Estepa

Cuadernos de Estepa

nº 02

ACTAS DEL IV COLOQUIO NACIONAL SOBRE LA CULTURA EN ANDALUCÍA

El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)

Conmemoración del III Centenario de su nacimiento

Sesiones celebradas el 18 y 19 de septiembre de 2008

Ayuntamiento de Estepa

Serie Cuadernos de Estepa - Edición digital

ILMO. AYUNTAMIENTO DE ESTEPA
Serie Cuadernos de Estepa [edición digital]
Cuadernos de Estepa-2. IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía.
El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767).
Conmemoración del III Centenario de su nacimiento
Web: www.estepa.es
Url: multimedia.dipusevilla.es/estepa/pdf/cuadernosdeestepa01.pdf
Estepa, 2013
ISSN: 2340-5473

INDICE:

Luis Salvador Carmona, escultor cortesano e imaginero
María Concepción García Gaínza. 1

Luis Salvador Carmona en la Corte: Castilla la Mancha, Extremadura e influencias en la cultura de su tiempo
Juan Nicolau Castro. 14

Restauración de las imágenes carmonescas de la Sagrada Familia, San Francisco de Paula y San José (de Estepa)
Concepción Martínez de Abellanosa. 26

Estudio de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno mediante imágenes médicas.
Pedro E. Manzano Beltrán. 37

Proceso de restauración de la imagen de San Francisco de Asís de Estepa
María Teresa Real Palma. 43

La obra del escultor Luis Salvador Carmona en el País Vasco, Navarra y Castilla León
Jesús Urrea Fernández. 57

El Marquesado de Estepa en tiempos de Don Juan Bautista Centurión: población y economía
Joaquín Octavio Prieto Pérez. 71

Nuevas obras de Luis Salvador Carmona y de su círculo
Virginia Albarrán Martín. 126

Una obra inadvertida de Luis Salvador Carmona en Madrid
Bárbara García Menéndez. 135

Nuevas aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona en Vizcaya
Julen Zorrozua Santisteban. 144

Aproximación a la policromía de la escultura cortesana del siglo XVIII a través de la obra de Luis Salvador Carmona (1708-1767)
Fernando R. Bartolomé García. 155

En las Calatravas de Madrid. Un maestro, Villabrille, un discípulo, Salvador Carmona y un rival, Pascual de Mena
Fernando Tabar Anitua. 167

Sobre la Inmaculada de Olivieri. Una talla de Madera relacionada
Fernando Tabar Anitua. 179

¡Atrévete con el Barroco de la mano del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa!
Mª Amparo Lasarte Salas, David Romero Martín, Mª Encarnación Escalera Pérez. 184

“La función más regia que ha habido en el mundo”. San Fernando y la Corte de Felipe V en el Lustro Real (1729-1733). Liturgia, devoción y apoteosis
José Gámez Martín. 200

Una obra inédita de Torcuato Ruiz del Peral en el III Centenario de su nacimiento (1708-2008): las imágenes desaparecidas de los Santos Mártires Juan y Pablo de la iglesia parroquial de Exfiliana (Granada)
Ignacio Nicolás López-Muñoz Martínez. 214

LUIS SALVADOR CARMONA, ESCULTOR, CORTESANO E IMAGINERO

María Concepción García Gainza

Con la llegada de Felipe V a España en los inicios del siglo XVIII, la corte de Madrid que se había mantenido replegada sobre sí misma durante los reinados de los últimos Austrias, se abre a diversas influencias europeas. El deseo de dar una nueva imagen de la dinastía borbónica más acorde con los nuevos tiempos y el gusto internacional repercutirá de inmediato en el nacimiento de un arte cortesano, surgido en torno a las grandes empresas constructivas de Felipe V: la Colegiata de La Granja de San Ildefonso y el Palacio Real Nuevo. La construcción de estos dos palacios y la remodelación de Aranjuez con sus respectivos jardines y fuentes, unidas a la gran empresa escultórica del palacio madrileño van a ser la causa de un desarrollo de la escultura de tema profano realmente espectacular como no se había producido hasta entonces en épocas anteriores. Debemos, por tanto, al primer Borbón el haber situado a la escultura en un primer plano en el concierto de las artes redimiéndola de la marginación en la que se encontraba dedicada casi exclusivamente a los temas devotos.

Los reyes se esforzaron en traer artistas de fuera que introdujeran el nuevo lenguaje artístico en sus palacios. Así, llegaron numerosos artistas franceses para trabajar en las fuentes de los jardines de La Granja que fueron un reducto de gusto francés, si bien tocado por la influencia de Bernini. Mas no debe olvidarse que también hubo artistas italianos en la Colegiata, como los arquitectos Juvarra y Sachetti, además del pintor Procaccini y sus discípulos Sepronio Subisati, encargado de la arquitectura, y Domingo María Sani, que tenía como cometido el encargarse de la decoración. En la empresa escultórica del Palacio Real Nuevo se impuso también el gusto italiano, además de por sus arquitectos los italianos los mencionados Juvarra y Sachetti, debido sobre todo a la gran personalidad de Juan Domingo Olivieri director de la obra. También Felipe de Castro, director junto a Olivieri en un momento posterior del programa escultórico del Palacio, intensifica la línea italiana por sus años de formación y trabajo en Roma.

La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 por Fernando VI, supone un paso más en el deseo de imponer un nuevo gusto a los artistas. Se facilitaba de este modo el que los artistas extranjeros enseñaran a los maestros locales el lenguaje internacional para que estos pudieran trabajar adecuadamente en el Palacio Real Nuevo. Juan Domingo Olivieri fue el primer promotor de la fundación de la Academia y más tarde su primer director, impulsando el predominio de lo itálico sobre lo galo. No olvidemos en este punto la gran lección de la antigüedad, principalmente helenística y romana, que los

escultores pudieron conocer no sólo por los modelos de yeso traídos de Italia por Olivieri, sino también a través de la gran colección escultórica de Cristina de Suecia, adquirida por Felipe V e instalada en la Granja en 1725. Asimismo, la Academia pudo disponer de los modelos en yeso de obras de la Antigüedad, traídos por Diego Velázquez de Italia. A través de todas estas iniciativas se impondrá en la corte un nuevo lenguaje escultórico, el del rococó internacional, que impulsará la Academia y estará vigente en los reinados de Felipe V y Fernando VI, verdadero período áureo de la escultura cortesana.

En este contexto histórico va a desarrollar su vida y su obra Luis Salvador Carmona, uno de los escultores de primera línea que va a ser precisamente uno de los protagonistas en la creación del arte oficial, al aparecer integrado en la larga nómina del taller del Palacio Real donde se encontraban una treintena de escultores de distinta procedencia.

Su biografía, trazada en lo esencial por Ceán Bermúdez, fue precisada por Carbonero (1901)[1], en lo que respecta a su año de nacimiento por Urrea (1983)[2] y recogida en las dos monografías sobre el escultor, la del profesor Martín González[3] y la de García Gainza[4], aparecidas ambas en 1990.

Nacido bajo el reinado de Felipe V, en 1708, en Nava del Rey (Valladolid), su vida no demasiado larga, 59 años (1767 †), transcurrirá bajo los reinados de Fernando VI y parte de Carlos III, una época de innovaciones y reformas a las que supo adaptarse. Sin antecedentes artísticos en la familia, si hemos de hacer caso a Ceán Bermúdez, a no ser el taller artesanal de su padre, un modesto ebanista, el muchacho debió mostrar una precoz disposición a la talla de la madera con navaja ejecutando pequeñas figuras –un Crucificado– hasta que un canónigo de Segovia descubrió su talento y lo llevó a Madrid. Estamos en junio de 1723 cuando entra en el taller de Villabrille y Ron para hacer el aprendizaje que había de durar seis años (1723-1729), según el contrato de aprendizaje publicado por Salvador Salort Pons (1997)[5] y aportado posteriormente a las monografías, en que figura como tutor Diego Martínez de Arce, retablista de Medina del Campo y discípulo de Miguel de Yrazusta a quien Luis Salvador Carmona debía conocer desde niño por haberse relacionado sus respectivos padres en Nava del Rey,

[1] CARBONERO, F., *Biografía de Luis Salvador Carmona, notable escultor castellano del siglo XVIII*. Valladolid, 1901.
[2] URREA, J., "Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX, 1983, pp. 441-450.
[3] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*. Madrid, 1990.
[4] GARCÍA GAINZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona, 1990.
[5] SALORT PONS, S., "Juan Alonso de Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte*, 1997, 70 (280) pp. 454-458.

tal y como intuyó Urrea. En el taller de su maestro sobresalió por su habilidad entre los demás aprendices, y como tal ayudó a Villabrille en la ejecución de las estatuas de San Isidro y Santa María de la Cabeza en el puente de Toledo (1723) y en la de San Fernando del Hospicio de Madrid (1726), obra de Ribera, según declara el propio Salvador Carmona en su *Memorial* (1748). Además de estas obras que proporcionarían al escultor cierta experiencia en la labra en piedra, hizo siete esculturas que fueron muy celebradas en la corte por los inteligentes. Terminado su aprendizaje y muerto ya su maestro un año antes, Luis Salvador Carmona seguirá colaborando con José Galván, yerno de Villabrille, con quien trabajó hasta 1731 según nos dice Ceán.

Desde esta fecha 1731 hasta 1739 se abre un paréntesis de ocho años en los que faltan noticias de su actividad artística –cabe sospechar que se hallaba trabajando en las fuentes de La Granja que se esculpen por estos años–. Más probablemente habría comenzado a trabajar con Miguel de Yrazusta y Diego Martínez de Arce ocupándose en las esculturas de los retablos de aquellos como luego se verá. Abundan en cambio en estos años las de índole familiar donde aparece como residente en Madrid ya que en 1731 contrae matrimonio con Custodia Hernández de Paredes, natural de Medina del Campo, de quien nacerían dos hijos, Andrea y Bruno, estableciendo su obrador primero en la calle Hortaleza y después, desde 1740, en la calle de los Fúcares. En 1755, viudo de su primera mujer, hará *Inventario* de sus bienes para repartir la dote de Custodia y la mitad de los gananciales entre sus hijos antes de contraer un segundo matrimonio en 1759, contando con cincuenta y un años, con una joven sevillana de veinticinco, Antonia Ros Zúcaro, que vivía en la casa del Príncipe Pío y gozaba de una alta posición social, pero este segundo matrimonio no había de durar más que dos años. Los últimos años, aquejado por la melancolía y ciego, nos conducen a su muerte que tuvo lugar por accidente.

Entre 1740 y 1767 se sitúan unos años de gran actividad del artista, acompañados ya por un éxito que irá en aumento. Un acontecimiento importante es la llegada a España de Giovanni Domenico Olivieri en 1740, para ponerse al frente del obrador del Palacio Real que había de realizar la decoración escultórica del Palacio. Luis Salvador Carmona se debió de aproximar pronto a Olivieri, ya que en 1743 aparece colaborando en los adornos, máscaras y trofeos que se estaban ejecutando siguiendo el plan trazado por Sachetti. Su vinculación a Olivieri venía también de la asistencia de Luis Salvador Carmona a la Junta Preparatoria de la Academia que funcionaba desde 1744, dirigida por el escultor italiano, con objeto de que los artistas extranjeros mandados venir por el rey a nuestro país enseñaran a los artistas españoles el nuevo lenguaje artístico internacional que era preciso para la gran empresa del monarca.

Dentro de estas relaciones preacadémicas en 1744, encontrándose ya con méritos y titulándose a sí mismo "antiguo profesor de escultura de esta villa", presenta a la Junta dos modelos de barro, "Un Hércules recostado y arrimado a su clava y el otro una de las posturas más especiales del modelo vivo de los Estudios de la Academia a los cuales ha asistido con notable aplicación desde su primer establecimiento" por lo que solicitaba "se le diese lugar y asiento" después de los maestros y delante de los discípulos, en la sala de los Estudios de igual manera que se había practicado últimamente con el escultor francés Fhelipe Boiston, a lo que la Junta accedió en consideración a su habilidad, "nacimiento, buenas costumbres y maduro juicio". Con la asistencia a la Academia Carmona añade al aprendizaje gremial al académico consistente fundamentalmente en la copia de modelos de la Antigüedad y en el dibujo del modelo vivo.

No tuvo tanta suerte el escultor cuando en 1748 elevó un *Memorial*, publicado por Moreno Villa, solicitando el título de escultor del rey, pensamos que para equipararse con Felipe de Castro que había recibido tal nombramiento el año anterior de 1747. Apoyaba su pretensión en toda una relación de obras ya ejecutadas y en que había asistido a los Estudios de la Academia desde el principio y nombraba como testigos a Don Baltasar de Elgueta, intendente con el que mantenía excelente relación, a Don Fernando Treviño, viceprotector de la Academia, y a los Directores, añadiendo una frase jactanciosa: "Ha contribuido con el mayor empeño a que la nación se aplique a tan honrosas ocupaciones" y "tiene muchos discípulos", uno de los cuales pasó a Roma.

La contestación de los directores Olivieri, Van Loo, F. de Castro, Dumandré y Antonio González Ruiz, acusan la molestia que había producido tales declaraciones tan pretenciosas en lenguaje propio de los directores y no acceden a lo solicitado.

Hubo de esperar hasta 1752 en que, establecida ya la Academia, fuera nombrado Teniente Director de Escultura junto a Pascual de Mena y Roberto Michel a las órdenes de Olivieri, Director de Escultura de la real institución. A partir de este nombramiento la asistencia continua y regular a la Academia se puede comprobar revisando las actas donde aparece su nombre entre los asistentes y también formando parte de tribunales para la adjudicación de premios.

A la muerte de Olivieri en 1762, quedó vacante la plaza de Director de Escultura abriéndose prometedoras expectativas de ascenso pero no tuvo éxito, ya que en la votación celebrada a tal fin entre Roberto Michel, Pascual de Mena y Luis Salvador Carmona salió elegido Pascual de Mena por quince votos y Carmona un voto. Su actividad académica continuará sin interrupción hasta 1765 en que pide la jubilación debido a sus achaques y falta de vista, lo que le concedieron con voz, voto y sueldo. En julio de 1764, el

hermano Ojeda expresa sus dudas de que el escultor "quiera encargarse de la Virgen del Patrocinio (para Loyola) que V.I. desea porque está el pobre tan poseído de melancolía que apenas puede dar golpe", según documentó el Padre Hornedo.

I. Clientela

El trabajo en el Palacio Real y sus actividades académicas hicieron que Luis Salvador Carmona estuviera muy bien considerado en los medios artísticos de la Corte y gozara de una amplísima clientela, en función de los múltiples contactos establecidos en el obrador del Palacio y en la Academia. Entre esta extensa clientela se encontraban altos eclesiásticos y entre ellos el obispo de Oviedo, don Agustín González Pisador, que fue albacea de su segunda esposa, y concedió indulgencias a algunas imágenes realizadas por el escultor cuando aún se encontraban en el obrador. Es el caso del Cristo del Perdón de Nava del Rey a la que el citado obispo concede 40 días de indulgencias a la imagen que "se conduce" de Madrid a Nava del Rey en 1756. Otro caso lo constituye la concesión de indulgencias en 1747 a la Divina Pastora "que tiene en su casa Luis Salvador Carmona", por Don Álvaro de Mendoza, Arzobispo de Farsalia y capellán del rey, y que el escultor regalaría al convento de Capuchinas de Nava del Rey. El obispo de Puebla de los Ángeles sufraga la Magdalena de Torrelaguna.

Formaban también parte de su clientela la mayoría de los conventos de la corte, masculinos y femeninos, los jesuitas y las parroquias, oratorios y cofradías de Madrid y de otras ciudades y territorios lejanos a la Corte, Cuenca, Extremadura, Castilla, Estepa, el País Vasco y Navarra. También algunos nobles y hombres ilustres de la Corte como el Marqués de Estepa, el Marqués de la Bañeza, el conde de Saceda, el marqués de Murillo, marqués de Belzunce y famosos hombres de los negocios del Madrid de aquella época y caballeros de Santiago y del Real Consejo que pertenecían a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros. Toda esta amplia y cualificada clientela hizo posible los innumerables encargos para Madrid y provincias y la difusión de su obra por diversos puntos de la geografía española, Filipinas e Indias. No llegó a ser escultor del rey pero trabajó a la sombra de la corona en las parroquias de la Granja y para el propio rey en el Panteón de Felipe V.

El caso del mencionado Marqués de Estepa, don Juan Bautista Centurión y Ayala, es un ejemplo de cliente de la nobleza cuyos encargos justifican la presencia de algunas esculturas de Salvador Carmona en Estepa. Gracias al *Inventario* documentamos el Jesús Nazareno de Estepa, imagen de gran devoción de la Semana Santa que ya le había

sido atribuido[6]. El documento de 1759 informa que "se adeudan al escultor (Luis Salvador Carmona) 1000 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". Se trata de una imagen de vestir con magnífica y dramática cabeza que se relaciona estrechamente con el Nazareno de La Bañeza (León) encargado por el Marqués de La Bañeza según ha sido documentado por el *Inventario*. El Jesús Nazareno de Mérida que recientemente ha sido atribuido a Salvador Carmona[7], no está lejos de los dos ejemplares anteriores.

No obstante la primera imagen de Luis Salvador Carmona que llegó a Estepa fue el San Francisco de Asís del que sabemos que el convento franciscano hizo pagos entre 1743 y 1746 por mediación del Marqués de Estepa[8]. No cabe duda de que el Marqués y el escultor se conocieron en Madrid y este encuentro propiciaría nuevos encargos de esculturas por parte del noble. El San Juan Bautista puede ser también obra de mecenazgo del Marqués ya que es su patrono y puede ponerse en relación con el de Segura y Cuenca. Finalmente, el San José forma parte de la serie del santo patriarca que hizo el escultor siendo el ejemplar más cercano el de Carmelitas de Segovia, que lleva también el niño vestido como el de Estepa. El San Francisco de Paula es imagen que queda más aislada en el conjunto de la obra de Salvador Carmona.

1. Luis Salvador Carmona. *Jesús Nazareno*. Estepa

2. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. Estepa

3. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. Franciscanos de Olite (Navarra)

[6] 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*, 1990, pp. 535-557.

[7] FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., "El Nazareno de la Basílica de Santa Eulalia de Mérida. Una talla vinculable con la obra de Luis Salvador Carmona", *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, 2007, pp. 169-182.

[8] DÍAZ FERNÁNDEZ, E., "La obra de Luis Salvador Carmona en Estepa". *Boletín de Arte*, nº 23-2000. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

Contamos ahora con nuevas noticias muy jugosas de cómo un hidalgo navarro que pasaba el invierno en Madrid visitaba el obrador de Salvador Carmona y seguía el proceso de realización de las imágenes que había encargado su cuñado, don Martín de Elizacoechea, obispo de Michoacán (Méjico) para la villa de Azpilcueta. Se trata de una carta de Antonio Gastón de Iriarte al obispo (5-XII-1752) que dice literalmente: "Después de haber estado en Madrid de seis a siete meses, me restituí a mi casa y por mayo de este año, habiendo pasado el invierno y primavera en aquella Corte en compañía de mi hermano e hijos bellísimamente y muy distraído con el bullicio de tanta gente y novedades que cada día ocurren en la Corte, sin que mi salud hubiese experimentado la menor novedad, tuve al mismo tiempo el gusto y complacencia de ver cómo trabajaban los santos para la iglesia de Azpilcueta por dirección de mi hermano, que aseguro a Vuestra Ilustrísima que son muy buenos y según los inteligentes muy apreciables y gustándoles aguardan venir, que a más de que en el Reino habrá pocos semejantes, pues hoy se trabaja en Madrid de lo mejor"[9].

II. Modo de producción de la escultura. Obrador

Interesa ahora fijarnos en el modo de producción de la escultura de un maestro verdaderamente prolífico que realizó una extensa obra en una vida no demasiado larga.

Las esculturas, al parecer, tanto las de piedra como las de madera, se labraban en el obrador de Salvador Carmona situado en la calle de los Fúcares, en esquina frente al Jesús de Medinaceli. El *Inventario* de bienes, otra de las novedades que se puede aportar sobre el escultor posterior a las monografías, publicado por García Gainza y Chocarro

4. Luis Salvador Carmona. *San Juan Bautista*. Estepa

5. Luis Salvador Carmona. *San Juan Bautista*. Iglesia de San Juan Bautista. Cuenca (destruido)

6. Luis Salvador Carmona. *San José*. Estepa

7. Luis Salvador Carmona. *San José*. Parroquia de Lekaroz. (Navarra)

[9] FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra durante los siglos del Barroco", *Selección de textos*. Pamplona, 2008, p. 5.

Bujanda (1998)[10], permite reconstruir uno de los mejores obradores de escultura del Madrid del siglo XVIII, que precisamente el año en que se hace el *Inventario*, 1755, se hallaba en su máxima producción, una producción casi industrial de imágenes, en los años que hemos considerado centrales de su actividad, cuando se producen los grandes conjuntos escultóricos para el Real Sitio de la Granja de San Ildefonso y el propio Panteón de Felipe V, además de las importantes esculturas de Nava del Rey, sin que ello implique que se rebaje la calidad.

Situado en la planta baja de la casa, junto a un patio con un pozo, debía de ser una sala espaciosa y bien iluminada en la que se encontraban seis bancos de carpintería, un pie de pino con su torno para mover los modelos, otros tres tornos grandes para "poner las figuras, tallarlas y esculpirlas" y un "potro de pino que sirve para desbastar cosas de escultura", además de varios cajones para embalar y trasladar las obras.

La relación del utillaje es muy amplia e interesante y está compuesta por redondelas, formones, gubias, escofinas, barrenas, gatillos de hierro, azuelas, compases, sierras, garlopas, etc., de varios tamaños para trabajar madera, piedra y yeso, lo que confirma su producción conocida en los tres materiales. Tan larga enumeración permite reconstruir con precisión el utillaje de un taller de escultura de varios oficiales. En este ámbito se situaba el maniquí articulado que según el *Compendio* de 1775 regaló Luis Salvador Carmona a la Academia, según publicó Martín González. La descripción que de él hace el *Inventario* es muy precisa e interesante para conocer el proceso de trabajo del escultor en lo que a los plegados y actitudes se refiere: "Un maniquí de tamaño natural de pino, juegos y bolas de lo mismo, tornillos con sus tuercas para los movimientos, todo completo con seis manos de diferentes actitudes y dos cabezas, una negra y otra ridícula… en 600 reales". Había además 150 modelos de yeso, barro y cera "de cabezas, figuras enteras, pies y manos de varios tamaños". Y una serie de esculturas a medio trabajar o a falta de pintura que aparecen reflejadas con sus correspondientes precios. Esto proporciona precisiones cronológicas sobre algunas obras ya conocidas y de otras desconocidas y en relación con sus precios y sus comitentes. El obrador servía también de lugar de exposición de las esculturas a la contemplación de los entendidos y de los comitentes que allí llegaban para encargar sus obras, aunque expuso también en la Academia y en otros parajes de la Corte. En concreto sabemos que fueron expuestos la Divina Pastora y el San Miguel de Vergara.

[10] GARCÍA GAINZA, M. C. , CHOCARRO BUJANDA, C., "*Inventario* de bienes del escultor Luis Salvador Carmona". *ACADEMIA* nº 86, 1998, pp. 299-326.

Contigua al obrador estaba la "pieza de pintar" donde pasarían las esculturas para recibir la pintura, saliendo las obras totalmente terminadas del taller, según ya sabíamos. Aquí se guardaban útiles diferentes para este trabajo; diferentes brochas y pinceles además de los colores empleados molidos y por moler (azul de Prusia, azul ultramar, laca final, albayalde, barniz y otros ingredientes).

El escultor no contaba con grandes obras de pintura, ya que no se señalan maestros, a excepción de tres dibujos retratos de Van Dyck y un dibujo de Jordán.

Salvador Carmona poseía escasos libros (7 de a folio de Arquitectura y pintura en español e italiano y otros 18 libros de varios autores), por lo que podemos decir que no contaba con una biblioteca como la tuvo Castro, artista, por otra parte, de trayectoria bien distinta. Salvador Carmona no aparece como el escultor erudito preocupado por temas teóricos o redactor de Informes y escritos en la Academia. Su imagen es la del escultor entregado por completo a la práctica del arte y a su enseñanza. Sin embargo, sí poseía estampas, dos de retratos de Van Dyck, otra del rey de Francia, otra del Juicio de Salomón, 7 estampas de varios santos e imágenes y otras 22 estampas de varios retratos y apostolado, así como dos retratos de papel de dos reyes de Portugal, quizá la estampa de Debrié que sugiere Plaza para el Juan V de Portugal, que hizo para el Palacio Real. El lote más significativo lo constituye el de 130 "estampas de París y otras partes de distintas hechuras y láminas que sirven de diseños para la escultura" y que justifican el internacionalismo de Salvador Carmona que se capta en sus obras.

Otras noticias del *Inventario* referidas a la indumentaria (chupas, casacas, pelucas) y a las obras de plata y alhajas, en las que no voy a entrar, nos revelan el estatus social elevado del escultor.

III. Obra oficial

Pasando ya a la obra de Luis Salvador Carmona nos ofrece al igual que otros escultores cortesanos de su tiempo una activid0ad desdoblada por un lado en obras de carácter oficial que le hacen participar de las corrientes artísticas internacionales y, por otro, en encargos de imaginería tradicional, en madera, en los que consigue verdaderas imágenes de devoción. La práctica de un arte oficial, cortesano, lo integra en el colectivo de escultores del obrador del Palacio Real que desarrollan una estética común, europeizante, en un arte que debe tener grandeza y empaque para servir de adecuado marco a la corte borbónica. La participación de Luis Salvador Carmona tuvo lugar primero en la ornamentación de Palacio prevista por Sachetti y después en el programa del Padre Sarmiento en la serie de los Reyes de España, una serie de complejos orígenes

iconográficos que trataba de demostrar la legitimidad de la nueva dinastía y dudosa fidelidad histórica. En el reparto de 1749 le correspondieron a Luis Salvador Carmona, que formaba parte del grupo de Felipe de Castro, los reyes, Felipe IV, Fernando I y doña Sancha y en 1750 Ramiro I y Ordoño II, las cinco para la balaustrada. En 1751 una nueva adjudicación al escultor, que por discrepancias con Felipe de Castro había pasado al grupo de Olivieri, le encarga la estatua de Juan V de Portugal para el piso principal. Todas ellas suman la seis que menciona Ceán. Felipe IV (Museo del Ejército), es considerada como una de las más acertadas de la serie, obra de singular elegancia que parece inspirada en los retratos de Velázquez.

También tomó parte en la serie de las medallas ideada por el Padre Sarmiento para la Galería Principal con la medalla de *San Isidro y el ángel arando en su lugar* y el *Papa San Dámaso y San Jerónimo, entregándole el manuscrito de la Vulgata* con una composición circular en perspectiva, que se recogió a medio desbastar, ambas en el Museo del Prado. Mas todo este gran proyecto decorativo del Palacio Real se corta con la llegada de Carlos III y la Real Orden promulgada en 1760 por la que se interrumpen los trabajos y se manda descender los reyes de la balaustrada de Palacio y almacenarlos en los sótanos. Luis Salvador Carmona tuvo que ser testigo decepcionado de cómo se malograba el proyecto en el que había trabajado casi dos décadas.

Otra intervención de Luis Salvador Carmona en obras reales fue la Medalla del Panteón de Felipe V en La Granja de San Ildefonso, el Cristo de la Victoria o Jesucristo y el triunfo de los Mártires que hizo en estuco entre 1755 y 1758, finalizado para la última fecha. Trabajó aquí a las órdenes de Sempronio Subisati y junto a Pitué, Dúmandre y el estuquista Sermini.

El busto de Mujer velada que conserva la Academia de San Fernando se fecha en 1752, coincidiendo con su nombramiento como Teniente Director de Escultura de la Academia, y parece inspirada en la Vestal de Antonio Corradini (1751). El contacto con estos maestros extranjeros, más su constante relación con Olivieri y Castro, fueron conformando su lenguaje dentro del rococó internacional. Pero además, por su asistencia a la Academia Luis Salvador Carmona conoció los modelos clásicos y del barroco italiano que en 1744 mandó traer Olivieri de Roma “cabeza del alma condenada de Bernini, la beata Albertona, del ángel de Santa Teresa, los pies de San Jerónimo, obras del flamenco Duguesnoy”, entre otros. Además conocería los modelos de la Antigüedad grecorromana traídos por el pintor Diego Velázquez de su segundo viaje a Italia que se colocaron en una sala de la Academia tras su oportuna restauración, modelos que podía copiar y servirle de inspiración.

IV. Imaginería

El otro plano de la actividad, el de la escultura en madera, exigió a nuestro escultor la asimilación de la memoria del pasado de la tradición imaginera. Salvador Carmona hizo una difícil síntesis de la imaginería castellana y andaluza siguiendo a uno o a otro maestro según la iconografía que representase. Supo así materializar las aspiraciones de los clientes nobiliarios y eclesiásticos que querían imágenes de devoción barroca, para centrar la devoción de los creyentes. Entre lo castellano, la influencia de su maestro Villabrille y Ron debió de ser determinante, ya que le transmitió su técnica con un apuramiento de virtuoso, de mucho oficio, a la par que algunos tipos viriles cuyas cabezas vigorosas y gestos fuertes copia. También debió de suscitar en su discípulo la admiración por Manuel Pereira que había sido su maestro, cuyo Cristo del Perón copia. La influencia de Gregorio Fernández patente en el Crucificado y el Cristo flagelado es muestra de la admiración que Luis Salvador Carmona sentía por el escultor vallisoletano a quien pudo admirar desde niño en el retablo mayor de Nava del Rey. Asimismo tomó de Gaspar Becerra el modelo para la Soledad de la Granja.

Entre lo andaluz es muy grande la seducción que en él ejerce Pedro de Mena, quien le inspira el modelo para las Vírgenes Dolorosas y de la Quinta Angustia, así como la Magdalena o la Santa María Egipciaca, sensibilizando más el rostro y añadiendo un toque dieciochesco. El San Francisco de Asís, la bella imagen de San José parecen ser versión dieciochesca de modelos de Alonso Cano y de Pedro de Mena. Asimismo sigue modelo de Cano en el Cristo recogiendo la túnica de la Clerecía de Salamanca.

Conoció también Salvador Carmona la escultura napolitana con la que muestra múltiples contactos, algunos ya señalados, en el Catálogo de *Sculture di età barroca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, por Roberto Alonso Moral[11], claramente de los escultores Nicola Fumo y Giacomo Colombo.

La Virgen del Rosario, una de las más acertadas imágenes en las que se manifiesta el espíritu rococó de la época, la Inmaculada o el San Miguel Arcángel, parecen algunas de sus creaciones más personales. Algunas de sus santas –Santa Teresa, Santa Inés de la Granja, Santa Rosa de Viterbo de Olite, o Sor María Jesús de Agreda, del convento a la Latina de Madrid, recientemente adjudicada por Fernando Gracia[12], forman una galería de santas monjas de gran variedad y acierto.

8. Luis Salvador Carmona. *Sor María Jesús de Ágreda*. Convento de La Latina. Madrid

[11] *Sculture di età barroca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* en ALONSO MORAL, R., "La scultura lignea napoletana in Spagna nell' età del barroco: presenza e influsso". Lecce, 2008, pp. 75-84.

[12] FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Iconografía de Sor María de Agreda*. Pamplona, 2003, p. 117.

El catálogo de la obra de Salvador Carmona, ya muy nutrido, no ha cesado de ampliarse en estos últimos años. Por mi parte, aporto ahora una fotografía antigua del desaparecido San Juan Bautista, titular de la iglesia de su advocación, de Cuenca que cita Ponz y mencionó Martín González[13] que muestra una imagen del santo semejante al de Estepa y Segura. Como novedad, aporto asimismo un boceto de barro de una Piedad (colección particular) en relación más estrecha con el grupo de León que con el de Salamanca, que lleva la firma de Carmona en el interior de la corona de espinas que reposa en el suelo.

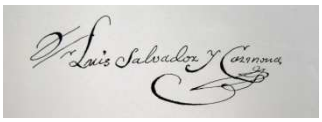
Este difícil equilibrio entre sus dos facetas artísticas es mantenido por el escultor en una amplísima obra de alta calidad, producida en una vida no excesivamente larga, pero animada por una desbordante actividad. Ceán Bermúdez cifró su producción en 500 obras, hoy hemos contabilizado en torno a 200 esculturas conservadas en su mayor parte, salidas del taller del escultor fecundo y completo que tocó la escultura profana y religiosa, la mitología y el retrato, que trabajó en diversos materiales –piedra, mármol, madera, barro, estuco– que practicó el relieve y la escultura de bulto siendo maestro en los dos y, en fin, que plasmó el movimiento y dominó el desnudo, apoyándose en un sólido dibujo que debió de practicar en la Academia y en el que

9. Luis Salvador Carmona. *Cristo del Perdón.* Capuchinas de Navas del Rey (Valladolid). 1756

10. Luis Salvador Carmona. *Cristo del Perdón.* Capuchinas de Navas del Rey (Valladolid). Detalle de la Cabeza. 1756

[13] MARTÍN GONZÁLEZ, op. cit., p. 285.

inició a sus sobrinos y a su propio hijo. Escultor completo, superior a sus contemporáneos Pascual de Mena o Roberto Michel, Luis Salvador Carmona se nos presenta hoy como antaño "como uno de los mejores artífices de la corte" en palabras de Sánchez Cantón, cuya obra se hace eco de las diversas influencias que concurren ahora en la escultura cortesana, sabia síntesis de tradición y de innovación, en un período de brillantez patrocinado por los primeros Borbones.



11. Luis Salvador Carmona. *Piedad*. Boceto de barro. Colección particular

12. Luis Salvador Carmona. *Piedad.* Boceto de barro. Colección particular. Detalle

13. Firma de Luis Salvador Carmona

LA OBRA DE LUIS SALVADOR CARMONA EN CASTILLA LA MANCHA Y EXTREMADURA

Juan Nicolau Castro
Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid

Aunque mi intervención, en principio, iba a abarcar La Corte, Castilla la Mancha y Extremadura, me referiré solamente a estas dos últimas zonas y a algún lugar limítrofe con ellas por haber ya tratado la Corte la Dra. García Gainza[14].

Curiosamente, en la ciudad de Toledo no hemos localizado ninguna obra segura de Luis Salvador Carmona. Sí hemos encontrado documentalmente que su sobrino José realizó una imagen de San Juan Bautista para la iglesia de los Jesuitas, a donde se traslada en el siglo XVIII la parroquia de San Juan, pero no parece haber llegado hasta nosotros[15]. También tenemos indicios de que pudo haber algún arcángel carmonesco en el convento de San Clemente que vendió la comunidad en los difíciles años de la posguerra. Pero es indudable que los escultores toledanos del siglo XVIII, con Narciso Tomé a la cabeza y sus discípulos Germán López y Eugenio López Durango estuvieron en contacto con la Corte la influencia de Carmona se puede rastrear en más de una de las esculturas que abundan por conventos e iglesias[16] .

Muy cercana a Toledo, en la villa de Yepes, encontramos la que posiblemente sea la más antigua en el tiempo de la zona[17]. Se trata de un soberbio San Francisco de Asís, tal vez el primero de la serie que talló, que procedente del Hospital de la Concepción donde tuvo su sede la Venerable Orden Tercera hoy se conserva en la capilla del sagrario de la Colegiata (Fig. 1). Sabemos que la imagen estaba en la villa a finales de 1740, pertenece, pues, a la producción temprana del escultor. Es una figura espléndida que no se nos muestra estática sino en actitud de avanzar, con la mirada fija en el Crucifijo que porta en su mano izquierda. Soberbia es la cabeza, acentuando en sus facciones unos rasgos enjutos. Las mejillas se ahondan y los pómulos, al pegarse la fina piel al hueso, dejan entrever la calavera. Los ojos se muestran cargados de anhelo y tristeza. En su dramatismo aun parece vislumbrase la cercanía a su maestro

1. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. Yepes (Toledo). Parroquia

[14] La bibliografía fundamental sobre Luis Salvador Carmona son las obras de la Dra. CONCEPCIÓN Gº GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Universidad de Navarra, 1990 y la del Dr. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico*, Ed. Alpuerto, 1990. Las dos obras serán utilizadas y citadas por mí constantemente. También es muy interesante la obra de MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España, 1600 – 1770*. Ed. Cátedra, 1983.

