

■ La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa

Ezequiel Díaz Fernández

*A Manuel Sebastián, José María,
Epifanía y los que estén por venir.*

El conjunto de obras de Luis Salvador Carmona que se conservan en Estepa (Sevilla) expresan el sentir y buen hacer de uno de los escultores españoles más relevantes de mediados del siglo XVIII. Conforman un corpus estético que comienza con una formación dentro del barroco de tradición castellana y andaluza, continúa con la asimilación de postulados escultóricos cortesanos de carácter italofrancés, se desenvuelve más adelante en una interesante capacidad creativa de suntuoso espíritu rococó y culmina en una producción artística de indudable sabor neoclásico.

The group of works signed by Luis Salvador Carmona, kept in several churches in Estepa (Seville), show the excellent artistic qualification of one of the most eminent Spanish sculptors in the middle of XVIII century. The sculptures studied in the present article compose an aesthetic corpus begun by Carmona into tradition of Baroque Castilian and Andalusian Sculpture and improved after with several plastic traits inspired by Art of the European Courts, French and Italians above all, and rococo splendour, culminating near to neoclassical language at last.

*La vida das, cual Fidias, pues tu mano
de Dios guiada muestra en un ardid
la gloria que en la corte de Madrid
dejaste gran "Lisipo castellano" ¹.*

LA ESTÉTICA CARMONESCA

Luis Salvador Carmona (1708-1767), considerado figura cumbre por su contrastada dimensión artística y capacidad creativa, es uno de los escultores más relevantes

DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel: "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa", en *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 253-280.

del panorama artístico de la España dieciochesca. Nadie como él sabrá entrelazar la estética escultórica tradicional andaluza y castellana con la eminentemente europeizante y aristocrática. Su participación en la Academia de San Fernando, desde que esta institución se hallaba en germen, en la que llegó a ser Teniente Director de Escultura, perfilará su figura como uno de los artistas más destacados de su época, donde la elegancia, la distinción, la proporción y la medida calificarán a este escultor como uno de los grandes e *insignes artifices, héroe en su facultad de inmortal memoria, la que dejó y quedará perpetuada en las mudas, si bien vivas, hechuras de su mano*². En los medios oficiales y cortesanos del momento tomó parte activa, participando en la magna empresa escultórica del Palacio Real y trabajando ampliamente para el Real Sitio de San Ildefonso de la Granja. De forma admirable sabrá interpretar la estética de los grandes maestros del siglo XVII dentro del nuevo lenguaje clasicista y cortesano, por lo que será uno de los grandes maestros del rococó. Sus modelos iconográficos serán los de la escultura tradicional castellana y andaluza del siglo XVII, pero desposeídos de su exacerbado dramatismo y patetismo cruento, destacando y potenciando valores como la elegancia, distinción, equilibrio y medida. La categoría artística de que gozó Luis Salvador Carmona en su tiempo queda patente en citas textuales de la época al señalarlo como: *celebre escultor español, o de los mejores artifices de la Corte*³, subrayando el reconocimiento y fama que poseía ya en vida el vallisoletano. Hoy día es ya reconocido como *uno de nuestros mejores artistas en su tiempo*⁴ y se entiende que *una importante parte de la escultura española de la segunda mitad del siglo XVIII tiene en Luis Salvador Carmona su indiscutible punto de partida*⁵. Consideramos que la aportación más valiosa del escultor castellano a la imaginería polícroma barroca dieciochesca será la perfecta combinación entre lo popular y lo aristocrático, entre la tradición y la nueva distinción clasicista, en definitiva entre una realidad impregnada de cotidianidad y un verismo de extremada elegancia cortesana.

¹ DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M^a. *Helicón* (cuaderno inédito de poesías), Estepa, 1996, pág. 21.

² *Compendio de la vida y obras de D. Luis de Salvador y Carmona, Teniente-Director de Escultura que fue de la Real Academia de las Tres Nobles Artes. Año de 1775*. Archivo de la Real Academia de San Fernando 82-2/4. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1990, pág. 36.

³ GARCÍA GAÍNZA, M^a C. *El Escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, pag. 31. CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. IV, Madrid, 1800, pag. 98.

⁴ Cita de Gómez Moreno extraída de GARCÍA GAÍNZA, M^a. C. "Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII", *Goya*, n^o. 124, 1975, págs. 206-215.

⁵ AA.VV., Catálogo de la exposición *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, Valladolid, Ed. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, 1986, pág. 13.

ESTEPA Y LUIS SALVADOR CARMONA

Las teorías que explican la presencia de la obra escultórica perteneciente a Salvador Carmona en Estepa son varias. Consideramos que siendo D. Juan Bautista Centurión y Ayala (1718-1785) VII Marqués de Estepa, ministro y benefactor de la Orden Tercera Franciscana estepeña y residente en la capital madrileña, debió conocer al escultor castellano que también estaba vinculado a la Seráfica Orden en Madrid. Incluso sabemos que D. Luis Salvador⁶, su padre, era miembro de dicha Orden Tercera y al igual que toda su familia devoto de San Luis⁷, fundador de dicha congregación terciaria. Quizás a raíz de estos vínculos franciscanos pudieron entablar relación y entrar en contacto el Marqués y el académico. Refuerza esta idea, según nuestro criterio, el hecho de ser amortajado Salvador Carmona con el hábito franciscano⁸ siendo enterrado en la parroquia madrileña de San Sebastián. Otro aspecto interesante será que el VII Marqués de Estepa fue Gentilhombre de Cámara de Su Majestad con ejercicio y Caballero de la Gran Cruz de Carlos III⁹ (1771). Como hombre cortesano, dicho aristócrata pudo conocer el ambiente en el que actuaban estos artistas áulicos, entre los que se encontraría Salvador Carmona. De la misma forma residía largas temporadas en Madrid¹⁰ y sin lugar a dudas, posiblemente fue uno de los que demandó al escultor vallisoletano algunos de los encargos¹¹ estepeños. Por lo tanto concluimos que, sin duda alguna, la residencia en Madrid de los Marqueses y su estrecha vinculación con la atmósfera cortesana, propició el que éstos se erigiesen como intermediarios entre el clero estepeño y el taller del académico. Además, había que tener en cuenta el prestigio alcanzado por Luis Salvador Carmona, ya desde mediados del siglo XVIII, no sólo en la Corte, sino en gran parte de España. No en vano, encontramos sus obras diseminadas por casi toda la geografía peninsular. De igual manera, los Marqueses establecerían un mejor control e inspección del trabajo al residir durante largas temporadas en la capital.

⁶ Agradecemos la aportación de esta valiosa nota a la inestimable ayuda de D. Antonio Rivero Ruiz.

⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico*, Madrid, 1990, pág. 13. Tenían a San Luis Rey de Francia como abogado espiritual. Donaron a la Ermita de la Concepción de Nava del Rey una pintura de San Luis en 1726 en la que se lee: *Le dedicaron Luis Salvador y Josepha Carmona*.

⁸ Archivo de la Parroquia de San Sebastián de Madrid. Libro de Defunciones, T. 30, fol. 214.

⁹ SALAZAR, J. de y GÓMEZ DE OLEA, J., "Los Marqueses de Estepa, Estudio Histórico - Genealógico", *Actas de las II Jornadas sobre Historia de Estepa*, 1996, Estepa, págs. 81-82.

¹⁰ El religioso mínimo Alejandro del Barco nos indica que *por los años 1744 o de 1746, se retiraron de esta villa, para la corte (...) los marqueses D. Juan Bautista, Dña. Luisa María (...) estableciéndose en Madrid, sin que por esto variase cosa alguna la obra de piedad que los ejercitaban con limosnas a personas y templos*, BARCO, A., del *La antigua Ostippo y la actual Estepa*, 1788, (reedición de 1994), págs. 272-277.

¹¹ Está pendiente de estudio el Archivo del Marquesado de Estepa, donde casi con total seguridad deben estar recogidos diferentes contratos firmados con artistas áulicos que actuaban en la corte madrileña, así como las donaciones concedidas, por el mecenazgo de la Casa Centurion, a la villa de Estepa de la que eran patronos.

Todas estas suposiciones y conjeturas se contrastan documentalmente por la existencia de una deuda de mil reales que tenía el Marqués de Estepa con dicho escultor por la hechura de la cabeza y manos de un Nazareno para Estepa. Al parecer, se afirma¹², que las obras estepeñas de *San Francisco de Asís*, *San Juan Bautista* y *Jesús Nazareno* fueron ejecutadas en Madrid por el castellano y enviadas por el VII Marqués a sus respectivos oratorios, ya que éste como patrono de los templos de su marquesado, a la sazón *Vicaría Vere Nullius*, debía atender a su culto y decencia.

