso gozo de las heridas de su estigmatización.

El tratamiento del pelo y de la barba, con perilla bífida, se atiene a la fórmula creada por el escultor para la representación del santo que parece iniciar con el San Francisco realizado para el Hospital de la Concepción de Yepes (Toledo) que, al estar documentada su hechura antes de 1740, se piensa fuera modelo para las variantes posteriores –Estepa, Olite o León– trabajadas por mano del propio artista o de su taller.

El hábito reproduce con fidelidad el tejido de lana ordinario –estameña– usado por los franciscanos y el color establecido para la Orden hasta mediados de siglo XVIII, blanco y negro mezclados para dar un tono gris, simbólico de la materia humana: la ceniza y el polvo, según gustaba decir a San Francisco. En su talla y pese a la distinta postura de la imagen, muestra detalles en los pliegues y el tratamiento de las mangas bien similares a los de la mencionada escultura de Yepes y a la conservada en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, en el convento de San Francisco, de Estepa.

La representación, en suma, viene a reproducir el modelo del Cristo del Perdón que Carmona tallara por primera vez en 1750 para la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, de La Granja de San Ildefonso (Segovia), siendo esta pequeña imagen, al parecer, la única de la producción del artista dedicada a San Francisco que recoge este modelo y que habría de formar grupo con una escultura de serafín crucificado, hoy perdida, el cual podría haber inspirado el realizado años después por su sobrino y discípulo José Salvador Carmona para la capilla de la Impresión de las Llagas del convento de San Miguel de las Victorias, de Priego (Cuenca), del que se conserva sólo la imagen del crucificado alado.

La obra, dada a conocer con ocasión de efectuar recientemente el catálogo monumental de Medina de Rioseco, adscribiéndose entonces al entorno más próximo del maestro, a cuya gubia quizá, tras un análisis más detenido, pueda atribuirse sin reservas. E. W. G.

8 | San Antonio de Padua

MADERA POLICROMADA. 1,69 M

HACIA 1749-1750

NAVA DEL REY. CONVENTO DE LOS SAGRADOS CORAZONES. MM. CAPUCHINAS

BIBLIOGRAFÍA: E. GARCÍA CHICO y A. BUSTAMANTE GARCÍA, *Antiguo Partido Judicial de Nava del Rey,* Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, Valladolid, 1972, p. 98; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, 1983, p. 389; E. GARCÍA WATTENBERG, «San Francisco de Asís», en *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, cat. exp., Valladolid, 1986, cat. nº 9, pp. 36-37; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico*, Madrid, 1990, pp. 229-233; Mª C. GARCÍA GAÍNZA, *El Escultor Luis Salvador Carmona*, Navarra, 1990; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Luis Salvador Carmona y el convento de Capuchinas de Nava del Rey», *Academia*, 72, 1991, pp. 65 y 70; M. ARIAS MARTÍNEZ y J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, «El patrimonio artístico de los conventos de Olmedo y Nava del Rey», en *Clausuras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid, II Olmedo-Nava del Rey*, Valladolid, 2001, p. 66; S. ANDRÉS ORDAX, «San Antonio de Padua con el Niño», en Cat. Exp. *Las Edades del Hombre. Testigos*, Ávila, 2004, pp. 367-369, J. CASTÁN LANASPA, *Antiguo Partido Judicial de Nava del Rey*, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, XX, Valladolid, 2006, p. 121.

Después de San Francisco, el santo de la orden por él fundada que tiene mayor devoción popular e iconografía es, sin duda, San Antonio de Padua, nombre con que se venera al portugués Fernando de Bulhöes. Nacido en Lisboa en 1195, fue canónigo agustino antes de que, en 1220, entrase a formar parte de la orden creada por el santo de Asís, en la que llegó a ser miembro destacadísimo bajo el nombre de Antonio. Su formación y dominio de las Sagradas Escrituras le llevaron a ser nombrado lector de Teología y a enseñar en Bolonia y otras ciudades italianas predicando también en el sur de Francia contra la herejía. Taumaturgo por excelencia se le atribuyen numerosos milagros pero fue sobre todo un predicador elocuentísimo. Murió en 1231 en Padua, contando tan sólo 35 años y dejando tal fama de santidad que se le canonizó poco menos de un año antes de su muerte.