[15] NICOLAU CASTRO, J., *Escultura Toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991.

[16] Idem.

[17] NICOLAU CASTRO, J., "Aportaciones a la escultura de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena", *BSAA*, t. LIV, pp. 466-478 y. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. o.c.

Juan A. Villabrille y Ron. La policromía está a tono con la belleza de la imagen, de un pálido color en las encarnaciones y de un virtuosismo grande en la túnica.

Otro interesante conjunto del escultor se conserva en la villa de El Real de San Vicente, cercana a Talavera de la Reina, en un hermoso retablo que se conserva en la capilla de la Vera Cruz. El retablo está presidido por cuatro imágenes del Crucificado, Cristo a la columna, el Nazareno y en el centro una Dolorosa, María Santísima del Traspaso dice la documentación, que es la patrona de la villa. Retablo y esculturas fueron donadas por el presbítero D. Pedro Muñoz de Segundo, natural de la villa y residente en Madrid. La cronología está entre los años centrales de la década de los cincuenta[18].

Para su estudio comenzaremos por el Crucifijo que corona el conjunto y que es de un tamaño mediano al natural (Fig. 2). En él el escultor repite casi al pie de la letra su modelo de Crucificado que tallará en numerosas ocasiones, teniendo especial parecido con el conservado en el Museo de Escultura de Valladolid.

La imagen de la Virgen de los Dolores se muestra sentada sobre una roca. Su tamaño es el natural (Figs. 3 y 4). Viste camisa blanca, que solo aparece en el escote y borde de las mangas, y sobre ella lleva una amplia túnica ceñida a la cintura. Cubre la cabeza con toca blanca y sobre ella porta un amplio manto que llega hasta los pies y se recoge en un gran pliegue redondeado. Su rostro, de facciones muy hermosas, se eleva implorante hacia el cielo. La policromía acentúa los valores plásticos de la escultura, manto azul ultramar y túnica roja con un suave tono rosado. El color castaño de los cabellos, que solo brevemente se insinúan, orlan suavemente el tono rosado del rostro.

2. L. Salvador Carmona. *Crucificado*. El Real de San Vicente (Toledo). Parroquia

3. Salvador Carmona. *Virgen de los Dolores*. El Real de San Vicente. Parroquia

4. Salvador Carmona. *Virgen de los Dolores* (detalle)

[18] NICOLAU CASTRO, J., "Un conjunto de esculturas de Luis Salvador Carmona en el pueblo toledano de "El Real de San Vicente", *Archivo Español de Arte*, Nº 197, 1977, pp. 59-73 y MARTÍN GONZÁLEZ , J. J.y GARCÍA GAINZA. C. os. cs.

Para su cronología contamos con el hecho de que su donante consigue en 1754, del Cardenal Don Luis de Borbón, ochenta días de indulgencias para quien rezare ante ella, cuando la imagen aun estaba en Madrid.

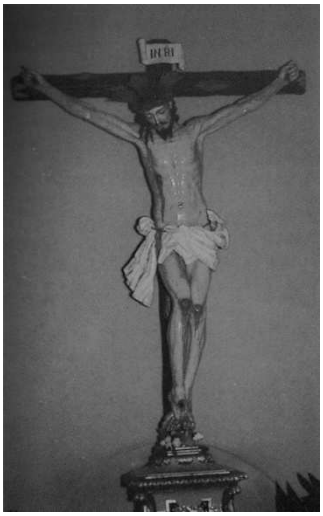
Al lado izquierdo de la Virgen se encuentra la imagen de Jesús con la cruz a cuestas (Fig. 5). Su tamaño es también el natural. Se muestra en actitud de marcha. Se cubre con amplia túnica que ciñe en la cintura con soga natural y otra segunda cuerda le cuelga del cuello y le cae hasta las rodillas. La túnica muestra un plegado menudo y aristado, típico de Carmona, que la hace parecer trapo encolado. A la altura de una de las rodillas tiene un desgarrón por el que muestra ésta ensangrentada y solo deja visible los pies descalzos, las manos y la cabeza. Especialmente hermosa es la talla de las manos, de manera especial la derecha, que muestra de frente sobre la cruz, destacando su palidez sobre el tono oscuro de la madera. El rostro, muy alargado, muestra unas cejas que se arquean en un rictus de dolor, los ojos los lleva bajos, la boca entreabierta, como anhelante, las mejillas hundidas y los pómulos muy marcados. Porta la típica corona de espinas natural de la que una taladra la ceja izquierda volviendo a salir por el párpado, detalle muy repetido por Carmona. La policromía del rostro es de un color moreno intensificado por grandes moratones. La sangre no se exagera manteniéndose en un tono de buen gusto. La túnica es de color morado y por el reverso se deja ver a trechos una tonalidad gris verdosa. Su fecha debe estar muy cercana a la de la imagen de la Virgen.

Al otro lado se encuentra la figura de Cristo flagelado (Fig. 6). Su visión es un tanto lateral inclinando el cuerpo hacia la columna a la que está sujeto. La cabeza, sin embargo, la muestra de frente mirando al espectador. La postura de las piernas resulta un tanto forzada. Las facciones son casi exactas a las descritas del Cristo con la cruz a cuestas y todos los rasgos hacen a esta cabeza de unas proporciones alargadas que acentúa la barba puntiaguda, trabajada a mechones menudos, y el pelo que ondulante cae en largos mechones sobre la espalda. La imagen, muy hermosa en conjunto, presenta algunas durezas que nos lleva a pensar en colaboraciones del taller. Es de las cuatro imágenes la más tardía, pues su llegada se documenta en 1758.

De los Cristos flagelados de Carmona, éste presenta algunas características que le diferencian de otros conocidos, sobre todo del que ardió en el Oratorio del Olivar de Madrid, claramente influenciado por Gregorio Fernández. Recientemente se ha señalado la estrecha vinculación de este Cristo con el que, procedente de la capilla del Cristo de la iglesia de San Ginés de Madrid, se ha trasladado

5. Salvador Carmona. *Cristo con la cruz*. El Real de San Vicente. Parroquia

6. Salvador Carmona. *Cristo flagelado*. El Real de San Vicente. Parroquia



recientemente a la catedral de la Almudena y que es obra italiana firmada por el escultor Giacomo Colombo[19].

Ceán nos cuenta cómo, para la tristemente desaparecida iglesia de los Jesuitas de Talavera de la Reina, realizó Carmona, "una medalla en piedra que representa a la Virgen poniendo la casulla a San Ildefonso: un Crucifijo también en piedra y dos niños con atributos de la pasión; y un escudo con el JHS y el corazón flechado en la portada de la iglesia y dentro, en un retablo, un Crucificado, la Virgen, San Juan y la Magdalena (Fig. 7), de tamaño natural[20]. Las imágenes fueron a parar, durante la desamortización, a la parroquia de Santa Leocadia, donde ardieron durante la pasada guerra civil y solo nos ha quedado del conjunto una mala fotografía en la que ya había desaparecido la imagen de la Virgen[21]. El grupo estaba inspirado en el que había tallado para la iglesia del Colegio Imperial de Madrid el imaginero Pedro de Mena. Según nos indica Martín González la obra parece de estilo avanzado del escultor por el dramatismo del Crucificado, más recio que el del Museo de Escultura de Valladolid.

La medalla de la imposición de la casulla de San Ildefonso se localizó arrumbada en un viejo solar. Fue comprada por el arzobispado para depositarla en la Colegiata de la ciudad, donde tristemente sigue desmembrada en el suelo. Lo que podemos ver es un grupo muy movido que debió ser en extremo gracioso. Como novedad iconográfica, a la Virgen la acompaña sobre sus rodillas el Niño Jesús, algo muy raro en este tema tan difundido por toda la geografía española.

7. Salvador Carmona. *Calvario* (destruido). Talavera de la Reina

8 Salvador Carmona. *Crucificado*. Torrijos (Toledo) Hospital de la Trinidad

[19] ALONSO MORAL, R., *"Sculture di etá barocca tra Terra d´Otranto, Napoli e Spagna"*, Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa , 2008.

[20] CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, t. IV, Madrid, 1800.

[21] NICOLAU CASTRO, J., "Algunas obras desconocidas de Luis Salvador Carmona en Talavera de la Reina", *Archivo Español de Arte*, Nº 169, 1970 y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. o.c.

Otra imagen de Crucificado localizamos en la iglesia del Hospital de la Trinidad de la villa de Torrijos (Fig. 8). Resulta, entre los Cristos de Carmona, marcadamente suave, su cabeza parece rodeada de un halo de calma. Sus proporciones son también especialmente elegantes. Desgraciadamente la imagen ha sido repintada con posterioridad. El profesor Martín González la fecha en la década de los sesenta[22] .

Dejando los temas pasionales, una hermosa Santa Catalina de Siena (Fig. 9) del autor se conserva en el retablo lateral de la famosa villa de Lagartera, lindante ya con Extremadura. La imagen procede, sin duda, de un desaparecido monasterio de frailes dominicos, ya que pinturas e imágenes de ambiente dominico se conservan varias en la parroquia. La Santa dirige la mirada a un Crucifijo que sostiene en la mano derecha y con la otra, en un gesto en extremo gracioso, se retira el escapulario para mostrar la llaga del costado. Como en otras figuras de Carmona, "la toca ciñe el rostro, con sus menudísimos pliegues". Un halo de suave melancolía impregna su mirada. La Santa está en la línea de otras figuras monjiles del escultor, como su Santa Rita de La Granja de San Ildefonso o Sor María de Agreda de las Concepcionistas de La Latina en Madrid[23].

Pero, sin duda, la obra de mayor envergadura que Carmona realizó para la provincia de Toledo son el conjunto de esculturas que adornan el gigantesco retablo de la parroquia de Sta. María la Real de Los Yébenes (Fig. 10), en plenos Montes de Toledo. El contrato del retablo se firmó por la Cofradía Sacramental de la villa en el mes de marzo de 1760 con el arquitecto Diego Martínez de Arce, "vecino de Madrid", que ya había colaborado con el escultor en los retablos de Vergara y Segura en Guipúzcoa. El precio sería de 60.000 reales y en esta cantidad se incluían el retablo y la escultura, que, como venía siendo costumbre, contrataría el propio arquitecto con el escultor. Se montaba en la villa monteña en 1670, cuando ya había muerto Carmona y el pago de las esculturas eran reclamadas por un sobrino suyo sacerdote, Don Francisco Salvador Carmona, capellán de Reyes Nuevos en la catedral de Toledo[24].

Como es lógico, el retablo está íntimamente relacionado con la pareja de retablos guipuzcoanos, siendo

9. Salvador Carmona. *Santa Catalina de Siena*. Lagartera (Toledo). Parroquia

10. Diego Martínez de Arce. *Retablo Mayor*. Los Yébenes (Toledo). Parroquia de Santa María

[22] NICOLAU CASTRO, J., "Noticias sobre la familia del escultor Luis Salvador Carmona y sobre el escultor José de Zazo y Mayo", *BSAA*, T. LI, pags. 488-494 y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. o.c.

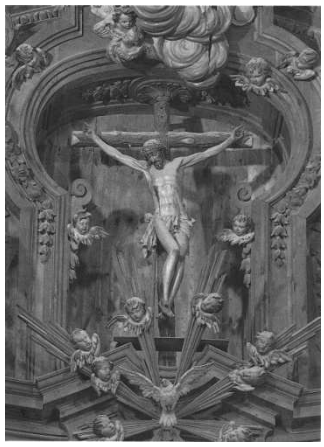
[23] NICOLAU CASTRO, J., "Aportaciones a la escultura de Luis Salvador Carmona …" *BSAA*, T.LIV, pp. 466-478" y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., o. c.

[24] NICOLAU CASTRO, J., "Los retablos de Sta. María la Real de Los Yébenes", *Goya*_Nº 166, 1982, pp. 198-202. Conde de Cedillo, *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*, 1959 y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y Gª GAINZA, C. os. cs.

tal vez con el de Vergara, al quedar los dos sin policromar, con el que guarda mayores analogías[25].

La decoración sufrió bastante durante la guerra civil y desaparecieron las esculturas de San Pedro y San Pablo y algunas estatuas de las virtudes que coronaban el manifestador. Lo que hoy queda es la imagen de La Asunción, (Fig.11) titular de la iglesia, en la que se nota la decadencia de los últimos años del escultor o más bien de su taller, falta del ímpetu ascensional de sus otras dos versiones conocidas en Serradilla y Segura. En la zona que remata el retablo, cerrado en cascarón, vemos a un Cristo crucificado (Fig. 12) que sigue en todo a los ya conocidos y se corona en un Dios Padre de arrebatado ímpetu miguelangelesco (Fig. 13). A derecha e izquierda de la trilobulada hornacina del Crucificado, una pareja de ángeles mancebos adoradores se alzan arrodillados sobre nubes. Su expresión arrebatada, sus cabelleras flotantes, sus vestiduras de amplios y movidos pliegues y el movimiento de sus brazos de refinada elegancia, todo acentuado por los claros colores de las túnicas y la riquísima policromía de sus alas a base de amarillos, rosas, azules y blancos, les hacen exponentes del más refinado rococó.

Felizmente, hace solo un par de años, fue localizada la virtud de la Caridad que formaba parte de la decoración del tabernáculo y, aunque un tanto deteriorada, ha sido restaurada con gran acierto, resultando una pequeña obra maestra. Para modelo se tomó, sin más, una auténtica mujer del pueblo acompañada de dos niños a uno de los cuales amamanta. Es figura deliciosa en la que, tal vez, debido a su



11. Salvador Carmona. *Asunción*. Los Yébenes. Parroquia de Santa María

12. Salvador Carmona. *Crucificado*. Los Yébenes. Parroquia de Santa María

13. Salvador Carmona. *Padre Eterno*. Los Yébenes. Parroquia de Santa María

[25] GARCÍA GAINZA, C,. "Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Revista de la Universidad Complutense. Homenaje a Gómez Moreno*, vol XXII, 1973, pp. 81-110.

pequeñez, la intervención de Carmona fue importante en estos sus años finales[26].

Aunque no se encuentra exactamente en la provincia de Toledo, pero sí en el límite exacto con la provincia de Madrid, en el pueblo frontero de Cubas de la Sagra, por su hermosura y ser obra recientemente publicada y casi desconocida, vamos a referirnos a la imagen de la Virgen de la Asistencia (Fig. 14) que, procedente del antiguo Hospital de San Andrés de los Flamencos de Madrid, permanece hoy en el monasterio de Sta. María de la Cruz, vulgarmente conocido como de la Santa Juana[27]. En San Andrés era la titular de la congregación de Ntra. Sra. de la Asistencia, patrona de las parturientas. La devoción a esta imagen, especial protectora de parteras y la infancia, fue importante en el antiguo Madrid. Sus fiestas, que eran varias, se celebraban el segundo domingo después de la Epifanía, el 2 de febrero, fiesta de la Purificación de Ntra. Sra., y el 2 de julio, día de la Visitación. Además los sábados se celebraba misa de purificación de las madres que habían dado a luz y llevaban sus hijos a presentar a la Virgen.

Al margen de todos estos datos más bien anecdóticos y sin haber podido localizar un documento que nos garantice una indiscutible autoría de Carmona, opinamos que nos encontramos aquí con una bellísima obra de nuestro escultor, plena del candor y el encanto que él supo imprimir a sus más logradas Vírgenes. De pie, en elegante contraposto, se alza sobre una breve peana. Viste túnica roja y manto azul caído por la espalda y recogido de modo elegante y artificial. Cubre la cabeza con un breve velo blanco colocado con sencillez y gracia. Sus facciones, deliciosamente amuñecadas, son las repetidas por el escultor en sus más bellas mujeres, óvalo de la cara muy redondeado, cejas arqueadas, ojos más bien pequeños, nariz larga y boca de labios carnosos y casi diminuta. Sobre sus brazos y manos, envuelto en un amplio paño blanco, porta un hermoso Niño en postura un tanto forzada, en la que queda patente el protagonismo que tiene en la imagen y recuerda a un recién nacido al ser llevado, tras el parto, al baño. De las numerosas imágenes conocidas de Carmona la que más nos parece acercarse a ésta, es la desaparecida Virgen del Rosario de San Fermín de los Navarros que se contrata en 1747. Su rostro, de idéntico óvalo y lleno del mismo encanto, las acerca. El Niño, sin embargo, por su original forma de ser llevado, le creemos único en la producción del escultor.

Fuera de la provincia de Toledo tenemos otras dos espléndidas esculturas suyas en la provincia de Guadalajara, en la histórica villa de Atienza y en la pequeña localidad de Hinojosa perteneciente al Señorío de Molina de Aragón.

14. Salvador Carmona. *Virgen de la Asistencia*. Cubas de la Sagra (Madrid). Monasterio de Santa Juana

[26] NICOLAU CASTRO, J., "Una nueva obra de Luis Salvador Carmona" *Boletín del Museo de Valladolid*, Nº 9, pp. 36-37.

[27] NICOLAU CASTRO, J., "Nuevas obras de Luis y José Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte*, Nº 300, 2002, pp. 406-414.

En Atienza, hoy día en retablo lateral de la iglesia de San Juan del Mercado, se venera un espléndido Cristo del Perdón (Fig.15) que documentalmente sabemos llegado de Madrid y que se fecha en 1753. Repite la misma composición de sus otros Cristos del Perdón conocidos, el de la Granja de San Ildefonso y el de las capuchinas de Nava del Rey. Martín González comenta de él que solo se individualiza en el tratamiento de algunas de las heridas[28]. Ya comentamos que en la misma iglesia se venera una Soledad de vestir, patrona del lugar, pero cuya cabeza y manos son de excelente factura. Ya que sabemos que Carmona talló imágenes de este tipo habrá que tener en cuenta esta figura por su delicadeza y calidad.

En la pequeña villa de Hinojosa es la patrona del lugar una Soledad o Virgen de los Dolores (Fig.16) que se venera en el retablo principal de una pequeña ermita dedicada a ella, que se inaugura en 1794 y fue costeada por el Ilmo. Sr D. José García Herreros, Comisario General de la Cruzada y vecino del lugar[29]. En esta talla, María aparece sentada sobre un peñasco con la cabeza un tanto lanzada hacia atrás y dirigiendo la mirada hacia lo alto en un mudo e interrogador reproche. Se han llevado a Cristo y de él solo quedan los clavos y la corona de espinas que aparecen en el suelo, todo un halo de estremecedora soledad la envuelve y el dolor se refleja en su mirada perdida. La policromía es la tradicional, manto azul ultramar y túnica de un rosa asalmonado. Aunque tiene muchos elementos en común con otras Dolorosas del escultor, se diferencia de todas ellas por su mayor quietud, por su mayor concentración, por la composición cerrada sobre sí misma que la aleja de las otras versiones más gesticulantes que muestran su dolor hacia fuera, en un gesto más intensamente barroco. Según Martín

15. Salvador Carmona. *Cristo del Perdón*. Atienza (Guadalajara). Iglesia de San Juan del Mercado

16. *Virgen de las Angustias*. Hinojosa (Guadalajara). Ermita de la Virgen

[28] MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., o.c. y QUESADA, J. Mª y JIMÉNEZ AMÉRICA, *El Arte en Atienza*", Guadalajara, 1996.

[29] NICOLAU CASTRO, J., "En torno a Luis Salvador Carmona y la escultura de su tiempo", *BSAA*. t. LVI., pp. 562-568.

González la imagen debería fecharse hacia finales de los años de la producción de Carmona.

En Extremadura contamos con obras capitales de nuestro escultor. A todas aventaja por su extrema belleza y calidad la Asunción (Fig. 17) que recibe culto en el pueblo cacereño de Serradilla, el lugar donde se levanta el famoso santuario del Cristo de la Victoria del escultor Domingo de la Rioja, obra cumbre del barroco madrileño. La Asunción que nos ocupa preside el retablo mayor de la parroquia del pueblo y está plenamente documentada[30].

Además de llevar la firma de su autor y la fecha de 1749, es el único caso que hasta el momento conocemos de la existencia de un dibujo previo a su ejecución, para que sobre el papel pudiera opinar el donante. María, de rostro en extremo hermoso, eleva los brazos hacia el cielo en un gesto ascendente, alzada sobre una nube en la que se han tallado angelillos de cuerpo entero y deliciosas cabezas de serafines. Como escribe la Dra. García Gainza "el vuelo del manto cuyos extremos quedan libres contribuyen al dinamismo del grupo". Especialmente importante en esta excelsa figura es la policromía, con túnica roja resaltada con rameados de flores plateadas y manto azul ultramar. Últimamente se han señalado las semejanzas de la composición de esta escultura con algunas imágenes italianas, como la Asunción de Nicola Fumo de la catedral de Lecce[31].

17. Salvador Carmona. *Asunción*. Serradilla (Cáceres). Parroquia

En el mismo Serradilla, en el monasterio del Cristo de la Victoria, la Dra. Gª Gainza localizó otra escultura de Carmona, un San Juan de Sahún, de pie, dirigiendo la mirada al cáliz y la hostia que porta en la mano derecha. Vestido con el amplio manto agustino destacan en sus vestiduras grandes pliegues muy carmonescos y su policromía se adorna con temas rameados.

En la iglesia de Santo. Domingo de Cáceres se localiza también un Santo Domingo de Guzmán sosteniendo un báculo en una mano y un libro abierto en la otra. El escapulario del hábito se mueve hacia el lado derecho como despegado por el viento que le azota y a sus pies aparece el simbólico perrillo. La escultura se repite casi exactamente igual en la iglesia de San Esteban de Salamanca, aunque el cacereño resulta menos abarrocado. En estos dos santos dominicos resulta evidente la influencia del Santo Domingo de Guzmán madrileño del convento de Santo Domingo el Real, aunque sin llegar al preciosismo de la talla y la policromía de éste.

En la villa de Brozas, perteneciente a la Orden de Alcántara, a cincuenta kilómetros de Cáceres y cercana a Coria, el profesor Martín González localizó en su iglesia parroquial una imagen de la Virgen del Socorro claramente

[30] LORD, E. A., "Una obra desconocida de Luis Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte*, T. XXIV, 1951, pp. 247-249 y GARCÍA GAINZA, C. y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. os. cs.

[31] ALONSO MORAL, R. *"Sculture di etá barocca tra Yerra d`Otranto…*

atribuible a nuestro escultor[32]. Se encuentra ubicada en un camarín del retablo mayor y como es tradicional en esta advocación porta una flecha con la que herirá a Satanás que se representa en forma de dragón, en una mano, mientras que en el brazo sostiene a un delicioso Niño Jesús. Cubre la imagen la cabeza con un velo que flota al viento. La túnica es de color rojo y va decorada con ramilletes de flores y el manto de color azul. Es muy probable que el encargo de esta imagen tuviera relación con el éxito de la Asunción de Serradilla y se la deberá fechar en fecha próxima a ésta.

Curiosamente, en el delicioso oratorio rococó de la iglesia de los Padres Jesuitas de Toledo, preside el altar otra hermosa Virgen del Socorro, devoción muy ligada a colegios jesuitas, que tiene mucho que ver con esta de Brozas y que es obra segura del escultor toledano Germán López, el único verdadero discípulo que dejó en la ciudad Narciso Tomé[33]. Como ya hemos señalado, tanto el maestro como el discípulo estuvieron, sin duda, en relación con la Corte y las influencias resultan evidentes.

La estela de Luis Salvador Carmona fue grande pero, desgraciadamente, solo se ha estudiado fragmentariamente. La Dra. Gª Gainza ha dejado escrito en su obra[34] unas breves anotaciones sobre el tema, que tal vez es lo único que tenemos como punto de partida de tema tan interesante. Entre todos sus seguidores destaca su sobrino José que según Ceán estudió con el tío y le ayudó en el taller. Con cierta frecuencia suele firmar sus obras y la aparición de conjuntos suyos va siendo algo frecuente. Trabajó para la ermita de Ntra. Sra. de la Montaña en Cáceres, para la catedral de Coria, para iglesias de Madrid e incluso de la provincia de Orense, pero su actividad fue especialmente importante en una serie de conjuntos que dejó en numerosos conventos franciscanos. En estas empresas fue, sin duda, ayudado e impulsado por el famoso obispo Fray Joaquín Eleta, hombre de gran influencia en su época que llegó a ser confesor del rey Carlos III. Su conjunto más numeroso lo realizó para el monasterio de San Miguel de las Victorias en la villa conquense de Priego[35]. El convento, derruido por un corrimiento de piedras, fue reedificado a partir de 1772 y es en estos años en los que se debe fechar la obra del escultor. El conjunto de imágenes, numerosísimo, se conserva hoy en la parroquia de la villa, en una de las capillas aun con culto en el abandonado monasterio y en la catedral de Cuenca. Con mucha frecuencia varias de estas esculturas han sido atribuidas directamente a su tío. De todo el conjunto, la imagen más popular y venerada es la del allí llamado Cristo

[32] MARTÍN GONZÁLEZ. J. J., o.c.
[33] NICOLAU CASTRO, J., *Escultura Toledana del siglo XVIII…*
[34] Gª GAINZA, C., *El escultor Luis Salvador Carmona…*
[35] NICOLAU CASTRO, J., "Las esculturas de José Salvador Carmona del convento de San Miguel de las Victorias de Priego (Cuenca", *BSAA*, TLIX, pp. 455-465.

de la Caridad, que no es sino una copia del Cristo del Perdón de su tío en La Granja, Atienza y Nava del Rey. La dependencia de la escultura del sobrino de la de su tío es total pero la técnica es por completo distinta. Nada hay en el Cristo de Priego de esa morbidez táctil de la carne, ni de esa expresión conmovedora de dolor, ni de la elegancia e ingravidez que transmiten los Cristos del tío. La palabra que mejor define al Cristo de Priego es la de dureza, dureza en el tratamiento de las carnaciones, en la expresión del rostro, de gesto fácil y efectista. Su espalda llagada en exceso resulta por eso mismo falta de verismo. Y todo es aun más patente en los cuatro angelillos que adornan la peana portando instrumentos de la Pasión, con un gesto compungido y lloroso pero forzado que en modo alguno resisten la comparación con los deliciosos angelillos que aparecen en varias obras del tío.

De todo el conjunto destacan la pareja de San Francisco y de San Pedro de Alcántara. Por su talla, prestancia y cuidada anatomía resultan de lo más hermoso de la obra de José conocida hasta la fecha. El San Francisco, en lugar de presentar, como en los conocidos del tío, un anhelo místico, presenta más bien un gesto de concentrada meditación. Son también interesantes el San Pascual Bailón (Fig. 18) y el San Francisco recibiendo los estigmas que hoy se conservan en la catedral de Cuenca, muchas veces publicados como de Luis Salvador Carmona.

Otro conjunto tallado por José es el que realizó para el hoy desaparecido convento de Ntra. Señora del Rosario, vulgarmente conocido como el convento del Rosarito, fundación de San Pedro de Alcántara a instancias del III Conde Oropesa y que arruinado fueron llevadas sus imágenes a la parroquia de la villa de Oropesa, donde hoy se conservan[36]. En el siglo XVIII el convento se rehizo por

18. José Salvador Carmona. *San Pascual Bailón*. Catedral de Cuenca

19. José Salvador Carmona. *San Antonio de Padua*. Oropesa (Toledo). Parroquia

[36] NICOLAU CASTRO, J., "Nuevas obras de Luis y José Salvador Carmona"…

completo y hay constancia documental de la llegada de retablos y esculturas de la Corte. En el conjunto conservado hoy destaca un San Benito de Palermo que llega en 1750, en plena actividad de Luis Salvador Carmona, y que se conserva colocado a tal altura en la iglesia que nada definitivo nos atrevemos a señalar de él. Un conjunto muy homogéneo de esculturas conservadas, sí pertenecen a José, aunque desgraciadamente algunas se han restaurado burdamente. Destacan un San Antonio de Padua con el Niño Jesús (Fig.19) en los brazos y sobre todo un San Pascual Bailón (Fig.20), sin idealización alguna, con una cabeza que parece inspirada directamente de un personaje popular.

Y por último queremos referirnos a dos esculturas conservadas hoy en el museo del convento de San Pedro de Alcántara, en la villa de Arenas de San Pedro. Son, de las obras que podemos atribuir a José, posiblemente las de mayor calidad que conocemos, a lo que contribuye su buen estado de conservación[37]. Se trata de un San Francisco de Asís de proporciones sumamente esbeltas y elegantes. Pisa un globo terráqueo y lleva un Crucifijo, como es habitual, en una de sus manos. De expresión serena, tiene una cabeza particularmente hermosa y tallada con algunos de los recursos más socorridos utilizados por Carmona y su taller, como esas venas de las sienes que parecen estallar ante el flujo de sangre que el éxtasis eleva. El modelado de la obra, sin embargo, dista mucho de la fuerza del manejo de las gubias en los San Franciscos de Yepes, Estepa, Olite o el museo de Leon.

Y la segunda imagen allí conservada, especialmente hermosa, es un Divina Pastora (Fig. 21) de cuerpo entero sentada sobre una roca y portando al Niño Jesús en sus rodillas. Cuatro corderos la rodean. La imagen viste el convencional atuendo de pastora y en sus facciones se repiten las creadas por Carmona: rostro de óvalo redondeado, nariz larga, boca pequeña, cejas de dibujo muy marcado y ojos bajos que miran al infinito. Cubre su cabeza con un sombrero trenzado de paja. Perdida la Divina Pastora que sabemos realizó Carmona para la iglesia de San Gil de Madrid y sin identificar la que sabemos mandó hacia la Habana, tenemos aquí una muy bella referencia a lo que pudieron ser estas deliciosas imágenes de advocación tan franciscana y capuchina.

20. José Salvador Carmona. *San Pascual Bailón*. Oropesa (Toledo). Parroquia

21. José Salvador Carmona. *Divina Pastora*. Arenas de San Pedro (Ávila). Monasterio de San Pedro de Alcántara

[37] NICOLAU CASTRO, J., "En torno a Luis Salvador Carmona y la escultura de su tiempo", *BSAA*, t. LVI, pp. 562-568.

PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LAS IMÁGENES CARMONESCAS DE ESTEPA. SAN FRANCISCO DE PAULA Y LA SAGRADA FAMILIA

Concepción Martínez de Abellanosa Moreno

El proyecto de conservación y restauración de las imágenes que el escultor Luis Salvador Carmona creó para la ciudad de Estepa responde a la necesidad de intervenir sobre ellos en base a las condiciones de su actual estado de conservación y de su próximo acondicionamiento expositivo.

DESCRIPCIÓN	LOCALIZACIÓN	CRONOLOGÍA
Nuestro Padre Jesús Nazareno Luis Salvador Carmona	Iglesia Parroquial de San Sebastián	1759
San Francisco de Asís Luis Salvador Carmona	Iglesia de Nuestra Señora de Gracia (Convento de Padres Franciscanos)	1743-1746
San Juan Bautista Luis Salvador Carmona	Iglesia Parroquial de San Sebastián	1747
San Francisco de Paula Luis Salvador Carmona	Iglesia Parroquial de San Sebastián	1756-1757
San José Luis Salvador Carmona	Iglesia de Nuestra Señora del Carmen	1754
San Joaquín Luis Salvador Carmona (Atribuida)	Iglesia del Convento de Santa Clara	1746
Sagrada Familia Luis Salvador Carmona (Atribuida)	Iglesia Parroquial de San Sebastián	Mediados del Siglo XVIII
Crucificado Luis Salvador Carmona (Atribuida)	Iglesia del Convento de Santa Clara	Mediados del Siglo XVIII

El grupo escultórico de Estepa es de una gran importancia tanto por la calidad de las obras como desde el punto de vista histórico y patrimonial.

Abordar la conservación y restauración de estas obras exige un planteamiento metodológico resultado de los estudios previos efectuados a cada obra. Las actuaciones se plantean de forma racionalizada y de acuerdo con la problemática específica de cada una de las imágenes.

Es importante saber que el concepto actual de Conservación-Restauración de Bienes Culturales se concibe hoy día como una disciplina que tiende a aplicar medidas conservativas que no impliquen intervención directa sobre la obra si no es estrictamente necesaria

Podemos estudiar las causas de deterioro de las imágenes y actuar sobre el ambiente en que se encuentran para mantener su integridad y si es necesario, efectuar los tratamientos que demande la obra garantizando su valor.

I. Estado de Conservación

I.1. Datos técnicos

Las esculturas están realizadas mediante el ensamblado de bloques de madera dejando un hueco en el centro. A este volumen general se le añaden algunos elementos que se tallan aparte como la cabeza, las manos o la peana.

A la cabeza se le deja un hueco interior que sirve para alojar los globos oculares realizados en vidrio y los dientes hechos con hueso o pasta. En la parte frontal de la cabeza se ensambla una pieza que hace de mascarilla.

Tanto la cabeza como las manos se alojan en el resto de las imágenes en los huecos de la parte superior del hábito y de las mangas.

Las piezas de madera que constituyen la obra están ensambladas en su mayoría al hilo. En algunos ensambles se observa la utilización de tela encolada como refuerzo e incluso formando alguna pieza de los ropajes, aunque esto habría que determinarlo con la ayuda de un examen radiográfico.

Sobre la madera se aplica el estrato de preparación, compuesto por sulfato cálcico y cola animal. El espesor de la capa varía dependiendo de la zona en cada escultura. El conjunto polícromo se realiza en varias fases de aplicación del color para la carnadura, los tejidos, cabellos. Sobre todo las carnaciones presentan un acabado pulido.

1. Ensamblado de bloques de madera

I.2. Estado de Conservación

El estado de conservación de una obra depende en gran medida de las condiciones ambientales que la rodean y de las labores de mantenimiento. A veces, las instituciones que

tienen en sus manos la tutela y salvaguarda del Patrimonio Artístico y Cultural, no cuentan con personal con una formación adecuada para que sean los que directa o indirectamente intervengan sobre la obra.

Las obras objeto de este estudio diagnóstico del estado de conservación y posterior intervención de conservación y restauración han sido las imágenes de San Francisco de Paula y el grupo escultórico de la Sagrada Familia. Este proyecto de conservación y restauración responde a la necesidad de intervenir sobre ellos en base a los condicionantes del estado de conservación que presentan.
Antes de iniciar la restauración se realizan diversos estudios que llevan a definir el diagnóstico del estado de conservación y posterior tratamiento.

III. San Francisco de Paula

Medidas: 169 x 70 x 60 cm

III.1. Estado de conservación

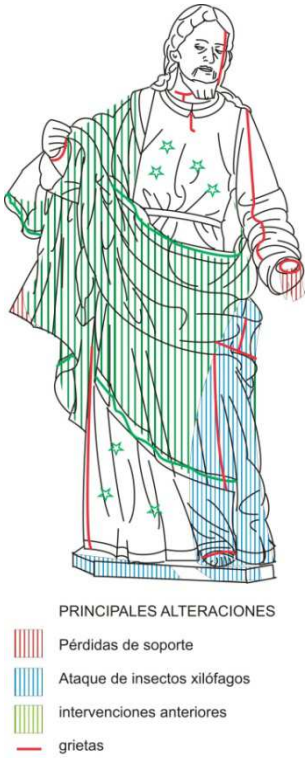
La imagen de San Francisco de Paula se encontraba en muy mal estado de conservación, muy sucia y ennegrecida. Tenía grandes grietas, especialmente una que recorría la espalda. Las uniones entre las distintas piezas estaban en mal estado. El peso de la imagen había provocado la rotura de la unión con la base provocando su hundimiento y desestabilizando toda la figura.

Importantes pérdidas de soporte localizadas en las zonas más salientes, parte superior del manto que cubre la cabeza, bordes de las mangas -en mayor medida en la izquierda-, y bordes del vuelo de la túnica.

2. Grupo escultórico de La Sagrada Familia (estado inicial)

3. San Francisco de Paula (estado inicial)

4. San Francisco de Paula. (principales alteraciones)



El libro, la ermita y las manos son piezas que se pueden desmontar sujetas por espigas algo desajustadas.

Ha sufrido alguna modificación anterior, la maqueta que representa a la ermita está forrada con papel plateado encolado sobre el pan de plata original.

Presenta ataque de insectos xilófagos cuyos agujeros de salida se localizan en la zona de la cara y en la peana.