ESCULTURA POLICROMADA. LA OBRA EN ESTEPA Y SU RELACIÓN CON OTRAS VERSIONES DEL MISMO TEMA

SAN FRANCISCO DE ASÍS (ESTEPA, SEVILLA).

La imagen de *San Francisco de Asís* (Fig.1), perteneciente a la Iglesia de Nuestra Señora de Gracia (del Convento Franciscano) fue atribuida¹³ a las escuelas sevillana y granadina en estudios precedentes, pero será el insigne investigador franciscano Martín Recio¹⁴, en los años setenta, quien relacionará esta obra con Luis Salvador Carmona. Fundamenta esta teoría tras la aparición de una serie de pagos en el *Libro de Acuerdos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de N. S. P. San*

¹² RECIO VEGANZONES, A. Dos imágenes barrocas de San Francisco en Estepa, obras de los escultores Luis Salvador Carmona y Miguel Márquez, PÉLAEZ DEL ROSAL, M (coord.), *El Franciscanismo en Andalucía*, Priego de Córdoba, 1996, pág. 235. Al parecer el escultor antequerano Miguel Márquez pudo inspirarse, en 1816, en la talla carmesca para realizar su San Francisco.

¹³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; y COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, T. IV 1939-1955, pág. 80. El Catálogo Arqueológico nos habla de la *importantísima imagen de San Francisco de Asís, joya de la escultura barroca española, obra granadina del siglo XVIII, muy relacionada con la producción de Mena, el crucificado que lleva en la mano es interesante y de análoga filiación artística. El Catálogo del Palacio de Arte Antiguo de la Exposición Iberoamericana*, nº. 1230. Lo atribuye a Martínez Montañés o a Pedro de Mena. AGUILAR y CANO, A. *Memorial Ostipense*, Granada, 1886, pág. 340, lo considera de origen italiano, aunque también plantea la posible autoría de Martínez Montañés. MORALES, A.; SANZ, M. J.; SERRERA, J. M.; y VALDIVIESO, E. *Gufa Artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, pág. 650; nos dice que *presenta afinidades con la escuela granadina de finales del siglo XVII, aunque también con los círculos madrileños de principios del siglo XVIII*. Este último estudio deja entrever la posible filiación con los talleres madrileños donde actuaba Salvador Carmona.

¹⁴ RECIO, P. M., "¿Un Salvador Carmona en Estepa?", *Archivo Español de Arte*, Tº. 47, 1974, Madrid, pág. 330. A raíz de este estudio también se hace referencia a esta imagen en GARCÍA GAÍNZA, Mª. C. *El Escultor Luis Salvador Carmona*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1990, pág. 92. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Luis Salvador Carmona, Escultor*, págs. 281-285. GÓMEZ PIÑOL, E. "La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Estepa, una propuesta de atribución a Luis Salvador Carmona", *Actas de las II Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1990, págs. 535-557.

1. San Francisco de Asía. Iglesia del convento de Ntra. Sra. de Gracia. Estepa (Sevilla)

Francisco¹⁵, entre 1743 y 1746, para la adquisición de una talla del Seráfico Padre y su correspondiente retablo, por mediación del VII Marqués de Estepa, D. Juan Bautista Centurión y Ayala, como hermano y ministro que era de la corporación franciscana. Valiéndose de la mencionada cita documental, el investigador franciscano vinculará esta talla al círculo de Salvador Carmona tras el riguroso cotejo y estudio llevado a cabo con su homónima del Museo de León. A raíz de esta investigación, la profesora García Gaínza relacionará la obra estepeña con otra de la localidad navarra de Olite, realzando más si cabe la extremada analogía y similitud entre ambas esculturas.



La espléndida efigie del Seráfico Padre que conserva el cenobio franciscano es considerada como un bellissimo alarde de extremado misticismo, verdadera representación del ascetismo eremítico y genuina expresión de la más pura imaginería tradicional y europeizante del siglo XVIII. Se trata de una interpretación dieciochesca de la iconografía seráfica de Alonso y Pedro de Mena. Avanza el pie izquierdo decididamente retrasando el derecho, lo que acentúa su actitud itinerante sobre la peña abrupta en la que se ubica. Su cadera se desliza hacia la izquierda en

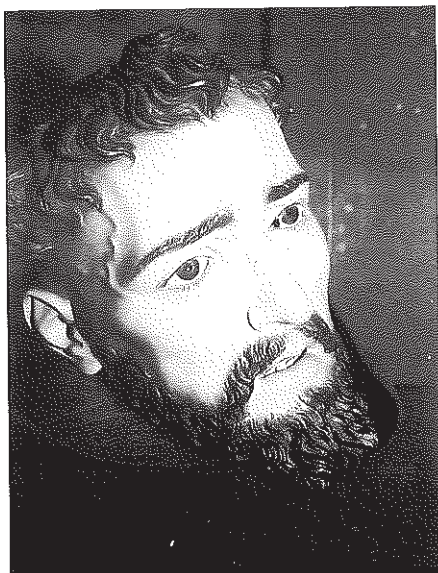
¹⁵ *Actas de los Libros de Acuerdos de la Venerable Orden Tercera de penitencia de N. S. P. San Francisco de Asís de la Villa de Estepa (1686-1766)*. Conserva las actas de elecciones de cargos y oficios, las visitas canónicas de los comisarios de la Orden Tercera y el estado de cuentas. Archivo del Convento de San Francisco de Estepa. En 1743 se habían abonado al vallisoletano 733 reales de vellón, pero aún en 1746 se continúa pagando la escultura.

la apertura del paso firme, lo que provoca el sinuoso balanceo hacia este lado de los bajos del hábito. De esta forma, los pliegues de la estameña acentuarán su convexidad en la pierna que avanza, desapareciendo al tiempo en la pierna que se retrasa. Porta en su mano izquierda un interesante crucificado que acerca a su rostro. La envolvente contemplación de Cristo estructura el conjunto de la obra, mientras el brazo derecho se extiende abriendo el conjunto de la composición. Es evidente que el juego de apertura de líneas y de recogimiento sobre sí mismo de los brazos incide de manera muy favorable en el dinamismo, teatralidad y creatividad del esquema que vertebra la obra. La cabeza se inclina hacia la izquierda buscando la presencia del Redentor, pero su mirada no se concentra en la divina admiración de Cristo crucificado, sino que se pierde extasiada, entregada y obnubilada, adentrándose con místico fervor en la inconmensurable profundidad del alma divina. Su cabeza es enteca, con facciones enjutas y visibles arrugas. El estudio anatómico de la cabeza y manos es espléndido, el modelado ondulante de su faz incide en su expresión cenceña y magra, sutiles venas en las sienes, leves arrugas en la frente, mejillas macilentas y hundidas, y salientes pómulos conforman su magnífico semblante. El rostro se enmarca por el cabello de la frente que se acumula en el centro y por una barba ligeramente bifida. Los estigmas realzan la veracidad y vivacidad de tan portentosa efigie. La serenidad y sosiego que fluye de esta pieza radica en la ternura y pasión incontenibles con las que el *Poverello* admira, contempla y casi advierte las palabras de su maestro.

El crucificado que sostiene posee una cuidada anatomía y una delicada elegancia, desposeída del efectismo traumático y de los exacerbados dramatismos propios de la más pura imaginería cristífera de nuestro genuino barroco. Destaca su brillante policromía y su carnación a pulimento, con finos y expresivos regueros de sangre que, de forma tenue, manan de sus heridas. La distinción, el porte, la serenidad y la dulzura serán los elementos estilísticos que configurarán la composición de este tipo de imágenes carmonescas.

SAN FRANCISCO DE ASÍS (LEÓN).

Se trata de una obra de vestir en la que destaca su espléndida cabeza y sus expresivas manos (Fig. 2). El modelado de su testa denota una blandura de formas que se acentúa en sus demacrados pómulos y mejillas. La boca entreabierta, las delicadas venas de las sienes, las expresivas cejas y su turbadora mirada, evocan un inusitado misticismo subrayado por la ascética expresión de su portentosa faz. La imagen estepeña del Seráfico Padre mantiene una evidente y estrecha relación con la leonesa. Así lo atestiguan los diferentes pormenores como las mejillas rehundidas, las venas en las sienes, la boca entreabierta, etcétera. La talla leonesa parece mostrar mayor afinamiento en el acabado de la barba. Asimismo, y al fruncir de forma ostensible el ceño, manifiesta un sentimiento de carente sosiego y angustia contenida. Muestra un rostro más alargado al pronunciarse la perilla de la barba que aún no se hace definitivamente bifida.