San Antonio, que en vida fue, al parecer, bajo y obeso, es representado habitualmente como hombre de atractiva apariencia, normalmente imberbe. Sus atributos más definitorios son un libro, alusivo a sus conocimientos bíblicos, y el Niño Jesús, que unas veces sostiene entre sus brazos y otras se presenta a su lado, sentado o de pie sobre el libro, evocando la aparición divina con que fue favorecido durante una estancia en Francia.

La circunstancia de que en esta escultura el rostro del Santo lisboeta aparezca barbado ha hecho dudar de su identidad, suponiendo algunos que se tratase de San Francisco, al que ocasionalmente acompaña también Jesús niño. No obstante, es preciso desechar tal duda, no solamente por la ausencia de los estigmas que caracterizan al santo de Asís sino también porque en la relación de «las sagradas efigies que quedaban en la iglesia del convento viejo» de Capuchinas de Nava del Rey, y que se trasladan al nuevo en 1806, figura un «San Antonio».

Precisamente en sus destinatarias, las religiosas capuchinas, se encuentra la explicación a esta variante iconográfica, como ya ha sido advertido. Los Frailes Menores Capuchinos, reco-

NIÑO JESÚS (DETALLE).

nocidos en 1528 como una de las ramas reformadas del tronco principal de los franciscanos Observantes, en su afán por recuperar la suma austeridad de los orígenes de la Orden adoptaron algunos cambios en el hábito buscando una mayor identidad con el que había llevado el propio San Francisco: una tela más áspera y un capucha más puntiaguda y cosida directamente a la túnica, sin esclavina; además sus frailes, todavía hoy, llevan frecuentemente barba. Tales modificaciones, que justifica en sus *Annales Fratrum Minorum Capuccinorum* fray Zacarías Boverio en 1632 (cfr. C. J. Castro Brunetto, «Los grabados de la Crónica Capuchina del Padre Boverio o la reivindicación de una iconografía franciscana», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* VI.11, 1993, pp. 382-385) y de las que incluso se hace eco Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura,* competen a la representación tanto de San Francisco como de San Antonio. Los artistas, escultores o pintores, que recibían un encargo de un convento capuchino se verían obligados a vestir con estas variantes a cualquiera de ellos. Esto es lo que hizo Murillo en las representaciones de San Antonio para el convento capuchino de Sevilla.

No existe documentación que precise cómo y por qué medio llegó esta escultura al convento, pero se supone que debió ser en los primeros años de la fundación e incluso se ha fechado en 1749 sin aportar ningún dato concreto que respalde tal precisión cronológica.

Ensombrecida por otras obras maestras del mismo autor que atesora el convento, la de San Antonio es, sin embargo, una hermosa figura en la que se conjugan, como es habitual en la obra de Carmona, el profundo sentimiento religioso con el refinamiento estético. Especialmente lograda resulta la delicadeza con que el santo franciscano sostiene entre sus manos al Niño y la expresiva ternura que emana de su fino rostro. Por el contrario, se ha resaltado lo sumario de los pliegues del hábito, excesivamente lisos para la primorosa minuciosidad del artista, apuntando la posible intervención de otra mano. Desde luego no puede olvidarse la intensa actividad que en esos años centrales del siglo debía tener el taller del escultor, pero tal parquedad puede también achacarse al deseo de representar con total fidelidad la aspereza del paño y la carencia de vuelo del hábito capuchino.