Numerosas lagunas de preparación y policromía se observan de forma generalizada en toda la obra.

IV. Grupo escultórico de la Sagrada Familia

IV.1. San José

Medidas: 110 x 63 x 29 cm

IV.1.1. Estado de conservación

Esta escultura presentaba un lamentable estado de conservación, muy dañada por ataque de insectos xilófagos que han provocado la pérdida de material en la zona de la peana y mermado la resistencia física de la obra. Tenía además grandes grietas provocadas por la separación de las uniones de las distintas piezas de madera que forman la escultura y le faltaban todos los dedos de la mano izquierda; en su lugar tenía unos dedos falsos añadidos en alguna intervención anterior.

Algunas piezas presentaban movilidad o estaban sueltas como las manos y una tira de cuero de la sandalia.

Aunque esta intervención anterior no está documentada, se hacen evidentes los repintes en las zonas de la túnica y el manto y el exceso de barniz oxidado por toda la superficie. Además, sobre la cenefa decorativa del estofado del manto encontramos unas tiras de papel con purpurina encoladas que la ocultaban y otros adornos de papel pegados a la túnica a modo de motivo ornamental.

5 y 6. San Francisco de Paula (pérdidas de soporte, preparación y policromía)

7. San José (principales alteraciones)

8. Detalle del estado de conservación de la escultura de San José. Grietas, suciedad superficial

IV.2. La Virgen

Medidas: 109 x 59 x 30 cm

IV.2.1. Estado de conservación

La escultura de la Virgen estaba muy sucia, y al igual que las otras, muy retocada en intervenciones anteriores. El manto y la túnica estaban repintados y con una gruesa capa de barniz oxidado.

Originalmente las esculturas no estaban barnizadas, es durante alguna intervención anterior cuando se aplica el barniz.

Se había añadido una decoración a base de cenefas de papel pegado y pintado con purpurina encima del estofado original y recortes de papel simulando flores en la túnica.

A la mano derecha le faltaban cuatro dedos.

En la cabeza, por la sujeción de la corona tenía un gran agujero en la coronilla y otro más pequeño al lado con una varilla metálica.

Toda la escultura estaba llena de grietas, como las de la cara, brazo derecho; otra que recorría la base y otra en la túnica bajo la cintura en sentido longitudinal.

La desunión de las piezas provoca que algunas de ellas estén partidas y sueltas, como en la parte inferior del manto y en la base de la escultura.

IV.3. El Niño Jesús

Medidas: 61 x 36 x 20 cm

IV.3.1. Estado de conservación

La escultura que representa al Niño de la Sagrada Familia, presenta daños similares a las otras dos.

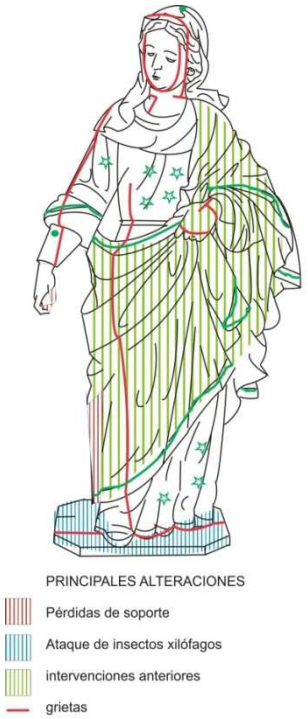
También se encontraba muy sucia y con una capa gruesa de barniz oxidado que ocultaba en parte la policromía original de la imagen.

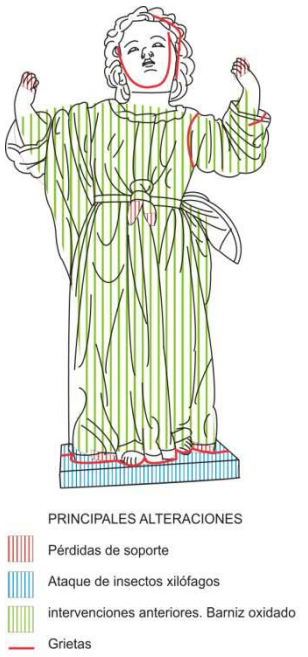
Se han observado repintes en algunas zonas de la carnadura de los brazos.

A la imagen le faltaban todas las falanges de los dedos, debido al roce con las manos de las otras dos figuras.

Las grietas se podían apreciar en la cara debido a la separación de las piezas y otra gran grieta que recorría el manto bajo la cintura llegando hasta la túnica en sentido longitudinal por el reverso de la escultura.

Los movimientos del soporte de madera provocaron el alabeo y separación de la pieza que forma la base con el resto de la imagen.





9. Imagen de la Virgen (principales alteraciones)

10. Imagen del Niño (principales alteraciones)

V. Tratamiento

Hoy día el concepto de restauración ha evolucionado, debido al creciente papel de la tecnología sobre la obra de arte, pasando de ser puramente artesanal a una disciplina especializada y cualificada. La Conservación y Restauración de obras de arte se basa en unos principios teóricos que todo restaurador debe conocer y respetar ya que cada obra es única e irrepetible.

En definitiva es la propia obra la que va a condicionar los criterios de intervención que se van a adoptar en la actuación respondiendo a una serie de exigencias:

*La actuación ha de estar siempre justificada por el estado de conservación que presente la obra y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.

*Todos los especialistas que directa e indirectamente intervengan en el bien cultural deben trabajar en equipo para garantizar la validez de la actuación.

*Se debe disponer del tiempo suficiente para los procesos de estudio y realización. Al tratarse de objetos irrepetibles una mala actuación entrañaría modificaciones negativas sobre el objeto, que en consecuencia implicaría pérdidas de información, no sólo para su historia conservativa, sino también para intervenciones futuras.

*Todos los tratamientos y materiales aplicados en conservación y restauración, deben estar justificados y experimentados ampliamente en el tiempo, nunca se debe experimentar su validez sobre una obra de arte porque cada una de ellas es única e irrepetible.

*La restauración implica una intervención directa sobre la materia original de la obra de arte y por tanto entraña una responsabilidad que nunca debe ser abordada de forma arbitraria sino estar ampliamente justificada, de tal forma que todo tipo de testimonio del pasado sobreviva el máximo tiempo posible.

11. Detalle de daños en el brazo de la imagen de la Virgen. Repintes, cenefa decorativa pegada a la muñeca, grietas y suciedad superficial

12. Imagen del Niño. Separación de piezas. Suciedad. Pérdida de soporte. Dedos rotos

V.1. San Francisco de Paula

La metodología seguida para la intervención de la escultura de San Francisco de Paula ha consistido en la realización del diagnóstico del estado de conservación con la ayuda del estudio previo que aporte la información necesaria de la obra, especialmente su historia material, y posterior elaboración de una propuesta de actuación de conservación y restauración.

Los criterios de actuación se basan en la mínima intervención necesaria para la correcta conservación de la obra, aunque si se han reintegrado algunas partes perdidas ya que se consideraba necesario de cara a la lectura formal de la obra, observando en todo momento los criterios de legibilidad, reversibilidad de los materiales empleados y compatibilidad de los mismos.

La intervención sobre el soporte de madera comenzó con la revisión del estado de las uniones de las distintas piezas.

La desinfección se realizó puntualmente mediante inyección de producto insecticida y se consolidó con resina acrílica Paraloid disuelto al 5% en varias dosis aplicada por inyección.

Los elementos desmontables de la escultura, como manos, ermita, bastón, libro, se separan para facilitar su tratamiento. Se revisaron todas las espigas internas que se utilizaron para fijar manos y ermita.

Los pies del Santo que se encontraban desensamblados y hundidos con respecto a la peana, fueron recolocados en su sitio original y se reforzó la base de la escultura colocándole debajo una planta de tablero contrachapado fenólico.

Las grietas y fisuras se consolidaron con cola animal, inyectada en los casos en que la separación de la grieta no permitía otro tipo de actuación.

La pieza metálica atornillada que presentaba en la coronilla de haber portado una corona, se eliminó.

Las pérdidas puntuales de soporte se reintegraron con pasta de madera.

Una vez realizado el refuerzo del soporte, se procedió a la consolidación de los estratos de preparación y color en aquellos lugares donde presentaba falta de adhesión y existía el peligro de desprendimiento de ambos estratos. Este procedimiento se realizó con la aplicación de adhesivo a base de cola animal y presión y calor controlado mediante espátula caliente.

Tras un test de solubilidad que nos llevó a encontrar el método más idóneo, pasamos a la fase de limpieza de capas de suciedad superficial y retirada de restos de barnices oxidados; ésta se realizó con una mezcla de limpiador jabonoso y *White spirit*, aplicado mediante hisopos de algodón.

13. Limpieza de suciedad superficial y barnices oxidados. En la zona limpia puede apreciarse el color de la encarnadura original

El siguiente paso consistió en el estucado de las lagunas que presentaban pérdida de preparación y de las piezas nuevas de pasta de madera; el estuco se realiza con cola animal y sulfato cálcico, ya que es un material afín al original.

Las lagunas estucadas presentan un color blanco y deben reintegrarse para que no interfieran en la correcta lectura del conjunto. Este proceso de reintegración cromática se realiza con acuarela y la técnica del *rigattino* y debe atender a los criterios de reversibilidad y diferenciación.

La superficie de la obra se protege con una fina capa de barniz a base de resina natural aplicada con brocha suave. Aunque las esculturas originalmente no suelen estar barnizadas, para el acabado final se utilizaba la técnica "a la vejiga" que consistía en pasar por la superficie con vejiga húmeda de carnero para hacer desaparecer todo trazo de pincelada y obtener el bruñido que confiere a la escultura. Sin embargo los tratamientos de restauración que incluyen la limpieza de barnices oxidados aplicados posteriormente, y las reintegraciones de preparación y color, hacen necesaria la protección de la superficie.

Por último se pueden ajustar las reintegraciones con pigmentos al barniz donde fuere necesario y utilizando la misma técnica de rayado.

La escultura, una vez terminada, fue devuelta a la iglesia de San Sebastián, donde se ha considerado, con buen criterio por parte de la parroquia, su cambio de ubicación en una hornacina construida expresamente para ella.

V.2. Grupo escultórico de la Sagrada Familia

Las esculturas presentaban un deterioro manifiesto, producto del paso del tiempo: malas ubicaciones, agresiones…; por todo ello, y debido a la calidad artística de las obras, se vio la necesidad de acometer una intervención de restauración integral, de forma que se devolviera al grupo escultórico a su estado más original posible.

Ha sido necesario realizar una serie de estudios previos que son los que han aportado la información necesaria para el conocimiento de los materiales que componen la obra y poder aplicar el tratamiento más idóneo.

Las esculturas se trasladaron desde la iglesia de San Sebastián hasta el taller de restauración situado en la sacristía de la iglesia de Santa María de la localidad de Estepa, para su intervención.

Los criterios que se han seguido en la restauración de las esculturas, han tenido como finalidad conseguir la estabilidad y consolidación de los elementos degradados, empleándose para ello productos y sistemas de reconocida eficacia y calidad.

14, 15 y 16. Proceso de restauración de la manga del hábito de San Francisco de Paula. Limpieza, reintegración volumétrica de zona con pérdida de soporte, estucado y reintegración de la capa de policromía con la técnica del *rigattino*

Se ha descartado cualquier manipulación que pudiera alterar el aspecto original de las obras.

Los materiales de reintegración añadidos sobre las obras originales, son susceptibles de poder ser localizados, además de quedar patentes tanto en fotografías como en gráficos.

En todo momento durante el proceso ha prevalecido el respeto a las obras, recuperando y manteniendo todos sus valores funcionales, históricos y artísticos que hayan ido acumulando.

El tratamiento en sí comienza con la eliminación de polvo y depósitos superficiales mediante el sistema de aspiración con brocha suave en el caso de que el estado de conservación de los estratos de preparación y policromía lo permitan, ya que si hay peligro de desprendimiento no debe usarse la aspiradora y es necesario fijar primero la policromía.

Se revisan los ensambles para proceder a su ajuste, ya que encontramos piezas con movilidad o mal pegadas en anteriores intervenciones. Una vez en su sitio se estabilizan por medio de espigas de madera encoladas.

Se eliminan los elementos metálicos ajenos a las obras o colocados inadecuadamente, como los que presentaban en las cabezas para la colocación de las coronas.

Tratamiento insecticida especialmente en la figura de San José que presentaba un importante ataque de insectos xilófagos con pérdidas de soporte, mediante inyección de producto fungicida y posterior saturación de orificios con consolidación de resina acrílica.

Reconstrucción volumétrica de las zonas con pérdidas de soporte, tales como dedos, elementos salientes de los ropajes y partes de las peanas.

Revisión de las espigas internas para fijar las manos.

Se eliminaron, tanto en la imagen de la Virgen como en la de San José, las cenefas decorativas de papel encolado que rodeaban el borde de ambos mantos y que fue aplicada en una intervención anterior ocultando la decoración original.

El tratamiento sobre el estrato de preparación y color consistió en primer lugar en la fijación de las zonas con peligro de desprendimiento, mediante cola animal y calor aplicado con espátula caliente, protegiendo la superficie con papel de seda.

Fue necesario realizar varias catas de limpieza de las distintas zonas, ya que había que eliminar barnices oxidados, numerosos repintes y depósitos superficiales de grasa y polución. Determinar el disolvente adecuado para cada caso exige hacer una serie de pruebas en lugares poco visibles hasta obtener una mezcla que nos dé el resultado que buscamos.

Primero se hizo una limpieza superficial de grasas y polvo con disoluciones a base de trementina. Después se

procedió a eliminar el barniz con una disolución que no afectaba a los repintes. Se eliminaron los primeros repintes y en algunos casos fue necesario el uso de bisturí.

En algunas zonas de la túnica de la imagen de la Virgen no ha sido posible efectuar la eliminación total del repolicromado, ya que el estado de conservación de la policromía subyacente original era muy frágil y cualquier método de limpieza podía llevarse las dos policromías a la vez. Estos repintes eran antiguos y en algunos casos estaban tan adheridos a la pintura original o al barniz original que era prácticamente imposible el eliminarlos sin causarles daño.

La espesa capa de barniz amarillento que cubría la superficie de las esculturas se hacía más patente en caras y manos. Se retiró con una mezcla de disolventes pero dejando algo de barniz para conservar la pátina.

Con la limpieza se pretende recuperar los valores originales del conjunto escultórico, ya que las tres imágenes se encontraban muy retocadas como consecuencia de diversas intervenciones anteriores, sin privarlo a su vez, de la huella del paso del tiempo.

Una vez acabado este proceso se procedió a estucar las lagunas de la capa de preparación con estuco a base de cola animal y sulfato cálcico. Además de las lagunas por la pérdida de la capa de preparación que ya existían antes de la intervención hay que añadir las que surgen por la eliminación de repintes de intervenciones anteriores.

Para la reintegración cromática se aplicó un criterio de diferenciación con el original y técnica acuosa, ya que es estable y fácilmente reversible.

Para proteger la superficie se empleó barniz fino de resina natural *Dammar*. Esta capa de protección tiene como finalidad preservar la superficie pictórica de la acción de agentes externos, creando una lámina muy fina como barrera ante los agentes de degradación, asegurando así la duración de los tratamientos.

Para finalizar se ajustan las reintegraciones en los lugares que lo necesiten con pigmentos al barniz y utilizando el mismo criterio de diferenciación, en este caso la técnica del *rigattino*, que consiste en aplicar el color a base de rayas de distintos colores hasta conseguir que la laguna pase desapercibida a una cierta distancia pero que sea susceptible de poder ser localizada.

17. Peana antes de la restauración. Galerías de insectos xilófagos

18. Proceso de restauración de la imagen de San José. Detalle de la reintegración con la técnica de *rigattino*

19 y 20. Detalle del grupo escultórico de la Sagrada Familia antes y después del proceso de restauración

La intervención realizada a las esculturas ha hecho posible la consolidación material de las obras, con los tratamientos destinados a reforzar y reintegrar el soporte y la fijación de los estratos para impedir que continúen perdiendo preparación y policromía original. Pero es necesario que se conserven en buenas condiciones de mantenimiento, vigilando periódicamente la humedad, actividad de insectos xilófagos, manipulaciones desafortunadas, evitando la colocación de velas en lugares cercanos, no utilizando productos de limpieza, solamente eliminar el polvo con plumero suave, y una iluminación adecuada. Estas recomendaciones de mantenimiento son importantes para la conservación de cualquier obra de arte pero si han pasado por un proceso de restauración la razón sería doble ya que es una manera de valorar por un lado el artesanal trabajo de la restauración y por otro el de el escultor que creó una obra única e irrepetible y su disfrute es, en definitiva lo que justifica que hagamos un esfuerzo por que sobreviva en el tiempo.

ESTUDIO DE LA IMAGEN DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO MEDIANTE IMÁGENES MÉDICAS

Pedro E. Manzano Beltrán
Licenciado en Bellas Artes
Especialidad Conservación y Restauración

Agradezco públicamente la invitación recibida por parte de la organización del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía. III Centenario del nacimiento del escultor Luis Salvador Carmona, a participar junto a destacados especialistas, con la ponencia: "Estudio de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno mediante imágenes médicas", así mismo también deseo agradecer a la Pontificia y Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores por autorizar la exposición pública de este estudio, con la esperanza de que esta humilde contribución sea del interés de todos, tanto especialista en arte, devotos, cofrades y público en general.

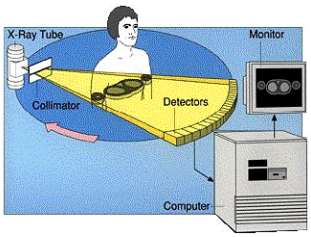
El estudio realizado a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno mediante el uso de imágenes médicas, surge de la preocupación de la Junta de Gobierno por conocer el estado de conservación de tan venerada imagen una vez concluida la restauración efectuada a la Virgen de los Dolores el 6 de febrero de 2005, en la cual también se utilizaron estas técnicas de análisis y diagnóstico no destructivas en el proceso de restauración efectuado para completar el estudio organoléptico inicial de la imagen, obteniendo una información clara y precisa del estado interno de las maderas que la conforman.

El día 22 de septiembre del año 2006 se realizó una tomografía axial computarizada a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno con la finalidad de completar el informe diagnostico solicitado por parte del Hermano Mayor don José María Alfaro Márquez, por consiguiente, en el transcurso de esta ponencia expondré el estado de conservación de la imagen así como las conclusiones obtenidas del estudio de la T.A.C. efectuada.

La tomografía axial computarizada, también conocida por la sigla TAC, viene del griego *tomos* que significa corte o sección y de *grafía* que significa representación gráfica. Por tanto tomografía es la obtención de imágenes de cortes o secciones de algún objeto (Fig. 1).

La palabra axial significa "relativo al eje". Plano axial es aquel que es perpendicular al eje longitudinal de un cuerpo. La tomografía axial computarizada o TAC, aplicada al estudio del cuerpo humano, obtiene cortes transversales a lo largo del cuerpo. Computarizar significa someter datos al tratamiento de una computadora.

La TAC es una tecnología sanitaria de exploración de rayos X que produce imágenes detalladas de cortes axiales del cuerpo. En lugar de obtener una imagen como la



1. Representación gráfica de una TAC

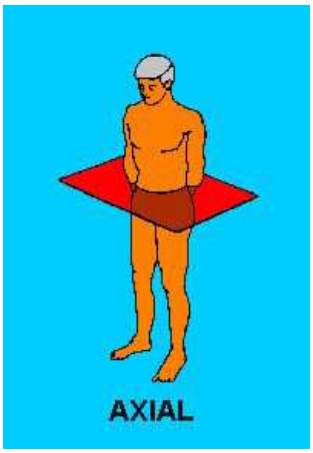
radiografía convencional, la TAC obtiene múltiples imágenes al rotar alrededor del cuerpo. Una computadora combina todas estas imágenes en una imagen final que representa un corte del cuerpo como si fuera una rodaja. Esta máquina crea múltiples imágenes en rodajas (cortes) de la parte del cuerpo que está siendo estudiada, tanto axiales, como sagitales y coronales (Figs 2, 3 y 4).

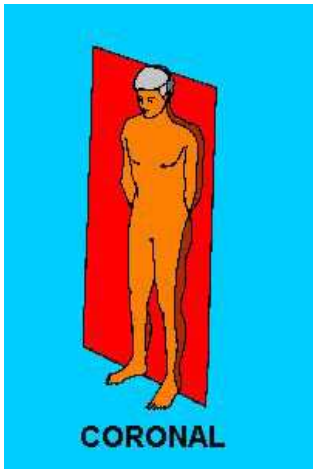
Se trata de una técnica de visualización por rayos X. Podríamos decir que es una radiografía de una fina *rodaja* obtenida tras cortar un objeto. En la radiografía se obtiene una imagen plana (en dos dimensiones) de un cuerpo (tridimensional) haciendo pasar a través del mismo un haz de rayos X.

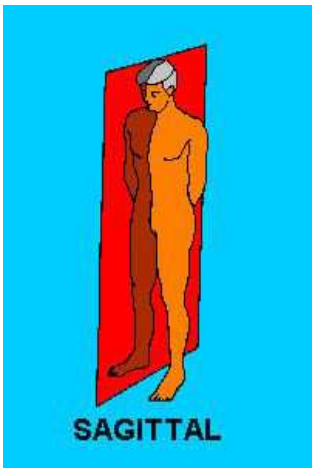
El aparato de TAC emite un haz muy fino de rayos X. Este haz incide sobre el objeto que se estudia y parte de la radiación del haz lo atraviesa. La radiación que no ha sido absorbida por el objeto, en forma de espectro, es recogida por los detectores. Luego el emisor del haz, que tenía una orientación determinada (por ejemplo, estrictamente vertical a 90º) cambia su orientación (por ejemplo, haz oblicuo a 95º). Este espectro también es recogido por los detectores. El ordenador "suma" las imágenes, promediándolas. Nuevamente, el emisor cambia su orientación (según el ejemplo, unos 100º de inclinación). Los detectores recogen este nuevo espectro, lo "suman" a los anteriores y "promedian" los datos. Esto se repite hasta que el tubo de rayos y los detectores han dado una vuelta completa, momento en el que se dispone de una imagen tomográfica definitiva y fiable.

Una vez que ha sido reconstruido el primer corte, la mesa donde el objeto reposa avanza (o retrocede) una unidad de medida (hasta menos de un milímetro) y el ciclo vuelve a empezar. Así se obtiene un segundo corte (es decir, una segunda imagen tomográfica) que corresponde a un plano situado a una unidad de medida del corte anterior. A partir de todas esas imágenes transversales (axiales) un computador reconstruye una imagen bidimensional que permite ver secciones del objeto de estudio desde cualquier ángulo.

La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno ha estado atribuida a la escuela granadina de la primera mitad del siglo XVIII, sin precisar un autor concreto. La publicación del Inventario de Bienes del Escultor Luís Salvador Carmona[38] nos desvela claramente la autoría de la talla al escultor e imaginero Luís Salvador Carmona . en dicho documento se dice que "*También se adeudaban al escultor 1.000 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. Eran conocidos el San Francisco de Asís y un San Juan*







2, 3 y 4. Planos de corte del TAC

[38]CHOCARRO BUJANDE, C. y GARCÍA GAINZA, Mª C. "*Inventario de Bienes del Escultor Luís Salvador Carmona". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 86.1988. pp. 297-326.

Bautista realizados para Estepa, el primero por encargo del propio Marqués, pero ahora hemos de añadir una nueva obra"(Fig. 5).

Desde su fecha de ejecución, que estimo anterior al año 1759, fecha del documento que recoge el inventario de los bienes del escultor, no existe constancia documental de las posibles intervenciones que haya tenido la imagen.

En una fotografía del año 1862 que se encuentra en los archivos de la hermandad podemos ver que la túnica tapa los pies, por lo que podemos pensar que debió tener un cuerpo candelero (Fig. 6).

Sí existe constancia documental de que en 1883, Gumersindo Jiménez Astorga le talla piernas y pies[39].

Por último, en el año 1983, el escultor José Pérez Conde talla un cuerpo nuevo y peana para la imagen, conservando tan sólo de la primitiva escultura: la cabeza, el busto y las manos.

La imagen de Jesús Nazareno, es una talla en madera para vestir, presenta el cuerpo con detalles anatómicos precisos y se encuentra policromado al óleo. Las caderas quedan cubiertas por el paño de pureza. Los brazos se encuentran articulados a nivel de los hombros y los codos mediante el sistema denominando de "galleta", actualmente no pueden ser articulados ya que han sido fijados mediante bandas adhesivas y unas aldabillas colocadas bajo las axilas, lo cual dificulta enormemente el cambio de túnica así como la colocación de la cruz, junto al Cirineo, en su paso procesional.

El escultor e imaginero Luis Salvador Carmona, utilizó la técnica del ensamblado de la mascarilla para colocar ojos de cristal y tallar el interior de la boca, colocando tanto la lengua como los dientes de marfil de forma individual (Fig. 7), así mismo las manos también están

5 y 6. Imagen completa de Ntro. Padre Jesús Nazareno

7. Ntro. Padre Jesús Nazareno (detalle del rostro)

8. Ntro. Padre Jesús Nazareno (detalle de las manos)

[39]CALDERÓN BERROCAL, Mª C. *Nazarenos de Sevilla*. Vol. II, p. 274. Editorial Tartessos S.L. Sevilla 1997.

talladas de forma independiente al cuerpo (Fig. 8). En este sentido tanto el busto como las manos se encuentran fijados al nuevo cuerpo que tallara Pérez Conde, con la salvedad de que la unión queda marcada, lo que permite distinguir entre la talla de Salvador Carmona y Pérez Conde sin posibilidad de confusión.

La imagen utiliza peluca y dispone de pestañas de pelo natural.

El busto del escultor Salvador Carmona está compuesto por seis piezas de madera ensambladas longitudinalmente con sus planos de unión enfrentados para contrarrestar los movimientos naturales de la madera. Los dos costeros centrales se extienden desde la región parietal hasta el esternón, en su recorrido se encuentran ahuecados en la zona craneal y cuello, hasta el inicio de la escotadura yugular, desde ese punto se vuelven a ensanchar y macizar ensamblando otros dos bloques para dar forma al cuello y hombros del lado derecho, donde terminan. Por la parte delantera los dos bloques centrales se vuelven a estrechar debido al corte recibido para configurar el ahuecado interior que debió tener el cuerpo que sustituyó Pérez Conde.

A estos dos bloques centrales se han ensamblado otras dos piezas: una de ellas da forma al rostro, constituyendo la mascarilla y la otra, a una porción de la región occipital y lado izquierdo de los hombros.

Por consiguiente el cráneo se encuentra totalmente ahuecado, en su interior podemos distinguir perfectamente la disposición de los globos oculares de vidrio, así como la lengua y dientes tallados de forma independiente al resto. La lengua queda sujeta al interior de la boca por dos piezas de madera que encajan en dos muescas rectangulares talladas en la cara interna de la madera que la aloja (Figs. 9 y 10).

Una espiga de unos 26 mm de diámetro colocada por el escultor Pérez Conde para asegurar la unión interna del busto al nuevo cuerpo entra en el hueco interior de la cabeza unos 60 mm aproximadamente sin contactar con ninguna otra madera, quedando su extremo a la altura de la lengua y el otro, de forma cuadrangular, queda alojado entre dos piezas de madera en el interior del pecho.

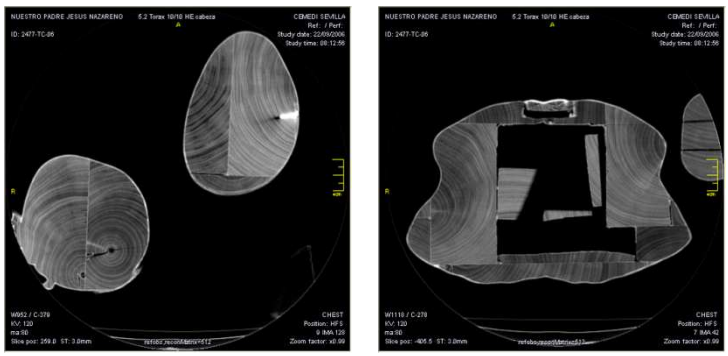
El ahuecado interno de la cabeza presenta zonas con un grueso de pared que oscila entre los 13 y 14 mm, como sucede en la región temporal del lado derecho e izquierdo de la misma (Fig. 9).

El estado de conservación de estas maderas es óptimo, sus planos de unión contactan en su totalidad a excepción de la pieza de madera que conforma la mascarilla, que se encuentra separada de los dos bloques centrales tanto en el lado derecho como en el izquierdo desde el inicio del pelo hasta la barba.

Sobre el hombro derecho se puede observar otra importante fisura, como consecuencia de la desunión de las piezas de madera que dan forma a dicho hombro (Fig. 11).

9 y 10. Ensambles del rostro

11. Ensambles del hombro con detalle de fisura



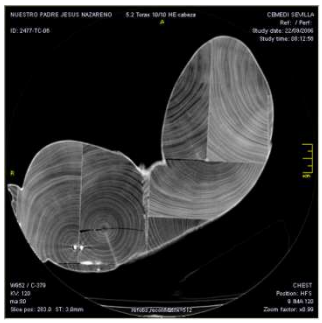
En el lado derecho de la región posterior del cuello se puede observar una pequeña fisura, así como en la pieza de madera que da forma al labio inferior.

El busto de Salvador Carmona queda unido al cuerpo de Pérez Conde de una forma irregular ya que los puntos de contacto entre uno y otro no son muy abundantes. Interiormente Pérez Conde colocó varias pletinas metálicas para afianzar la unión (Fig. 12).

El cuerpo tallado por Pérez Conde está formado por siete bloques de madera principales, dispuestos con sus fibras enfrentadas de tal forma que dejan un hueco interior que se ha prolongado, cortando y extrayendo la madera, hasta las caderas. El resto del volumen se ha completa ensamblado pequeñas piezas al conjunto (Fig. 13). En el hueco interior además de tres piezas de madera que unen el busto al cuerpo, como ya hemos visto, encontramos unos folios encuadernados y enrollados sobre sí mismos, se trata de un documento introducido por el escultor (Fig. 14).

El costado derecho está formado por un costero principal que se extiende desde el hombro hasta el pie, en su recorrido se han ensamblado otras piezas de madera para configurar el volumen necesario para tallar la imagen, como han sido: una pequeña pieza para dar forma al "sombrerillo[40]" del hombro derecho y parte del paño de pureza, en su cara opuesta se le ha ensamblado otro costero para dar forma a parte del sudario y la pierna derecha hasta el pie.

El costado izquierdo sigue el mismo esquema anterior: un costero principal se prolonga desde el hombro hasta el paño de pureza, no obstante, en este caso ha sido necesario ensamblar dos piezas de madera más para terminar de darle forma. Estas tres piezas se mantienen unidas hasta el paño de pureza. Sobre el costero principal se han ensamblado otros dos costeros con sus fibras enfrentadas para dar forma a la pierna izquierda en su avance, éstos se extienden hasta el pie (Figs. 15 y 16).



12 a 16. Diversas uniones y ensambles en el cuerpo de Ntro. Padre Jesús Nazareno

[40]Término usado por los imagineros para designar la porción del hombro que viene a coincidir con la región deltoidea bajo la cual se aloja el sistema de articulación del hombro.

Por el frente, una tabla da forma a los pectorales y sirve de apoyo al busto de Salvador Carmona, tras ésta se han ensamblado otras dos para dar forma al abdomen y parte del paño de pureza (Fig. 13).

El hueco del cuerpo queda cerrado por una tabla que da forma a la espalda. Este cerramiento está compuesto de una primera tabla, anclada entre los costeros laterales y sobre la que apoya la parte posterior del busto de Salvador Carmona, esta tabla da forma a la zona alta de la espalda, en su recorrido queda alojada en el interior del cuerpo ya que la siguiente tabla, de mayor tamaño se ha ensamblado a ésta para terminar de cerrar el hueco y dar forma al resto de la espalda hasta la región lumbar.

Desde el interior del hueco practicado en el cuerpo se han introducido clavos metálicos para reforzar los ensambles originados en la unión de los costeros.

Las desuniones de las maderas que se manifiestan al exterior, fisurando la policromía son consecuencia de los movimientos de los bloques de madera ensamblados cuando las condiciones de humedad relativa y temperatura fluctúan bruscamente y la estructura es sometida a esfuerzos intensos (salidas procesionales).

Las principales alteraciones observadas son las siguientes:

- El sudario, así como en la cara interna de ambos muslos, se encuentran fisurados.

- Los gemelos, así como el talón de la pierna izquierda, se encuentran fisurados.

- Se observa una fisura por encima del tobillo de la pierna derecha y varias fisuras en la zona de la espalda.

- La sujeción de los pies de la imagen a la pena presenta desunión de los ensambles cuando es sometida la escultura a un movimiento continuo, manteniendo sujeta la peana.

En líneas generales el estado de conservación de estas maderas no es preocupante, su alcance y repercusión son mínimos en la actualidad, no obstante es recomendable consolidar las alteraciones observadas para estabilizar estructuralmente el conjunto lígneo y los estratos de color adheridos al mismo, evitando con ello el avance de los deterioros advertidos. Por otra parte, esta información permite diseñar y establecer un control y seguimiento del estado de conservación personalizado de la imagen para garantizar su perdurabilidad en el tiempo.

PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LA IMAGEN DE SAN FRANCISCO DE ASÍS (DE ESTEPA)

María Teresa Real Palma
Conservadora–restauradora de Bienes Culturales
Centro de Intervención del IAPH

El proyecto de conservación-restauración de la escultura denominada San Francisco de Asís, atribuida a Luís Salvador Carmona y perteneciente a la Iglesia de Nuestra Señora de Gracia del convento franciscano de Estepa, ha sido realizado por distintos técnicos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

El primer contacto con la obra se efectuó en 2002 con motivo de la realización de un informe diagnóstico sobre la misma. Posteriormente, en marzo de 2004 la imagen de San Francisco de Asís entra en el IAPH para someterse a una intervención de conservación-restauración integral en los talleres del Departamento de tratamiento en el Centro de Intervención de dicha institución. Finalmente, la obra vuelve al convento franciscano en octubre del mismo año tras finalizar el proceso de actuación llevado a cabo.

I. Historia del bien cultural

La imagen de San Francisco ha estado atribuida a las escuelas granadina y sevillana siendo el franciscano Martín Recio quien en 1974 la relacionó con la producción del escultor Luís Salvador Carmona. Además este investigador localizó en el archivo del convento de San Francisco la fecha de realización de la obra.

En las actas de los años 1743 y 1746 se registran una serie de gastos para la adquisición de la imagen y la construcción de su retablo. En el acta de 1743 consta lo siguiente: *"Ytem da en data noventa y cinco reales vellón que se han entregado al escultor que ha trabajado en la composición de la imagen de Nuestro Seráfico Padre..."*

También se hace constar que una parte importante de la obra fue sufragada por don Juan Bautista Centurión de Ayala, séptimo marqués de Estepa, donó 733 reales de vellón[41].

Este último fue ministro y benefactor de la Orden Tercera Franciscana de Estepa, residía en la capital madrileña por lo que pudo conocer al escultor castellano también vinculado a la misma orden en Madrid. Esta relación explicaría la presencia en Estepa de una serie de obras del citado artista[42].

[41] DÍAZ FERNÁNDEZ, E.: "Un San José de Luís Salvador Carmona en Estepa". *IV Jornadas de Historia de Estepa. La Vicaría eclesiástica*. (S.F.) pp. 481 y 482.
[42] Ibídem pp. 491 y 492.

Por lo tanto a través de la cita documental Martín Recio vinculó la imagen de San Francisco con el círculo de Salvador Carmona tras su estudio comparativo con la escultura del mismo tema iconográfico del Museo de León.

La imagen se encuentra colocada en un camarín con retablo barroco situado en el muro de la Epístola y no se tienen noticias de cambios de ubicación.

No se conocen referencias documentales sobre restauraciones de la imagen pero durante la intervención en el I.A.P.H. se ha constatado que presentaba algunos repintes y varios dedos de las manos fracturados.

Representa a San Francisco de Asís vestido con el hábito de la orden, ajustado a la cintura por un cordón de seda con tres nudos que aluden a los votos de pobreza, castidad y obediencia que son las tres virtudes franciscanas.