2. San Francisco de Asís. Museo de San Marcos. (León)



3. San Francisco de Asís. Iglesia parroquial. Yepes. (Toledo)

SAN FRANCISCO DE ASÍS (YEPES, TOLEDO).

La escultura de San Francisco¹⁶ de la localidad toledana de Yepes también guarda una interesante semejanza en su rostro con las anteriormente estudiadas (Fig. 3). Reitera el juego de planos en las mejillas y pómulos de manera mucho más expresiva, incidiendo notablemente en su carácter ascético. La estructura abierta de la composición se manifiesta por los brazos extendidos, así como el avance de la pierna, mientras que los acusados pliegues hablan de su patente dinamismo. Se fecha hacia 1740.

SAN FRANCISCO DE ASÍS (OLITE, NAVARRA).

Extremada es la similitud de esta magnífica pieza respecto de la versión estepeña, tanto en la composición estructural como en las cabezas, manos, hábito y crucificados (Fig. 4). Avanza la pierna izquierda sobre un montículo rocoso, retrasando la derecha que apoya sobre la esfera terrestre. Se inclina al abrir el paso hacia la

¹⁶ Inicialmente se destinó al antiguo hospital de la Concepción, ubicándose en la actualidad en la Capilla del Sagrario de la Colegiata de Yepes (Toledo).

4. *San Francisco de Asís.*
Convento franciscano. Olite
(Navarra)



izquierda, dirección en la que gira la cabeza para contemplar al crucificado que porta en su mano, al tiempo que abre el brazo derecho. Los limpios pliegues diagonales del hábito de la obra navarra contrastan con los quebrados y sinuosos de la talla sevillana, así como la disposición de la mano que porta a Cristo se abre de manera elegante, lo que propicia una mayor inclinación de la cruz y una proximidad contemplativa más cercana. Respecto a los rostros, sí considerable es el parecido entre las de León y Estepa, asombroso habría que decir que es ante la similitud de esta última con la navarra. De nuevo se estructura la faz del *Poverello* por medio de pómulos hundidos y abultadas mejillas, en una sabia combinación de máxima expresión ascética y eremítica. Apenas frunce el ceño centrando nuestra atención en el místico éxtasis de la admiración del Crucificado. La fuerza que emana de esta obra radica en la dinámica y viva expresión de su rostro, cuya boca entreabierta parece musitar plegarias al Crucifijo. Se fecha hacia 1750.

SAN JUAN BAUTISTA (ESTEPA, SEVILLA).

La efigie del Precursor (Fig. 5) de la Iglesia parroquial de San Sebastián fue considerada en anteriores investigaciones obra de los talleres granadinos¹⁷ del siglo XVIII.

¹⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; y COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico... op. cit.*, pág. 54. Reconocida como obra granadina del segundo cuarto del siglo XVIII, del círculo de Torcuato Ruiz del Peral. MORALES, A.; SANZ, M. J.; SERRERA, J. M.; y VALDIVIESO, E. *Guía Artística...op. cit.*, pág. 642. La cita como obra granadina del siglo XVIII. AGUILAR y CANO, A. *Memorial Ostipense*, pág. 323. La encuadra dentro de la estética de Martínez Montañés y nos dice que procedía de la extinguida Ermita de San Juan.

5. San Juan Bautista. Iglesia parroquial de San Sebastián. Estepa (Sevilla)

Esta talla¹⁸ fue reconocida como obra de Luis Salvador Carmona al considerarla análoga a la que se ubica en los intercolumnios frontales del fastuoso retablo mayor de la localidad guipuzcoana de Segura. Podría fecharse hacia mediados del siglo XVIII, en torno a 1747¹⁹, al reconocerla coetánea de la que conoceremos con posterioridad.



La cuidada anatomía y la perfecta cabeza del Bautista nos indica la avanzada capacidad plástica y compositiva de su autor. Se sitúa la escultura sobre un promontorio rocoso estructurado en dos niveles, lo que produce la flexión de la pierna izquierda y el sostenimiento del cuerpo sobre la derecha. Este desnivel acentúa la contorsión de la figura, al desplazar la cadera hacia la derecha y el tronco levemente hacia el lado contrario, conformando un esquema y disposición ondulante y muy movido. La talla guipuzcoana del Precursor adolece de este sugerente y atrevido contraposto, que no es más que una ruptura o acusada inclinación, a la altura de las caderas, de la verticalidad estructural de la figura, produciendo un sugerente alabeo en la composición de la obra, lo cual acentúa de forma sublime y magistral su expresivo dinamismo. Eleva su brazo izquierdo portando la vara crucífera, mientras que el

¹⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Luis Salvador Carmona, Escultor*, pág. 281. También la ha estudiado GÓMEZ PIÑOL, E. "La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, págs. 535-557.

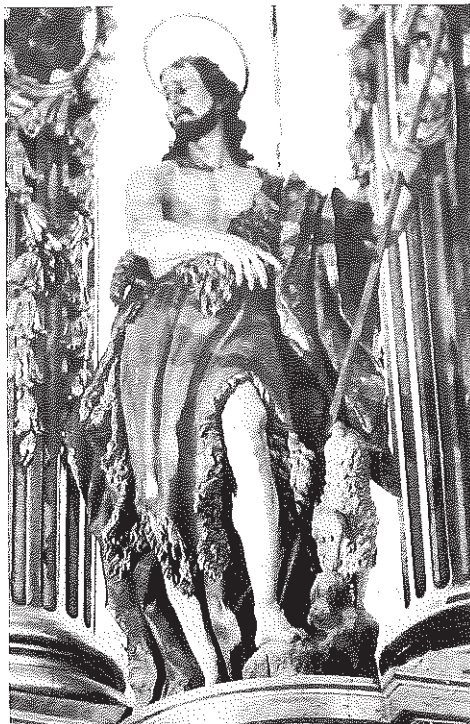
¹⁹ Al catalogarse la obra guipuzcoana hacia 1747, la talla estepeña puede fecharse cercana a esta cronología. Pero también nos resulta evidente la similitud facial con el Nazareno estepeño, motivo por el que puede proponerse como fecha de ejecución el comedio de la década de los cincuenta.

derecho se flexiona a la altura de la cintura advirtiendo con su índice la presencia del *Agnus Dei*. Muestra de esta forma, en primerísimo plano, la virtuosa notabilidad anatómica de su mano. Se representa ataviado con sayal de piel de camello anudado a la cintura y manto, desde cuyo brazo elevado, recorre la espalda en el sinuoso movimiento ondulante que marca su cuerpo. A su izquierda, y sobre la escarpada peña, el cordero lo observa fijamente. La expresión lastimera de su rostro es un elemento recurrente en muchas de las obras de Salvador Carmona, en concreto en Estepa la imagen de Jesús Nazareno también acusa estos típicos rasgos faciales carmonescos. Su faz se enmarca por la voluminosa melena conformada por potentes guedejas que caen sobre los hombros. La despejada frente muestra algunas arrugas horizontales causadas por el arqueo de las cejas al fruncir el ceño. Las mejillas se componen de salientes y vaciados lo que incide en la fisonomía enjuta de su rostro, creando un juego de planos que subraya magistralmente la expresión ascética del personaje. La fina y delicada barba bífida se estructura por medio de leves incisiones verticales y ondulantes. La boca entreabierta denota la fatiga y desazón, mitigados por la elegancia de un conjunto sin estridencias donde prima ante todo la mesura y la delicadeza. Este rostro difiere sensiblemente del de su homónima guipuzcoana y mantiene en cambio una estrechísima relación con el del Nazareno sevillano, motivo que nos hace cuestionar la cronología del Precursor estepeño. Nos inclinamos a pensar que la extremada similitud de las facciones de las obras estepeñas evidencia una cercanía cronológica en torno a los años finales de los cincuenta, fecha de ejecución del Nazareno. Son exquisitos los alardes plásticos en los brazos y la pierna que se muestra desnuda, con un arriesgado giro del pie adaptándose a la superficie sobre la que se apoya. El estudio anatómico que realiza aquí el vallisoletano nos resulta claramente descriptivo y de una perfección plástica inusitada.

SAN JUAN BAUTISTA (SEGURA, GUIPÚZCOA).