Aunque ahora no sea factible establecer una comparación con otro San Antonio creado por Carmona, es asunto que debió tratar en diversas ocasiones. En el *Compendio* de la vida del artista, fechado en 1775, se menciona como suyo en el madrileño Hospital de la Pasión un «San Antonio arrodillado sobre un trono de nubes y serafines», lo que corrobora Ceán, que se ha querido identificar modernamente con una escultura de disposición similar conservada en la iglesia de las Calatravas. También hizo un San Antonio, de sólo tres cuartas de vara, para San Fermín de los Navarros y Ponz le atribuyó otro San Antonio de Padua, en el Hospital de Mujeres de la calle de Atocha. M. A. F. H.

9 | San Juan Nepomuceno

MADERA POLICROMADA. 1,42 M (SIN PEANA)

HACIA 1750-1755

VALLADOLID. IGLESIA DE SAN MIGUEL Y SAN JULIÁN

BIBLIOGRAFÍA: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. URREA FERNÁNDEZ, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Catedral, Parroquias, Cofradías y Santuarios)*, Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid, XIV, I, Valladolid, 1985, p. 116. V. ALBARRÁN MARTÍN, «Nuevas obras de Luis Salvador Carmona y su círculo» en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767*), IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/09/08 (en prensa).

Juan de Pomuk (ca. 1340-1393) nació en el pueblo de su nombre –hoy Nepomuk–, situado en la Bohemia suroccidental. Canónigo regular de San Agustín, comenzó su carrera como escribano, pasando a notario imperial y sacerdote en varias iglesias de Praga antes de marchar a Padua para doctorarse en derecho canónico, alcanzando tras su vuelta importantes cargos eclesiásticos hasta ser nombrado Vicario General del arzobispo Jan de Jenstejn. Su apoyo a este último frente al monarca Wenceslao IV en una época en que Bohemia estaba dividida por el movimiento herético husita, le condujo a la cárcel donde fue torturado y finalmente arrojado al río Moldava, muriendo ahogado. Al parecer, en el origen del conflicto se encontraba la negativa de Juan de Pomuk a revelar la confesión de la reina, cuyo matrimonio buscaba anular Wenceslao para casarse con la hija del rey Juan I de Aragón, partidario como él del antipapa Clemente VII, lo que convirtió al futuro santo en mártir del secreto de confesión y de la buena fama.

Su culto ha estado marcado por el nacionalismo y las guerras de religión, pues aunque desde finales del siglo XIV existen noticias de la veneración a Juan Nepomuceno y en 1599 ya es considerado uno de los patronos del Reino de Bohemia, fue a partir de 1620, tras la victoria de los católicos en la batalla de la Montaña Blanca, cuando la devoción adquirió gran desarrollo, consiguiéndose su beatificación en 1721 y la canonización ocho años después. Su subida a los altares fue especialmente favorecida por los jesuitas, encargados de extender el culto al santo checo por otros países e incluso en ultramar, llegando a declararle en 1731 su copatrono como defensor del buen nombre y protector ante la calumnia en unos momentos en que se acusaba a la orden de intrigar valiéndose de su condición de confesores en las cortes europeas.

SAN JUAN NEPOMUCENO. SIMÓN BRIEVA.

No extraña, por tanto, encontrar esta escultura en la iglesia vallisoletana que fue, hasta el momento de la expulsión de los jesuitas en 1767, Casa Profesa de la Compañía de Jesús bajo la advocación de San Ignacio. Dispuesto en el cuerpo superior del retablo colocado en el testero del crucero del lado del evangelio, presenta la iconografía propiciada durante la Contrarreforma, que queda fijada en la época de su canonización: el santo, de pie, está vestido con hábito de canónigo al que se superponen la sobrepelliz de sacerdote y la muceta que indica su grado de doctor. En su mano izquierda sujeta el crucifijo con el que, por el expresivo gesto de su brazo derecho, retirado hacia atrás, parece dialogar y que, interpretado en clave jesuítica, podría suge-

rir la resistencia interior y piedad que se querían hacer ver como propias de la orden. No lleva, en cambio, el típico bonete con que se cubre en otras representaciones ni la palma de martirio o la corona de estrellas alusiva a las luces que, según la leyenda, rodeaban el cuerpo la noche que emergió su cadáver en el Moldava, atributos que aparecen en la popular y difundida figura que corona el puente de San Carlos de Praga, realizada en 1682 por J. Brokof (1652-1718).