Otro de los símbolos es el Crucifijo que lleva en su mano izquierda y los estigmas de las manos, los pies y el costado que están siempre a la vista. La herida del costado es visible por una hendidura en el hábito. Las heridas recuerdan el milagro de la estigmatización ocurrido en el monte Albernia, en el valle del Casentino (Arezzo), el día de la Exaltación de la Cruz. San Francisco tuvo la visión de un crucifijo suspendido en el aire donde estaba Cristo clavado con apariencia de un serafín de seis alas, de cuyas heridas surgían unos rayos que se imprimieron en su carne en forma de estigmas. Este episodio es el más popular de la vida de San Francisco.

Con respecto a su morfología, la imagen se presenta de pie sobre una peña rocosa con el pie izquierdo adelantado en actitud de caminar, lleva un crucifijo en la mano izquierda y tiene la cabeza inclinada también hacia este lado. El brazo contrario se encuentra extendido hacia abajo con la palma de la mano abierta dejando a la vista del espectador los estigmas de esa mano y del costado.

La composición refleja un gran dinamismo, característico de la estética barroca, logrado a través de la postura del brazo derecho y la cabeza del santo, se crea una línea diagonal imaginaria paralela a la originada por la posición inclinada del crucifijo, elemento central de la composición tallado con gran minuciosidad. El plegado del hábito acentúa este dinamismo, sobre todo el borde bajo que parece estar movido por el viento para acentuar la posición de avance de la figura.

El rostro tiene forma ovalada, es delgado con los pómulos marcados, presenta la frente con algunas arrugas al tener levemente fruncido el entrecejo, la nariz es recta con el tabique y las fosas nasales marcadas. La boca se encuentra entreabierta con los labios muy perfilados y deja entrever los dientes del maxilar superior. Tiene las cejas gruesas y los ojos con forma almendrada.

El cabello se encuentra tonsurado, tiene barba bífida y bigote, mostrando una talla realizada mediante pequeñas incisiones creando cortos mechones rizados. Se representan con gran realismo en la imagen los detalles anatómicos, tanto de las manos como del rostro donde se marcan las arrugas de los ojos, de la frente o las venas de la sien derecha del santo.

El crucifijo que porta el santo en su mano izquierda, realizado en madera policromada, refleja también gran calidad en su ejecución con una cuidada representación de la anatomía.

La escultura de San Francisco de Asís del convento franciscano de Estepa se encuadra por tanto dentro de la estética barroca y, como ya se ha comentado, presenta una serie de características muy similares a las obras del escultor Luís Salvador Carmona.

El citado artista, nacido en Nava del Rey (Valladolid) en 1708, llegó a Madrid en 1723 cuando contaba con catorce años de edad. Entró como aprendiz en el taller del escultor Juan Alonso Villabrille y Ron permaneciendo luego en él como oficial. Posteriormente al fallecer este artista y heredar su taller su yerno, José Galván, se asoció con él. Así permaneció hasta el año 1731 cuando montó su propio taller. Se casó en dos ocasiones. Fue Teniente- Director de Escultura en la Real Academia de San Fernando y participó activamente en la Junta Preparatoria y en la Real de San Fernando después de su fundación. Murió enfermo y muy debilitado el año 1767[43].

La producción de este artista se caracteriza por la interpretación que realiza de los modelos iconográficos del siglo XVII prescindiendo del dramatismo y patetismo de la imaginería de esta época y buscando la elegancia y equilibrio compositivo, como se observa en la imagen de San Francisco de Estepa.

Esta escultura ha sido atribuida a Salvador Carmona por los investigadores que han estudiado la obra del citado artista al igual que otras imágenes del santo franciscano, como son el de la iglesia parroquial de Yepes, Toledo donde llegó a finales de 1740, y la imagen de San Francisco de Asís del convento de esta orden en Olite, Navarra que se trasladó desde Madrid en 1750[44].

Precisamente la imagen de Estepa muestra gran semejanza con la que se conserva en Olite tanto en la composición como en otros detalles, por ejemplo del crucifijo o de las facciones del rostro del santo.

---

[43] MARTÍN GONZÁLEZ, J. L.: *Luis Salvador Carmona: escultor y académico*. ed. Alpuerto. Madrid, 1990, pp.13-25

[44] GÓMEZ PIÑOL, E.: La imagen de Jesús Nazareno de Estepa: Una propuesta de atribución a Luís Salvador Carmona. Ayuntamiento de Estepa. Sevilla, 1996. p.546. Martín González, J. L: op. cit., pp. 281 y 220. GARCÍA GAINZA, Mª C.: *El escultor Luís Salvador Carmona*. Universidad de Navarra, 1990. p.91.

Hay que destacar, sobre todo, cómo la imagen de San Francisco de Estepa tiene una serie de grafismos comunes con otras esculturas cuya autoría consta documentalmente que fueron realizadas por Salvador Carmona. Se observa gran similitud en la manera de tallar los pliegues de las vestimentas reflejando un gran dominio de la gubia al crear pliegues muy movidos que dan un efecto de claroscuro al combinar el juego de líneas verticales y oblicuas.

En concreto se aprecian formas muy parecidas a las de las vestimentas de la escultura de San José de la iglesia de San Fermín de los Navarros de Madrid, realizada en 1746 pero desaparecida. Y también a la de San José de la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Segovia de 1754.

En conclusión la imagen de San Francisco de Asís del convento franciscano de Estepa fue realizada probablemente por Luís Salvador Carmona hacia 1743, conservando su policromía original por las siguientes razones:

En primer lugar, documentalmente consta en el archivo del convento que en 1743 se efectuó un pago al escultor que realizó la imagen del santo. Y que en otros pagos colaboró con una importante cantidad el séptimo marqués de Estepa que fue ministro y benefactor de la orden tercera franciscana de Estepa.

En segundo lugar, a través del estudio estilístico comparativo se ha observado como la imagen presenta unas características morfológicas y estilísticas muy semejantes a las obras realizadas por Luís Salvador Carmona. Además este escultor estuvo muy vinculado a la orden franciscana.

Y por último mediante los estudios realizados a la escultura durante su intervención en el I.A.P.H. se ha comprobado que la imagen conserva prácticamente sin modificaciones sus características morfológicas originales.

1. Fotografía con iluminación ultravioleta

II. Conservación restauración

II.1. Datos técnicos y estado de conservación

Siguiendo la metodología aplicada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, antes de intervenir en el Bien, el restaurador proyecta la realización de una serie de análisis científico-técnicos que ayudan a determinar tanto el estado de conservación como los datos específicos sobre la materialidad de la obra. A este respecto, los análisis que se realizaron fueron los siguientes:

II.1.1. Métodos físicos de examen:

*Examen visual del bien con luz normal y luz ultravioleta. El análisis de la escultura con luz ultravioleta ayudó a poner en evidencia la superposición de estratos polícromos

y la existencia de capas de color producto de intervenciones anteriores. Se pusieron en evidencia algunos repintes repartidos sobre la policromía, aunque no muy numerosos, y también una espesa capa de barniz aplicada burdamente.

*Estudio fotográfico, con luz blanca y ultravioleta.
El estudio fotográfico se desarrolló a lo largo de todo el proceso de intervención, combinando la realización de diapositivas de 35 mm con fotografía digital tanto con tomas generales como de detalles.

*Estudio radiográfico. Se realizó una toma radiográfica antero-posterior de la imagen del santo y otra del crucificado. Del estudio de las mismas se desprende la presencia de algunos elementos metálicos en el interior de la talla del santo, algunas líneas de ensamble entre piezas y distintas opacidades en la visión de la placa localizando y situando estratos policromos.

Uno de los datos que se obtienen del análisis de la radiografía del crucificado es el ensamblaje de los brazos al torso, que se realiza mediante la introducción de sendas espigas. Estas espigas no son exentas sino que forman parte de la misma talla de los brazos.

* Examen con una lupa binocular de 25 x. que ayudó a elaborar el estudio de correspondencia de policromía.

II.1.2. Caracterización de materiales:

* Análisis químico de materiales pictóricos con la siguiente metodología: toma de muestras de policromía en lugares estratégicos por su significación y localización. Las muestras son de tamaño milimétrico y se abarca la mayor cantidad de estratos posibles. Una vez en el laboratorio se continúa con la metodología propia de actuación. (Ver análisis científico-técnico).

* Análisis biológico para identificación de madera. Se tomó una muestra del hueco interno del santo.

Localización de las muestras:

Se tomaron tres muestras de policromía, dos del hábito y una de la carnación en la mano izquierda.

Se extrajo para análisis una muestra de madera de la cara interna del hábito del santo.

II.2. Soporte

La escultura de San Francisco tiene unas dimensiones de 150 cm. x 80 cm. (h x a), mientras la peana mide: 60 cm. x 57 cm. (a x p).

2. Radiografía frontal. San Francisco

3. Radiografía frontal. Cristo

4. General. Antes de la intervención

La elaboración de la escultura se realiza mediante el ensamblado de bloques de madera, dejando en el centro un gran hueco interno. La madera utilizada es *pinus silvestris*. Al volumen general de las vestiduras se le añaden algunos elementos que se tallan aparte, como la cabeza, las manos, las piernas y la peana.

La cabeza está construida dejando un hueco interior para el alojamiento de los globos oculares realizados en vidrio y de los dientes elaborados con hueso. En la parte frontal de la cabeza se ensambla una pieza que hace de *"mascarilla"*. Todo el volumen general de la cabeza se encaja en la parte superior del hábito mediante una gruesa espiga de madera que es la prolongación interna del cuello.

Las dos manos también se alojan en el hábito de la imagen del santo introduciéndose en el hueco interno de las mangas. Se fijan mediante unos pernos de metal pasantes que entran desde el exterior de la talla de las mangas. Para asentar el santo a la peana las piernas terminan en sendos

tacos con forma cúbica que se ensamblan a la misma mediante cola y clavos de metal.

Las piernas están talladas bajo el hábito hasta una altura de unos 25 cm. aproximadamente.

Se puede ver a través del examen organoléptico, y con la ayuda de las tomas radiográficas, la disposición de algunas de las piezas constituyentes. La escultura se compone de pocas piezas, ensambladas la mayoría *al hilo*. Se han utilizado muy pocos elementos metálicos, observándose la presencia de clavos de forja a la altura de los hombros, colocados seguramente para el refuerzo de los ensambles de los bloques de madera de los brazos.

En la parte central inferior de la peana tiene sujeta una pletina de hierro con casquillo de rosca como elemento de sujeción a la base del camarín.

El cristo se sujeta a la cruz con tres clavos situados en manos y pies. Los clavos están realizados en hierro, con punta piramidal y tuercas con puntas redondeadas.
La sujeción del crucifijo se resuelve mediante una pieza de metal atornillada a la mano izquierda del santo. Esta pieza, a modo de abrazadera, sujeta la cruz ayudándose de un perno pasante.

II.3. Intervenciones anteriores y alteraciones

La escultura de San Francisco se ha intervenido en pocas ocasiones. En el soporte se han realizado algunas modificaciones tales como el pegado de tres dedos del santo que se habían fracturado. Las roturas en los dedos se han producido en el dedo índice de la mano derecha y los dedos índice y pulgar de la mano izquierda. Otra de las intervenciones es la introducción de cuatro tornillos que agarran la pletina de hierro colocada en la parte inferior.

Por último, se habían provocado varios orificios de distinto calibre en la cabeza, seguramente con la función de sostener elementos anexos, como algún nimbo.

Las principales alteraciones en cuanto a soporte se centran en las fisuras aparecidas en el mismo, estando la mayoría de ellas situadas en las líneas de unión de las distintas piezas constitutivas. Las grietas con mayor apertura son una situada en la parte frontal y otra en la zona posterior central, las dos con sentido vertical. En la parte alta posterior del hábito aparecen varias fisuras de considerable apertura, reflejo de la utilización de varios bloques de madera para la construcción de esta parte de la escultura. De menor calibre, aunque también correspondientes a líneas de unión de piezas, son las fisuras aparecidas en la mascarilla.

Existían además, algunas faltas de soporte de pequeño tamaño localizadas casi todas en los bordes de las vestiduras. La pérdida de fragmentos parece haber sido provocada por la incidencia de golpes en estas zonas más frágiles.

5. Detalle de la cabeza. Antes de la intervención

6. Detalle fisuras en el hábito. Antes de la intervención

Una de las tuercas de sostén del Cristo a la cruz se había perdido.

II.4. Conjunto polícromo

II.4.1. Datos técnicos y estado de conservación

El primer estrato que nos encontramos sobre la madera es el de preparación, compuesto por sulfato cálcico y cola animal. El espesor de esta capa varía dependiendo de la zona.

La policromía en la superficie de las carnaciones del santo es de acabado pulido y color rosado con tonos verdes para las venas y bermellón para los labios y la sangre de las llagas. En el Cristo la carnadura se trabaja igual, aunque la superficie está menos pulida que la del santo.

En las vestiduras la policromía imita el basto tejido de los hábitos franciscanos construyendo el conjunto polícromo mediante la aplicación de una primera capa de un color blanco ligeramente marfileño y sobre esta dibujando finas líneas color pardo. El dibujo del tejido se realiza con gran exquisitez y llega hasta las partes no visibles fácilmente, como la vuelta de las vestiduras en las mangas y los bajos del hábito.

La cabellera y la barba son de color pardo oscuro, con apenas preparación entre el soporte y la policromía.

El primer estrato polícromo de la cruz es de color azul claro con los nudos de color naranja pálido, aunque en superficie presenta otro de color verde, de una intervención anterior.

La superficie de la base de la escultura presenta una textura granulosa, conseguida al mezclar la preparación con alguna materia que no ha sido identificada.

Respecto al material constitutivo, los pigmentos encontrados en el análisis químico efectuado por el departamento de análisis han sido los siguientes:

* Carnaduras: blanco de plomo, calcita, bermellón y azurita.
* Hábito: blanco de plomo, calcita, trazas de ocre, sombra y trazas de carbón.

II.4.2. Intervenciones anteriores y alteraciones

La intervención que más llamaba la atención en la imagen del San Francisco era la capa de barniz que había sido aplicada burdamente sobre toda la superficie policroma del hábito y que con el paso del tiempo se encontraba muy alterada cromáticamente.

Además de esta intervención, actuando en el estrato de policromía se encontraron otras tales como la aplicación de estucos desbordantes en algunas lagunas con falta de preparación. Así mismo, la obra soportaba otras actuaciones como repintes puntuales de pequeña extensión sobre el

estrato de color, situados en la base, en las sandalias, en las carnaciones y en el hábito. Estos, unas veces eran de un color pardo oscuro uniforme y otras imitaban el dibujo de líneas del original. El área de carnaciones más repintada se localizaba en las manos del santo, que además también tenían sobrepuestas capas de estuco sobre las líneas de unión de los fragmentos encolados de los dedos.

En el Cristo, los repintes se situaban en la zona posterior de la espalda y del sudario. En cuanto a la cruz, se encontraba totalmente repolicromada con una capa de pintura color verde oscuro.

La superficie polícroma en las carnaciones presenta un cuarteado muy fino, que en general es de recorrido errático. El resto de la superficie policroma no presenta craquelado.

La principal problemática que presentaba la policromía de la imagen de San Francisco eran los defectos de adhesión entre la preparación y el soporte en una amplia zona de la superficie del hábito. Estas alteraciones se manifestaban con abolsados, y en el peor de los casos con desprendimientos del conjunto polícromo. Aunque en el resto de la policromía no aparecían problemáticas significativas en cuanto a la adhesión, en la de la base se encontraron numerosas lagunas con faltas del estrato de preparación.

Otras de las alteraciones a reseñar son las fisuras en la policromía que coinciden en casi todos los casos con las grietas provenientes del soporte.

Como conclusión, las alteraciones más significativas se centraban en la espesa capa de barniz sobre la superficie policroma del hábito y los defectos de adhesión en toda esta área.

Por lo demás, el resto de las alteraciones en la policromía y el soporte no se consideraron demasiado relevantes, ya que todas resultaron subsanables.

III. Tratamiento

Tras realizar el diagnóstico de daños con la ayuda de los análisis previos y el estudio de la historia material de la obra, se elaboró una propuesta de actuación. El tratamiento propuesto ha tenido en cuenta el conocimiento que se ha tenido sobre la historia y materialidad de la obra. La intervención se ha planteado con un carácter conservador y también restaurador.

Los criterios de intervención elegidos tras el estudio del bien han sido, en la medida de lo posible los de legibilidad, reversibilidad de los materiales empleados y compatibilidad de los mismos. Se ha tenido también en cuenta el criterio de mínima intervención, aunque en algunas actuaciones se ha considerado la restitución de partes

7. General. Finalizada la intervención

perdidas como medida más adecuada de cara a la lectura formal de la obra.

III.1. Soporte

Tras la revisión del estado de las uniones de las distintas piezas se decide actuar en algunas fisuras del soporte, tanto del Santo como del Cristo. El tratamiento efectuado consistió en la retirada previa de los estratos sobrepuestos que consistían en repintes y estucos. Posteriormente se pasó a la introducción de finas chirlatas de madera de pino envejecido unidas con acetato de polivinilo.

En una fisura localizada en la nariz del Santo se actuó inyectando también acetato de polivinilo, ya que aunque existía una ligera separación entre los planos, la grieta no permitía otro tipo de actuación. En el dedo pulgar de la mano izquierda del Santo que se encontraba casi despegado, se actúa desensamblándolo y volviéndolo a

ensamblar mediante una fina espiga interna realizada en madera de haya.

Asimismo, se tallaron a medida e introdujeron pequeñas piezas de madera de pino envejecido para rellenar los huecos situados en la parte superior de la cabeza del Santo.

La pieza de hierro atornillada a la mano izquierda del Santo tuvo que modificarse, ya que tal como estaba antes de la intervención provocaba la fractura del dedo pulgar. La manera de proceder fue la apertura del hueco cilíndrico de la abrazadera y la colocación de un tejido en el interior para aliviar el rozamiento que se produce al introducir la cruz. Además, se sustituyeron los tornillos de agarre a la mano y se cambió el sistema de perno pasante por la introducción de un casquillo de bronce de rosca interna en la cruz.

Como faltaba una de las tuercas para los clavos de la cruz, se realizó una de igual forma y material que las dos que tenía.

Las pérdidas puntuales de soporte se reintegraron con madera de las mismas características que el original unidas con pasta de madera.

III.2. Conjunto polícromo

La consolidación de los estratos de preparación y color se realizó en las áreas donde se detectó defectos de adhesión. Se realizó aplicando cola animal como adhesivo y calor controlado.

Con el fin de encontrar el método más idóneo para la limpieza de los repintes y de los depósitos superficiales, así como el grado de actuación sobre las distintas áreas se realizó un test de solubilidad.

La eliminación del repolicromado en la cruz no se pudo efectuar ya que el estado de conservación de la policromía subyacente era muy precario. No obstante, como testigo del original, se dejó a la vista en uno de los nudos la policromía original.

El estucado de las lagunas con pérdida de preparación se efectuó por aplicación de material afín al original (estuco de cola animal y sulfato cálcico). La reintegración cromática de las lagunas estucadas se efectuó atendiendo a los criterios de reversibilidad y diferenciación. Se realizó con acuarela y pigmentos al barniz con técnica de rayado.

La protección de la superficie polícroma se realizó con una capa de barniz aplicada con brocha suave sobre toda la superficie.

Los tratamientos realizados han permitido la consolidación material de la obra en cuanto que se ha podido reforzar el soporte y evitar que continuara el ritmo de pérdida del estrato de preparación y policromía que presentaba el hábito de la imagen de San Francisco.

8. Finalizada la intervención

IV. Estudio científico–técnico

IV.1. Análisis químico de materiales pictóricos

Se tomaron tres muestras de policromía. Los pequeños fragmentos de pintura se englobaron en metacrilato y se cortaron perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se analizaron tanto la capa de preparación como las de pintura.

IV.2. Material y método. Técnicas de análisis

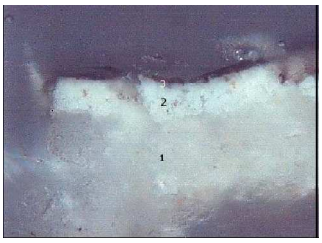
- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos.

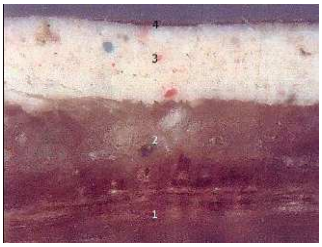
IV.3. Resultados y discusión

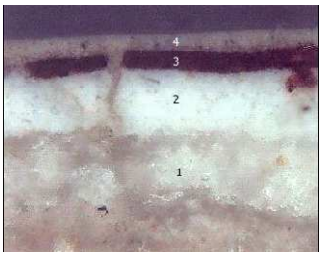
Sobre la base de los resultados experimentales obtenidos podemos sacar las siguientes conclusiones acerca de la composición de los distintos estratos que constituyen las muestras estudiadas:

Muestra sf-1. Blanco rayado, túnica.
1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 150.
2) Capa de color blanco compuesta por blanco de plomo, calcita y trazas de ocre. Su espesor oscila entre 25 y 35.
3) Capa de color marrón compuesta por blanco de plomo, calcita, sombra y trazas de carbón. Su espesor oscila entre 0 y 5.

Muestra sf-2. Carnación, mano izquierda.
1) Resto de madera del soporte.
2) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Su espesor oscila entre 60 y 180.
3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, calcita, bermellón y azurita. Su espesor oscila entre 50 y 65.
4) Capa pardusca de naturaleza orgánica. Tiene un espesor inferior a 5.







9. Microfotografía (x200). Sección transversal de la muestra SF-1

10. Microfotografía (x200). Sección transversal de la muestra SF-2

11. Microfotografía (x200). Sección transversal de la muestra SF-3

Muestra sf-3. Marrón, rayado, túnica.
1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico, trazas de tierras y cola animal. Tiene un espesor superior a 375.
2) Capa de color blanco compuesta por blanco de plomo y calcita. Su espesor oscila entre 50 y 65.
3) Capa de color marrón compuesta por blanco de plomo, calcita, sombra y trazas de carbón animal. Su espesor oscila entre 10 y 15.
4) Capa de color terroso ocre compuesta por blanco de plomo, calcita y tierras. Su espesor oscila entre 25 y 30.

La escultura presenta una preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. El espesor máximo medido es de 375.

Las carnaciones están constituidas por blanco de plomo, calcita, bermellón y azurita.

La túnica está constituida por dos estratos. El inferior, de color blanco está compuesto por blanco de plomo, calcita y trazas de ocre. El superior, de color marrón, es discontinuo (sólo existe en las zonas correspondientes a las rayas marrones) y está compuesto por blanco de plomo, calcita, sombras y trazas de carbón. En una de las muestras estudiadas se aprecia un repinte superficial, de color terroso, compuesto por blanco de plomo, calcita y tierras.

Los pigmentos identificados son los siguientes:

- Blancos: blanco de plomo, calcita
- Rojos: bermellón
- Azules: azurita
- Amarillos: ocre
- Pardos: tierras
- Negro: carbón

IV.2. Análisis biológico. Identificación de madera

La identificación de la madera se llevó a cabo mediante el estudio de sus características macroscópicas, así como de su anatomía microscópica.

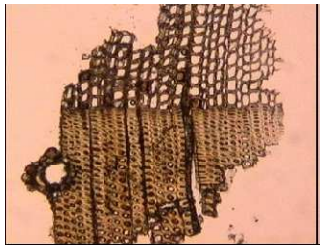
La estructura macroscópica se estudió observando la muestra de madera al estereomicroscopio o lupa binocular, a un aumento de entre 20 y 40x.

Las características anatómicas microscópicas se han analizado al microscopio óptico. Se han estudiado tres secciones de la madera, transversal (perpendicular al eje longitudinal del árbol), longitudinal tangencial (paralela a un plano tangente al anillo de crecimiento) y longitudinal radial (que pasa por el eje longitudinal del árbol e incluye a uno o varios radios leñosos).

Para su examen microscópico, la madera necesita de una preparación previa: la muestra se pone en un vaso de precipitado lleno de agua destilada y se lleva a ebullición hasta que se sumerja. Esto ablanda la madera, facilitando los

cortes de las distintas secciones, y hace salir el aire de las cavidades de la madera. Los cortes para obtener las distintas secciones anatómicas se realizaron a mano con una hoja de afeitar, obteniendo láminas suficientemente finas para la observación al microscopio óptico.

Siguiendo el método arriba indicado y con la ayuda de bibliografía especializada (F.H. Schweingruber, 1990; García Esteban, Guindeo Casasús & de Palacios de Palacios, 1996), la muestra analizada se ha determinado como madera de *Pinus sylvestris*.



EQUIPO TÉCNICO

Estado de conservación, documentación gráfica y tratamiento:
María Teresa Real Palma. Conservadora-restauradora de bienes culturales. Centro de Intervención. IAPH.

Informe histórico - artístico:
Eva Villanueva Romero. Historiadora del arte. Centro de Intervención. IAPH.

Documentación fotográfica y estudio radiográfico:
Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo. Laboratorio de métodos físicos de examen. Centro de Intervención. IAPH.

Análisis químico:
Lourdes Martín García. Química. Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras. IAPH.

Análisis biológico:
Víctor M. Menguiano Chaparro. Biólogo. Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras. IAPH.

12. *Pinus sylvestris*. Sección transversal, 50x

13. *Pinus sylvestris*. Sección tangencial, 100x

LUIS SALVADOR CARMONA EN EL PAÍS VASCO, NAVARRA Y CASTILLA

Jesús Urrea Fernández
Director Honorario del Museo Nacional de Escultura

Probablemente sea Luis Salvador Carmona el escultor español que más extensa bibliografía específica haya suscitado en los últimos cuarenta años. Para ello tal vez ha servido de acicate el número tan extraordinario de obras que el académico Ceán Bermúdez enumeró en la biografía que redactó para su *Diccionario* estimando que su producción superaba las quinientas.

En su identificación, estudio y recopilación, durante todos estos años nos hemos ocupado una veintena de profesionales y aficionados que no hemos hecho sino seguir el camino marcado por los que nos han precedido en el sentir de este mismo interés[45]. Hasta un total de 41 trabajos dedicados al escultor se han publicado en estos últimos años, todos ellos con aportaciones de muy variada tipología: biográfica, formativa, estética, documental, de patrocinio y muchas enfocadas a la ampliación de su catálogo conocido.

De ahí que los artículos aparecidos con una mayor frecuencia hayan sido aquellos que llevan en su enunciado: "algunas obras, sobre algunas esculturas, aportaciones a la obra, más y nuevas obras, más esculturas", etc. gracias a los cuales no resulta tan exorbitado el juicio que emitió Ceán Bermúdez sobre la creatividad del escultor vallisoletano.

La dispersión geográfica de su dilatada producción, a la que contribuyó además de su extraordinaria calidad técnica y la belleza de su genialidad las circunstancias derivadas de su residencia en Madrid que le brindó la posibilidad de ser conocido por el círculo cortesano y por aquellos que buscaban su emulación, ha provocado también la multiplicación bibliográfica, dándose el hecho curioso de que la producción de Carmona se conoce mejor gracias a los estudios periféricos que a los surgidos en la capital.

Constituyeron un punto de inflexión muy importante en la valoración del escultor las dos monografías, aparecidas al unísono, que le dedicaron los profesores Martín González y García Gainza con enfoques y metodologías

[45] MORENO VILLA, J. "Memorial del escultor Luis Salvador Carmona", *AEAA*, 1932, pp.98-99; ALONSO CORTÉS, N. "Los Carmona", *Miscelánea Vallisoletana*, Valladolid, 1944, pp.; LUENGO, J. Mª "Luis Salvador Carmona: el Jesús Nazareno de La Bañeza. León", *AEA*, 1951, pp. 163-164; LORD, E. A. "Una obra desconocida de Luis Salvador Carmona", *AEA*, 1951, pp. 247-249; IDEM, "Luis Salvador Carmona en el Real sitio de San Ildefonso (La Granja)", *AEA*, 1953, pp.11-29, BOTTINEAU, Y. "El panteón de Felipe V en La Granja", *AEA*, 1955, pp. 263-266; SAGÜÉS AZCONA, P. *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid*, 1683-1961, Madrid, 1963).

complementarias[46]. Paradójicamente en los casi cuarenta años transcurridos entre 1970 y 2008, el de su aparición (1990) se convierte en auténtico eje de un antes y un después en los estudios consagrados a Carmona. Desde aquella ya lejana fecha se han publicado nada menos que 22 nuevos trabajos sobre el escultor a los que hay que sumar las ponencias y comunicaciones que ha suscitado estas jornadas de Estepa.

No es hora todavía de pensar en una nueva y más completa monografía que, cuando se acometa, deberá enfocarse desde otras perspectivas analizando las fuentes de información que tuvo el joven Carmona (para lo que resulta imprescindible saber más de Villabrille y de Galván), conocer mejor la presencia e influencia de esculturas italianas y andaluzas en el Madrid del primer tercio del siglo XVIII[47], ampliar la mirada sobre el panorama de sus contemporáneos madrileños, apurar al máximo el catálogo personal del autor deslindando la participación de su taller -aún por hacer-, y estudiar al mismo tiempo a su sobrino José, a veces adocenado y en ocasiones con logrados aciertos, y , por supuesto, profundizar en su clientelismo tanto civil como religioso.

Es esta una tarea realmente titánica y no creo que sea exclusiva de una persona; es algo que debería llevarse a cabo en equipo, con ojos que contrasten desapasionadamente atribuciones más o menos fundadas, con responsables que agoten hasta donde sea posible 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 conocimiento de la figura de Carmona que, sin duda, se merece la mejor monografía posible y con ella se situará a la escultura española del siglo XVIII en el lugar de apreciación que se merece.

Considero que el modo de abordar el conocimiento del escultor a través de sus trabajos distribuidos por las diferentes autonomías en las que hoy se divide el Estado no es la más apropiada. Los saltos cronológicos adelante y atrás que plantea el estudio de su producción conservada en las actuales parcelas geográfico-administrativas no permiten ver con claridad ni su evolución estilística ni comprender las motivaciones de los encargos ni tampoco valorar las

[46] MARTN GONZÁLEZ, J. J. *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico,* Madrid, 1990; GARCÍA GAÍNZA, Mª C. *El escultor Luis Salvador Carmona*, Navarra, 1990.

[47] ALONSO MORAL, R. ("La scultura lignea napoletna in Spagna nell´età del barocco: presenza e influsso" en Catálogo de la exposición celebrada en Lecce XI-2007 a V-2008 *Sculture di età baroca tra Terra d´Otranto, Napoli e Spagna*, Roma, 2007, pp. 75-86) ha insistido sobre las coincidencias de obras de Carmona con otras de los napolitanos Nicola Fumo y Giacomo Colombo, apuntada anteriormente por ESTELLA, M. "Miscelánea de escultura del siglo XVIII", en *El arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de arte, Madrid,1989, pp. 245-256. En ocasión anterior atribuí a Carmona una *Trasverberación de Santa Teresa* (Salamanca. Carmelitas de Abajo) que hoy considero obra claramente napolitana.

esculturas dentro del catálogo general de su autor. Pero no por ello el método deja de ser útil.

Atendiendo a esta parcelación en el examen del catálogo de Carmona, el área geográfica que me ha correspondido tratar en esta ponencia además de ser vastísima resulta densa y dispar en contenidos. El País Vasco y Navarra pueden parecer un todo homogéneo respecto a las obras que se encuentran en esos territorios y a las circunstancias que originaron los encargos que el artista cumplimentó para ellos. Con respecto al reino de Castilla, lugar de su nacimiento, el asunto se complica pues aparte de tener que extraer de este análisis panorámico las esculturas realizadas para La Granja de San Ildefonso por su vinculación cortesana, no se aprecia aquí la unidad de las conservadas en territorio vasco-navarro. La variedad de razones, la diversidad cronológica y el no haberse explorado en su totalidad tan extensa región impiden establecer cualquier tipo de conclusión puesto que en las provincias de Burgos, Palencia y Soria no se ha identificado todavía ninguna obra del artista.

En lo relativo al resto del norte peninsular, ni la que se ha adjudicado a Carmona en Orense[48] es suya ni tampoco lo es la que se ha pretendido que lo fuese en Cantabria[49] y en entredicho deben quedar las señaladas en La Rioja aunque, estoy convencido, de que fue tierra abonada para sus envíos por cuestiones político-económicas similares a las vasco-navarras. La Rioja también tuvo "su hora" en el siglo XVIII y la escultura se vio igualmente favorecida. A cada cual lo suyo. Ésta debería ser una de las primeras tareas que habría que emprender: expurgar de seudocarmonas el catálogo razonado del autor.

También es éste buen momento para formularse algunas preguntas sobre asuntos que no han tenido respuesta hasta el presente y convendría aplicar remedio para ir despejando incógnitas. ¿Por qué no aparece más documentación sobre Carmona? ¿Acaso no sometía su actividad al protocolo notarial? ¿Cómo comprometía su seriedad profesional? Si la línea de información documental eclesiástica o la del certificado legal no han dado sus frutos ¿no habrá que buscarlos en los archivos privados? La intimidad epistolar, las disposiciones testamentarias o la administración familiar pueden ser vivero de noticias para los casos de esculturas costeadas con dinero de particulares.

[48] Considero que no le pertenece la *Inmaculada Concepción* de la Catedral de Orense, cfr. YZQUIERDO PERRIÍN, R.; GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. y HERBELLA VÁZQUEZ, J. *La Catedral de Orense*, León, 1993, p. 125.

[49] Tampoco es suya la *Virgen con el Niño*, de Limpias, adjudicada a Carmona por MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (*Escultura barroca en España*, Madrid, 1983, p.390) y POLO, S. (*Escultura barroca en Cantabria*, Santander, pp. 192-194) y rechazada atinadamente por GARCÍA GAÍNZA, Mª C. (*ob. cit*. p.105).

¿Qué viajes pudo hacer y qué conoció en esos posibles desplazamientos?[50], ¿Se ausentó con frecuencia Carmona de Madrid?, ¿Qué indicaciones recibía el artista sobre los retablos en donde se destinaban sus figuras? ¿Por qué no le interesó más la escultura procesional? Qué valoración económica tenían sus obras con respecto a las de otros artistas contemporáneos? Quiénes eran los oficiales de pintura que tenía a su servicio en el taller, gracias a los cuales sus esculturas alcanzan un refinamiento inigualado?[51] ¿Expuso habitualmente Carmona sus obras en público?[52]

Según parece, los vecinos de Vergara le permitieron presentar en Madrid a la admiración general, durante un mes, las esculturas de *Santa Teresa*, la *Virgen del Rosario* y el *San Miguel* que había hecho con destino a la localidad guipuzcoana, señal evidente de lo satisfecho que se hallaba el autor. También en 1746 se llevó procesionalmente por Madrid su *San Francisco Javier* de la Cofradía de San Fermín de los Navarros, lo que no dejaba de ser una exposición pública itinerante. A propósito de la dilación en trasladar al Real Sitio de La Granja su *Cristo del Perdón*, el artista confiesa no tener "prisa ninguna ni me sirve de incomodo antes bien me alegro de tenerle en casa y le vean cuantos vengan a ella"[53].

Una variante de este tipo de exhibición pudo ser la que mantuvo durante algún tiempo en su domicilio con la imagen de la *Divina Pastora*, que regaló después a las monjas capuchinas de Nava del Rey, a la que debía acudir tanto público que el Patriarca de las Indias otorgó indulgencias "a todas las personas que puestas de rodillas rezaran una salve", lo que hace imaginar que se trataba de una exposición devota.

Más seriedad profesional tuvieron las celebradas "en diferentes tiempos en la Academia y merecieron general aplauso de los concurrentes y aprobación de los profesores e inteligentes", permitiendo la admiración de su *San Martín a caballo partiendo la capa con el pobre*, destinada al pueblo navarro de Azpilcueta, el cual se mostró también "al público en varios parajes de esta Corte" e incluso el caballo permaneció en la Academia "algún tiempo más para que los discípulos de ella le copiasen". Algo similar sucedió en 1760

[50] Parece ser que Carmona entregó personalmente sus esculturas en Segura el 15-III-1747 (cfr. GARCÍA GAÍNZA, *ob. cit*. p. 55). Su sobrino Juan Antonio Salvador Carmona recuerda que su tío le llevó consigo en el viaje que hizo al Real Sitio de San Ildefonso (RODRÍGUEZ MOÑINO) y por él se sabe que, durante 6 meses, vivió en Salamanca cuando fue a ejecutar la medalla del Colegio de Oviedo (GARCÍA GAÍNZA, *ob. cit.* p.112).