Entre las colosales columnas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Segura (Guipúzcoa), encontramos un San Juan Bautista de factura muy cercana al de la localidad sevillana de Estepa (Fig. 6). Al igual que éste, apoya la pierna izquierda sobre una peña rocosa, lo que motiva y provoca el contraposto de la figura. Oscila levemente el cuerpo y la cabeza, al tiempo que indica con su índice el sagrario donde se encuentra el *cordero de Dios*. Su disposición en el flanco izquierdo de dicho retablo, a la altura del manifestador, hace que su concepción y disposición en el conjunto de esta espléndida máquina lignaria no sea otra que la de resaltar y advertir la presencia de la custodia que guarda el cuerpo de Cristo, portada por ángeles sacramentales de evidente factura carmonesca. No obstante la talla andaluza, al poseer una distribución distinta en el retablo colateral que ocupa, no señala con su índice el sagrario sino al *Agnus Dei* que lo observa con mansedumbre a sus pies. Viste sayal de piel de camello y manto que cae sobre su brazo izquierdo que se eleva sosteniendo la vara crucífera. Observamos que,

6. San Juan Bautista. Iglesia parroquial. Segura (Guipúzcoa)



incluso la disposición del cordero a sus pies, es muy similar al de la localidad estepeña. La fisonomía de esta talla revela una mayor complejión volumétrica, una potente y fiel anatomía y un sentido casi hercúleo a diferencia de su homónima sevillana, donde la elegancia en el devaneo, la medida exacta, la delicada anatomía y la minuciosidad de líneas comportan al conjunto un carácter más cercano y envolvente. En este contexto, el rostro del Precursor

guipuzcoano se hace más tenso y duro, no incide apenas en la peculiar expresión lastimera manifestando por tanto una gravedad, mesura y seriedad acorde con la variedad y versatilidad tipológica de la más pura estética del académico. Se ejecuta esta talla hacia 1747.

La realización del retablo mayor de la Iglesia parroquial de Segura (Guipúzcoa) se encarga al maestro arquitecto y tallista Diego Martínez de Arce el 22 de julio de 1743, siendo la traza obra de Miguel de Irazusta. Sabemos por la profesora García Gaínza que el retablo estaba ya ubicado en el presbiterio en 1747 y que toda la imaginería es *por mano de D. Luis Salvador Carmona, natural de la villa de Nava del Rey, vecino de la dicha villa de Madrid*²⁰. Las obras de Salvador Carmona debieron de llegar a la localidad guipuzcoana a partir de la finalización de dicho retablo, en 1747. Varias de estas esculturas guardan una estrecha vinculación con las estepeñas, lo cual nos puede ayudar a facilitar una aproximación cronológica de las mismas.

²⁰ GARCÍA GAÍNZA, M^o. C. "Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, 1973, n^o. 85, Pag. 81-110.

JESÚS NAZARENO (ESTEPA, SEVILLA).

La devota imagen de Jesús Nazareno (Fig. 7) de la estepeña Iglesia de San Sebastián, estaba también reconocida como obra granadina²¹. Sin embargo, fue vinculada²² al escultor y académico vallisoletano tras el estudio comparativo llevado a cabo con sus homónimas de La Bañeza (León) y el Real de San Vicente (Toledo), y ratificada como obra carmonesca tras el hallazgo por parte de la profesora García Gaínza de un interesantísimo manuscrito en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid²³. La mencionada cita documental corresponde, en concreto, al inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona efectuado tras la muerte de su primera esposa. Ante su intención de contraer nuevo matrimonio, realiza la *partición de los bienes que han quedado por muerte de doña Custodia Fernández*. En ella, se expresa el adeudo al escultor de mil reales por parte del Marqués de Estepa, *por la echura de una cabeza y manos para una efigie de Jesús Nazareno que tiene mandados hacer y al presente tiene*. El documento se fecha en 1759 lo que indica que por esta fecha se debieron ejecutar la cabeza y manos del Nazareno. La existencia de una talla anterior a la actual es señalada por un documento de 1694²⁴. Complementamos y ratificamos esta afirmación tras la aparición de un inventario de la *capilla de Jesús Nuestro Señor* de 1707²⁵ en el que se especifican de manera pormenorizada los enseres e imágenes que poseía dicha Hermandad a principios del siglo XVIII. Este interesante inventario nos habla de la presencia ya conocida de la *ymagen de Jesús* anterior a la actual y las de *Nuestra Señora y Señor San Joan*, todas con sus respectivos atavíos, ropajes y enseres. La primitiva talla de Jesús Nazareno, como la de San Juan Evangelista, poseían el elemento arcaizante del cabello natural. Esta característica, mantenida hoy día en la efigie carmonesca, debe ser entendida dentro de un anquilosamiento estético, formal e incluso devocional que pervive y se mantiene aún en el *comedio* del siglo XVIII. Sin duda,

²¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; y COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico...op. cit.*, pág. 54. Nos dice que el Nazareno es una *escultura granadina del primer cuarto del siglo XVIII, inspirada en las obras de José Risueño, ...las piernas y pies se hicieron en 1883 por Gumersindo Jiménez Astorga*. MORALES, A.; SANZ, M. J.; SERRERA, J. M.; y VALDIVIESO, E. *Guía Artística*, pág. 643. Lo encuadran dentro de la *escuela granadina de la primera mitad del siglo XVIII*. AGUILAR y CANO, A. *Memorial Ostipense*, pág. 324, insinúa su posible filiación al círculo montañésino.

²² GÓMEZ PIÑOL, E. *La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, pág. 535.

²³ GARCÍA GAÍNZA, M^a. C. y CHOCARRO BUJANDA, C. "Inventario de Bienes del Escultor Luis Salvador Carmona". *Boletín de la Academia de San Fernando*, n.º. 86, Madrid, 1998, pág. 229. Documentación extraída del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, T. 15.704, fols. 449-454. El manuscrito se data el 23 de marzo de 1759, lo que nos indica que en torno a esta fecha se debió ejecutar la talla del Nazareno estepeño, puesto que especifica que la tenía ya concluida, según la expresión *...y al presente tiene*.

²⁴ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante AGAS), Sección V, Vicaría de Estepa, Legajo 11, 1694, Inventario de la Iglesia de San Sebastián.

²⁵ AGAS, Sección III, Serie Justicia-Hermandades, Legajo 136, 1707, Inventario de la Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

7. Jesús Nazareno. Iglesia parroquial de San Sebastián. Estepa (Sevilla)

la Hermandad fue reacia en todo momento a desprenderse de este tradicional arcaísmo, por lo que, quizás al sustituir esta efigie hacia mediados del siglo XVIII, los hermanos solicitaran a Salvador Carmona que la nueva talla mantuviese y preservase este rasgo perentorio de la primitiva efigie.

Pertenecen al escultor castellano la cabeza y las manos, ya que el resto del cuerpo es posterior. El rostro se enmarca por una melena de pelo natural tocado con corona de espinas dorada. La barba ejecutada con minuciosidad se hace fina y escueta en la mandíbula con el fin de destacar la palidez y el juego de planos de sus mejillas enjutas. Una vez más, el dominio de la capacidad plástica y estética del académico queda de manifiesto en la búsqueda de la emotividad, por medio de una expresión, apesadumbrada y a la vez dulce, que confiere al espectador un hondo sentimiento de aflicción contenida, sumisión redentora y sufrimiento interno. La reiterada expresión lastimera, dolorida y elegante vuelve a ser el recurso para mostrar la depurada faz del Nazareno estepeño. La angustia reprimida, el desfallecimiento humano y la frágil levedad del ser humano se manifiestan en este rostro con una veracidad meridiana, pero al mismo tiempo apreciamos la sumisión a la voluntad divina, la infinita capacidad de sufrimiento, la imperturbable serenidad en su sacrificio y el colosal porte de su divinidad. Este dulce semblante aún de manera patente la debilidad humana y terrenal del hombre ante el escarnio y la humillación de sus congéneres, y el poder sobrenatural y divino del ser sobrenatural. Una vez más, la virtuosa gubia del vallisoletano da vida de manera sorprendente al personaje sagrado, esta vez cargado con la cruz en el cruento camino hacia la muerte. Consideramos que Salvador Carmona consigue de manera magistral enlazar en esta obra la divinidad y la humanidad de Cristo, exigidas por la literatura preceptiva y religiosa



Su frente limpia apenas se perturba al fruncir el ceño levemente, sus ojos abatidos miran al suelo perdiendo la mirada. El cenceño modelado de mejillas y pómulos se estructuran por medio de planos hundidos y resaltados dando un modelado sinuoso que acentúa su ascetismo y carácter casi famélico. Estos rasgos son más tenues que los del Precursor estepeño del mismo templo, aunque ambos rostros mantienen una misma línea y estrecha similitud estilística. La mirada abatida y la boca entreabierta inciden en su expresión dolorida y exhausta llegándose a presentir casi, el imperceptible gemido de la extenuada y entrecortada respiración. La delicada barba bifida se compone de superficiales incisiones de sinuosos mechones verticales. Las manos muestran una cuidada anatomía con delgadas falanges de minuciosas venas; Cristo abraza la cruz dulcemente en un lenguaje expresivo de extremada delicadeza. Junto con las esculturas de San Francisco de Asís y la de San Juan Bautista, el Nazareno conforma la producción más destacada del castellano en tierras andaluzas. La obra de Luis Salvador Carmona, y en especial sus creaciones cristíferas, manifiestan una expresión de sufrimiento extremadamente contenido y atemperado, la angustia y el dolor son mitigados de manera sutil en un exquisito alarde de clasicismo, y la espiritualidad, elegancia, ensimismamiento, distinción y pasión comedida serán los valores que perfilarán su magnífica composición artística.