La pieza sobresale por la gran calidad de su talla, perceptible de modo especial en el rostro, de modelado minucioso y facciones delicadas, además de por su elegante composición, naturalidad de movimiento y refinamiento de policromía en la que destacan motivos imitando encaje en los bordes de mangas y bajos de la sobrepelliz, características que vinculan directamente esta obra con Luis Salvador Carmona, pudiendo datarse 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, siendo además la figura del santo checo la única de dicha advocación que se le atribuye.

Copiando a ésta se hizo otra imagen de San Juan Nepomuceno, conservada en la parroquia de la Magdalena de la misma ciudad, que repite su tipo aunque es de inferior calidad y no puede adscribirse al escultor. Por otro lado, la relación de la pieza del templo de San Miguel con otras de similar composición, como la existente en la sacristía de la catedral de Calahorra relacionable con el estilo de Juan Pascual de Mena, una de pequeño formato en el madrileño convento de las Descalzas Reales o las que hubo en la iglesia del Hospital de San Pedro de Presbíteros Naturales de Madrid y en la de los Trinitarios Calzados, conocidas gracias a los grabados de Narciso Cobo y Simón Brieva según dibujo de Manuel de la Cruz, respectivamente, llevan a pensar en la existencia de una estampa célebre en la época que pudo ser utilizada como modelo en la ejecución de dichos ejemplares. V. A. M.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LUIS SALVADOR CARMONA

Bibliografía

Se reúnen exclusivamente aquí los trabajos monográficos o las aportaciones puntuales publicadas sobre el artista y se presenta de acuerdo con un orden cronológico y la intención de mostrar la trayectoria y evolución del interés suscitado por su figura.

1800

J. Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, IV, pp. 309-315.

1901

Federico Carbonero, *Biografía de Luis Salvador Carmona*, Valladolid, 1901.

1932

J. Moreno Villa, «Memorial del escultor Luis Salvador Carmona», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, pp. 98-99.

1944

Narciso Alonso Cortés, «Los Carmona», *Miscelánea Vallisoletana. Séptima Serie*, Valladolid, 1944 (ed. 1955, II, pp. 483-488).

1951

J. M.ª Luengo, «Luis Salvador Carmona: el Jesús Nazareno de La Bañeza. León», *Archivo Español de Arte*, 1951, pp. 163-164.

Eileen A. Lord, «Una obra desconocida de Luis Salvador Carmona», *AEA*, 1951, pp. 247-249.

1953

Eileen A. Lord, «Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)», *AEA*, 1953, pp. 11-29.

1955

Yves Bottineau, «El panteón de Felipe V en La Granja», *AEA*, 1955, pp. 263-266.

1963

Pío Sagües Azcona, *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid*, 1683-1961, Madrid, 1963.

1970

Juan Nicolau Castro, «Algunas obras de Luis Salvador Carmona en Talavera de la Reina», *AEA*, 1970, pp. 86-87.

1971

M.ª Concepción García Gaínza, «Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona», *Homenaje a don José Esteban Uranga, Pamplona*, 1971, pp. 327-364 Reeditado en M.ª Concepción García Gaínza, *Opera dispersa* (ed. C. Fernández-Ladreda), Pamplona, 2001.

1973

Miguel Sagües Subijana, «Cuatro retablos barrocos guipuzcoanos», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, 1973, pp. 235-271.

M.ª Concepción. García Gaínza, «Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona», *Revista de la Universidad Complutense* (Homenaje a Gómez Moreno), XXII, 1973, pp. 81-110.