[51] Un tema que está por tratar es la relación entre la policromía de la escultura del siglo XVIII y el uso y difusión de la seda en España.

[52] Recientemente CHOCARRO BUJANDA, C. ("Docencia y coleccionismo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *BSAA*, 2006-2007, pp. 250-268) ha llamado la atención sobre el interesante asunto de la exposición pública de la obra de arte.

[53] LORD, E.A. "Luis Salvador Carmona en el Real…", pp. 11-29.

con su *Cristo flagelado*, destinado a los jesuitas de Salamanca[54].

Curiosamente hubo que esperar hasta el año 1986 para que otra institución oficial, en este caso el Museo Nacional de Escultura, volviera a presentar públicamente obras del artista. La exhibición *Luis Salvador Carmona en Valladolid*[55] fue un notable intento de revalorización del escultor, si bien, como su título indicaba, circunscritas las obras reunidas al área de origen del artista, mostrando esculturas muy conocidas, otras por entonces recientemente incorporadas a su acerbo y muchas más de su círculo las cuales, poco a poco, están encontrando acomodo en el catálogo razonado de distintos artistas[56]. Sin duda, Carmona merece la celebración de una gran exposición nacional para la que se precisa la misma generosidad de medios económicos que desinterés por parte de los prestadores.

La exquisitez y refinamiento, la ternura y delicadeza, la belleza y calidad sostenida, la perfección técnica y la variedad en todo su elenco creativo, provocarían indudablemente una extraordinaria sorpresa muy pocas veces lograda, consiguiendo que su conocimiento 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 escultor. La dificultad para acometer una selección antológica se halla precisamente en la extensión y bondad de su catálogo.

Dejando al margen sus trabajos en La Corte, Toledo, Extremadura y Andalucía, el mero repaso a su obra personal existente en el País Vasco, Navarra y Castilla supone una oportunidad para comprobar el estado en que se encuentra su conocimiento y entrar en la discusión sobre las atribuciones formuladas con el fin de aproximarnos a conclusiones más actualizadas.

Casi puede afirmarse que la producción de Carmona se inicia y se cierra en el País Vasco. El retablo mayor de la parroquial de Santa Marina de Oxirondo en Vergara (Guipúzcoa) para el que trabajó, entre 1739 y 1742, un total de quince esculturas a las que se añadieron otras cuatro más destinadas a los retablos colaterales, inaugura

[54] MARTIN GONZÁLEZ, J.J. *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, p. 33.

[55] *Catálogo de la exposición Luis Salvador Carmona en Valladolid* (Valladolid, 1986) con textos de Eloísa García de Wattenberg, José Ignacio Hernández Redondo, Mª del Rosario Fernández González y Luis Luna Moreno.

[56] ALBARRÁN MARTÍN, V. "El escultor Alejandro Carnicero en Valladolid", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 11, 1997, pp. 30-41.

espectacularmente su catálogo documentado. Como en tales contratos tuvo plena responsabilidad el ensamblador Miguel de Irazusta, resultaba imprescindible conocer en profundidad la actividad de este personaje del que, por fortuna, recientemente, se ha reconstruido su biografía y actividad creativa[57]. Por ello se sabe que los retablos identificados como de este ensamblador en el antiguo convento de Carmelitas Descalzos de Valladolid[58] se los encargó en 1740 el Marqués de Valmediano[59] y la hipótesis de que las esculturas de los mismos sean de Carmona se ve reforzada[60], de confirmarse su autoría, aunque su cronología no permita incluirlas dentro de lo que ha dado en llamarse su primera etapa creativa[61].

Si la capacidad de invención o el potencial de fabricación no hubiesen quedado suficientemente claros con su presencia en Vergara, Carmona tuvo una nueva oportunidad de revalidar sus cualidades como maestro, al frente seguramente ya de un gran taller, al recibir la petición de realizar toda la escultura del retablo mayor de la iglesia de Segura (Guipúzcoa) cuya arquitectura diseñó, siguiendo la estela de Irazusta, su paisano el ensamblador Diego Martínez de Arce, personaje que se ha revelado como muy importante en la biografía del escultor al reconocérsele como el tutor que en Madrid le coloca, en 1723, en el taller de Juan Alonso Villabrille y Ron[62].

La obra de Segura (1743-1747), sufragada por los Lardizábal y Elorza, coincide en el tiempo con el inicio de su intervención en el taller del Palacio Real de Madrid y para su entrada en él, al margen de sus propios e indiscutibles méritos, tendría alguna responsabilidad dicha familia ya que por entonces uno de cuyos miembros se encargaba de reclutar operarios cualificados para trabajar a las órdenes de

---

[57] ASTIAZARAÍN, Mª I. *Guipuzkoako erretablistika. Miguel de Irazusta*, 1997.

[58] URREA, J. "Revisión a la obra de Luis Salvador Carmona", *BSAA*, 1983, pp.441-450.

[59] ASTIAZARAIN, Mª I. *ob. cit.* pp. 142-144. D. Juan Raimundo de Arteaga Lazcano Chiriboga y Hurtado de Mendoza (1677-1761) fue II marqués de Valmediano, XVIII Señor de Lazcano y IX Señor de Fresno de Torote y reclamó en la Chancillería de Valladolid sus derechos al título de Duque del Infantado.

[60] MARTÍN GONZÁLEZ , J.J.(*Luis Salvador Carmona*, pp. 239-247) reconoce como del artista las figuras de los arcángeles *Rafael* y *Gabriel*, *Nuestra Señora de la Mano*, dos *Virtudes* (una de ellas la *Fe*) y *San José*, fechándolas todas hacia 1740 a excepción del San José que lo incluye –erróneamente- en su etapa final, hacia 1764-1765). También GARCÍA GAÍNZA, Mª C. (*ob. cit.* p.41) considera "con alguna reserva" que "pueden ser obra de nuestro escultor".

[61] A las anteriores hay que añadir un *San Joaquín* (titular de la capilla), desaparecido, y un *San Antonio*, incendiado, que se conoce por fotografía (*Nuestra Señora del Carmen*, Valladolid, 1943, p.22). El retablo mayor (también de Irazusta) lo identifico con el existente en el convento de Trinitarias (antes de Franciscanas) de Fuensaldaña (Valladolid).

[62] SALORT PONS, S. "Juan Alonso de Villabrille y Ron maestro de Luis Salvador Carmona", *AEA*, 280,1997, pp. 454-457.

Sachetti en el nuevo Palacio Real[63]. En tan monumental máquina, Carmona logró encajar un total de 42 figuras, bien es verdad que de muy diferente tamaño, contando a *Santa Ana*, *San Joaquín*, *San Juan Bautista*, *San José con su Hijo* en brazos y el espectacular grupo de la *Virgen* sobre un trono de nubes y serafines ascendiendo al cielo ante la mirada impotente y afligida de todos los componentes del Colegio Apostólico, a las que se suma la Trinidad en lo alto y una gran variedad de ángeles músicos, cantores y querubines, además de otras pequeñas figuras dispuestas en el tabernáculo.

Curiosamente en la localidad de Idiazábal (Guipúzcoa), de donde eran originarios los Lardizábal, el retablo mayor de su parroquial, diseñado por el ensamblador Irazusta, se halla presidido por una escultura de *San Miguel Arcángel*, obra asimismo personal de Carmona y de fecha similar al de la iglesia de Santa Marina de Vergara[64], lo que demuestra una gran popularidad de sus modelos además de haber inaugurado, con alguna de sus esculturas, verdaderas series convirtiéndose en prototipos que gozaron de extraordinaria aceptación como demuestra la *Virgen del Rosario* de Vergara que repitió para la Colegiata de Cenarruza (Vizcaya), Amurrio (1751) y Lezama (1756), estas dos últimas en Álava.

Una variante de esta última tipología mariana creada por Carmona es su *Virgen del Patrocinio* de la Basílica de Loyola (Guipúzcoa), cuya cronología corresponde a los años 1763-1765 y que se inscribe dentro del encargo hecho al artista por el P. Antonio Javier Bermejo cuando insistentemente le pidió otras dos esculturas de *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao de Kostka* con el mismo destino[65]. La de Loyola viene a ser como la redefinición de otro delicado modelo, ensayado por Carmona unos años antes, para la localidad extremeña de Brozas[66]. Los postreros santos jesuitas acusan el cansancio de su artífice, su melancolía depresiva y, aunque bellos en su composición, resulta evidente por algunos detalles la intervención de su taller. Con ellos se cierra, por el momento, su producción más tardía y también la del extenso capítulo vasco[67].

La década de los años 1750-1760 la ocupó en buena parte Carmona satisfaciendo encargos destinados al reino de

[63]El retablo lo sufragó D. Juan Martín de Lardizábal y Elorza, miembro del Consejo de Indias. Su sobrino, D. Juan Francisco de Lardizábal y Oriar, fue subdelegado en Palacio Real.

[64] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. "Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Goya*, 221, 1991, pp. 277-283.

[65] HORNEDO, R. Mª de S.I., "Luis Salvador Carmona en el Santuario de Loyola", *Goya*, 154,1980, pp. 194-199.

[66] TORRES PÉREZ, J. Mª "Bartolomé de Jerez y Luis Salvador Carmona en el retablo de la iglesia parroquial de Brozas (Cáceres)", *Norba-Arte*, XVI, 1996, pp. 393-400.

[67] Resulta difícil aceptar como suyo el *San Nicolás de Bari* (1763) de la ermita de Iza en Menagarai (Álava), cfr. TABAR DE ANITUA, F. "Mas obras de Luis y José Salvador Carmona", *AEA*, 256, 1991, pp. 449-469.

Navarra que le llegarían gracias a su estrecha vinculación con la Congregación de San Fermín de los navarros radicada en Madrid al igual que los pedidos vascos tendrán también su explicación por contactos con miembros de la Cofradía de los naturales y oriundos de las provincias vascongadas con sede en la Corte [68]. Olite, Azpilcueta, Lesaca, Lecároz, Arizcum, Santesteban, Falces, Errazu, Elizondo y Sesma, son localidades en donde se ha señalado la presencia de obras originales suyas.

Excepcionales son los tres conjuntos creados para Lesaca (1751-1754), Azpilcueta (1752) y Lecároz (1755-1758) de los que tan orgulloso se sintió el autor que en algunas de sus esculturas dejó su propia firma.

El retablo de Lesaca, fabricado gracias al dinero que dejó en Guatemala D. Juan de Barreneche y Aguirre, se dedicó a *San Martín de Tours*, titular de la parroquia, dándole a Carmona oportunidad de tallar otra de sus piezas más apoteósicas al situar al santo sobre un pedestal de nubes repleto de cabezas de ángeles y querubines que le imprime un vertiginoso dinamismo helicoidal. Pero si en esta figura el artista se confesó deudor de una larga tradición barroca en cambio con su bellísima *Inmaculada*, cobijada en el tabernáculo, definió la sensibilidad estrictamente rococó. Repleta de delicadeza y de gracia, la escultura es resumen del refinado gusto alcanzado por su producción y del virtuosismo formal logrado en una carrera plena de aciertos técnicos[69].

La presencia de Carmona en la iglesia de San Andrés de Azpilcueta se sospecha que fuese debida a la generosidad de D. Francisco de Indaburu y Borda, cuñado de los Gocheneche y viejo cliente del artista. Allí dejó una *Santa Bárbara*, firmada en 1759[70], otro ejemplar de su repetida *Virgen del Rosario*, un *Crucifijo*, dos representaciones de *San Fermín* y *San Francisco Javier* los cuales se resienten de la extraordinaria arrogancia que ofrece la figura del *San Andrés* titular, teniendo que lamentar la desaparición del *San Martín a caballo* que tanto éxito cosechó cuando se exhibió públicamente en Madrid[71]. Un nuevo rasgo de munificencia, en este caso de los hermanos Francisco Martín y Pedro

[68]Hasta 1767 tuvo su sede en el convento agustino de San Felipe el Real. Sobre esta cofradía cfr. SAGÚES AZCONA, P. *ob. cit*. pp. 52-56 y 164-165.

[69] GARCÍA GAINZA, Mª C. "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Homenaje a don José Esteban Uranga, Pamplona*, 1971, pp. 327-364. Reeditado en. GARCÍA GAÍNZA, Mª C. *Opera dispersa* (ed. C. Fernádez-Ladreda), Pamplona, 2001, pp.75-108.

[70] MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (*El escultor*…, p.193 leyó correctamente su firma.

[71] En 1755 el escultor conservaba en su casa la figura de un caballo que se ha querido identificar como modelo para el grupo de San Martín de Azpilcueta, cfr. GARCÍA GAÍNZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. "Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona", *Academia*, 86, 1998, p. 305.

Fermín Jáuregui y Aldecoa, naturales de Lecároz, hizo posible que esta localidad cuente hoy con otro grupo importante de obras de Carmona. El retablo mayor de la parroquial de San Bartolomé lo preside la historia del *Martirio del santo* titular en la que todavía se acusa el eco del modelo creado por Ribera y repite, con algunas variantes, la misma composición destinada al convento madrileño de Valverde de Fuencarral[72]. La figura del *San Matías* la tenía concluida en su taller en 1755[73]. Los mismos mecenas costearon la *Santa Catalina* y otra versión de la *Virgen del Rosario* (1756) situadas en los colaterales, en tanto que el *San José* del altar mayor fue regalado por D. José Echeverría Larreche, residente en Madrid y posiblemente, por su origen y condición, congregante también de San Fermín en la Corte.

Otras *Vírgenes del Rosario*, de muy distinta calidad, se localizan en Arizcun (1744?), Santesteban (1752), Sesma (1756?) y Elizondo[74] encargadas seguramente por los Goyeneche, los Ustáriz, D. Juan Antonio Pérez de Arellano, obispo de Casia y D. Juan Antonio Aldecoa, todos vinculados de uno u otro modo con Carmona a través de la influyente cofradía madrileña de los navarros que tanto facilitó la carrera artística del escultor al haber convertido su templo en auténtico muestrario de tan prolífico genio[75].

En Errazu y Olite se conservan otras piezas mucho más interesantes que estas últimas citadas. Del *Crucifijo* custodiado en la parroquia de la primera población, relacionable con el origen local de D. Gastón de Iriarte, ya se ha advertido su parentesco con el del Museo Nacional de Escultura[76] que debe de proceder del Colegio madrileño de Niñas de Loreto, mientras que la escultura de *Santa Rosa de Viterbo* del convento franciscano de Olite ofrece la peculiaridad iconográfica de presentar una peana flamígera sobre la que pisa la monja como argumento para convencer a los incrédulos de la verdad de su palabra. Donada ésta por Dª Bernarda Munárriz (1749), que ofreció al convento otras tres imágenes para vestir de la Virgen María, la de *San Francisco de Asís* la costeó D. Alejandro de Vega (1750), constituyendo

[72] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. "Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona", *Reales Sitios*, 116, 1993, pp. 49-55. GARCÍA GAÍNZA, Mª C. "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. Cabe preguntarse si la foto del grupo desaparecido de Valverde que publica García Gainza en su estudio se encuentra colocada del revés. De no ser así supondría la constatación del manejo de la estampa de Ribera.

[73] "San Matías, de dos varas de alto con su tablero que sirve de terrazgo", cfr. GARCÍA GAÍNZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. *ob. cit*, p. 305.

[74] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. "Aportaciones…", pp. 49-55.

[75] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, Madrid, 1990. ORBE SIVATTE, A. y ANDUEZA UNANUA, P. *San Fermín de los Navarros en Madrid: Historia y arte*. Madrid, 2004.

[76] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. "Aportaciones…", pp. 49-55.

ambas buenos ejemplos de síntesis entre un severo ascetismo y una delicadeza extrema[77].

Más tardías son, en cambio, otra talla de *San Francisco* adquirido en 1760 y un *San Rafael*, tocado con gracioso sombrero ajustado al modelo ordenado a partir de 1766, las dos en la parroquia de la Natividad de Falces. Sin embargo no creo que sea ni de su taller ni de su sobrino José Carmona, sino más bien de Juan Pascual de Mena, la Inmaculada regalada en 1770 al mismo templo por D. Vicente Badarán.

Ya he avanzado anteriormente que considero que tampoco pueden aceptarse como suyas algunas obras que han sido señaladas por tales en La Rioja. Ni el *San Juan Nepomuceno* (mal llamado San Juan Capistrano) ni el *San Pedro Arbués* de la Catedral de Calahorra ni tampoco las tres figuras que forman el retablo de la *Virgen del Rosario* en el mismo templo pueden ser estimadas como del gran escultor[78]. Lo mismo sucede con el *San José* de la citada catedral, casi seguro de Villabrille, y con otras que se han puesto en relación con Carmona en la localidad de Murillo de Río Leza[79]. En cambio el *Nepomuceno* de Lumbreras de Cameros, encargado en 1742 por D. Martín de Herce, Secretario del Rey, tiene todos los visos de pertenecerle; incluso se ha apuntado que podría tratarse del prototipo del que Carmona extrae su *San Francisco Javier* de San Fermín de los Navarros, cuatro años posterior a éste. Igualmente no dejan de tener interés las dos pequeñas esculturas de *San Francisco de Asís* y *San Francisco Javier* (no San Estanislao de Kostka) insertas en el mismo retablo del santo de Praga.

El gran número de esculturas originales de Carmona pero sobre todo su carácter disperso por el reino de Castilla me obliga a reflexionar exclusivamente sobre algunas muy concretas de las que se han identificado o considerado como de mano del artista en seis provincias de esta comunidad.

Comienzo este repaso a su producción castellana por Valladolid por ser la que más ejemplares atesora, incluso después de haber sido aligerado recientemente su catálogo. Únicamente la supera en número la provincia de Segovia aunque en esta ocasión se descuenta de su cómputo el listado

[77] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. "Nuevas obras…", pp. 277-283. No estoy convencido de que sea suyo el *San Antonio* del convento de San Francisco de Olite que se ha puesto en relación con un *San Antonio* de la iglesia madrileña de Las Calatravas, atribuido por MARTÍN GONZÁLEZ , J.J. (*Esculturas barroca*, p.383) que tampoco creo suyo.

[78] RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. "Luis Salvador Carmona en Lumbreras de Cameros y Calahorra", *Kalakorikos*, 2,1997, pp.97-113.

[79] Un *San Faustino* y un *San Pío*. Carmona hizo, al menos, una figura de *San Pío V* que en 1755 tenía en su casa: "una hechura de San Pío quinto sobre su terrazgo de vara de alto, completo, sin acabar de pintar", cfr. GARCÍA GAÍNZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. *ob. cit*, p. p.304.

de las que pertenecen al Real Sitio de La Granja de San Ildefonso por ser objeto de otra intervención[80].

La *Divina Pastora* que en 1747 el escultor regaló a las capuchinas de Nava del Rey, tenía un grado de afinidad muy estrecho con la que hizo, según parece en 1731, para el convento de franciscanos descalzos de San Gil en Madrid a juzgar por un grabado de Nemesio López fechado en 1781 que reproduce ésta y en el que se especifican las indulgencias concedidas por el Cardenal Molina (m. en Madrid en 1744)[81]

La escultura de *Santa Eulalia de Barcelona* (no Santa Librada), procedente del convento vallisoletano de Mercedarios Descalzos y ahora en el Museo Nacional de Escultura, se tuvo que colocar en la capilla de las Mercedes, en su retablo de la epístola, poco después de 1749 que fue cuando se inauguró solemnemente aquel recinto. Formaba pareja con una figura de San Dimas, también crucificado, de muy inferior calidad, y creo que no existe duda, a estas alturas, de que la santa mártir sea obra personal de Carmona[82].

Para la *Virgen de la Expectación* que di a conocer hace ya algunos años, por no haberse reparado en la mención que de ella hizo Ponz al verla en el retablo mayor del convento de San Francisco de Medina de Rioseco, se ha propuesto recientemente retrasar cinco años su cronología al suponer que fuese la Virgen de la O que se describe en 1755 como "concluida en toda forma de pintura, de vara y media de alto" (1,25m.) en el taller del escultor[83], medidas que no concuerdan con las del ejemplar riosecano (1,88m.) por lo que cabría la posibilidad de que la inventariada fuese otra Virgen de igual advocación que hizo Carmona para el Colegio de Niñas de Loreto en la Corte. Esta de Rioseco, instalada en un retablo fabricado hacia 1735, sería donada seguramente por algún Duque 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[84].

---

[80] Tampoco incluyo en la de Valladolid las obras de la colección del Museo Nacional de Escultura, de origen no local: el *Crucifijo* (Nº Inv. 35), procedente seguramente del Colegio de Niñas de Loreto de Madrid, depositado por el Museo Nacional de El Prado, y la *Santa María Egipciaca* (Nº Inv.2.862), procedente tal vez de la capilla del Santo Ángel del convento de Trinitarios Descalzos de Madrid, que ingresó como depósito del Museo Arqueológico Nacional y durante mi gestión quedó incorporado a la colección estable del MNE.

[81] VV.AA., *Arte y Devoción*, Madrid, 1990, nº 98, p.100.

[82] URREA, J. "Santa Eulalia", en *Eulalia de Mérida y su proyección en la Historia*, Mérida, 2004, p.122.

[83] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. *ob. cit*, p.p. 304.

[84] D. Francisco Alfonso-Pimentel Vigil de Quiñones Borja Aragón y Centelles Enríquez Zúñiga Mendoza Guzmán y Herrera (1707-1763), XI Duque de Benavente y X Duque de Medina de Rioseco, casado sucesivamente con Dª Francisca de Benavides y Dª María Faustina Téllez-Girón y Pérez de Guzmán.

El *Cristo* de las capuchinas de la Nava del Rey se hallaba en el estudio del escultor a finales de agosto de 1756 ya que corresponde 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 contrapeana que sirve de andas, concluido y sin pintar", que fue valorado en 3.600 rs[85]. Precisamente aquel mismo año, su paisano y amigo D. Agustín González Pisador (1709-1791) nombrado en 1754 obispo de Tricomia *in partibus infedelium* y auxiliar del arzobispado de Toledo después de ejercer como administrador y comendador de la parroquia madrileña de San Sebastián, concedió a esta imagen "que se conduce desde esta villa de Madrid a la de Nava del Rey, obispado de Valladolid" una serie de indulgencias a todos los que la rezasen[86].

Sin poder aportar nada nuevo al conocimiento de otras obras seguras del artista (el *San Rafae*l[87], el *San Antonio de Padua* o San Francisco de Asís, y el *Crucifijo* del facistol de las Capuchinas de la Nava; *San José con el Niño* del Hospital de dicha localidad y hoy en la parroquial), cierro el capítulo vallisoletano expurgando del mismo unas cuantas esculturas que en algún momento le han atribuido, como *San Francisco estigmatizado* y la *Santa Gertrudis* de La Seca[88], ésta última semejante a otra que existió en el monasterio de las Brígidas de Valladolid; la *Virgen del Patrocinio* del Colegio jesuita de Villagarcía de Campos, la *Virgen con el Niño* de Nava del Rey, procedente en realidad del convento de agustinos de aquella localidad y la *Santa Clara de Montefalco* que tendrá un origen similar[89].

Según mi opinión, Segovia ha tenido menos suerte pues a las dos obras documentadas y bellísimas de Carmona: el *San José* del convento de Carmelitas Descalzas de la ciudad (1754)[90] y el *San Miguel Arcángel*, firmado y fechado en 1756, ahora en la parroquia de Rascafría pero originario de la Cartuja de El Paular[91], no pueden sumarse con absoluta certeza las atribuciones propuestas para el *San Pedro Nolasco* y *San Román Nonato* (1746) de la iglesia de San

[85] GARCÍA GAÍNZA , Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. *ob. cit*, p. 305.

[86] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. *El escultor*…, p. 81. Seguramente, aunque no se ha señalado, González Pisador, desde 1760 obispo de Oviedo, tendría algo que ver en el encargo a Carmona del grupo del *Martirio de San Sebastián* sobre la portada de este templo madrileño y con el de la *Huida a Egipto* en la misma iglesia.

[87]Suyo también es otro *San Rafael*, de pequeño tamaño, conservado en San Antonio de los Alemanes de Madrid, y del que se sacó grabado.

[88] GARCIA GAÍNZA, Mª C. *El escultor Luis Salvador Carmona*, p.85.

[89] MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *La Escultura barroca*, pp. 389 y 390.

[90]Costeados los 3.000 rs. que importó por la hermana Juana María de los Dolores, en el siglo Dª Juana María Frambosier Hiverme, camarista que fue de la reina Isabel de Farnesio, cfr. GARCÍA GAÍNZA, Mª C. *El escultor*… pp.87-89.

[91] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. *ob. cit*, p. 305.

Andrés, *el Santo Domingo de Guzmán* y el *P. Pedro Pascual* (1755) de la parroquia de San Miguel, ni mucho menos las esculturas del retablo del Santísimo Sacramento de la capilla de Ntra. Srª de la Paz de este último templo[92]. Son todas ellas obras interesantísimas pero de muy desigual calidad que, si bien muestran coincidencias con el estilo de Carmona, habrá que profundizar en el conocimiento de sus contemporáneos para averiguar su verdadera paternidad.

Recientemente a los ejemplos conocidos de Carmona en León: su *Piedad* (1750), hoy en la iglesia de San Martín pero procedente del convento de San Francisco, y el impresionante busto del *Santo de Asís* conservado en el Museo de León[93], se han venido a sumar otras dos: una *Virgen del Rosario* en la parroquia de Oteruelo de Pajares de los Oteros[94] y un *San Francisco Javier* en el convento astorgano de Sancti Spiritus, representado como peregrino espiritual y que ha sido valorado como pieza de "sensacional calidad plástica"[95]. Este último fue una donación de D. Francisco Javier Sánchez Cabezón, obispo de la diócesis asturicense entre 1750 y 1767, y por su tamaño no puede relacionarse con la pequeña "hechura de San Francisco Xavier, de tres cuartas y media de alto, de escultura sobre su peana", que tenía Carmona en 1756 en su taller. Representa un ejemplar único en su catálogo.

Por otra parte las dudas que siempre han planeado sobre la autoría del *Nazareno* existente en La Bañeza (1755-1760)[96] podrían disiparse si se repara en que el IX Marqués de La Bañeza D. Antonio López de Zúñiga Chaves Chacón y Bazán fue quien encargó a Carmona la imagen de La Soledad de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de La Granja que todavía en 1759 le adeudaba su coste[97] y tal vez pudo encargar al artista una obra destinada al lugar titular de su estado[98].

---

[92] TABAR DE ANITUA, F. *ob. cit*. pp. 449-469.

[93] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. (*ob. cit*, pp. 304-305) apuntan la posibilidad de que pueda identificarse con la cabeza de *San Francisco de Asís*, de siete cuartas de alto, que en 1756 se inventaría en su estudio.

[94] LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. "La Virgen de Oteruelo de Pajares de los Oteros obra de Luis Salvador Carmona", *BSAA*, 57, 1991, pp. 441-444.

[95] ARIAS MARTÍNEZ, M. "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.

[96] LUENGO, J. Mª "Luis Salvador Carmona: el Jesús Nazareno de La Bañeza (León)", *AEA*, 94,1951, pp. 163-164. DÍAZ FERNANDEZ, E.A., "Analogía escultórica entre la obra leonesa y sevillana de Luis Salvador Carmona", *De Arte*, 3, 2004, pp. 133-142.

[97] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. *ob. cit.* 308.

[98] Tenía además los títulos de duque de Peñaranda de Duero y Conde de Miranda del Castañar (1698-?), entre otros, casado en 1726, con Dª. María Teresa Pacheco Téllez-Girón y Álvarez de Toledo (1706-1755).

Pese a la proximidad de Ávila con la Corte aún no se ha localizado ningún Carmona destinado a esta provincia al haberse comprobado que el grupo del *Abrazo de San Francisco y Santo Domingo* (1750-1760), ahora en el convento dominico de Santo Tomás, proviene de un convento franciscano de Alcalá de Henares[99]. Igualmente la provincia de Zamora también se encuentra a la espera de que sea descubierta alguna escultura más del artista cuyo catálogo se reduce a la tardía *Virgen del Rosario* de Morales del Vino.

La novedad más importante surgida últimamente en relación con Salamanca, ciudad en la que residió Carmona durante seis meses cuando fue a instalar en el retablo de la capilla del Colegio de Oviedo el relieve de la *Virgen apareciéndose a Santo Toribio de Mogrovejo para imponerle la beca ante la presencia de San Bernando*, ha sido la identificación, en las Agustinas de Monterrey, de una magnífica y bella *Dolorosa* que acertadamente se ha relacionado con la escultura de Nuestra Señora de los Dolores que en 1759 Carmona tenía en su obrador, hecha por encargo de D. Blas de Lezo y con destino a ese convento, valorada en 3.000 reales[100].

Asimismo se ha podido averiguar que el elegante *San Lorenzo* del convento dominico de San Esteban se hallaba en su taller el citado año y que su coste se estimaba en 1.800 reales[101], precio y cronología que habrá que aplicar también a su compañero *San Esteban.* Del *Santo Domingo* que preside uno de los retablos de este mismo convento podría asegurarse que es el más tardío descendiente de aquel otro que hizo en 1739 para las dominicas de Quejana (Álava) [102].

Salamanca continúa manteniendo el curioso privilegio de ser la ciudad en la que se reunieron dos de las últimas creaciones, espectaculares por su calidad, de Carmona: su *Cristo recogiendo las vestiduras* (1760) del Colegio jesuita y la compungida *Piedad* (1761) de la capilla del Sacramento de su Catedral, auténtico canto del cisne de la escultura barroca española interpretado con exquisitez y maestría a lo largo de su vasta producción y equiparable a la de los mejores artistas europeos[103].

---

[99] MARTIN GONZÁLEZ, J.J. *Luis Salvador Carmona*…p. 277.

[100] CACASECA CASASECA, A. "Aportaciones al arte salmantino", *Memoria Artis*. Studia in memoriam de Mª Dolores Vila Jato, I, Santiago, 2003, pp.221-226.

[101] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C. (*ob. cit*, p. p.305) sospechan que la "hechura de escultura del ángel San Miguel, de tres cuartas de alto y su peana, en 400 rs." que se hallaba en su taller en 1756 podría ser el del Paular. Sin embargo, por su tamaño y tasación, tal hipótesis resulta imposible.

[102] TABAR DE ANITUA, F. *ob. cit*, pp. 449-469.

[103] No considero como suya ni de su sobrino José ni tampoco de Alejandro Carnicero, como alguna vez se ha dicho, la interesantísima *Piedad* de la iglesia de Béjar, cfr. NICOLAU CASTRO, J. "Nuevas obras de Luis y José Salvador Carmona", *AEA*, 300, 2002, pp. 407-414.

EL MARQUESADO DE ESTEPA EN TIEMPOS DE DON JUAN BAUTISTA CENTURIÓN Y AYALA: POBLACIÓN Y ECONOMÍA

Joaquín Octavio Prieto Pérez

> *"... el impulso de la población explica, en parte, el impulso de la producción, y a su vez lo implica. No podemos consignar uno de estos aspectos sin consignar automáticamente el otro"*
>
> Pierre Vilar

Don Juan Bautista Centurión y Ayala era hijo de don Manuel Centurión Arias Dávila Messía Pacheco Coloma y Portocarrero y de Doña María Leonor de Velasco Ayala y Córdoba, nació en Madrid el día 12 de noviembre de 1718 y murió en la capital de España el 10 de diciembre de 1785. Se casó dos veces, en primeras nupcias con su tía María Luisa Centurión Arias Dávila y Córdoba, y en segundas con doña Mariana de Urries Pignatelli Gurrea y Aragón. A pesar de no ser el hijo primogénito, tuvo una amplia herencia; en primer lugar, a la muerte de su hermano mayor don Manuel Centurión y Velasco, heredó el marquesado de Laula, Vívola y Monte Vay, a la muerte de su padre, el marquesado estepeño, a la muerte de su tío carnal don Manuel de Ayala Velasco y Córdoba el condado de Fuensalida y por último, a la muerte de su primo don Francisco Javier Arias Dávila y Centurión, añadió a sus títulos el condado de Puñoenrostro.

Pero más importante que la biografía y la colección de títulos nobiliarios que fue acaparando a lo largo de su vida, para el marquesado estepeño, destaca su labor de mecenazgo que fue haciendo en su señorío, pues durante el tiempo que fue Marqués de Estepa, dedicó parte de su empeño en embellecer todo lo posible sus posesiones, pudiéndose datar entre los años que ostentó el título de marqués de Estepa, la mayoría de las obras de arte que hay en el marquesado; sin lugar a dudas, el incremento de rentas motivado por la subida de los precios agrícolas, influyó decisivamente en este mecenazgo.

La frase que encabeza el texto de Pierre Vilar, es lo suficientemente explícita, como para que intentemos conocer la relación que hubo en estos momentos entre producción y población. Para conocer el modelo económico y demográfico del Marquesado de Estepa en el segundo tercio del siglo XVIII, hay un documento magnífico: el catastro del Marqués de la Ensenada, de donde se puede obtener una visión más o menos estática de la situación económica y social de los habitantes del Marquesado. De todas formas, es una visión tan estática de la economía y sociedad, que no nos permite conocer que causas influyeron en que se produjera esta situación y que consecuencias se podían derivar; así, siendo consciente que el tema que interesa en la conferencia es la situación económica y social en el segundo tercio del siglo XVIII, para completar la información, se pueden utilizar toda

una serie de documentación de gran validez, que se realiza durante toda la centuria, como es el Censo de Campoflorido, las Comprobaciones de 1761, el expediente de reincorporación de las alcabalas o el censo de Floridablanca; sin olvidar la documentación de carácter local y que nos ofrece una información complementaria procedente del Archivo de Protocolos Notariales de Estepa, sobre todo los legajos referentes a Las Rentas del Marqués, o de los Archivos Parroquiales, imprescindibles para conocer la evolución de la población. A pesar de la abundante documentación para la época, creo conveniente iniciar el estudio con anterioridad a estas fechas, para conocer la importante evolución demográfica y económica que se está produciendo.

La segunda mitad del Siglo XVII, a grandes rasgos, fueron unos años de recesión económica y demográfica, que en el marquesado estepeño se inicia con motivo de la política exterior tan expansionista del Conde Duque de Olivares, y que termina con las sublevaciones de Cataluña y Portugal, y se agudiza con la crisis económica y demográfica de los años centrales de la década de los años ochenta. ¿Cómo influyeron estos sucesos? Las guerras en Cataluña y Portugal fueron muy gravosas para la comarca, tanto en dinero como en hombres, pues de aquí salieron soldados al campo de batalla y al encontrarse en una ruta importante, hubo que alojar aquí al ejército que marchaba a la frontera portuguesa. Las continuas quejas de los vecinos, sobre los problemas generados por el tránsito y alojamiento de soldados, nos revelan la realidad del momento…, y que se complementa con el comportamiento demográfico, como se puede comprobar analizando los libros Parroquiales de Santa María la Mayor y de San Sebastián.