JESÚS NAZARENO (LA BAÑEZA, LEÓN).

Si recientemente se ha documentado, tras su previa atribución, la talla del Nazareno de Estepa como perteneciente a Salvador Carmona, consideramos que resulta evidente encuadrar a su homónima leonesa dentro de la estética del vallisoletano, a razón de la aparente vinculación compositiva de ambos rostros (Fig. 8). La faz del Nazareno castellano²⁶ posee efectivamente, a nuestro entender, unos rasgos algo más duros y expresivos, como es el caso del acusado ceño fruncido, las espinas que traspasan las cejas, la densa barba apenas bifida y algo recortada y en definitiva la sensación y apariencia de un rostro más lacerado y dolorido. Al enmarcarse el óvalo de la cara por la ondulante melena finamente tallada, el alargamiento facial se contrarrestará por la volumetría y ensanchamiento de la tupida cabellera. Por otro lado la imagen sevillana, aún manifestando los mismos rasgos esenciales de la estética carmonesca, alivia la expresión dolorida por medio de una barba más afinada y menos poblada, sin arquear apenas las cejas y sin marcar en exceso las órbitas oculares, dando una sugerente idea de angustia contenida y de admirable tenacidad y sosiego en el cruento escarnio. Las imágenes de los Nazarenos leonés y toledano también ofrecen una evidente proximidad de factura en elementos como la espina que horada la ceja, la espesura y recortamiento de la barba, las facciones enjutas de las mejillas y otra serie de rasgos relacionables con el resto de la producción nazarena de Salvador Carmona. Se realiza entre 1755-1760.

²⁶ La autoría de Luis Salvador Carmona ya se apuntó por LUENGO, J. M^a., "Luis Salvador Carmona: el Jesús Nazareno de la Bañeza (León)", *Archivo Español de Arte*, nº 194, 1951, págs. 163-164.



8. Jesús Nazareno. Iglesia parroquial,
La Bañeza (León)



9. Jesús Nazareno. Iglesia parroquial.
Real de San Vicente (Toledo)

JESÚS NAZARENO (EL REAL DE SAN VICENTE, TOLEDO).

Sobre un montículo rocoso se levanta la imponente imagen del Nazareno que, con ambas manos, sostiene el madero portado en su hombro izquierdo (Fig. 9). En su parte inferior, la túnica se desplaza hacia la derecha lo que produce un elegante juego de pliegues y aristas. La vestidura se abre dejando ver su hermoso cuello, así como un jirón a la altura de la rodilla revela la herida sangrante. Su mano derecha se nos presenta en primer plano reconociendo su cuidada anatomía, mientras eleva la otra para aguantar la pesada cruz. Su bello rostro se enmarca por la rizada melena que cae sobre su hombro derecho. Mantiene los repetidos caracteres de entreabrir la boca en actitud jadeante por la extenuación, visible en la mirada abatida, frunce levemente el ceño y muestra un aspecto magro en pómulos y mejillas. Muestra también el expresivo detalle de la espina que traspasa la ceja. La barba es compacta y apenas bífida siendo tratada de manera más sumaria en sus mechones y en el nacimiento de ésta. No muestra un

rostro tan crispado como el de La Bañeza (León), sino más sosegado y atemperado, en el contexto de la pieza sevillana. Por lo tanto entendemos que la filiación estilística entre las tres efigies del Nazareno se hace evidente. Se fecha hacia 1755.

SAN FRANCISCO DE PAULA (ESTEPA, SEVILLA)

La talla de San Francisco de Paula (Fig. 10), de la extinguida Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria²⁷ se pone también en relación con el taller²⁸ del castellano proponiendo como fecha de ejecución los años que van de 1757 a 1759. Al igual que lo acontecido con otras hechuras de Carmona, la imagen del fundador mínimo también será en un principio catalogada dentro del círculo granadino²⁹ del siglo XVIII. Existe una cierta similitud en el tratamiento de la cabeza respecto del *San Mateo* de la Granja de San Ildefonso (1757) y con el *San Andrés* del retablo de la localidad navarra de Azpilcueta (1759).

La vigorosa escultura del mínimo se levanta sobre un leve montículo escarpado que sustenta un fastuoso cáliz a modo de peana. Avanza de manera decidida la pierna izquierda flexionando la derecha, con lo cual el cuerpo se desplaza un poco hacia la siniestra al abrir el paso. El suave balanceo de los bajos del hábito hacia la derecha acentúan la movilidad de la obra. Este manifiesto movimiento de la parte inferior de las estameñas de sus imágenes lo conseguía Luis Salvador Carmona ayudándose de un maniquí³⁰, a través del cual estudiaba meticulosamente las caídas y vuelos de las telas, paños y ropajes. El dinámico conjunto se estructura por los pliegues diagonales que surcan el hábito, continuándose por el imperceptible ladeo de la cabeza hacia la derecha. De esta manera se conforma el corpus estructural de la talla, acusando una evidente convexidad. Su mano derecha porta el báculo y la izquierda la maqueta del templo sobre el libro (como elementos propios de los padres fundadores de órdenes), entremete uno de sus dedos en las paginas del manuscrito inci-

²⁷ Actualmente se encuentra en la Iglesia parroquial de San Sebastián, aunque procede del extinguido Convento de Mínimos de Nuestra Señora de la Victoria.

²⁸ GÓMEZ PIÑOL, E. "La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno", pag. 546.

²⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; y COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico*, pág. 55. Nos dice que pertenece a la *escuela granadina del primer tercio del siglo XVIII, recordando las obras del círculo de Risueño*. MORALES, A.; SANZ, M. J.; SERRERA, J. M.; y VALDIVIESO, E. *Guía Artística*, pág. 643. *Lo ubican en el siglo XVIII, (dentro) del círculo de Risueño*.

³⁰ GARCÍA GAÍNZA, M^a. C. y CHOCARRO BUJANDA, C. "Inventario de Bienes del Esculto", pág. 303. Documentación extraída del A. H. de Protocolos de Madrid, T. 15704, fols. 449-454. *Un maniquí del tamaño natural de pino, juegos y bolas de lo mismo, tornillos con sus tuercas para el movimiento, todo completo con seis manos de diferentes actitudes y dos cabezas, una negra y otra redicula en 600 reales*. Según el compendio de 1775, Salvador Carmona lo regaló a la Academia. Es indudable que éste facilitaría el estudio de los plegados y movimiento de las telas en sus obras.

10. *San Francisco de Paula.*
Iglesia parroquial de San
Sebastián. Estepa (Sevilla)



diendo acertadamente en su naturalidad y expresividad. La cabeza tocada con capucha presenta una amplia frente surcada por arrugas, las cejas son pronunciadas y el tratamiento del pelo y la barba es algo más sumario, conformado por toscas y sinuosas guedejas que realzan la expresiva y venerable ancianidad del santo calabrés. El aspecto ascético y eremítico se vuelve a realzar por el consabido y efectista juego de planos de las mejillas y los pómulos. Ciertos rasgos como el

tratamiento de la barba o las arrugas que surcan la frente nos hacen ver la intervención más activa del taller de Salvador Carmona, ya que denota esa cierta carencia de virtuosismo y elegancia propia del maestro castellano. Nos sugiere el mínimo en una primera lectura visual, una ligera sensación de voluminosa pesadez, pero observándola de manera pormenorizada apreciamos cómo la tenue contorsión del cuerpo, el decidido paso con el que avanza y, en especial, el sugerente vaivén de la parte inferior del hábito, nos hablan de una hercúlea figura en manifiesta y clara disposición dinámica, combinando magistralmente esa cierta voluminosidad con una vivacidad envolvente y decidida.

SAN MATEO (REAL SITIO DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO).