1974

Z. Sanjuán Garcés, «Luis Salvador Carmona y su Cristo del Perdón», *Wad-al-Hayara*, 1, 1974.

M. Recio, «¿Un San Francisco de Salvador Carmona en Estepa?, *AEA*, 1974, pp. 330-331.

1975

M.ª Concepción García Gaínza, «Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII», *Goya,* 1975, pp. 206-215.

1977

Juan Nicolau Castro, «Un conjunto de esculturas de Luis Salvador Carmona en el pueblo toledano de El Real de San Vicente», *AEA*, 1977, 197, pp. 59-77.

1980

Rafael M. Hornedo, «Luis Salvador Carmona en el Santuario de Loyola», *Goya*, 1980, pp. 194-199.

1982

Juan Nicolau Castro, «Los retablos de Santa María la Real de Los Yébenes», *Goya*, 1982, 166, pp. 198-202.

1983

Jesús Urrea, «Revisión a la vida y la obra de Luis Salvador Carmona»», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1983, pp. 441-450.

M.ª Concepción García Gaínza y colab. *Catálogo Monumental de Navarra*. Merindad de Estella (II), Merindad de de Olite (III), Pamplona, 1983.

1985

Juan Nicolau Castro, «Noticias sobre la familia de Luis Salvador Carmona y sobre el escultor José de Zazo y Mayo», *BSAA*, LI, 1985, pp. 488-494.

José Luis Melendreras Jiménez, «La personalidad artística de Luis Salvador Carmona: su obra en Salamanca», *Salamanca: revista de estudios*, 18-19, 1985-1986, pp. 291-304.

1986

Catálogo de la exposición Luis Salvador Carmona en Valladolid (Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1986) con textos de Eloísa García de Wattenberg, José Ignacio Hernández Redondo, M.ª del Rosario Fernández González y Luis Luna Moreno.

1987

M.ª Jesús Herrero Sanz, «La obra de Luis Salvador Carmona en el convento de Santa Isabel», *Reales Sitios*, 102, 1989, pp. 57-64.

1988

José Gabriel Moya Valgañón, «Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas», *Cuadernos investigación históricas Brocar*, 14,1988, pp. 157-169. Se publicó también en las Actas del congreso *El Barroco en las Cortes Europeas del siglo XVIII* (Madrid-Aranjuez, 27-29/IV/1987), Madrid, 1989, pp. 543-550.

Juan Nicolau Castro, «Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena», *BSAA*, 1988, pp. 466-478.

1990

M.ª Concepción García Gaínza, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada (Navarra), 1990.

Juan José Martín González, *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*, Madrid, 1990.

Juan Nicolau Castro, «En torno a Luis Salvador Carmona y la escultura de su tiempo», *BSAA*, 1990, pp. 562-568.

M.ª Concepción García Gaínza, *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, Madrid, 1990.

1991

Juan José Martín González, «Luis Salvador Carmona y el convento de Capuchinas de Nava del Rey», *Academia*, 72, 1991, pp. 57-79.

M.ª Concepción García Gaínza, «Nuevas obras de Luis Salvador Carmona», *Goya*, 1991, pp. 277-283.

Fernando Tabar de Anitua, «Mas obras de Luis y José Salvador Carmona», *AEA*, 256, 1991, pp. 449-469.

Fernando Llamazares Rodríguez, «La Virgen de Oteruelo de Pajares de los Oteros obra de Luis Salvador Carmona», *BSAA*, 57, 1991, pp. 441-444.

1993
M.ª Concepción García Gaínza, «Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona», *Reales Sitios*, 116, 1993, pp. 49-55.

1996
José María Torres Pérez, «Bartolomé de Jerez y Luis Salvador Carmona en el retablo de la iglesia parroquial de Brozas (Cáceres)», *Norba-Arte*, XVI, 1996, pp. 393-400.

1997
M.ª Isabel Astiazaraín, *Guipuzkoako erretablistika. Miguel de Irazusta*, Donostia, 1997.

Salvador Salort Pons, «Juan Alonso de Villabrille y Ron maestro de Luis Salvador Carmona», *AEA*, 280, 1997, pp. 454-457.