El segundo momento crítico fueron los años centrales de la década de los ochenta, y ahora se puede ver de forma más clara, cómo fue el comportamiento demográfico en estos libros eclesiásticos, donde se comprueba la elevada mortalidad y una desnatalidad coyuntural que retrasó la recuperación; la crisis demográfica de los años 1684 y 1685, estuvo provocada por unos años muy lluviosos y posteriormente muy secos que imposibilitaron el crecimiento de las cosechas, bien porque se pudrieron las simientes, bien porque no llegaron a germinar; en consecuencia, hubo hambrunas generalizadas, desnutrición y una alta mortalidad. Es decir, durante todo el Siglo XVII, fueron frecuentes los momentos de altas mortalidades condicionados por crisis económicas o provocadas por enfermedades infectocontagiosas[104]. No serán los únicos momentos depresivos, estos siguieron muy vigente durante todo el siglo XVIII, y que tiene sus momentos más críticos

[104] PRIETO PÉREZ, J. O. "Demografía de Estepa en el Siglo XVII". En *Actas de la Primeras Jornadas de Historia de Estepa*. Ilustrísimo Ayuntamiento de Estepa 1995, páginas 305-314.

en torno a 1707, en los años 30, en 1751 y en el bienio de 1785-1786, momentos que se repetirán las altas mortandades[105], y en consecuencia, el freno en el crecimiento demográfico en esta centuria. De ahí que escribiese Domínguez Ortiz:

> *"Puede concederse que el comportamiento demográfico andaluz no varió en lo sustancial después de 1700, siguió habiendo una fuerte natalidad, contrarrestada por una mortalidad también muy alta, en especial en los primeros años de vida…"*[106]

¿Cómo evolucionó la población del marquesado estepeño en esta centuria? Para analizar su comportamiento se puede contar con los Libros de Registros Parroquiales de Estepa, y de algunos pueblos del marquesado que mantienen completos sus Archivos para estos momentos, como Pedrera, Alameda. Teniendo en cuenta que si lo que frenaba el crecimiento de la población era o una crisis económica, casi siempre causada por una mala cosecha debido a una alteración significativa del clima, o a un fuerte foco epidémico, toda la comarca debería verse afectada por las mismas circunstancias y casi a los mismos niveles. Otra documentación interesante son los frecuentes censos, catastros, que se realizan durante el siglo XVIII, que si bien nos da la población en *"vecinos"* y no en *"almas"*, podemos ir comparando su evolución; teniendo en cuenta que el primer recuento –el Censo de Campoflorido- es de 1713, y que nos puede servir de punto de partida para conocer el comportamiento demográfico.

[105] PRIETO PÉREZ, J. O. (1986): *Población y sociedad en Estepa* (1625-1869). Memoria de Licenciatura. Facultad de Geografía e Historia. Inédita.
[106] DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1980): en "La población de la Baja Andalucía". En *Historia de Andalucía* Tomo VII (dir DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.) Barcelona Editorial Planeta, página 131.

Cuadro nº 1

Población	Vecinos	Habitantes
Aguadulce	28	112
Alameda	173	692
Badolatosa	85	340
Casariche	145	572
Estepa	1.221	4.884
Gilena	113	452
Herrera	137	548
La Roda	173	692
Lora	50	200
Marinaleda	23	92
Matarredonda	12	48
Miragenil	104	406
Pedrera	100	400
Sierra de Yeguas	189	756
TOTAL	2.551	10.204

(El índice multiplicador utilizado es 4)

¿Es real la cifra de habitantes que da el Censo?. Todo parece indicar que no, y que tiene fuertes ocultaciones como pusieran de manifiesto, Ustariz en su *"Theórica y práctica de comercio y navegación"*, y que mantienen, aunque por otros motivos, historiadores del prestigio de Vilar o Domínguez Ortiz. Simultaneando los datos del Censo de Campoflorido y los Libros de Registros Parroquiales, se puede comprobar la veracidad de la *"cifra"* de vecinos, pues teniendo en cuenta que conocemos el número de nacimientos, se puede calcular de forma aproximada el total de la población. La tasa de natalidad podría ser próxima al 40 por mil, y; así que, tomando los nacimientos registrados en Estepa en el año 1713, año en que se realizó el vecindario de Campoflorido, podemos obtener una cifra aproximada de la población con la que pudo contar la Villa de Estepa en aquel año, repitiendo la operación con los restantes pueblos que conservan sus Archivos Parroquiales, del resultado de la operación, se puede comprobar la fiabilidad que tiene este recuento.

Los datos utilizados para el análisis son de los bautizados/nacidos de la villa de Estepa, obtenidos tras el análisis de las *"medias móviles"*; que si bien parecen que falsean los datos, tienen la ventaja de eliminar las violentas oscilaciones producidas tras las continuas variaciones de la población, -*"dientes de sierra"*-, que había entre los denominados *"años buenos y años malos"*. El número

de nacimientos registrados para este año es de es de 251 y el número de vecinos 1.221[107], utilizando un índice multiplicador de 4, los habitantes que poblaban la villa resultarían ser de 4.884, la tasa de natalidad sería muy elevada: más del 50 por mil; por tanto los casi 5.000 vecinos era un número muy por debajo del que en realidad debió de existir en aquellos momentos. Es decir, a pesar de la terrible crisis demográfica que asoló la Villa de Estepa en los años centrales de la década de 1680, y de las nuevas dificultades económicas por la que volvieron a pasar los habitantes entre los años 1707 y 1710, donde volvió a aumentar la mortalidad catastrófica, el número de habitantes de Estepa debería ser mucho más elevado. Por consiguiente, la población con que contaba la Villa de Estepa, tuvo que ser más elevada para que se redujera la tasa de natalidad a unos porcentajes más próximos al 40 por mil; además, con esta población tan exigua, sería imposible explicar el aumento demográfico que se debería haber dado, al comparar estos datos con los otros recuentos demográficos existentes en esta centuria.

Dadas las conclusiones obtenidas, a la población calculada del cuadro anterior, habría que *"añadirle"* un porcentaje de población para quitar las ocultaciones producidas y darle más verosimilitud a la población existente en las primeras décadas del Siglo XVIII, lo que nos permitirá conocer de forma más fidedigna, como fue evolucionando la población y como se vio afectada por las diferentes crisis económicas y/o epidémicas que le fueron afectando durante la centuria.

¿Cuáles fueron los momentos más depresivos del siglo XVIII? Con toda seguridad, los años más depresivos para la población de Estepa fueron 1707-1709, 1734-1737, 1751 y el bienio de 1785-1786; en los dos primeros la alta mortalidad está motivada por sendas crisis agrícolas, los otros dos, tiene su inicio en enfermedades infectocontagiosas, teniendo las mimas características negativas, una pérdida cuantitativamente importante en la población. Para conocer la importancia de la crisis de mortalidad, es conveniente, no sólo cuantificar los datos, sino también conocer su estacionalidad, saber que meses fueron los más propensos a las defunciones para poder aproximarnos a las causas de la alta mortalidad. En el cuatrienio de 1707-1710 la estacionalidad de las defunciones en la villa de Estepa fue la siguiente:

[107] PRIETO PÉREZ, J O (1986): *Población y Sociedad en Estepa: 1625-1869...*

Cuadro nº 2

	E	F	M	A	M	Jn	J	A	S	O	N	D
A	47	42	32	35	35	40	76	96	87	77	52	37
P	17	22	26	12	19	11	24	21	15	27	24	14
T	64	64	58	47	54	51	100	117	102	104	76	51

El "pico" de mortalidad se sitúa en los meses de julio –casi con el doble de defunciones que el mes anterior-, agosto, septiembre y octubre. ¿Cuáles fueron las causas de este aumento?. Es bastante probable, que la carestía de alimentos provocó unas hambrunas generalizadas, y ante la nueva escasez de alimentos, como de costumbre, hubo que recurrir a unos *"alimentos sustitutivos"* (*…con raíces de árboles y frutos silvestres…)* que no se encontraban en las condiciones idóneas para el consumo humano…, coincidiendo con unos meses donde las altas temperaturas veraniegas agravaban la situación a unos límites insospechados, en estas circunstancias lo más usual es que se provocaran graves disenterías estivales…, y en definitiva un aumento de la mortalidad. Tampoco se puede olvidar, que esta crisis económica coincidió con la Guerra civil entre los partidarios del Archiduque Carlos y del pretendiente francés Felipe de Anjou, que el marqués de Estepa apoyó con hombres y dineros al futuro Felipe V, y en estas circunstancias, es evidente que deberían aumentar las penalidades por las que pasara la población de Estepa. Para estos momentos concretos, no se conocen cartas de quejas de los vecinos, aunque hay un documento magnífico para la cercana Villa de Osuna, que debería estar pasando por las mismas penalidades económicas, y que quedaron reflejadas en la obra de Fray Fernando de Valdivia *"la historia, vida y milagros de San Arcadio Ursaonense:*

"El año de 1709 que fue en el que experimentó toda Andalucía una cruelísima necesidad, llegandose a mantener muchos hombres con raices de arboles y frutos silvestres, por no hallar trigo, zebada, ni otro genero de semillas (...) viendo tantos pobres como habían venido de todas partes; unos ya casi en brazos de la muerte, faltandole en la calle la vida, otros tan desmayados que apenas tenian alientos para hablar…".[108].

Las elevadas mortalidades de estos años, fueron antes del Censo de Campoflorido, y por consiguiente, un fuerte condicionante para la evolución demográfica de los años que se realizaron el censo, y que en consecuencia, condicionara la situación demográfica de la población.

[108] VALDIVIA, Fray F. de. Historia, vida y milagros de San Arcadio Ursaonense. Córdoba 1711. recogido por DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1976): en *Sociedad y Estado en el Siglo XVIII español*. Editorial Ariel, Barcelona, página 29.

El siguiente momento depresivo fue el trienio de 1736 a 1738, muy similares tanto por las causas que la provocaron, como por el desarrollo que mantuvo, la situación era tan desesperada para los habitantes de la comarca, que cuando en 1750 se le da al Marqués de Rafal la Instrucción para que se intentase remedar la escasez que había en estos territorios, todavía se hacía eco de estos críticos años, de ahí que en su informe escribiera que:

"...anteponiendo a todo la manutención de la vida de los pobres, pues se tiene entendido (con bastante dolor) que la perdieron muchos de necesidad en los años 1734-1737"[109].

Las causas de esta crisis agrícola fueron muy similares a la anterior, la extremada sequía del otoño, invierno y primavera de los años 1733 y 1734, imposibilitaron el normal desarrollo vegetativo de los cultivos, y por tanto disminuyó drásticamente el montante global de la cosecha; la situación empeoró en el nefasto año de 1735, *"el año de la nanita"*, donde el robo en el pósito de Estepa debió de agravar más la situación, que se mantuvo en los mismos niveles depresivos hasta el año 1737, por lo que el 19 de Julio de este año, se tuvo que dar una moratoria a los labradores andaluces, pues en estas circunstancias, le era imposible satisfacer sus deudas:

"... por no haber cogido la décima parte de lo que se sembró..." [110].

A pesar de las similitudes con la crisis agrícola anterior, he creído conveniente utilizar los Libros de Registros Parroquiales del pueblo de Alameda para analizar la estacionalidad de las defunciones, al registrar el párroco de este pueblo con mayor fidelidad los óbitos, sobre todo los relacionados con los menores de siete años: *"los párvulos"*, lo que nos puede dar mejor una idea de la dureza de la crisis, y de cómo afectó a toda la población, y utilizarlos de forma comparativa, extrapolándolos a todo el señorío de los Centuriones, y así poder calcular de alguna forma la intensidad de la crisis agrícola y de sus consecuencias en la alta mortalidad durante estos años.

[109] A. H. N. Consejos legajo 4.010-13, recogido por DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Sociedad y Estado…* op. cit. p. 208.
[110] Recogido por DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. En *Sociedad y Estado…* página 407.

Cuadro nº 3

Año 1736

	E	F	M	A	My	Jn	J	A	S	O	N	D
A	12	15	11	15	17	7	11	28	37	36	21	12
P	1	-	3	2	2	4	6	6	9	4	-	-
T	13	15	14	17	19	11	17	34	46	40	21	12

Año 1737

	E	F	M	A	My	Jn	J	A	S	O	N	D
A	7	18	9	10	20	12	9	11	9	16	24	9
P	2	1	2	1	3	4	-	2	5	1	2	-
T	9	19	11	11	23	16	9	13	14	17	26	9

Año 1738

	E	F	M	A	My	Jn	J	A	S	O	N	D
A	19	20	38	45	40	44	38	24	15	18	7	3
P	1	-	1	-	2	1	2	2	6	2	-	3
T	20	20	39	45	42	45	40	26	21	20	7	6

Como se puede apreciar a simple vista, no fue similar el comportamiento demográfico en todo el trienio, habiendo importantes diferencias: en primer lugar, el año 1737 no fue de una alta mortalidad si se compara con los otros años; en segundo lugar, mientras en 1736 el pico de alta mortalidad se sitúa en los meses de agosto, septiembre y octubre, en 1738, los meses de máximas defunciones son los de marzo, abril, mayo y junio. ¿A qué se debe el diferente comportamiento? Con muchísimas posibilidades las altas tasas de defunciones de 1736 pueden estar motivadas por las disenterías estivales, agravadas por las hambrunas y los alimentos sustitutivos empleados. El aumento de la mortalidad en 1738, tuvo que estar causado por la escasez de la cosecha anterior, y sólo se recupera la población cuando se recoge la cosecha de este año.

Cuadro nº 4. Defunciones registradas

Años	**Alameda**	**Badolatosa**	**Estepa**	**Pedrera**
1735	30	27	149	17
1736	63	34	259	37
1737	43	41	177	26
1738	67	114	333	57

(Fuente Libros Parroquiales. Elaboración propia)

¿Fue similar el comportamiento en todos los pueblos? Con toda claridad no, si vemos el cuadro anterior, podemos comparar que sólo en tres de los cuatro pueblos: Alameda, Estepa y Pedrera, los años 1736 y 1738 son los de mayor mortalidad, mientras en Badolatosa, en 1737 hay unas cuantas defunciones más que en 1736. De lo que no hay ninguna duda, es que 1738 es uno de los años de más mortalidad de toda la primera mitad del Siglo XVIII en todos los pueblos que conservan su archivo parroquial.

Muy pocos datos hay de la siguiente crisis de mortalidad, en esta ocasión se debe a una epidemia infectocontagiosa que afectó a todo el marquesado en 1751, año que se estaba catastrando el territorio del marquesado, y que una de sus víctimas fue Bernardo Domínguez, el escribano de la Audiencia del Juez Subdelegado Don Juan de Llerena, cuando estaba catastrando el Pueblo de Gilena[111]. Parece bastante probable que estas fiebres afectaran de forma similar en toda la comarca y con una intensidad parecida; en los Libros de Registros de Defunciones de Alameda, se puede comprobar un aumento de las defunciones sobre todo en los meses de agosto, septiembre y octubre, con 53 defunciones, más de la mitad de las registradas en todo el año en el pueblo, disminuyendo los registros en los meses de noviembre y diciembre, aunque superando siempre las cifras alcanzadas a principios del año. Así fue la estacionalidad de las defunciones en Alameda en este año.

[111].CAMARERO, C., VILLA, J. y CAMPOS, J. (1991) "*Sevilla y Catastro…*" op. cit. p. 180.

Cuadro nº 5

	E	F	M	A	My	Jn	JL	A	S	O	N	D
A	2	2	2	5	6	2	3	9	15	11	2	8
P	-	-	-	-	-	1	-	1	10	7	6	-
T	2	2	2	5	6	3	3	10	25	18	8	8

De todas formas, esta crisis demográfica tuvo un comportamiento distinto a las anteriores, y en determinados pueblos como en Estepa se registran en este año el menor número de nacimientos de toda la centuria, posiblemente se viera afectado este descenso coyuntural de la natalidad, por la alta mortalidad acaecida en el año anterior, y por un descenso significativo en las nupcias contraídas, lo que haría que se retrasara la recuperación demográfica. En todos los pueblos hay un descenso bastante acusado de las nupcias contraídas en torno al año 1751, lo que en definitiva suponía una reducción significativa del número de las concepciones en los años siguientes, retardándose por tanto la recuperación demográfica en estos momentos.

Cuadro nº 6. Evolución de las nupcias

Años	Alameda	Casariche	Estepa	Gilena	Pedrera
1747	9	12	63	7	16
1748	10	2	23	8	7
1749	5	7	33	10	7
1750	7	2	11	1	3
1751	5	4	51	2	5
1752	15	7	68	7	6

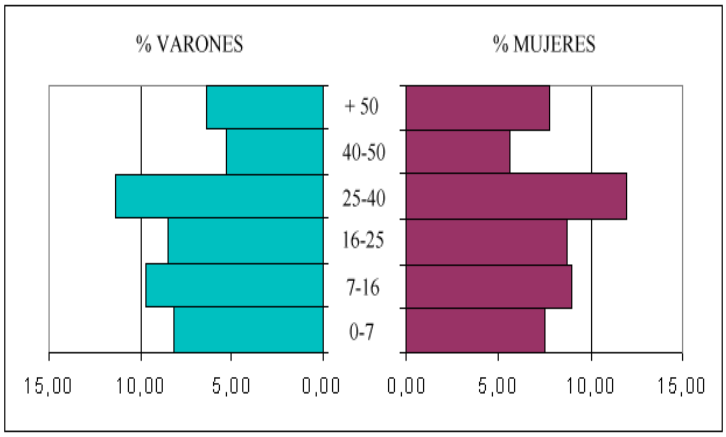
(Fuente Libros Parroquiales. Elaboración propia)

Sin lugar a dudas, el documento más completo para analizar la población durante el siglo XVIII, es el censo de Floridablanca, que además de su rigurosidad, tiene la ventaja de dar la población en habitantes y no en vecinos, y de dividirla en grupos de edades, sexo, estado civil…, aumentando las posibilidades de interpretación. El único inconveniente que tiene la utilización de este censo, es que se realiza tras la más grave crisis de mortalidad en todo el marquesado estepeño, y tuvo que producir una notable alteración en los diferentes estados civiles. Además, el Censo de Floridablanca se realiza por pueblos, por lo que es un documento insustituible para realizar estudios demográficos locales, o comarcales como sucede en esta ocasión.

Cuadro º 7

Grupo de edades	Varones	Mujeres	Total
De 0 a 7	1.591	1.452	3.033
De 7 a 16	1.890	1.749	3.639
De 16 a 25	1.642	1.691	3.333
De 25 a 40	2.211	2.327	4.538
De 40 a 50	1.023	1.089	2.112
Más de 50	1.237	1.507	2.744
TOTAL	9.594	9.815	19.409

Gráfico nº 1



Los comentarios que se pueden hacer a la pirámide de población, nos muestran con toda claridad cuáles eran las características demográficas del marquesado estepeño en estos momentos.

Primero, una alta tasa de natalidad, como se puede comprobar en el *"escalón"* de los censados menores de 7 años: los *"párvulos"*, que aumentan su proporción si se suman al segundo *"escalón"*, y que englobaría la denominada población joven, que representaría un porcentaje importante del total de la población: el 34,8 por ciento: más de un tercio.

En segundo lugar, una elevada tasa de mortalidad, que se nota perfectamente en la muy baja esperanza de vida, pues los mayores de 50 años, sólo representan el 14 por ciento del total. En estas circunstancias, es evidente que la población adulta, la que estaría comprendida entre los 17 y 50 años, era relativamente escasa, al contar sólo con el 50 por ciento del total

Por último, se puede comprobar cómo, aunque nacen más varones que mujeres, y en consecuencia, es mayoritaria la población masculina en los dos primeros subgrupos de la

pirámide, aunque desde este momento se invierte la tendencia, y en todos los restantes *"escalones"*, siempre hay más mujeres que varones, lo que además fue un comportamiento muy genérico de la población española en este siglo.

Además, otra de las ventajas del Censo de Floridablanca, es que nos permite otras interpretaciones al dividir la población por el sexo y por el estado civil de los habitantes, y que en consecuencia, podemos conocer otros aspectos fundamentales que condicionaron este modelo demográfico, que estaba caracterizado por la poca vitalidad en su crecimiento; sin duda, el alto porcentaje de solteros y la alta mortalidad estructural de la población eran las causas fundamentales.

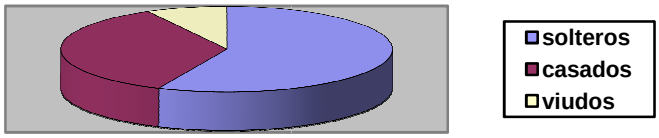
Cuadro nº 8

	Solteros			Casados			Viudos		
	Varón	**Mujer**	**Total**	**Varón**	**Mujer**	**Total**	**Varón**	**Mujer**	**Total**
0-7	1.591	1.452	3.043	-	-	-	-	-	-
7-16	1.847	1.729	3.576	43	20	63	-	-	-
16-25	1.380	1.283	2.663	253	388	661	9	20	29
25-40	582	528	1.110	1.550	1.628	3.178	79	171	250
40-50	145	115	260	775	750	1525	103	214	317
+50	134	213	347	817	652	1.469	286	642	928
TOTAL	5.679	5.320	10.999	3.438	3.438	6.876	477	1.047	1.524

Cuadro nº 9

Estado civil	Número bruto	Porcentaje
Solteros	10.999	56,4 %
Casados	6.876	35,4%
Viudos	1.524	7,8 %
Total	19.399	

Gráfico nº 2



Como se puede comprobar, no puede haber un fuerte crecimiento demográfico, en un modelo donde sólo un poco más de un tercio de la población es de estado civil casada, esta poca vitalidad venía motivada en primer lugar por el alto porcentaje de celibato de esta sociedad, y que a pesar de que un porcentaje cuantitativamente importante de la población contraía matrimonio muy joven, seguía existiendo un alto porcentaje de solteros en unas edades que casi le imposibilitan cambiar de estado civil, y si lo hacen, lo frecuente es que tuvieran dificultades de intervenir en el crecimiento demográfico posterior.

También llama poderosamente el elevado número de viudos, sobre todo en los *"escalones"* entre 16 y 25 y entre 25 y 40 años, aunque posiblemente esté motivado por la alta mortalidad que se dio en la comarca los años anteriores del censo. De todas formas, tras una alta mortalidad era evidente el aumento de los viudos y de los casamientos, en los que los viudos jugaban un importante papel, como se puede comprobar en cualquiera de estos momentos, contabilizando a los contrayentes según su estado civil.

Tomando como modelo al pueblo de Gilena, para conocer los casamientos realizados dependiendo de si los contrayentes eran soltero/a o viudo/a, tuvo la siguiente división durante estos años; siendo bastante probable, que el comportamiento de la población fuese muy parecido en el resto de los pueblos que formaron el marquesado estepeño, permitiéndonos una extrapolación de los datos:

Cuadro nº 10

	SS	SV	VS	VV	T
1786	8		3	1	12
1787	13	1	6	1	21
1789	18	2	3	2	25
1790	14		1		15

(Fuente Libros Parroquiales de Gilena. Elaboración propia)

En definitiva, conociendo los avatares por los que pasó la población del Marquesado de Estepa, y utilizando el Vecindario de Ensenada y el Censo de Floridablanca, podemos conocer de forma aproximada como fue evolucionando la población en la segunda mitad del siglo XVIII[112].

Cuadro nº 11. Vecindario de Ensenada Floridablanca

	Vecinos	Habitantes	Vecinos	Crecimiento
Aguadulce	42	172	384	+212
Alameda	344	1.410	1.919	+509
Badolatosa	236	968	1.334	+366
Casariche	212	870	830	-40
Estepa	1.834	7.519	7.034	-485
Gilena	314	1.287	1.605	+318
Herrera	271	1.111	1.418	+307
La Roda	272	1.115	793	-322
Lora	69	283	364	+81
Marinaleda	89	365	355	-10
Miragenil	200	820	1.145	+325
Pedrera	217	890	1.130	+240
S. Yeguas	402	1.648	1.391	-257
TOTAL		18.458	19.702	+1.244

(Fuente Vecindario de Ensenada y Censo de Floridablanca. Elaboración propia)

El cuadro anterior, nos puede dar una idea de cómo evolucionó la población en todos los pueblos del marquesado de Estepa entre el Vecindario de Ensenada y el Censo de Floridablanca, a sabiendas que la población en el primer inventario está especificada por vecinos, y por tanto hay que reconvertirlos en habitantes. Hecha esta salvedad, se puede

[112] PRIETO PÉREZ, J. O. "Estepa en la crisis del Antiguo Régimen: De Ensenada a Madoz". En las *II Jornadas de Historia de Estepa*. Ilustrísimo Ayuntamiento de Estepa 1997, pp. 343-366.

apreciar con claridad, que el comportamiento no fue uniforme, así mientras hay pueblos con un importante crecimiento demográfico como Alameda, Badolatosa, Gilena, Herrera, Miragenil o Pedrera, en otros como en Estepa, La Roda o Sierra de Yeguas, hubo un decrecimiento cuantitativamente importante, mientras en el resto mantuvo una población muy similar; aunque analizando la población del Marquesado de Estepa en su conjunto, es evidente que hubo un crecimiento demográfico significativo, y que debería haber sido mayor sin la epidemia de 1751, la carestía que motivó *"el motín de Esquilache"* y los años de alta mortalidad que hubo antes de la realización del Censo

¿Fue real este crecimiento? Parece bastante probable que sí, una de las posibilidades de conocerlo es analizando los Libros de Bautismo de los Registros Parroquiales, y ver como fue el comportamiento de todas formas, sólo es posible conocer como evolucionó la tendencia, pues es evidente que el registro de defunciones nunca tuvo la misma rigurosidad.

Cuadro nº 12

	1700/25	**1726/50**	**1751/75**	**1776/1800**
Alameda	1.110	1.471	1.830	2.393
Badolatosa	-	745*	1.437	1.690
Casariche	939	1.039	1.335	1.223
Estepa	6.115	6.435	6.745	7.553
Gilena	189*	1.255	1.516	1.889
Lora	-	-	-	439
Pedrera	1.405**	841	1.005	1.032

(Fuente Libros Parroquiales. Elaboración propia)
* No son ciclos de 25 años completos.
** En este periodo también se registran los nacimientos de Gilena y Aguadulce.

Además, hay que tener en cuenta que solamente tres pueblos –Alameda, Casariche y Estepa-, tienen completas y diferenciadas la serie de Bautismo, pues en los Libros de Registro de Pedrera durante las dos primeras décadas, están anotados las partidas de Gilena, y las de Aguadulce más de la mitad de la centuria; de ahí la distinta evolución que experimenta. Además, en Aguadulce, Gilena, Lora y Marinaleda comienzan los registros en pleno siglo XVIII, y en Herrera, La Roda, Miragenil, se han perdido sus Archivos Parroquiales, en Sierra de Yeguas no hay libros de Registros para este siglo, mientras en Badolatosa se ha perdido el primer libro de bautismo.

También hay que tener en cuenta que la rigurosidad en el recuento de las defunciones no fue similar en todos los pueblos, sobre todo en los momentos de alta letalidad, de ahí

que en algunos casos concretos, como la epidemia de fiebres palúdicas, las defunciones registradas en Estepa con sólo dos párvulos contabilizados en el bienio, estaban muy lejos de la realidad, y por tanto es difícil conocer con exactitudes crecimiento demográfico, sí es que se dio, pues como parece entre 1751 y 1787 hubo un suave descenso de la población.

En el caso opuesto se encuentran los registros de defunciones de Alameda, que parecen bastante rigurosos las defunciones anotadas, incluidas la de menores de siete años en momentos de alta mortalidad, y por tanto más fiable el crecimiento constatado entre el interrogatorio de Ensenada y el censo de Floridablanca. En una situación intermedia se encuentran los pueblos de Badolatosa y Gilena, donde es constante el crecimiento, aunque en menor medida que en Alameda, y que queda constatado en ambos recuentos. Por último en Casariche, coincide el descenso de la población entre estas fechas y la evolución de los registros de bautismos, manteniendo por tanto un comportamiento homogéneo.

Cuadro nº 13. Media de nacimientos por año

	1700/25	**1726/50**	**1751/75**	**1776/1800**
Alameda	44,4	58,8	73,7	95,6
Badolatosa	-	39,7	57,5	67,6
Casariche	37,4	43,9	53,4	48,9
Estepa	244,6	257,4	269,8	298,1
Gilena	31,5	50,2	60,6	75,5
Pedrera	56,2	33,6	40,2	41,2

(Fuente Libros Parroquiales. Elaboración propia)

Como se puede comprobar con claridad, la evolución de la población no mantuvo un comportamiento estable entre ambas fechas, ni siquiera fue similar en todos los pueblos del Marquesado de Estepa, pues hubo momentos determinantes de alta mortalidad que fueron frenando el crecimiento

¿Fue este tímido crecimiento demográfico el que potenció las roturaciones continuas de tierras en el marquesado estepeño? Todo parece indicar que no, que fue motivado por el interés en los cultivos, causado por la continua subida de precios de los productos agrícolas:

"… aunque en los años anteriores a la realización del Catastro se pusieron en venta varias dehesas, no parece que se debiera tanto a la presión demográfica como al interés de los

propietarios por seguir acaparando rentas de estas nuevas tierras puestas en explotación…"[113]

Tras el Censo de Floridablanca no hay ningún documento que permita conocer como fue el crecimiento de la población en los últimos años del siglo, aunque se puede solucionar con un análisis de los Libros de Registros Parroquiales, donde se puede comprobar que hubo un incremento suave y sostenido tanto de los bautizos como de las nupcias, sin que se elevara sensiblemente los registros de las defunciones, lo que supondría un crecimiento continuo y suave de la población.

¿Cómo fue evolucionando la economía del Marquesado de Estepa? Las inmensas posibilidades económicas que tenía este territorio una vez desaparecida la inseguridad militar, sobre todo por su riqueza agrícola y por la proximidad a Sevilla, hizo que fuese aumentando el atractivo por poseer estas tierras; y desde los primeros años del gobierno del Emperador Carlos, hubo una parte de la nobleza interesada en adquirir estos territorios, sobre todo los dos nobles que tenían su señorío limitando con La Encomienda estepeña: el conde de Ureña y la Marquesa de Priego; además, cada uno tenía un previsible interés en estos territorios, mientras la marquesa pretendía adquirir estos territorios para "*desmontar"* las dehesas y los baldíos, y dedicarlos a una explotación agrícola, el conde quería mantener la misma estructura económica para seguir con la tradicional actividad ganadera.

Es evidente que desde la llegada de los Centuriones, se inician una serie de roturaciones legales o no, y con ellas un incremento de la población imprescindible para llevar a cabo primero las roturaciones, y con posterioridad la puesta en cultivo de estas tierras. ¿Cuáles fueron las razones de este cambio? Son varias y además complementarias; en primer lugar, el fin de la "banda morisca" pacificaba la comarca y hacía mucho más atractiva su repoblación; en segundo lugar, no se puede olvidar que el marquesado estepeño era una antigua encomienda y como tal, obtenía del diezmo uno de sus principales beneficios, que aumentaría en un modelo económico diferente y que tuviera en la agricultura su actividad económica predominante, sin olvidar que los Centuriones querrían recuperar pronto el fuerte desembolso utilizado para la compra de su marquesado, y el diezmo le ayudaría. Por último, la proximidad a Sevilla –puerto y puerta de América- aumentaba su interés agrícola, al poder exportar cereales, vino y aceite al rico mercado americano.

[113] PRIETO PÉREZ, J. O. (1996): *El Marquesado de Estepa 1751*. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada. Colección Alcabalas del Viento número 71. Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, Tabapress y Ayuntamientos de las Villas y lugares del Antiguo Marquesado de Estepa. p. 41.

Por estas circunstancias, tras la venta de la Encomienda se produjo un importante cambio tanto en el modelo económico como en el poblacional, iniciándose unos desmontes de dehesas y baldíos, y un importante aumento de la población; no parece que el aumento de la población estuviese relacionado con la venta del territorio a los Centuriones, sino más bien y como vimos con anterioridad, al dejar de ser una zona fronteriza y expuesta a los ataques de los musulmanes del Reino de Granada; y sobre todo, a las nuevas expectativas económicas que se abrían con el comercio sevillano ante la conquista y colonización de América.

"*El aumento (de población) espectacular de Estepa, coincidiendo con su venta a los Centuriones, no hay que explicarlo por el pase a propiedad privada, sino por que la paz hizo posible la roturación de tierras antes de peligrosa ocupación…*" [114].

En estas circunstancias, no es extraño que desde muy pronto estén documentadas las roturaciones legales llevadas a cabo en las tierras de la Encomienda de Santiago. Según Aguilar y Cano ([115]), las primeras roturaciones de tierras que consintió el rey fue concedida por una cédula expedida en Lisboa el 25 de Octubre de 1582, donde se nombraba juez para estos autos, a Jusepe Lasso para:

"*…la venta y perpetuación de las tierras valdías públicas, realengas y concejiles de Teba, Estepa, Marchena y sus comarcas…*"

Parece que esta medida la tomaron en el gobierno, con la finalidad de terminar con las roturaciones ilegales que se estaban produciendo en los términos municipales citados, porque en una cédula dada con anterioridad, el rey era muy consciente que:

"*…entre los señores cuyas diz que son las villas de Morón de la Frontera, Olvera, La Puebla de Cazalla, Osuna, Marchena, Estepa, Teba e su tierra y los vecinos de las dichas villas sacando muchos pleitos y diferencia sobre la propiedad de los términos de las dichas villas, en los quales por sentencia dada por el Presidente y oidores de la nuestra audiencia y chancillería que reside en la ciudad de Granada… se han rompido y labrado mucha cantidad de tierras en los dichos términos, e las van rompiendo e labrando e haciendo rozas en ellos, tomándolas e ocupándolas unos con títulos de los señores de las dichas villas y otros con*

[114] DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1980): "la población de la Baja Andalucía" en *Historia de Andalucía* (dir) DOMÍNGUEZ ORTIZ. Editorial Planeta, Barcelona, Tomo VI, páginas 133-134.

[115] AGUILAR Y CANO, A. (1891): *Apuntes históricos de la Villa de Campillos*. Imprenta y Librería Estrada Reina. Puente Genil, pp. 28 y 29.

licencia de los cabildos u concejos dellas, y otros que las han ocupado por su propia autoridad…"[116]

En un segundo momento, las nuevas roturaciones pudieron estar ligadas a la caótica situación de la Hacienda Real en los años veinte del siglo XVII, pues el nuevo rey Felipe IV y su valido el todopoderoso Conde Duque de Olivares, se embarcaron en una guerra larga y costosa contra los protestantes en Europa, y que terminaron con las conocidas revueltas internas que estallaron en Cataluña y Portugal. Agobiados por el desarrollo de la guerra y por la creciente penuria financiera, tuvieron que aumentar la fiscalidad en todo el reino, y ante los nuevos tributos que los Austrias intentan obtener sobre todas las rentas posibles para poder seguir manteniendo su ejército y su hegemonía en Europa, aumentaron los impuestos, que como es evidente, se hicieron muy gravosos en las zonas rurales o comarcas que estaban en plena recesión económica; para aliviar su situación, los pueblos le solicitaron al rey que le permitiera roturar nuevas dehesas, para hacer frente a las nuevas peticiones económicas que el gobierno le exigía:

"*El aumento de la presión fiscal sobre el medio rural en el Siglo XVII, que pesaba sobre una población cada vez más reducida, obligó a los pueblos a solicitar licencia para roturar tierras con el fin de pagar los impuestos... al utilizarle usar los arbitrios que quisieren para pagar, entre ellos el rompimiento de dehesas...*"[117]

Por las penurias económicas y la terrible crisis demográfica que pasó este marquesado en la década de los ochenta del siglo XVII, el rey debió permitir al Concejo de la Villa de Estepa, que se roturasen algunas dehesas de sus propios, -un total de 1.200 fanegas repartidas por todo el marquesado- y ponerlas en arrendamiento, y con las ganancias obtenidas, destinarlas al pago de este impuesto; esta situación se mantuvo durante el primer tercio del Siglo XVIII, sin apenas sufrir variación:

"*... desde 1760 el concejo de Estepa gano facultad... firmada por el rey y por Francisco de Baus y Frias... que una copia autorizada por el escribano del cabildo de esta Villa en trece de abril de 1698...*"[118]

En la citada escritura, se le permitía al Concejo estepeño que se arrendasen las tierras que le pertenecían de propios, para poder pagar este impuesto:

"*... pareze haverse conzedido a dicho conzejo el usso del arvitrio de un mill y doszientas fanegas de tierra para labor, las*

[116] Ibídem.
[117] SÁNCHEZ SALAZAR, F. op. cit. p. 93.
[118] A. H. N. Sección Consejos, legajo 7008/1.

quinientas de ellas de la dehesa de las Navas, y las settezientas restantes en las del trascastillo, galmar, zorzal, cazariche y Herrera: las del gallo, Pedro Cruzado, Carrizosa y Sierra de las Yeguas para que de su prozedido se pagase el servicio ordinario y extraordinario, millones y zientos."[119]

Aunque estas medidas las permitió el Estado de forma temporal, en la práctica terminaron eternizándose, posiblemente por que las rentas que ahora obtenían los campesinos con la agricultura, eran cuantitativamente más importantes que cuando se dedicaban estas tierras de pastos para el ganado, y por lo tanto era mucho más interesante su nueva actividad económica. Por consiguiente, estas nuevas roturaciones realizadas, pasadas las penurias económicas de la Monarquía, siguieron manteniendo una explotación agrícola, a pesar de que los permisos otorgados por la Monarquía para las roturaciones y cultivos agrícolas habían sido temporales:

"*Los vecinos de... Estepa,... La Roda... proseguían en el Siglo XVIII cultivando las tierras roturadas durante el Siglo XVII por haber conseguido que se les prorrogase en sucesivas ocasiones los permisos...*"[120].