Sin lugar a dudas se trata de una de las mejores piezas del vallisoletano tanto por el conjunto de la composición como por el cuidado tratamiento de la talla y policromía (Fig. 11). Su estructura en forma concavo-convexa da fe de un sugerente dinamismo acentuado por la sinuosidad y elegancia del movimiento de los paños. Porta en sus manos una pluma y un libro, su cabeza se gira para contemplar el manuscrito y le acompaña a su izquierda un voluminoso niño que le sostiene el tintero. Ambas figuras avanzan decididamente la pierna derecha acentuando este hecho su vigoroso movimiento. La potencia de los pliegues y quebrados de sus ropajes, sobre

todo en su parte inferior, indican la indudable vitalidad del conjunto escultórico. Su exquisita cabeza es el elemento que ponemos en clara conexión con la talla estepeña de San Francisco de Paula, ya que las arrugas de la frente, las cejas, el tratamiento de las mejillas y sobre todo la composición de la poblada barba, indican una contrastada vinculación entre ambos rostros, aunque la perfección en el labrado y acabado de los minuciosos detalles del San Mateo están lejos de conseguirse en la talla del mínimo estepeño.

SAN ANDRÉS (AZPILCUETA, NAVARRA).

Otra escultura en sintonía con el San Francisco de Paula de la iglesia parroquial de San Sebastián de Estepa es esta imagen navarra, cuya cabeza y en especial la barba evidencia una clara proximidad con la sevilliana (Fig. 12). Esta se estructura por medio de poderosos y amplios mechones que son mecidos por una suave e imperceptible brisa hacia la derecha. El singular recurso de entremeter los dedos en las páginas del libro que porta es otra muestra palpable de la semejanza estilística de ambas obras. El resto de la talla de San Andrés presenta unos paños con un formidable vuelo de marcado dinamismo. En su conjunto, esta talla posee una enigmática fuerza interior de la que carece la imagen andaluza. El vigor y la majestuosidad son atributos inherentes a la estética carmonesca que a veces, como en este caso, alcanzan su máximo exponente dotando de manifiesta sensibilidad y vitalidad la materia inerte que, por un solo instante, parece contener un sople de vida.

SAN JOAQUÍN CON LA VIRGEN (ESTEPA, SEVILLA).

La imagen de San Joaquín con la Virgen (Fig. 13) del Convento de Santa Clara de Jesús se considera obra vinculada a la estética carmonesca³¹ y fechada a principios de los años cuarenta, no más allá de 1745. Al igual que con las obras anteriores, se vuelve a incluir esta escultura dentro de la producción granadina³² del siglo XVIII. Su homónima la encontramos en el retablo mayor de Segura (Guipúzcoa).

La clausura del Convento de Santa Clara de Jesús de Estepa, entre otros muchos enseres de incalculable valor artístico, conserva en el retablo del coro bajo una interesante talla de San Joaquín con la Virgen. Se representa al venerable anciano con paso firme, adelantando la pierna izquierda y retrasando en una leve flexión la otra. Su aspecto es portentoso y hercúleo, y su paso no se muestra tan decidido lo que implica que su concepción formal denote un sentido algo estático y pesado. Adolece en cierta medida de la gesticulación y teatralidad de su análoga

³¹ HERRERA GARCÍA, F. J., "Retablos y esculturas" en AA.VV., *Clausura, Monasterio de Santa Clara de Jesús*, Estepa, 1999, Pag. 216.

³² HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; y COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico*, pág. 78. *La califican como interesante escultura granadina de principios del siglo XVIII.*



11. San Mateo. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Rosario. La Granja de San Ildefonso



12. San Andrés. Azpilcueta (Navarra)

vasca, siendo su factura y composición algo más maciza y voluminosa que la de la localidad guipuzcoana y no por ello carente del calificativo de interesante talla. Los desarrollados pliegues de la túnica se deslizan de manera tenue por la flexión de la pierna derecha hacia esa dirección, de la misma forma la sutil inclinación de la cabeza hacia un lado nos hablan de las únicas manifestaciones y elementos de una dinamicidad perceptibles. Su mano derecha se apoya sobre un bastón en forma de tau con el que se ayuda en su pausado caminar, mientras que en su brazo izquierdo porta de manera airosa a la Virgen niña. La cabeza aparece tocada por un turbante oriental que cae sobre el pecho. Su rostro muestra una cierta intervención de taller, como es el caso de la barba labrada con superficialidad a base de incisiones muy sinuosas, y por la falta de definición de algunos de sus rasgos faciales. Las facciones y el tratamiento de la barba recuerda a la de San Francisco de Paula del extinguido cenobio mínimo. En este mismo contexto el conjunto de la obra también posee elementos evidentes de la intervención del taller del vallisoletano, patente sobre todo en la pesadez de sus ropajes y en la ya puntualizada estaticidad global de la pieza. Una vez más, queda de manifiesto ya no sólo la capacidad escultórica del maestro

13. *San Joaquín. Iglesia del
Convento de Santa Clara.
Estepa (Sevilla)*

sino también el buen hacer imaginero de un prolijo taller compuesto por buenos escultores emparentados en su mayoría con el castellano.

San Joaquín viste túnica de piel vuelta y desde sus brazos pende un suntuoso manto que le rodea por la espalda con tonos verdosos y ocre. La Virgen niña presenta un tratamiento más superficial y esquemático. Al igual que ocurre en algunas representaciones de San José con el Niño, la figura infantil se recuesta sobre un paño ricamente policromado. Existe una cierta falta de comunicación entre las imágenes, quizás por su excesivo frontalismo. El conjunto escultórico expresa de manera fehaciente y acertada la paternal protección de la inocencia de María, al tiempo que contrasta el cansino y lento andar del venerable anciano con la vivacidad y agitación de la Virgen niña. Una vez más, una obra de Salvador Carmona crea todo un universo de contrastes y dicotomías en favor de una poética escultórica elegante y sin estridencias.



SAN JOAQUÍN (SEGURA, GUIPÚZCOA).

En el flanco izquierdo del retablo mayor de la iglesia parroquial de Segura aparece un San Joaquín en actitud itinerante apoyando también su brazo derecho en un bastón con forma de tau, y extendiendo el izquierdo con lo cual se abre el conjunto de

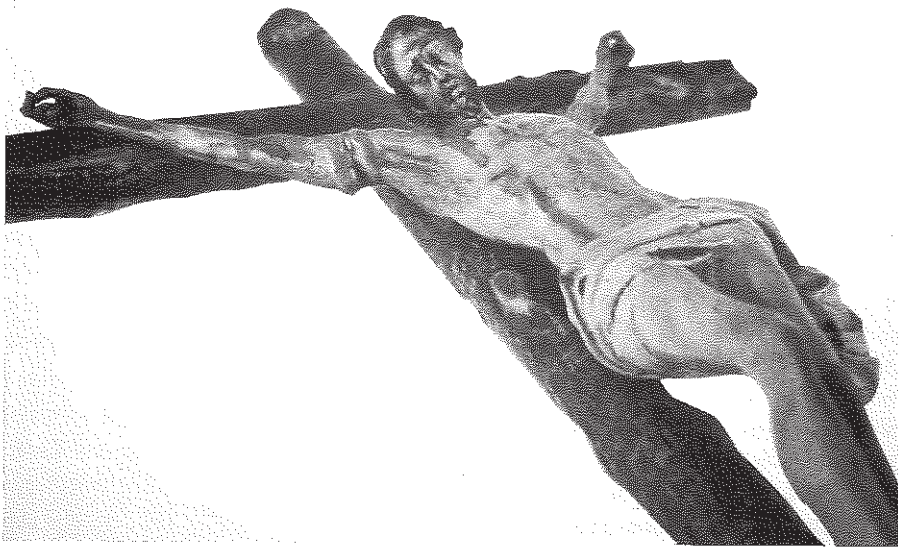
14. San Joaquín.
Iglesia parroquial.
Segura (Guipúzcoa)



la composición (Fig. 14). Se representa ricamente ataviado de ropajes y con turbante cuya tela se prolonga a lo largo del pecho. La poblada barba y el aspecto algo ascético de sus pómulos y mejillas recuerdan, una vez más, los reiterados y singulares recursos plásticos de Salvador Carmona. La disposición y estructura del conjunto, la distribución del manto, la presencia de la Virgen niña y la carencia de cierto rigor expresivo y dinámico, son los únicos elementos que distancian al anciano estepeño respecto de su homónimo guipuzcoano. El resto de los elementos que conforman sendas esculturas son escrupulosamente idénticos, como la acción de sostener sobre un mismo punto de apoyo, calzar botas de piel, cubrirse con turbante caído muy similar y mostrar rostros de fisonomía muy paralela. En este sentido, la faz de ambos se compone de tupidas barbas de grandes mechones no muy profundos y el típico ascetismo carmonesco de mejillas y pómulos. La característica suntuosidad, riqueza y esplendor de los ropajes en la escultura policromada del siglo XVIII queda patente en este tipo de representaciones, como lo demuestra el virtuosismo en la técnica de las carnaciones, el estofado y el dorado. Se fecha hacia 1747.