1997
José Manuel Ramírez Martínez, «Luis Salvador Carmona en Lumbreras de Cameros y Calahorra», *Kalakorikos*, 2, 1997, pp. 97-113.

1998
M.ª Concepción García Gaínza y Carlos Chocarro Bujanda, «Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona», *Academia*, 86, 1998, pp. 297-326.

Alejandro Recio Veganzones, «Dos imágenes barrocas de San Francisco en Estepa, obras de los escultores Luis Salvador Carmona y de Miguel Márquez», *El franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la historia y en el arte andaluz* (Priego de Córdoba, 1/10-VIII-1996), 1998, pp. 235-256.

2000
Ezequiel A. Díaz Fernández, «Un San José de Luis Salvador Carmona», *Actas de las IV Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 2000, pp. 481-500.

2002
Ezequiel A. Díaz Fernández, «La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa», *Boletín de arte*, 23, 2002, pp. 253-280.

Juan Nicolau Castro, «Nuevas obras de Luis y José Salvador Carmona», *AEA*, n.º 300, 2002, pp. 407-414.

2003
Ezequiel A. Díaz Fernández, «La escultura navarra y sevillana de Luis Salvador Carmona: estudio histórico-artístico», *Huarte de San Juan. Geografía e historia*, 10, 2003, pp. 309-324.

Antonio Casaseca Casaseca, «Aportaciones al arte salmantino», *Memoria Artis*. Studia in memoriam de M.ª Dolores Vila Jato, I, Santiago de Compostela, 2003, pp. 221-226.

2004
Ezequiel A. Díaz Fernández, «Analogía escultórica entre la obra leonesa y sevillana de Luis Salvador Carmona», *De arte: revista de historia del arte*, 3, 2004, pp. 133-142.

Ezequiel A. Díaz Fernández, «La obra cacereña y sevillana de Luis Salvador Carmona: concomitancias artísticas», *Norba-Arte*, 24, 2004, pp. 105-116.

2005
Juan Nicolau Castro, «Nuevas esculturas de Luis y José Salvador Carmona», *AEA*, 311, 2005, pp. 313-316.

Juan Nicolau Castro, «Una nueva obra de Luis Salvador Carmona», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 9, 2005, pp. 36-37.

Manuel Arias Martínez, «Apuntes sobre iconografía astorgana de santos y peregrinos. El viaje y la meta a través de la hagiografía, la imagen y los testimonios literarios» en *Jornadas Jacobeas*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2005, pp. 79-108.

2007
M.ª Concepción García Gaínza, «Sobre las esculturas de Luis Salvador Carmona en Lekaroz», en Promoción y mecenazgo del arte en Navarra. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2, 2007, pp. 243-255.

José Fernández López, «El Nazareno de la Basílica de Santa Eulalia de Mérida: Una talla vinculable con la obra de Luis Salvador Carmona», *Temas de estética y arte*, 21, 2007, pp. 167-182.

2008
M.ª Concepción García Gaínza, «Luis Salvador Carmona, escultor cortesano e imaginero», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/IX (en prensa).

Juan Nicolau Castro, «Luis Salvador Carmona en la Corte: Castilla la Mancha, Extremadura e influencia en la cultura de su tiempo», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/IX (en prensa).

Jesús Urrea Fernández, «La obra del escultor Luis Salvador Carmona en el País Vasco, Navarra y Castilla», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/IX (en prensa).

Emilio Gómez Piñol, «La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Andalucía: el conjunto escultórico de Estepa», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/IX (en prensa).

Virginia Albarrán Martín, «Nuevas obras de Luis Salvador Carmona y su círculo», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/IX (en prensa).

Bárbara García Menéndez, «Una obra inadvertida de Luis Salvador Carmona en Madrid», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía, Estepa, 18-19/IX (en prensa).