El rompimiento de las dehesas, si bien aumentó la producción agrícola, fue disminuyendo la productividad; las razones son obvias, las nuevas tierras que se ponían en explotación eran tierras marginales, posiblemente de tercera calidad, y pasados los primeros años de cultivo, donde mantuvieron unos rendimientos aceptables al ser tierras vírgenes y muy abonadas por el continuo pastoreo del ganado, no alcanzaban los rendimientos obtenidos por las otras tierras cultivadas con anterioridad –"*ley de los rendimientos decrecientes*"-. De todas formas, las roturaciones que se llevaron a cabo durante el Siglo XVIII, parece que en ocasiones se vieron forzadas por nuevas penurias económicas –guerra contra Gran Bretaña-, aunque la causa fundamental fue el alza continuada de los precios de los productos agrícolas. Por consiguiente, la nueva coyuntura económica, provocó éste ansia de nuevas tierras cultivadas, y que paradójicamente será desde el Estado donde se intente controlar la nueva situación; por tanto, será desde esta nueva óptica donde hay que analizar los distintos Decretos que se fueron dando desde el gobierno. De todas formas los rompimientos de los baldíos y las dehesas siguieron siendo importantes; hasta tal punto, que cuando el Marqués de la Ensenada intente conocer la riqueza de cada término al realizar su Catastro, en la pregunta número 23 de las Respuestas Generales, pregunte por los bienes "*de propios*", sólo en los pueblos de Estepa, Pedrera y La Roda continúan

[119] Ibídem.
[120] SÁNCHEZ SALAZAR, F. op. cit. p. 95

existiendo este tipo de propiedades, y en una proporción insignificante.

En definitiva, si comparamos como estaba la comarca estepeña a mediados del Siglo XVIII, con las tierras que compraron los Centuriones a mediados del siglo XVI, se había producido un cambio muy significativo, donde lo fundamental fue que las grandes extensiones de dehesas dedicadas a pastos, fueron progresivamente dedicándose a tierra cultivable, lo que supuso un aumento importante de las rentas y de la población del Marquesado; un cambio que como hemos visto se debió tanto a los intereses de los Centuriones en aumentar sus ingresos en el Siglo XVI, como a las penurias que sufrió la Castilla rural en las guerras del Siglo XVII, y sobre todo al aumento progresivo de los precios de los productos agrícolas que se produjeron durante todo el Siglo XVIII.

¿Influyó la presión demográfica en estas ansias de roturaciones? Al analizar la demografía vimos que parece que no fue tan evidente la explosión demográfica que hiciese necesario el aumento de la tierra cultivada; además, que se conserven las "Respuestas Particulares" de los "*Ynterrogatorios de 1761"* en el pueblo de Sierra de Yeguas, permiten realizar una serie de comentarios sobre la situación en que se encontraban las dehesas de este término municipal, teniendo en cuenta, que era con diferencia el que más fanegas de monte y dehesas tenía, y por tanto pudo tener un comportamiento distinto. En las respuestas que fueron dando los vecinos explicaban porqué algunas de sus propiedades consideradas como yermas, no se habían puesto en explotación. Alonso de Mateo confirmaba tener 40 fanegas de tierra yerma, aunque los peritos aseguraban que alguna de ellas:

"*… pudiera servir para el plantío de olivares, en que no se ocupa por desidia de su dueño…*" [121]

No era la única vez que los peritos reconocían que se podían plantar olivares en estas tierras; en otras ocasiones, estas tierras consideradas yermas e improductivas no podían ponerse en cultivo por:

"*… ynundarse en la situación que comprende, por cuia razon no puede servir para plantío…*" [122].

Tampoco se puede olvidar, que la situación demográfica del pueblo no pasaba por un buen momento, y como vimos cuando se analizó la evolución demográfica de Sierra de Yeguas, estaba en retroceso y había tierras que eran

[121] A. M. S. Y. Respuestas al Interrogatorio de 1761.

[122] Ibídem, ver la respuesta de Juan Ramón Palomino en el pueblo de Sierra de Yeguas.

propiedad del Concejo de la Villa de Estepa, y que si no se sembraban era:

"… por no haver labradores en dicho territorio que las tomen en arrendamiento…" [123].

¿Cómo se actuó para remediar esta crítica situación?. No se debe olvidar, que el Marquesado de Estepa había sido enajenado a la Encomienda de Santiago, y que mientras perteneció a la orden santiaguista, mantuvo una economía predominantemente ganadera, y en consecuencia, estaba escasamente poblada, existiendo grandes extensiones de tierra sin cultivar, siendo dehesas y dedicadas a la ganadería. ¿Hubo muchas roturaciones desde la llegada de los Centuriones a su señorío? Sin ningún tipo de dudas, sí, aunque no se pueden cuantificar la cantidad de tierras roturadas; pero desde los primeros años de la venta de la Encomienda Santiaguista, hay noticias a estas actividades. Analizando diversa documentación del Archivo Histórico Nacional, se pueden conocer algunas roturaciones, la extensión de tierra afectada, la fecha y el término municipal.

Cuadro nº 14

Localidad	Fecha	Extensión
Pedrera	1539	-
Estepa	31-07-1656	-
Estepa	11-08-1671	-
Estepa	13-10-1671	600 fanegas
Estepa	22-05-1674	-
La Roda	23-12-1676	230 fanegas
La Roda	18-02-1679	230 fanega
Estepa	19-05-1690	1.200 fanegas
Estepa	1718	612 fanegas
La Roda	¿?	700 fanegas
Gilena	1730	16,5 fanegas
Pedrera	1720-1740	356 fanegas
La Roda	1732	58,5 fanegas

(Datos de SÁNCHEZ SALAZAR, F.)

A mediados del Siglo XVIII, vuelven a iniciarse otra vez las roturaciones de tierras en el marquesado estepeño[124], sin embargo en estos momentos presentan una importante

[123] Ibídem.
[124] Ver Archivo Histórico Nacional (A. H. N) Legajo 51.153.

novedad que no repercutirá directamente en los campesinos pero sí en la Hacienda de los Centuriones: los diezmos que produzcan los nuevos cultivos, los cobrarán directamente la Hacienda Real

"… (que) se entreguen a la parte de su Majestad…, todos los diezmos de frutos que se aian cogido y cogieren en este presente año y los subcesivos en la tierra reducida a cultura después del dia treinta de julio de mil setecientos cuarenta y nuebe…"[125]

¿Qué cantidad de tierras fueron roturadas durante estos años? ¿A qué términos municipales acabó afectando?. Según la documentación del Archivo Histórico Nacional se roturan en estos años más de dos mil fanegas de tierras, y no fue proporcional en todos los pueblos, en algunos de ellos –Aguadulce, Herrera, Lora de Estepa, La Roda y Miragenil-, ni siquiera aparecen registrados, en otros –Gilena, Marinaleda y Sierra de Yeguas- con una extensión escasa, mientras que en Alameda, Badolatosa, Casariche y Estepa, fue relativamente importante.

Cuadro nº 15

Alameda	316 ½ fanegas
Badolatosa	342 ½ fanegas
Casariche	407 fanegas
Estepa	672 fanegas
Gilena	15 ½ fanegas
Marinaleda	25 fanegas
Pedrera	72 fanegas
S. Yeguas	38 fanega
Total	2.339 fanegas

(Fuente Archivo Histórico Nacional. Elaboración propia)
(El resto de los pueblos no aparece)

En consecuencia, eran los Centuriones los principales beneficiados de las roturaciones, pues no se puede olvidar que El Marquesado de Estepa tenía su origen en una Encomienda de la Orden de Santiago, este origen eclesiástico del señorío, suponía que una de las rentas más importantes del Marqués fueran los ingresos por diezmos, y que aumentaron su importancia con la subida de los precios de los productos agrícolas que se producen durante esta centuria, está fuera de toda duda.

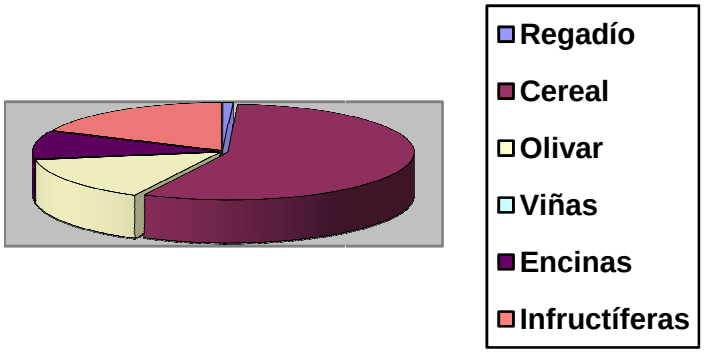
¿Qué características tenía el modelo económico vigente en el marquesado?. Con la ayuda de la Respuestas Generales del Catastro de Ensenada podemos conocer las principales características.

[125] Así informaron a los vecinos de Casariche, aunque fue muy parecida la información dada en el resto de los pueblos.

Cuadro nº 16. División de los cultivos

	Fanegas	Porcentaje
Regadío	575	0,8%
Cereal	43.261	56,3%
Olivar	11.340	14,8%
Viñas	261	0,1%
Encinares	7.196	9,3%
Infructíferas	13.811	18%
TOTAL	76.734	

Gráfico nº 3. División de los cultivos



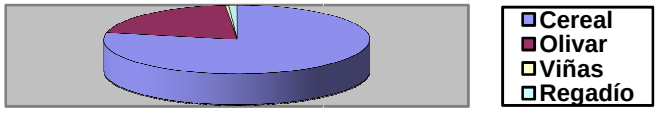
Como se puede comprobar en el cuadro y gráfico anterior, en la globalidad del término del marquesado estepeño, existía una elevada proporción de tierras cultivables, -menos del 20 por ciento eran consideradas infructíferas-, donde se complementaban los dos paisajes agrarios típicos del clima mediterráneo: el de riego y el de secano, más un porcentaje relativamente elevado de encinares y chaparrales, muy útiles para el aprovechamiento ganadero[126].

Cuadro nº 17. Principales cultivos

	Fanegas	Porcentaje
Tierras reguladas	62,923	82%
Tierras sembradas	55.727	72,6%
Regadío	575	1%
Cereal	43.261	77,6%
Olivar	11.340	20,3%
Viñas	261	0,4%

[126] PRIETO PÉREZ, Joaquín Octavio. *El Marquesado de Estepa 1751*. Op. cit.

Gráfico nº 4. Principales cultivos



Como era lo usual, en el campo del marquesado se cultivaban los trilogía del Mediterráneo –cereales, vid y olivo-; era evidente que la mayor parte de la tierra cultivable, casi el ochenta por ciento, estaba dedicada a los cultivos de cereales –sobre todo trigo y cebada-, las razones son obvias, primero por las necesidades de la población pues de aquí se obtenía la harina imprescindible para hacer el pan; en segundo lugar, porque la mayor parte de la tierra cultivada con cereal mantenía un cultivo bienal o trienal, es decir daba una cosecha cada dos o cada tres años, y por último, porque eran cultivos con una escasa rentabilidad y una baja producción. El segundo cultivo en importancia por su extensión era el olivo, que ocupaba una quinta parte de la extensión de las tierras cultivadas, y que a pesar de su baja productividad durante los primeros años, estaba en plena expansión, sobre todo por las oligarquías locales –incluidos los conventos-. Por último, estaba la tierra dedicada a los viñedos, que en esta época era un cultivo residual.

En el cuadro siguiente, se puede comprobar la extensión de tierras cultivadas y su porcentaje en los diferentes términos municipales

Cuadro nº 18. Porcentaje de las tierras cultivadas

	Cultivos	Montes	Total	%
Aguadulce	228	-	238	100%
Alameda	4.040	2.650	6.600	61,2%
Badolatosa	2.380	1.800	4.180	56,9%
Casariche	2.800	1.700	4.500	62,2%
Estepa	22.000	8.000	30.000	73,3%
Gilena *	5.043	-	5.043	100%
Herrera*	3.215	-	3.215	100%
La Roda	2.044	1.160	3.204	63,7
Lora	886	91	977	90,6
Marinaleda *	2.000	-	2.000	100%
Miragenil *	3.695	-	3.695	100%
Pedrera**			4.060	
S. Yeguas				

(Fuente Catastro de Ensenada. Elaboración propia)
* Las tierras no cultivadas están con encinares y chaparrales.
** No diferencia las tierras montuosas y las de tercera calidad.
*** No viene la extensión del término, ni especifica la extensión de las dehesas.

A pesar de que hasta este momento se ha tratado todo el término agrícola del marquesado como una unidad, es evidente que había importantes diferencias y que se podía dividir en dos zonas importantes: una, donde la casi totalidad del término municipal estaba considerado como fértil, como eran los casos de Aguadulce, Gilena, Herrera, Lora de Estepa, Marinaleda o Miragenil, donde la tierra poco fértil estaba "*poblada*" de encinares o chaparrales; y otra donde las tierras montuosas ocupaban un porcentaje cuantitativamente importante, como eran los términos municipales de Alameda, Badolatosa, Casariche, Estepa, La Roda y con toda seguridad Pedrera y Sierra de Yeguas, aunque para estos dos últimos pueblos faltan algunos datos para su cuantificación.

El paisaje de riego era minoritario, representaba sólo el uno por ciento del total, muy lógico, pues la escasez de las técnicas e infraestructuras existentes en la comarca, hacía imposible el cultivo vegetativo en los meses de verano, cuando era crónico un déficit hídrico, concentrándose estos cultivos en las riberas de los pequeños ríos que cruzaban el señorío. Cómo se puede comprobar en el cuadro siguiente, sólo en Aguadulce, ocupaba un porcentaje elevado, casi el 30 por ciento, seguido de Lora de Estepa y Miragenil con un porcentaje sobre el 5 por ciento; en Casariche superaba por poco el 2 por ciento, en Pedrera no llegaba ni al 1,5 por ciento, y en resto no llegaba al 1 por ciento. Como es evidente, estas eran las tierras más productivas al tener más de una cosecha al año, y estaban dedicados a productos de huerta o frutales, unos productos muy apreciados por la población, y que alcanzaban unos altos precios en el mercado, como se pueden comprobar con las Respuestas Generales que dieron los vecinos al Catastro de Ensenada.

En este cultivo predominaban las hortalizas y los árboles frutales, en algunos contratos de arrendamiento del marqués, se ponía de manifiesto el interés de los propietarios en mantener estos cultivos debido a su rentabilidad; eran tan minuciosos los contratos de arrendamiento de estas explotaciones agrícolas, que incluso aparecían redactadas cláusulas donde obligaban al usufructuario a mantener tanto los árboles frutales, como todos los útiles necesarios para mantener el riego; además, generalmente el marqués se comprometía a darle una cierta cantidad de estiércol para mantener el abono de las parcelas y que no disminuyese la rentabilidad.

Cuadro nº 19 Cultivos de riego y secano: porcentaje

	Regadío	Total	Porcentaje
Aguadulce	70	238	29,4%
Alameda	12	6.600	0,1%
Badolatosa	21	4.180	0,5%
Casariche	100	4.500	2,2%
Estepa*			
Gilena	43	5.043	0,8
Herrera	15	3.215	0,4%
La Roda	24	3.204	0,7%
Lora	50	977	5,1
Marianleda *			
Miragenil	180	3.695	4,8%
Pedrera	60	4.060	1,4%
S. Yeguas *			

(Fuente Catastro de Ensenada. Elaboración propia)
* No aparece cuantificada la extensión de tierra dedicada al cultivo de riego.

Como se puede comprobar con los datos del cuadro siguiente, en todos los términos municipales había una importante extensión del término dedicada a los cereales, aunque como sucedía con todos los cultivos, el porcentaje no era similar, con pueblos que dedicaban una importante extensión del término agrícola –Alameda, La Roda o Estepa-, mientras en otros como Miragenil, sólo tenían plantada de cereales un porcentaje muy escaso, tanto que no era el cultivo más extendido, pues lo superaba, y ampliamente, el olivar. En el resto de los pueblos, la extensión dedicada a los cereales, era cuantitativamente la más extensa, aunque había pueblos como en Lora de Estepa o en Sierra de Yeguas que no llegaba ni al 50 por ciento del término.

Cuadro nº 20 Distribución del cultivo del cereal. Porcentajes

Pueblo	Fanegas	Porcentaje
Aguadulce	138	56
Alameda	3.470	85,4
Badolatosa*		
Casariche *		
Estepa	14.688	66,7
Gilena	3.602	71,4
Herrera *		
La Roda	1.300	71,4
Lora	200	34,12
Marinaleda		
Miragenil	500	13,5
Pedrera*		
S. de Yeguas	2.550	42,14

(Fuente Catastro de Ensenada. Elaboración propia)
* En estos pueblos no diferencian las fanegas dedicadas a los distintos cultivos de secano.

Con los datos del Catastro del Marqués de la Ensenada, estas eran las extensiones dedicadas al cultivo del olivar en el marquesado de Estepa, pudiendo conocer en algunos pueblos, no sólo la extensión dedicada al cultivo, sino la calidad de las tierras sembradas de olivares. Aunque en algunos pueblos no se precisa ni las calidades de las tierras dedicada a los olivares, ni la extensión que alcanzaba el cultivo, en todos los pueblos estaban presentes los olivares en la mitad de la centuria, aunque como hemos visto con el resto de los cultivos, la proporcionalidad que se dedicaba en cada término municipal era diferente.

Cuadro nº 21. Cultivo del olivar: calidades de la tierra

	TOTAL	1ª calidad	2ª calidad	3ª calidad
Aguadulce	30	10	10	10
Alameda	160	-	160	-
Badolatosa				
Casariche				
Estepa	3.700			
Gilena	1.248	624	300	324
Herrera				
La Roda	588	80	100	96
Lora	214	18	100	96
Marinaleda				
Miragenil	2.000	200	600	1.200
Pedrera				
S. Yeguas	3.000			

(Fuente Catastro de Ensenada. Elaboración propia)
* No aparecen la extensión dedicada a los olivares
** Sólo aparece el total de la extensión cultivada en el pueblo, sin diferenciar las calidades de las tierras

En estos años era determinante su cultivo en pueblos como Miragenil, donde estaban puestas en explotación 2.000 fanegas de olivares, de un total de 2.500 fanegas de tierra cultivables con las que contaba el término, es decir representaba el 80% del término agrícola, o en Sierra de Yeguas donde la extensión cultivada con olivos era de 3.000 fanegas, el 54,4% del término cultivable, o en Lora de Estepa donde se cultivaba el 51,6%, aunque este porcentaje era sólo de 414 fanegas al tener una extensión reducida el término de Lora. También debió de ser importante este cultivo en los pueblos de La Roda y de Estepa donde se cultivaba un tercio y una quinta parte del término agrícola respectivamente, aunque en la Villa de Estepa este 20% era una extensión importante, que ocupaba 3.700 fanegas. En el polo opuesto estaban los términos de los pueblos de Alameda, Gilena o Aguadulce, donde se dedicaban sólo una parte ínfima a este cultivo. Mientras que en Badolatosa, Casariche, Herrera, Marinaleda o Pedrera no se especifica las extensiones dedicadas a los olivares, aunque sí certificaron “los peritos” en el citado inventario, que existían estos cultivos en los respectivos términos agrícolas.

¿Era similar en los siglos XVI y XVII? Todo parece indicar que no, aunque poco se sabe de la extensión dedicada al cultivo del olivar durante estos siglos, y que mantenía una extensión bastante menor, por lo menos eso parece interpretarse de las Ordenanzas de la Villa de Estepa de 1677, cuando era un cultivo que estaba muy protegido, por eso ordenaron:

"… que ninguna persona… no sea usado de sacar raja o estaca de aceituna con hacha, ni con palo, ni con mazo, ni con piedra, ni con palanca, ni con otra herramienta, y si fuera hallado… (la primera vez) pague 600 maravedies, y por la segunda el doble, y por la tercera sea desterrado de esta villa…"[127].

Fuese cual fuese la extensión dedicada a su cultivo, por lo menos desde la mitad de la centuria experimentó un importante crecimiento generalizado en toda la comarca, como se puede comprobar al leer cualquier texto de la época la cantidad de tierras *"plantadas"* con *"estacadas"* y/o *"garrotales"*; o bien por las respuestas que fueron dando los vecinos en los diferentes *"Ynterrogatorios"* que tuvieron que ir respondiendo. Innumerables son los textos que demuestran el aumento del cultivo del olivar en toda la comarca; así, en el Pueblo de Aguadulce los vecinos respondieron en las "Comprobaciones de 1761" que:

"... haver oy mas porción de fanegas plantadas de olivar..."[128]

Muy parecida, fue la respuesta que al mismo *"interrogatorio"* dieron los vecinos de Alameda:

"… al cuarto dixeron que en el territorio de este lugar ai mas de los olivares…, estacadas nuevas y garrotales que se an puesto de pocos años a esta parte…"[129].

A este interés por el cultivo del olivar, también se unió el propio Marqués, por eso en algunos de los contratos de arrendamiento que realiza, tenían como finalidad desmontar dehesas y plantar olivares; incluso en algunas tierras de *"ruedo"* llegó a plantar olivares, acordando en el contrato de arrendamiento que el otorgante se comprometía a aumentar los olivos plantados en la explotación agrícola, pues en las cláusulas del contrato especificaba que en el primer año ha de sembrar 60 estacas y el segundo 40:

"… y a todas las ha de dar sus riegos según costumbre y darle las labores necesarias para conseguir la buena planta…"[130].

Los Centuriones también fueron aumentando la explotación dedicada al cultivo del olivar con tierras roturadas, aunque como era normal en la época, mientras tenían *"estacadas"*, fueron permitiendo el cultivo de cereales y semillas para mantener su rentabilidad:

[127] Archivo Municipal de Estepa. Ordenanzas Municipales del año 1677

[128] A. G. S. Dirección General de Rentas, Primera Remesa, Comprobaciones de 1761 en Aguadulce, Libro 1637.

[129] A. G. S. Dirección General de Rentas, Primera Remesa. Comprobaciones de 1761, libro 1636.

[130] A. P. N. E. Rentas del marqués legajo 676. Arrendamiento de un olivar en el ruedo de Estepa. Año 1782.

"Se obliga a dar desmontada de matas y palmas la estacada que llaman del quartillo, propia de dicha hazienda… en el tiempo de seis años…tres años de los seis a de sembrar dicha estacadas de trigo o sevada o semillas…"[131].

Otro de los factores que demuestran el aumento de la extensión de tierra dedicada a los olivares, fue el incremento de los molinos aceiteros –almazaras- en todos los pueblos de la comarca estepeña. De todas formas, los datos expuestos siempre hay que matizarlos para poder comentarlos, pues al ser todos los recuentos ordenados por la Hacienda Real, debieron de existir ocultaciones muy importantes, sobre todo en los grandes propietarios; contradiciéndose algunos de los documentos analizados. Así, en el *"libro del maior Hacendado"* no aparecen olivos entre las propiedades del marqués, y en "las comprobaciones de 1761", diez años después, posee más de 1.360 aranzadas de olivos y 23 aranzadas de estacadas, casi 1.800 aranzadas, lo que parece muy poco probable.

No todo eran ventajas al incrementar el cultivo del olivar, sobre todo a corto plazo, pues se necesitaban al menos 30 años para que los olivos alcanzaran su plena producción; así en las averiguaciones del Catastro de Ensenada o de las "Comprobaciones" se pueden detectar como en los 10 primeros años no hay producción, que las estacadas -nombre que recibe el olivo entre los 10 y 20 años- tienen una producción escasa, y que aumenta en la tercera década, y que sólo a partir de estos momentos el olivo ya es un árbol hecho, y está en condiciones de alcanzar la plena producción.

Es evidente, que la subida de los precios de los productos agrícolas que se produce de forma muy patente durante todo el siglo XVIII, posibilitó el enriquecimiento de la población, aunque como es obvio, no afectó de forma similar a todos los habitantes, siendo los más beneficiados los grandes propietarios de tierras, entre los que se encontraban los Centuriones, la oligarquía estepeña y los Conventos de la Victoria de *"los padres victorios"* y el de Santa Clara de Jesús, como se puede comprobar fácilmente en todos los "inventarios" realizados en esta centuria.

¿Fue similar la subida de todos los precios agrícolas durante todo el siglo XVIII? Es evidente que no fue similar ni en todos los cultivos ni en todas las comarcas, siendo por tanto necesario un estudio pormenorizado:

"… los precios del cereal comienzan a elevarse ligeramente ya en las primeras décadas del Siglo XVIII, acentuándose el alza a mediado de él, con estancamiento en los últimos decenios y retroceso a comienzos de la siguiente centuria…"[132].

[131] A. P. N. E. Rentas del marqués. Legajo 675, arrendamiento de la estacada del quartillo del Cortijo de Gilena. Año 1769.

[132] GAMERO ROJAS, M.: (1993): *El mercado de la Tierra en Sevilla. Siglo XVIII*. Universidad de Sevilla y Diputación Provincial, p. 183.

La mayor rentabilidad del cultivo del olivar fue alterando progresivamente la fisonomía del campo del marquesado estepeño, ampliándose cada vez más el olivo en las explotaciones agrícolas, bien utilizando las nuevas tierras roturadas, bien tierras dedicadas a los cereales o a la vid. Son frecuentes los textos de la época donde se habla de *"nuevas plantaciones de estacadas*", sobre todo en las parcelas anteriormente dedicadas a los viñedos, alternándose durante un tiempo ambos cultivos, lo que hacía menos gravosos los primeros años del cultivo del olivar, cuando era totalmente improductivo.

Como vimos con anterioridad, en otras ocasiones, las tierras que en estos momentos se *"plantan con estacadas"*, eran tierras de dehesas recientemente desmontadas como había hecho el propio marques con una parte de su hacienda en Gilena, con la curiosidad que es una de las pocas explotaciones de olivar que se arriendan, aunque con unas cláusulas específicas, que obligaban al usufructuario a seguir replantando la explotación agrícola de olivos en los años siguientes.

Es evidente, que el aumento del cultivo del olivar fue lento, progresivo y constante durante toda esta centuria, y como es obvio, fueron los grandes propietarios los que con más interés llevaron a cabo este cambio, sobre todo los eclesiásticos, que mantuvieron una actitud capitalista, o cuando menos *"precapitalista"*, y estuvieron muy pendientes de la rentabilidad de sus explotaciones.

¿Cómo se puede comprobar la rentabilidad de los diferentes cultivos en los diferentes términos del marquesado estepeño?.Analizando algunas de las respuestas que dieron los peritos a los Interrogatorios de 1761se pueden conseguir algunas aproximaciones de cómo fueron la rentabilidad y la productividad de los tres grandes cultivos existentes en el Marquesado: los cereales –"*tierras de pan llevar"*-, la vid y el olivo

La mayor rentabilidad de los cultivos dedicados al olivar, hizo que de forma progresiva fueran plantándose más y más olivos en los diferentes términos agrícolas, bien en tierras de nueva explotación, bien en tierras dedicadas al cultivo de la vid, que fueron progresivamente desapareciendo y solo quedaron en algunas zonas residuales de no muy buena calidad.

Cuadro nº 22

Cereales

Calidad tierra	Costes	Beneficios
1ª calidad	35r-14mrs	17r-3mrs
2ª calidad	24r-2mrs	11r-26mrs
3ª calidad	13r-15mrs	25mrs

Olivares

Calidad tierra	Costes	Beneficios
1ª calidad	51r-3mrs	39r-31mrs
2ª calidad	41r-2mrs	23r-2mrs
3ª calidad	31r	8r.

Viñas

Calidad tierra	Costes	Beneficios
1ª calidad	37 reales	23 reales
2ª calidad	33 reales	7 reales
3ª calidad	19 reales	1 real

(Fuente Comprobaciones de 1761. Elaboración propia)

En el cuadro anterior es donde mejor se puede ver las diferencias entre la rentabilidad de los tres cultivos más importantes en el secano estepeño, y posiblemente a esta distinta rentabilidad se deban la diferente extensión que se alcanza en este momento. Teniendo en cuenta que el cultivo del trigo y/o cebada era imprescindible para la alimentación, y que había que dedicar una amplia extensión a su laboreo, sólo cabía esperar dedicar al olivo o al viñedo el resto de la tierra, pero dada la distinta rentabilidad, cada vez más se fue poblando el término agrícola del marquesado de olivares.

En definitiva, está comprobado que el incremento del precio del aceite de oliva durante todo el siglo XVIII pudo alcanzar hasta el 300%[133], y como veremos en otros apartados, la mayor rentabilidad de este cultivo fue la causa de su importante expansión, no sólo en el Marquesado de Estepa, sino en todo el Valle del Guadalquivir.

¿Cómo evolucionó el cultivo de la vid? No hay ninguna duda que fue decreciendo la extensión del cultivo; las siguientes respuestas dadas por los vecinos de algunos de los pueblos del marquesado, nos confirman la reducción de la tierra puesta con viñedos:

[133] Ver PONSOT, P. (1986): *Atlas de Historia Económica de la Baja Andalucía. Siglos XVI-XIX*. Editoriales Andaluzas Reunidas.

"… estas no subsisten mas de quatro fanegas por haberse perdido las restantes…" [134]

"… y en quanto a las veintidós fanegas de tierras de biñas solo ai… de seis a siete alanzadas…" [135].

"… que el numero de aranzadas de viña a quedado reducido a diez aranzadas a corta diferencia por haverse ido deteriorando dicha especie…"[136].

"… y que no aviendo en estte tterrittorio mas que un cortto pedazo de estta especie…"[137]

Cuadro nº 23. Calidades de las tierras

	TOTAL	1ª calidad	2ª calidad	3ª calidad
Alameda	20	-	20	-
Estepa	112**	-	-	-
Gilena	60	20	20	20
La Roda	32	10	10	12
Lora	22	-	8	14
Miragenil	15	5	5	5

(Fuente Catastro de Ensenada. Elaboración propia)
* En el resto de los pueblos no aparece registrado este cultivo.
** En Estepa aparecen registradas las aranzadas cultivadas de viñas, pero sin diferenciar las calidades.

De todas formas, donde mejor se puede el incremento continuo del cultivo del olivar es en el incremento constante de las almazaras y el creciente y exitoso comercio del aceite. Algunas noticias sueltas nos pueden confirmar su importancia. La primera vuelve a estar en el Catastro de Ensenada, cuando compara la regulación de los distintos *"artefactos industriales"*, o el número de "industrias" existentes.

	Regulación (reales)	%
Molino harina	35.179	23.1 %
Molino aceite	160.910	81.9 %
Molino zumaque	200	8.1 %
Molino harina	32	
Molino aceite	104	
Molino zumaque	2	

(El número registrados es de "vigas", no de molinos)

[134] A. G. S. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. Comprobaciones de 1761 en Casariche. Libro 1640.
[135] A. G. S. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. Comprobaciones de 1761 en Lora de Estepa. Libro 560.
[136] A. G. S. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. Comprobaciones de 1761 en Miragenil. Libro 1618.
[137] A. G. S. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. Comprobaciones de 1761 en Sierra de Yeguas. Libro 1631.

Sólo en *"el expediente de reincorporación de alcabalas"* aparece registrados el número de molinos, aunque hay muy pocas posibilidades de que fuese un recuento fiable

Molinos de aceite existentes:

Badolatosa	1
La Roda	5
Miragenil	13
Pedrera	4
Sierra Yeguas	5
TOTAL	**28**

Otras noticias son mucho más explícitas, y se refieren al aumento de los molinos de aceite, en sólo diez años, entre el Catastro de Ensenada y las Comprobaciones de 1761; en varios pueblos informaron los vecinos de este aumento. Los vecinos de Estepa respondieron:

"...al presentte ay 57 bigas corrientes, ademas de otra que se esta construiendo de las que les corresponde a eclesiasticos 22 ½ y los 35 ½ restantes a seglares... dexa cada una a el año 750 reales libres..." [138]

Muy parecida fue la respuesta dada por los vecinos de Casariche, entre los interrogatorios de Ensenada y de Esquilache; aunque había una notable diferencia: los eclesiásticos tenían la mitad de los molinos aceiteros del pueblo; y posiblemente fuesen los más rentables:

"… se expreso haber seis vigas de molino de azeite y hahora se dize ay ocho vigas, las quatro pertenezen a seglares y las rrestantes a eclesiasticos, y el util que a cada uno consideran es de dos mil dozientas y zinciuenta reales…" [139].

Parecido comportamiento tuvieron la mayoría de los pueblos, Gilena pasó de tener dos a tres molinos, Miragenil de 14 a 17 y Pedrera de 6 a 7 "vigas"; además, como había sucedido en los restantes pueblos, los eclesiásticos eran dueños de una parte proporcional bastante alta de las almazaras existente en los distintos pueblos. Así, en Herrera, que no había ningún molino en el tiempo que se realizó el Catastro de Ensenada, hay una almazara en 1761 y es propiedad de un eclesiástico:

[138] A. G. S. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. Comprobaciones de 1761 en Estepa. Libro 1622.

[139] A. G. S. Dirección General de Rentas. Primera remesa. Comprobaciones de 1761. Libro 1640.

"*… se previene haver en dicho lugar una viga de molino de azeyte de fabrica nueva en la calle del huerto, perteneciente al eclesiástico que lo fabricó Don Juan de Campos…*"

Tampoco se puede olvidar, que los cereales y el aceite eran las grandes riquezas del campo del marquesado estepeño; además, normalmente tenían excedentes comercializables, y que se exportaban bien a través del puerto de Sevilla o de Málaga, aunque la decadencia del comercio sevillano con América en esta centuria, hizo que la puerta de salida de estas mercancías, fuese generalmente el puerto de Málaga, sobre todo de aceite:

"*...entran gruesas partidas de Estepa, Puente de Don Gonzalo y Luzena...*" ([140])

Aunque en otros documentos suele diferenciarse el puerto de salida dependiendo la mercancía:

"*...Granos a Sevilla... y aceite a Madrid y Málaga...*"[141]

De lo que no hay duda, es que desde la mitad del siglo XVIII y en toda la centuria siguiente, el comercio del aceite era la principal riqueza del marquesado, por eso en las descripciones que aparecen tanto en el Diccionario de Miñano, como en el de Pascual Madoz, hablan de la excelente calidad del aceite de esta comarca[142], y "*… de ser el principal fruto del país…*"[143].

Es evidente que el mayor acaparador de productos agrícolas era el marqués, que obtenía las mercancías bien de sus propiedades, bien de los ingresos por el diezmo, de ahí que fuese el mayor exportador de granos y de aceite. Un ejemplo simple se puede comprobar en los libros de "rentas del Marqués", en 1753 vendió a un comerciante de Madrid dos partidas de aceite, una de 15.000 y otra de 25.000 arrobas de aceite[144]:

"*…En la villa de Estepa en quatro dias del mes de diciembre de mill setecientos zinquenta y tres… vendia al nominado Don Pedro Cassamaior veinte y zinco mill arrobas de azeite de la*

[140] Ver el informe que realiza Don Jacinto Marfil, uno de los subdelegados que catastraron la ciudad de Málaga en sus "*Reflexiones sobre el Comercio maior*". Recogido por CAMARERO BULLÓN, C. y CAMPOS, J. (1995): en "*Las utilidades del Alto Comercio Marítimo Malacitano*" en VILLAS TINOCO, S. (1995): Málaga en 1752, según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada. Madrid, Colección Alcabala del Viento número 70 Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria y Tabapress, p. 62.

[141] Ver el "Expediente de reincorporación de Alcabalas".

[142] MADOZ, P. (1848): *Diccionario Geográfico, Estadístico Histórico*. (1986): Edición facsimil. Sevilla. Ambito/ Editorial Andaluzas Reunidas.

[143] MIÑANO, S. (1826): *Diccionario Geográfico estadístico de España y Portugal*. Madrid, Imprenta Pierrat, tomo IV, pp. 93 y 94.