CRUCIFICADO (ESTEPA, SEVILLA).

Otra pieza vinculada al círculo de Salvador Carmona es un crucificado (Fig. 15) perteneciente a la clausura del Convento de Santa Clara. Por la analogía existente con el que San Francisco de Asís sostiene en su mano fue vinculado a la estética del vallisoletano. Pero no advertimos la peculiar y singular característica carmonesca de la disposición del paño de pureza³³ anudado por una cuerda, que casi siempre deja ver desnuda una de sus bellas caderas, así como tampoco posee la carnación blanquecina a pulimento, que sí tiene la pieza del cenobio franciscano. La falta de



15. *Crucificado. Convento de Santa Clara, Estepa (Sevilla)*

estos aspectos nos hacen dudar de la posible autoría del artista vallisoletano o de su taller. El sudario se anuda al costado izquierdo y se estructura por medio de suaves y superficiales pliegues horizontales. Se aleja esta talla de la cruenta expresividad sanguinolenta de los lacerados crucificados del Siglo de Oro, incidiendo en mayor medida en la exquisita delicadeza rococó propia de la imaginería tardobarroca. Entendemos no obstante, que la depurada y afinada cabeza, la fisonomía tan elegante de la disposición en la cruz, la contorsión tan equilibrada y medida y la delicadeza en el tratamiento de la escena dan idea de la calidad artística de su factura y nos sugiere una posible vinculación a la obra de Salvador Carmona.

SAN JOSÉ CON EL NIÑO (ESTEPA, SEVILLA).

Nos resulta evidente que esta obra, perteneciente a la singular iglesia de Nuestra Señora del Carmen, mantiene una estrecha relación estilística y compositiva con la que se conserva en el Convento de Carmelitas Descalzas de Segovia, por lo que fue

³³ AA.VV. Catálogo de la exposición *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1986, pág. 28.

³⁴ DÍAZ FERNÁNDEZ, E., "Un San José de Luis Salvador Carmona en Estepa", *Actas de las V Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 2000, pág. 490-500.

16. *San José con el Niño Jesús.*
Iglesia de Ntra. Sra. del
Carmen. Estepa (Sevilla)

reconocida³⁴ recientemente como obra indudable de Luis Salvador Carmona.

Esta imagen del Patriarca³⁵ se ubica en un retablo lateral de la iglesia carmelitana estepeña (Fig. 16). Nos resulta a todas luces evidente el extremado parecido y similitud que guarda la talla estepeña con la del Convento segoviano de Carmelitas Descalzas. Ante la analogía estilística de ambas esculturas, tenemos que proponer como fecha de ejecución para la efigie estepeña los años próximos a 1754, fecha en la que se realizó la talla castellana. Al igual que la de Segovia, difiere en cierta medida de las imágenes de San José conservadas en Vergara (Guipúzcoa), o las de los templos madrileños de San Fermín de los Navarros



³⁵ El *Catálogo Arqueológico de Sevilla y provincia*, (HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; y COLLANTES DE TERÁN, F) como estudio precursor será el primero que calificará esta escultura como perteneciente a la escuela granadina del siglo XVIII, incluso la cita en los siguientes términos: *la importantísima imagen de San José, de escuela granadina y de los propios años (mediados del siglo XVIII)*. Como ya hemos advertido en otras ocasiones, las atribuciones al foco granadino se han ido disipando de su inicial bruma, para mostrarnos una estética y estilo más afín con el círculo madrileño en la persona de Luis Salvador Carmona. Junto al Nazareno se encuadraba a San Juan Bautista, San Francisco de Paula, San Joaquín y San Francisco de Asís dentro de este círculo granadino, fundamentándose probablemente en el hecho de que este conjunto de esculturas se apartaba de los preceptos y estilística de la escuela sevillana. *La Guía Artística de Sevilla y su provincia* (MORALES, A.; SANZ, M^a. J.; SERRERA, J. M.; y VALDIVIESO, E.) ratifica el planteamiento propuesto por el *Catálogo* al referirse a la talla del Patriarca como *imagen de escuela granadina del siglo XVIII*. Por otro lado, Aguilar y Cano apenas hace referencia en este sentido a la escultura que estudiamos, omitiendo valoración alguna sobre ella.

y San José realizadas con anterioridad a 1748. En consecuencia, la talla estepeña va a seguir el nuevo modelo propuesto por Salvador Carmona patente en la imagen segoviana. No obstante, como rasgos comunes a las anteriores de 1748 destacará el avance de una pierna sobre la otra, los quebrados paños, la postura recostada de los Niños, el juego de miradas, el giro de la cabeza del Patriarca buscando el rostro del paqueño Jesús y el perfecto diálogo de ambos personajes dentro de la composición.

Pero las divergencias con las de Madrid y Guipúzcoa serán algo más acentuadas puesto que éstas muestran unos ropajes muy voluminosos y con mayor vuelo, los Niños aparecen desnudos, incluso la figura de San José se inclina levemente persiguiendo la comunicación con el Niño (como es el caso de la de San Fermín de los Navarros). A diferencia de las anteriores, la castellana y andaluza no adelantan el paso tan decididamente, consiguiendo un porte más airoso y refinado. Igualmente, tendrán una postura algo menos movida, aunque este aspecto se contrarrestará por el abigarrado dinamismo de los paños que lo revisten. Este movimiento de los ropajes será algo más acentuado en la talla segoviana, ya que tanto el manto recogido en la cintura, como el vuelo de la túnica serán de una exquisitez suprema, donde los quebrados y sinuosos alabeos de las telas movidas por una leve brisa, denotarán una factura propia de los más destacados y virtuosos artistas. Esta perfección en el tratamiento de telas y paños será más liviana en la obra estepeña, donde el dinamismo de túnica y manto será más suave y menos cadencioso al caer los ropajes de forma un poco más grávida.

La escultura de Segovia recoge el potente plegado del manto en la cintura, sirviendo éste de estructura compositiva al trazarnos una perfecta diagonal, que desde los pliegues inferiores circunda la cintura prolongándose por el Niño. Esta diagonal concluye y aúna toda la composición en la cabeza del Salvador, ensimismada ante la contemplación del apacible rostro del Patriarca. En este sentido, la talla estepeña rompe la afinidad con su homónima castellana, ya que la andaluza porta al Niño entre ambas manos recostándolo sobre el lado derecho y dejando caer la vara florida entre el hombro y su mano izquierda. La del cenobio carmelita, al igual que las de Vergara y Madrid, portan al Niño en su brazo izquierdo. Sólo la de San Fermín de los Navarros manifiesta cierta similitud al acunar al Salvador, con la salvedad de que lo hace sobre el costado opuesto. El Niño Jesús, como el del convento carmelita aparece vestido, las tupidas, quebradas y ondulantes telas dejan entrever la delicada pierna desnuda, que se alza al tiempo que abre los brazos acariciando tiernamente el semblante del Patriarca. No deja de ser interesante, puesto que será de las pocas efigies carmonescas de San José que portará a Jesús Niño en su diestra. Por lo que respecta a las cabezas, en la escultura estepeña al igual que en la segoviana el rostro de Jesús se recorta mediante la rizada melena y la sutil barba, ligeramente bífida en el mentón. Posee un semblante afable y juvenil, gira la cabeza para encontrarse con la tierna mirada del Niño enmarcada por los rizados cabellos y la mofletuda complexión de su dulce faz. El modelo infantil sigue manteniendo una estrecha vinculación con el resto de representaciones, destacando las gruesas y blandas carna-

17. *San José con el Niño Jesús.*
Iglesia del Convento de
Carmelitas Descalzas. Segovia



ciones, un robusto porte y una delicada expresión. Entendemos que la policromía mantiene una cierta relación con la de la talla del convento carmelita, aunque con algunas distinciones y salvedades. La túnica es de color verde agua con decoración vegetal y cenefas doradas, el manto, de color marrón rojizo, está recorrido por una orla dorada, y su reverso manifiesta un verde más intenso que el de la túnica, en tanto las vueltas de la bocamanga muestran tonos rosáceos. El traje del Niño de color marrón se encuentra profusamente estofado. La talla segoviana presentará algunos rasgos diferenciadores

como es el no incorporar en la túnica excesivas decoraciones doradas, el manto de una tonalidad marrón más terroso, la vuelta del manto es a juego con la túnica y la ropa del Niño es de diferente color y menos estofada que su análoga andaluza. La tipología cromática es similar, pero las tonalidades y ornamentación de las telas son diferentes. Los rostros y manos de ambas esculturas tendrán unas carnaciones tersas, suaves brillantes y blanquecinas, a diferencia de las de Guipúzcoa y Madrid, en las que San José posee una piel algo más curtida, rugosa y atezada.

SAN JOSÉ CON EL NIÑO (SEGOVIA).

La pieza preside el retablo mayor de la iglesia del Convento de las Carmelitas Descalzas de Segovia (Fig. 17). La talla castellana se aleja un poco en su concepción estilística y compositiva respecto a sus homónimas de Vergara (Guipúzcoa), San Fermín de los Navarros (Madrid) y del de la iglesia madrileña de San José. Todas estas son anteriores a 1748 y muestran rasgos comunes entre ellos como es el caso de presentar un porte algo más voluminoso, el movimiento de las telas menos ligero, ambos Niños desnudos e incluso la referida inclinación y flexión acentuadas

ejecutadas en ocasiones por la figura del Patriarca en su propósito de cruzar sus ojos con los del Niño. Estos aspectos son un poco menos acusados en la escultura segoviana, ya que a diferencia de las anteriores, y a pesar de encontrarse en movimiento con un decidido paso, mantiene una pose más elegante y erguida consiguiendo un porte más esbelto. El dinamismo de la figura se consigue por los alabeos del manto, haciéndose más patente a la altura de la cintura. El propio manto vuelve a estructurar la composición en sentido diagonal ya que, desde el pliegue inferior izquierdo, la línea vertebradora va recorriendo la cintura donde se anuda. Continuándose por los movidos ropajes del Niño y culminando en la tierna y preciosista cabeza del Niño Jesús, que contempla extasiado el bellissimo rostro del Patriarca. Al igual que todas las tallas anteriores a 1748 (excepto la de Segura) el Salvador se ubica en la misma dirección oblicua que estructura el conjunto.

Porta San José al Redentor sobre su brazo izquierdo, acogiéndolo en un lienzo blanco que cabe entender como un elemento claro y definidor, pues sólo esta talla y la estepeña poseen tan peculiar característica. La mano derecha sostiene la vara florida que separa del cuerpo acentuando el afinamiento y esbeltez del conjunto. El Niño, a diferencia de los anteriores a 1748, aparece vestido³⁶, las tupidas telas ondulantes dejan mostrar la delicada pierna que se eleva, mientras abre los brazos acariciando con mimo la faz del Patriarca. El rostro se recorta por la rizada cabellera y la tenue barba que se esboza levemente bifida en la perilla. Gira su cabeza para mirar al Redentor y muestra un semblante más dulce y juvenil que sus análogas madrileñas y guipuzcoanas. La exquisita policromía realza la preciosa talla del convento segoviano, ataviada con túnica verde floreada de tonos rosa, malva y carmín; el interior de las bocamangas son de color rosa, mientras que el manto marrón es recorrido por una cenefa dorada cuyo reverso combina el verde liso a juego con la túnica. Queda de manifiesto el perfecto conocimiento de la policromía y estofado por la fiel representación de los lujosos tejidos de las imágenes. Los rostros, manos y pies de ambos muestran unas carnaciones relucientes y blanquecinas, a diferencia de las anteriores en las que el Patriarca mostraba una tez algo más morena. Consideramos que con esta efigie se produce un interesante cambio en la tipología y estética carmonesca al representar una iconografía del Patriarca más joven, más estilizada y gallarda. El Niño aparecerá vestido con suntuosos ropajes y la ampulosidad y dinamismo de las telas será más liviano, en favor de un sentido más unitario, equilibrado e idealizado de la composición. La estética rococó³⁷ impregnará por estas fechas las gubias del vallisoletano consiguiendo una producción muy exquisita y distinguida, alejándose de todo patetismo exacerbado y crudo realismo. El ideal clasicista y la amable expresión,

³⁶ URREA FERNÁNDEZ, J., "Revisión a la vida y obra de Luis Salvador", pág. 446. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., Luis Salvador Carmona, Escultor, pág. 275. GARCÍA GAINZA, M^a. C. *El escultor Luis Salvador*, pág. 88.

³⁷ AA.VV., Catálogo de la exposición *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, Valladolid, 1986, pág. 42.



18. *Sagrada Familia. Iglesia parroquial de San Sebastián. Estepa (Sevilla)*

exenta de cualquier dramatismo, serán los valores que reportarán a Luis Salvador Carmona el merecido apelativo del *Lisipo castellano*, en justo parangón al epíteto de *andaluz Lisipo* asignado a Juan Martínez Montañés por el poeta Gabriel de Bocángel.

Otra obra que está muy en relación con la producción artística del vallisoletano es la *Sagrada Familia*³⁸ de la Iglesia parroquial de San Sebastián (Fig. 18). La vinculación estilística y compositiva del conjunto está muy en sintonía con la obra del castellano, como lo demuestra la característica fisonomía de la faz del Patriarca, la delicada belleza del rostro de la Virgen y la dulce expresión de la tierna mirada del Niño. La disposición y composición de las telas y ropajes de las imágenes es otro elemento que nos acerca a la estética del vallisoletano. Esta posible atribución aún está en curso de investigación por lo que nuestra cautela nos emplaza a posponer su publicación una vez que se encuentre finalizado y contrastado convenientemente dicho estudio.

³⁸ A raíz del inventario de bienes muebles de la Iglesia parroquial de San Sebastián, realizado por el Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, se conoció este grupo escultórico que actualmente está en curso de investigación por Carolina Jiménez Peña y Ezequiel Díaz Fernández.

CONCLUSIÓN

Es indiscutible la calidad artística del escultor Luis Salvador Carmona³⁹ (1708-1767), dentro del panorama artístico español del siglo XVIII. Tal vez la relativa lejanía geográfica de la mayoría de sus obras, haga de este escultor un desconocido para aquellos andaluces interesados por el mundo de la historia del arte. A esto hay que unir que las únicas obras documentadas en nuestra comunidad se encuentran en la localidad sevillana de Estepa, formando parte de un patrimonio religioso aún por descubrir. La finalidad principal de este artículo es dar a conocer este tesoro de la escultura del siglo XVIII, que ha estado escondido en las sombras de la indiferencia hasta hace pocos años. Para entender mejor la producción artística del escultor que nos ocupa hay que adentrarse en aquellos aspectos fundamentales de la época en la que estas obras vieron la luz. Es este un período dominado por el pensamiento ilustrado, que fue introducido en la Corte española junto con la monarquía borbónica. Este clima favoreció la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1741, de la que formó parte Luis Salvador Carmona como Teniente-Director de Escultura. Esta institución se convirtió en la puerta de entrada de las manifestaciones plásticas y la estética dominante en la corte de Francia y que vino a sustituir a aquellas influencias italianas que predominaron durante la mayor parte del siglo XVII. No hay que olvidar que la Academia de Bellas Artes siguió el modelo francés de la Academia de París y que, al igual que ésta, se convirtió en un instrumento de propaganda política. Otro aspecto muy importante y fundamental para entender la llegada de las obras de este escultor a Estepa, es la clientela entre la que se movió y que alcanzó la jerarquía más alta, merced a sus trabajos para la monarquía en el Palacio Real Nuevo de Madrid y en la Colegiata de La Granja, para el Panteón de Felipe V. Esta coyuntura hizo que se relacionase dentro de los círculos cortesanos, donde probablemente conoció al III Marqués de Estepa, que fue el principal promotor y responsable de que hoy en día podamos gozar en Andalucía de algunas obras de Luis Salvador Carmona⁴⁰.

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, págs. 380-390. LORD, E. A. "Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)", *Archivo Español de Arte*, nº 101, 1953, págs. 110-129. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "La escultura en Valladolid durante el siglo XVIII", T. V, *Ateneo*, 1984, Valladolid, pág. 333. MORALES y MARÍN, J. L. "Arte español en el siglo XVIII (Escultura)", T. XXVII, *Summa Artis*, reedición 1996 (1984), Madrid, pág. 388-393. MORENO VILLA, J. "Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T. VIII, 1932, págs. 98-99. Además de todas las obras citadas y reseñadas.

⁴⁰ Agradecemos a Dña. Carolina Jiménez Peña, miembro de la Delegación de Patrimonio del Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, su desinteresada colaboración en la realización de este estudio. Queremos también mostrar nuestro más sincero agradecimiento al Dr. Juan Antonio Sánchez López, por su inestimable ayuda y ofrecimiento.