[144] A. P. N. E. Rentas del Marqués. Legajo 673.

cosecha y frutto del año passado de zinquenta y dos producidos en los diezmos, cosecha y frutos de su Excelencia… a entregar a la parte del nominado Don Pedro Cassamaior o a quien en su caussa huviere en los molinos, enzierros y bodegas de su Excelencia… y al precio de catorze reales por arrova… con la qualidad entre otras de ser dicho azeite claro y de buena calidad… cumpliendo por lo hordenado por su Excelencia ha hecho entrega real y efectiva al otorgante de veinte y dos mil doscientos cuarenta y seis arrobas de azeite de buena calidad, las que ha reezivido en la forma siguiente:

En los molinos del palomar	*4.215*	*arrobas*
En los molinos de Marinaleda	*622*	*“*
En los molinos de Miraxenil	*2.221*	*“*
En los de hipora	*1.860*	*“*
En los de Casariche	*2.612*	*“*
En los de Alameda	*102*	*“*
En el molino nuevo de La Roda	*1.169*	*“*
En el molino viexo de La Roda	*905*	*“*
En los de Sierra de las Yeguas	*662*	*“*
En los de Gilena	*983*	*“*
En las bodegas y enzierros de Casablanca	*2.178*	*“*
En las bodegas y enzierros de La Roda	*3.345*	*“*
En las bodegas del madroñal	*1.362*	*“*
Total	*22.246*	*”*

Este contrato de venta de aceite, nos permite comprobar la capacidad de acaparamiento que tenían los marqueses sobre el producto más apreciado y mejor comercializable de la época, pues almacenaban de la cosecha del año anterior más de trescientos cincuenta mil litros de aceite, justo cuando empezaba la molturación de este año, es decir posiblemente después de haberse llevado a Madrid el aceite para el consumo de su casa, y posiblemente después de realizar otras ventas. Además, el contrato nos permite conocer que los Centuriones disponían, no sólo de artefactos industriales, sino también “almacenes y encierros”, posiblemente para poder almacenar no sólo su producción, sino también los adquiridos en concepto del diezmo. Pero como podemos ver, no sólo fue el precio del aceite el que alteró el modelo económico y social del marquesado, el resto de los precios de los productos agrícolas, también fueron en aumento, y si no se incrementó su extensión, si fueron aumentando las rentas acumuladas por los grandes propietarios.

Cuadro número 24. Precios del trigo*

	1764	**1777**	**1778**	**1780**
Carmona	38r.	41r.	46r.	56-10r.
Écija	40r.	39r.	42r.	62-08r
Marchena	-	42r.	46r.	54r.
Morón	39r.	37r.	41r.	57,20r.
Osuna	39r.	37r.	41r.	54-30r.
Utrera	39r.	45r.	48r.	57-20r.

*Datos obtenidos de Martín Riego, M.: Diezmos eclesiásticos, rentas y gastos de la Mesa Arzobispal Hispalense (1750-1800).

Como se puede comprobar en el trabajo del profesor Martín Riego, la subida del precio del trigo fue una constante durante el segundo tercio del siglo XVIII, por lo menos en los pueblos de Carmona, Écija, Marchena, Morón, Osuna y Utrera. ¿Fue igual el comportamiento en el marquesado estepeños?. Nada parece indicar lo contrario, incluso, si se tuvieran datos, posiblemente la subida fuese un poco mayor, pues al disminuir la tierra dedicada al cereal en beneficio del olivar, disminuyera su producción y en consecuencia aumentase su precio. De todas formas, salvo excepciones, el comportamiento en todos los pueblos fue muy similar y mientras en 1864 el precio no superaba en ningún pueblo los 40 reales por fanega, en 1780, en todos los pueblos valía la fanega como mínimo 54 reales

Cuadro nº 25. Precios de la cebada*

	1764	**1777**	**1778**	**1780**
Carmona	18r.	20r.	24r.	28-29r
Écija	21r.	19r.	21r.	27-24r.
Marchena	18r	20r	24r.	24-14r
Morón	20r.	18r.	22r.	28r.
Osuna	18r.	18r.	21r.	24-09r.
Utrera	-	23r	25r	30-26r.

*Martín Riego, M. Op. Cit.

Muy similar fue el comportamiento del precio de la cebada, aunque se da una circunstancia parecida en los pueblos de Écija y Morón, y es que el precio de la cebada disminuye en el año 1777, aunque a partir de este momento se recupera y mantiene la misma tendencia alcista. ¿Mantuvo la misma tendencia en el marquesado estepeño? Es evidente que el precio de la cebada subió desde 1751, aunque es complicado conocer los porcentajes.

Precios de los productos en 1751

	Trigo	**Cebada**	**Aceite**	**Uvas**
Marquesado	15 reales	7 ½ reales	13 reales	4 reales
Sevilla	18	9	12	3,5
Morón	18	10	16	7
DosHermanas	20	10	11	4,5
Carmona	16	9	12	5

Si comparamos los precios de los productos de primera necesidad del campo sevillano con los datos que nos ofrece el Catastro del Marqués de la Ensenada, tendremos una visión complementaria, y podremos comprobar, primero el precio de los cereales –trigo y cebada-, eran más bajos que en el resto de los pueblos del Reino de Sevilla, aunque relativamente parejos, y no hay ningún factor que explicase que hubiese una variación en la tendencia de los precios de los productos agrícolas. En segundo lugar, que el precio del aceite, superaba al resto de los pueblos sevillanos salvo a Morón. Es indudable que la evolución de los principales productos agrícolas es un magnífico factor para comprobar la evolución demográfica:

"… el precio del trigo constituye casi siempre un verdadero termómetro demográfico…" [145]

Si tomamos como referencia la regulación de estos dos cultivos que se obtienen de las "Comprobaciones de 1761", y comparamos tanto el valor de la cosecha por medida de tierra y calidad, con los gastos generados por las distintas faenas agrícolas recibidas por unidad de superficie, se puede comprobar que siempre fue mucho más rentable el cultivo del olivar que el del viñedo[146].

Rendimientos del olivar y viñedo *"vaxados los costes"*

	Olivar	**Viñedo**
1ª calidad	91 reales	37 rls. 17 mrvs.
2ª calidad	52 reales	30 reales
3ª calidad	26 reales	15 reales

(Fuente Comprobaciones de 1761. Elaboración propia)

[145] Recogido por PÉREZ MOREDA, V. (1980) en: *Las crisis de mortalidad en la España del Interior*. Siglos XVI-XIX. Madrid. Editorial Siglo XXI, p. 95.

[146] A. G. S. Dirección general de Rentas. Primera Remesa. Comprobaciones de 1761 en Alameda. Libro 1636.

Cuadro nº 26

Olivar

	Valor cosecha	**Gastos**	**Beneficios**
1ª calidad	104 reales	51r. 8mrs.	56r 26mrs..
3ª calidad	52 r.	36r. 17mrs	15r. 17mrs.
3ª calidad	26r.	21r.	5r.

Viñas

	Valor cosecha	**Gastos**	**Beneficios**
1ª calidad	60 reales	46 reales	14 reales
3ª calidad	40 r.	29r. 17mrs.	10r. 17mrs.
3ª calidad	20 r.	16r. 17mrs	3r. 17mrs.

(Fuente Comprobaciones de 1761. Elaboración propia)

Otra de la forma que disponemos para poder analizar la evolución experimentada por los precios de los productos agrícolas durante el siglo XVIII, es comprobar que ritmo alcanzaron los precios de los arrendamientos de las diferentes explotaciones agrícolas, utilizando para este menester los innumerables contratos realizados por la hacienda de los Centuriones, sobre todo en la segunda mitad de la centuria, cuando trasladaron su casa a la Corte. Suponiendo que cuando aparece nombrada una explotación agrícola varias veces, mantiene la misma extensión, el aumento del precio del arrendamiento de la parcela agrícola, estaría condicionado sobre todo por el aumento del precio del producto agrícola; además, se tiene la suerte que incluso los Centuriones arrendaran explotaciones agrícolas dedicadas al olivar, lo que no era muy usual en estos momentos.

Dentro de las tierras de secano, e independientemente de su calidad, había que diferenciar entre las tierras más próximas al pueblo, "*tierras de ruedo*", y las más alejadas, denominadas tierras de campiña. Las primeras al estar más cerca del núcleo urbano tenían más facilidad para realizar las diversas faenas que necesitaba el cultivo; además, eran parcelas que normalmente estaban más y mejor abonadas, al tener durante más tiempo los ganados, y en definitiva el trabajo era más intensivo, de ahí que tanto la producción como la productividad aumentasen sensiblemente. Todo lo contrario sucedía en las tierras de campiña, ya que al estar más alejadas de la población, y ser más extensas, era más costoso realizar las faenas agrícolas: arados y transporte sobre todo, y estaban menos abonadas, al pastar con menos frecuencia y menos cabezas de ganado en el interior de la explotación.

De cómo fueron evolucionando estas distintas explotaciones agrícolas, nos pueden dar una idea los contratos de arrendamiento que fue realizando la hacienda de los Centuriones, sobre todo como fueron subiendo con un ritmo distinto los precios de las tierras de *"ruedo"* y las de

campiña. Para conocer como fueron subiendo los precios de los arrendamientos en las tierras denominadas de *"ruedo"*, se pueden poner por ejemplo varios modelos de estas tierras, como una explotación agrícola conocida con el nombre de *"la Piedra Resbaladera"*, y que tenía una extensión de tres fanegas de tierra, que estaba situada en el ruedo de la Villa de Estepa; y que tuvo estos precios de arrendamiento:

Años	**Reales/Año**	**Reales/fanega/año**
1770	189	63
1776	210	70
1794	225	75

Un comportamiento muy parecido tuvo la finca conocida como *"El Palomar"*, que como la anterior, estaba situada en el ruedo de la Villa de Estepa, y que tenía una extensión de 12 fanegas y 3 celemines. Además, de esta explotación agraria hay registrados más contratos de arrendamiento, y por tanto el seguimiento que se le puede hacer es más amplio.

Años	**Reales/Año**	**Reales/fanega/año**
1731	750	62
1777	2.667	223
1785	2.680	223
1795	2.347	195

El descenso en el precio del contrato agrícola firmado en el año 1795, nos permite conocer las graves consecuencias de la crisis del año anterior, que supuso un freno en la subida de los precios que había sido constante durante toda la segunda mitad del siglo, y un aumento de las penalidades de la población de la comarca. La evolución de los precios de las tierras denominadas de campiña tuvieron el mismo comportamiento, aunque con unas subidas menos espectaculares, y con mayores oscilaciones. Si tomamos como modelo los contratos de arrendamiento que se realizaron sobre *"el cortijo del Cerón"*, podemos comprobar el ritmo de la subida del precio; además, se produce un importante cambio, en la primera mitad de la centuria lo normal es que el pago del arrendamiento sea en especie: una de cada cinco fanegas que se recolecten, con la salvedad de 8 fanegas de tierra que están en el ruedo del cortijo que no pagan impuestos; por el contrario en la segunda mitad de la centuria el pago del arrendamiento de la tierra era en metálico:

Años	**Reales/Año**	**Reales/fanega/año**
1769	2.800	7
1772	4.500	11.25
1775	5.800	14.5

Por último, se puede también comprobar cómo fue la evolución de los precios de los arrendamientos de tierras de dehesas, donde se conjugaban tierras *"pobladas con encinares"* y cultivada con cereales, de todas formas al ser explotaciones agrarias con unas características muy distintas, también fueron diversas las fórmulas empleadas, por lo que es conveniente especificar las características propias de cada tierra.

En la dehesa conocida como *"la Isla de la Bóveda"*, que tenían los Centuriones en el término del pueblo de Badolatosa, y de la que no aparece en ningún contrato su extensión, sólo tenía encinares y chaparrales, por tanto sin ninguna posibilidad de cultivarlas con cereales; en el contrato de arrendamiento se especificaba que sólo era por *"… el fruto de las bellotas de las enzinas…"*

Años	**Reales/Año**
1769	550
1776	600
1794	550
1800	550

Distintas eran las posibilidades agrícolas que ofrecía la explotación agrícola conocida como *"el cortijo del Rincón"*, donde la importancia del cultivo de los cereales, asemejaba más los contratos de arrendamiento con las tierras de campiña, por eso hasta la primera mitad del siglo, los precios de los contratos de arrendamiento normalmente estaban fijados en especie: *"…una de cinco fanegas que se coxan…"*, realizándose los pagos en la segunda mitad de la centuria en dinero:

Años	**Reales/Año**	**Reales/Fanega/Año**
1769	12.500	2.083
1775	16.200	2.700
1779	12.000	2.000

Lo mismo sucedía con la *"suerte"*, de tierra conocida como *"la Piedra Horadada"*, compuesta por 47 fanegas de tierra de campiña, que está *"…poblada de algunas encinas…"*; es decir, aquí se conjugaban los intereses cerealísticos con la recogida de las bellotas de las encinas y chaparrales.

La evolución del precio del arrendamiento fue el siguiente:

Años	**Reales/Año**	**Reales/Fanega/Año**
1769	650	13.80
1775	740	15.7
1782	617	13.1
1794	611	13

Tanto en la finca del *"cortijo del Rincón"*, como en la de *"Piedra Horadada"*, los arrendatarios podían disponer de las bellotas de las fincas.

Como es evidente, las explotaciones agrícolas de secano que tenían unos precios más altos eran las dedicadas al cultivo del olivar, pues a los precios de la tierra habría que añadirle el árbol, y más en un momento que el cultivo del aceite tenía un interés excesivo en la población .Tampoco podemos olvidar que en el precio de la tierra del olivar intervenía de manera significativa, tanto la especialización que requerían los trabajadores en las diversas faenas que le realizaban, como el mayor número de jornales que necesitaba su cultivo.

Como no hay muchas compraventas de tierras con olivar, se puede calcular el valor que fueron adquiriendo algunas de estas explotaciones agrícolas con la subida de los precios de los arrendamientos que fueron experimentando las tierras del marqués dedicadas a este cultivo. Tomando como ejemplo la misma parcela en diferentes años, y comprobando que el contrato no tiene ninguna cláusula que pueda alterar el precio de la aranzada de olivar por año, se puede extrapolar el ritmo del crecimiento de estas subidas al precio que fueron adquiriendo estas explotaciones en el mercado. La parcela de tierra que con más claridad puede ponerse de modelo para conocer esta evolución, la tenían los Centuriones en el pueblo de Sierra de Yeguas con una extensión de 44 aranzadas de tierra:

Años	**Reales/año**	**Reales/Aranzada/Año**
1769	2.640	60
1775	2.860	65
1779	3.960	90

¿Quiénes fueron los grandes beneficiarios de la subida de los precios de los productos agrícolas? Sin ninguna duda los grandes propietarios de tierras, entre los que se encontraban los Centuriones y su pequeña corte, los Lasartes[147], que ya en las Respuestas Particulares del Catastro de Ensenada cuentan con un gran patrimonio, la familia del Vicario Bejarano que en los años centrales de la centuria está acumulando un rico patrimonio en los partidos

[147] A. G. A. S. Serie Archivos incorporados, Vicaría de Estepa. Ver legajo 24.

agrícolas de Pedro Cruzado y Cerverales[148], y sin duda los Conventos que tenían su sede en Estepa: los Mínimos y las Clarisas.

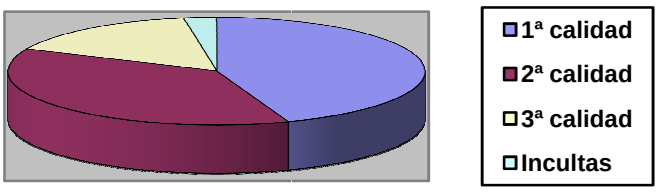
¿De qué tierras disponían? Como es sabido, todos los inventarios realizados en estos momentos tenían una finalidad fiscal, siendo por tanto muy frecuentes las ocultaciones de tierras, de todas formas, con los datos expuestos en los diversos inventarios, podemos tener una idea bastante aproximada de la realidad.

Tierras del Marqués

TOTAL	1ª calidad	2ª calidad	3ª calidad	Incultas
7.760	3.516	2.949	1.244	200

(Cuadro elaborado con los datos del libro del "maior hacendado". Elaboración propia)

Gráfico nº 5. Calidades de las tierras del Marqués



Cuadro nº 27. Tierras de los Conventos ([149])

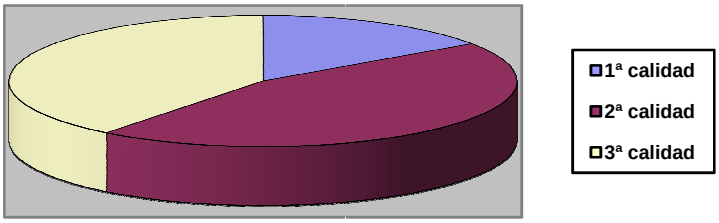
TOTAL	1ª calidad	2ª calidad	3ª calidad
3.100	496	1.457	1.274

(Cuadro elaborado con “las certificaciones de las fincas...")
(Elaboración propia. Las medidas están dadas en fanegas)

[148] A. P. N. E. Se puede comprobar las adquisiciones de tierras en el legajo 262.

[149] PRIETO PÉREZ, J. O.: “El patrimonio de los Conventos estepeños: Propiedades y rentas”. En *Actas de las IV Jornadas de Historia de Estepa*. Ilustrísimo Ayuntamiento de Estepa 2001, pp. 103-142.

Gráfico nº 6. Calidades de las tierras de los conventos



Pero sin lugar a dudas, lo que más debió influir en el precio de la tierra durante el siglo XVIII, fue la subida continua de los precios de los productos agrarios, que eran la verdadera riqueza económica del Señorío estepeño. De la subida de los precios de estos productos, no hay la menor duda, basta con observar las gráficas realizadas sobre el valor de los diezmos de estos productos por Pierre Ponsot[150], o analizar las curvas de los diezmos que para el Arzobispado de Sevilla realizó Gonzalo Anes; otra cosa muy distinta es conocer el ritmo y el tiempo que duró esta coyuntura, donde ya ambos investigadores mantienen pequeñas diferencias; y que sus hipótesis no se cumplen con total fiabilidad en estos territorios, pues aquí mantuvieron unas característica propias. Así, a pesar de que fue el vino el producto que más tiempo mantuvo su crecimiento durante toda la centuria, en esta comarca no se produjo un importante aumento en el cultivo de la vid, como fue normal en todo el Reino de Sevilla:

"...durante todo el siglo XVIII se realizó la expansión del cultivo de la vid, quizás a expensas del cultivo de cereales..."[151]

Más bien sucedió todo lo contrario, una disminución constante de este cultivo que ya en la mitad de la centuria era casi residual, pues en el Catastro de Ensenada representaba sólo el 0,3% de las tierras cultivadas, y aunque existía en casi todos los términos municipales, las vides siguieron descendiendo durante toda la segunda parte del siglo, siendo sustituidas estas cepas por plantaciones de olivares; así se puede comprobar en las respuestas que dieron los vecinos de los distintos pueblos del Marquesado en las "*Comprobaciones de 1761"*

También debemos de tener en cuenta, que para analizar cualquier producto en este siglo, que durante toda esta centuria hubo una importante estabilidad monetaria, y por lo tanto la moneda tuvo un comportamiento muy distinto al que tuvo el siglo anterior, donde la alternancia de

[150] Véase PONSOT, P. *Atlas de Historia Económica de la Baja Andalucía…*

[151] ANES, G. (1973): *Las crisis agrarias en la España Moderna.* Madrid. Editorial Taurus, pp 156-161.

inflación-deflación fue una constante. Sin duda en el precio de la tierra los factores determinantes eran si la explotación agrícola era de regadío o de secano, la proximidad al pueblo -si es de ruedo o de campiña-, si estaba destinada a cereales o plantaciones: frutales, cepas u olivares; y por supuesto la calidad de la explotación agrícola: si eran de primera, de segunda o de ínfima calidad.

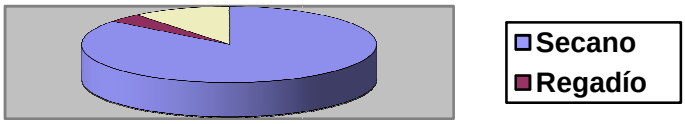
Otra de las posibilidades de saber cómo fue evolucionando los precios de los productos agrícolas es analizando la cantidad de diezmos que fue recibiendo la hacienda de los Centuriones, sobre todo porque como fue evolucionando los diezmos percibidos, nos puede dar una clara idea del valor del trigo y del aceite sobre todo.

La cantidad total que obtuvo el Marqués por este concepto en 1751 ascendió a 428.025 reales, su desglose por productos muestra claramente cuál era la realidad socioeconómica predominante en la comarca; la mayor parte de esta cantidad 381.950 reales, casi el 90% del total, lo obtenía de los productos agrícolas, y "sólo" 46.075 reales, un poco más del 10% de la ganadería y sus derivados. El desglose de la cantidad percibida tanto por los diversos productos agrícolas, como por los ganaderos, así como por los distintos Lugares del territorio (ver cuadros números 5 y 6), incluso nos puede dar idea de las propiedades del Marqués, como de las características generales de cada zona, aunque para poder compararlos y analizarlos con más claridad, en algunos pueblos se han tenido que reconvertir en reales de vellón el diezmo que aparece en granos. En definitiva, la oficina del Marqués ingresaba por este impuesto, y desglosado por productos las siguientes cantidades de reales:

Cuadro nº 28

Secano	365.896 reales
Regadío	16.054 reales
TOTAL AGRICULTURA	**381.950 reales**
Ganadería	46.075 reales
TOTAL DIEZMOS	**428.025 reales**

Gráfico nº 7



Mucho más clarificador para conocer la importancia del impuesto, resulta sí se especifica lo que cobraba la hacienda de los Centuriones, diferenciando los diversos productos obtenidos tanto por la agricultura como por la ganadería, y dividiéndolo por lo obtenido en cada término municipal; pues de esta forma, nos puede aclarar donde tenían los Centuriones más propiedades, así como cual era la riqueza más destacada de cada uno de los pueblos que formaban su señorío. De todas formas es una visión estática, pues los únicos datos con fiabilidad son los obtenidos del Catastro de Ensenada, aunque se pueden comparar con los ofrecidos por *"las Comprobaciones de 1761"*, y sobre todo con los diezmos que cobraba la Orden de Santiago en tiempos de la Encomienda.

Cuadro nº 28

	Trigo	**Cebada**	**Aceite**	**Huertas**	**Total**
Aguadulce	3.800	2.700	1.930	1.976	10.406
Alameda	10.615	5.340	3.487	1.325	20.707
Badolatosa	6.317	2.952	1.150	1.116	11.535
Casariche	11.107	5.736	11.706	568	28.487
Estepa	22.261	11.634	42.745	3.312	79.852
Gilena	8.170	12.296	5.992	1.510	27.968
Herrera	13.647	6.105	1.860	785	22.397
La Roda	9.705	3.690	7.422	680	21.497
Lora	4.187	1.857	9.300	1.115	16.459
Marinaleda	44.564	19.546	3.216	1.640	68.786
Miragenil	7.432	2.228	19.275	781	29.776
Pedrera	6.707	3.633	6.271	1.360	17.971
S. Yeguas	9.416	6.606	9.561	66	25.649
Total	157.828	84.383	123.685	16.504	381.950

(Fuente Catastro de Ensenada. Elaboración propia)
(Diezmos obtenidos de los productos agrícolas)

Es decir, los Centuriones obtenían del diezmo una cantidad elevada, sobre todo del trigo y del aceite, pues ambos productos representaban la verdadera riqueza agrícola de la comarca. La cantidad percibida por el cultivo del trigo era mayoritaria en los pueblos de Aguadulce, Alameda, Badolatosa, Gilena, Herrera, La Roda y Marinaleda; mientras en los pueblos de Estepa, Lora de Estepa y Miragenil era mayoritaria la cantidad percibida por el diezmo del aceite; siendo en Casariche, Pedrera y Sierra de Yeguas muy similar la cantidad percibida por los Centuriones por ambos productos.

Cuadro nº 29. Diezmos obtenidos de los productos ganaderos

	Borregos	Lana	Lechones	Cabritos	Queso	Seda	Total
Aguadulce	-	-	110	-	-	-	110
Alameda	1.302	1.147	418	462	108	616	3.945
Badolatosa	140	128	242	216	29	572	1.298
Casariche	1.252	497	396	165	-	79	2.389
Estepa	7.530	6.075	1.520	851	421	132	16.108
Gilena	2.171	749	286	165	77	396	3.767
Herrera	1.136	1.171	510	-	94	264	3.081
La Roda	856	506	32	198	-	352	1.944
Lora Estepa	508	-	286	-	50	440	1.234
Marinaleda	600	756	211	-	63	-	1.567
Miragenil	442	143	506	198	30	660	1.949
Pedrera	836	573	308	673	20	79	2.469
S. Yeguas	3.558	1.382	550	-	102	-	5.290
Total	20.131	13.127	5.375	2.928	994	3.520	46.075

(Fuente Catastro de Ensenada. Elaboración propia)

Si en el apartado de la agricultura el trigo y el aceite eran los productos que más aportaban a la hacienda señorial, en la ganadería destacaban los ingresos percibidos por la cabaña ovina, o por sus derivados, sobre todo la lana, pues representaban más del 70 por ciento del total recaudado por la ganadería; siendo el resto de las percepciones poco significativas. Por tanto, con las cantidades percibidas por el diezmo, se puede ver claramente como la agricultura representó la base de la economía, sobre todo los cultivos de "*pan llevar*", aunque con los datos manejados no se puede hacer una distribución de las parcelas que se sembraban de cada cultivo, por la distinta productividad que se obtenía tanto del trigo como la cebada *y* de los distintos precios de los dos productos; así, si era mayor la proporcionalidad entre los granos sembrados y recogidos de la cebada,(aproximadamente un tercio) también era inferior el precio por fanega. No se debe olvidar que los diezmos obtenidos por la producción del olivar, aunque eran inferiores a los obtenidos por el trigo, proporcionalmente debieron de ser muy superiores al tener un porcentaje menor en la extensión de su cultivo

Tampoco se puede realizar una aproximación de la producción del término por las cantidades obtenidas del "*diezmo*", un ejemplo notorio es el montante "*diezmado*" en el Lugar de Marinaleda, donde la cantidad obtenida nos puede hacer pensar que tenía un término con una extensión notable, de ahí la enorme cantidad que percibía el marqués… y no era así, el término no era excesivo, y la gran cantidad que cobraba el marqués se debía a que sus propiedades en el pueblo eran escasas, aproximadamente unas 25 aranzadas de tierra, de ahí que cobrara el diezmo de casi el 100% del

territorio; al no estar incluidas en este montante esta "*décima parte*" de la producción de las tierras que pertenecían a los propios Centuriones.

Poco cambió la cantidad obtenida por concepto del diezmo entre el Catastro de Ensenada y las Comprobaciones de 1761, pues analizando el documento con más fiabilidad que son las respuestas que dieron los Centuriones sobre su patrimonio y/o derechos, apenas si representó variación; y en el resto de los pueblos, en las Respuestas Generales, suelen confirmar que *"…se mantiene sin novedad…"*, por tanto poco se puede confirmar sobre este aspecto utilizando estas fuentes, aunque al ser muy próximas en el tiempo, poco pudieron cambiar, al no ser lo obtenido por el aceite, pues el olivar era el único cultivo que estaba experimentando un crecimiento significativo en casi todos los pueblos del marquesado.

Hay un documento de gran precisión para analizar qué cantidades percibían los Centuriones por el concepto del diezmo a finales del siglo XVIII, pues el Administrador de Rentas Provinciales Don Antonio de Traba seguidor de la política *"reincorporacionista"* de los Borbones, mandó un memorial al Duque de la Alcudia el 12 de noviembre de 1794, con la intencionalidad de que las cantidades percibidas por los marqueses por concepto del diezmo, volviesen al Erario Público:

"... la incorporación a la Real Corona del Marquesado de esta Villa de Estepa que comprende a la de Pedrera y a las aldeas o lugares de su jurisdicción, llamadas Sierra de las Yeguas, Casariche, Lora, Gilena, Aguadulce, Marinaleda, Badolatosa, Miragenil, La Roda y la Alameda, que todos tienen de término 16 leguas y cuarto de circunferencia... y del Real Derecho de Correduría y Almotacen, que los posee el Marqués de dicho título, y en lo que la Real Hacienda lograría unas ventajas de mucha consideración... Los derechos de correduria y almotacen, los diezmos..., ocho escribanías publicas, los derechos de Pena de Camara y las dehesas llamadas del Rincon y Gilena... produciendo anualmente por quinquenio la cantidad de 735.078 reales y 11 maravedies... es un dolor que tan preciosa alhaja que tanto fructifica y tan poco costo no la reintegre su legitimo dueño a su Real Patrimonio..." [152].

Siguiendo el informe del Administrador de Rentas Provinciales de Don Antonio de Traba, la octava marquesa de Estepa, Doña María Luisa Centurión Velasco Arias Carrillo y Córdoba, ingresó por el concepto de diezmos, así como por el resto de los derechos que poseía sobre su señorío, las siguientes cantidades:

[152] A. H. N. Sección Consejos, legajo 1.545. 10.

Cuadro nº 30

Año	Diezmos	TOTAL
1789	911.062-4	938.225-6
1790	625.401-8	656.655-27
1791	668.405-6	707.886-19
1792	667.786-24	703.292-3
1793	644.672-22	669.331-3

Como el diezmo era una parte proporcional a la cosecha y no un montante fijo, la cantidad percibida dependía y bastante de la bonanza de la cosecha, por eso era normal que las cantidades percibidas oscilaran; de ahí que para calcular la media, siempre se hiciera por quinquenios, lo que permitiría limar los "*dientes de sierra*", y acercarse a una cantidad media que sirviera de base para conocer con certeza a cuánto ascendía anualmente la cantidad diezmada; lo que es evidente, es el descenso que se produce en la economía en el último decenio del siglo.

En definitiva, la riqueza agrícola del marquesado estepeño en el siglo XVIII, por lo menos durante los dos tercios últimos, hizo posible que los grandes propietarios fuesen acumulando rentas y que estas las dedicaran al embellecimiento de los edificios más representativos del señorío –Iglesias, conventos, Palacios, casas solariegas…- y que experimentó un importante cambio de cómo era su situación los citados edificios en el siglo XVII.

Para analizar el patrimonio histórico-artístico a principios del siglo XVIII, es fundamental el Legajo número 62 del Archivo General del Arzobispado de Sevilla, serie Archivos Incorporados, Sección Vicaría de Estepa, sobre todo el "*ynventario*" que realizó don Antonio Vinegra en el año 1703, o la posterior visita apostólica que llevó a cabo en la Vicaría de Estepa don Juan Clemente Mahuis y Príncipe ordenada por:"*... nuestro mui santo Padre Señor Clemente undesimo en siete de febrero de mil setezientos siete...*", aunque se llevó a cabo en el año de 1709.

Las conclusiones obtenidas tras el análisis de estas visitas, son muy nítidas: el patrimonio artístico no gozaba de muy buena salud; así, o los edificios parroquiales –los únicos importantes- no estaban terminados como sucedía con la Iglesia Parroquial de Santa Ana de La Roda, o la fábrica de la Parroquia está en un estado lamentable y que amenaza ruina, como es el caso de la techumbre de la Iglesia de San Miguel de Lora de Estepa, o tiene una decoración lamentable y muy deteriorada como sucede en la Parroquia de San Sebastián de Pedrera, donde en el citado informe se decía que tuvieron que retirar del templo:

"*...dos pinturas por estar mui indecentes...*"

O cómo comentaron los vecinos de Miragenil, sobre la situación desoladora en la que se encontraba la ornamentación de su recién construido edificio parroquial:

"... *la Yglesia* (es) *de una nabe y nueba... no tiene renta alguna por lo qual necesita muchas cossas...*"[153].

Sin olvidar, que la mayoría de los edificios parroquiales se habían construido en la segunda mitad del Siglo XVII. También por los citados informes se puede evaluar mejor el inventario existente en el termino del Marquesado durante aquellos años, tanto por la situación real en la que se encontraban los edificios, como por las construcciones, solamente las religiosas, que hoy día ya no existen y que sí figuraban en el patrimonio artístico de la época como eran las ermitas de la Virgen de la Concepción y de San Juan y el Oratorio del Marqués en la Villa de Estepa, las ermitas de Nuestra Señora de los Llanos, la de la Vera Cruz y la del Señor Santiago en La Roda, o la ermita de la Vera Cruz en Pedrera.

A partir de la segunda mitad de la centuria sí mejora el Patrimonio artístico, posiblemente relacionado con la mejora económica que supuso el crecimiento de los precios de los productos agrarios, construyéndose nuevos edificios como la Casa Palacio de los Marqueses de Cerverales, la Iglesia del Carmen, o se reformen los edificios hasta alcanzar la monumentalidad que ahora poseen como la Iglesia de Nuestra Señora de Los Remedios, o la Iglesia Hospital de Nuestra Señora de la Asunción, verdaderas obras maestras, y muy representativas del Arte Barroco Andaluz; o con el embellecimiento de algunas parroquias de los diferentes pueblos, como sucede con la de Santa Ana de La Roda.

De todas formas, este embellecimiento del patrimonio artístico estepeño, estuvo siempre condicionado por el mecenazgo que ejercieron en el segundo tercio del siglo XVIII, las dos familias más poderosas económicamente: los Centuriones y los Bejaranos, que además representaban a las dos instituciones más influyentes en la comarca: el marquesado y la vicaría; sólo gracias a sus importantes donaciones pudieron ejecutarse dichas obras artísticas; y en menor media al resto de las familias de la oligarquía estepeña, que bien labró algunas capillas o altares, o financió la adquisición de obras de arte.

La acumulación de rentas por impuestos y por los arrendamientos sobre todo de tierras como de derechos, le suponía a la hacienda señorial una impresionante cantidad de dineros, que aumentaron en el año 1746 cuando don Juan Bautista Centurión y Ayala, VIII marqués de Estepa, heredó de su tío el Ducado de Fuensalida; de todas formas, su traslado a la Corte y el desmesurado tren de vida que se

[153] A. G. A. S. Sección V. Serie Archivos incorporados, Vicaría de Estepa. Legajo 62.

impuso en Madrid, le supuso que tuviese que pedir una moratoria al Monarca para poder aplazar sus deudas:

"... Señor: El Marqués de Estepa dice que el año pasado sucedió en el Condado de Fuensalida y los a él unidos... El Estado de Estepa ha padecido la general esterilidad que padecieron por muchos años las Andalucías, a que se unieron los gastos de casamiento y del traslado de su casa de Estepa a esta Corte, por lo que no ha podido pagar a todos sus acreedores, y si se lleva por terminos judiciales será mucho peor pues los granos y aceites en lo que consiste lo principal de sus rentas se venderán fuera de los tiempos oportunos. Por su certificado de su contador resulta que el mayorazgo de Estepa ha rentado como media del último quinquenio 770.154 reales. Rebajados 124.494 de cargas quedan 645.649...

El Mayorazgo de Fuensalida produce 389.174 reales bajados 109.872 de cargas quedan líquidos 289.299 reales, de suerte que unido el producto de ambas casas, bahadas pensiones y cargas componen anualmente 924.958 reales, que son 83,862 ducados..."[154].

Para terminar, sería conveniente hacer algunos comentarios sobre la vida del séptimo marqués de Estepa, uno de los principales responsables del embellecimiento artístico de su marquesado. Es evidente que, es la ponencia de este Congreso menos adecuada para hacer este tipo de referencias, dado la calidad y los temas que tratan los ponentes que intervienen, aunque si quiero hacer aportar algunos datos concretos.

Si ponemos como ejemplo la Iglesia de La Roda de Andalucía, se puede comprobar cómo fue embelleciéndose el interior del edificio parroquial, un edificio que había sido remodelado a principios del Siglo XVIII[155]. Donde mejor se puede apreciar la decoración del edificio es en los camarines de las Hermandades de penitencia de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen de la Esperanza, y la del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de los Dolores Coronada decorada profusamente con unos retablos y yeserías típicas del barroco andaluz y que se suelen fechar en la primera mitad del siglo; aunque si nos fijamos atentamente en el interior del camarín de la Hermandad de Jesús, hay un escudo de los Centuriones y en su parte inferior una fecha: 1737, posiblemente el año que se terminase la decoración del citado camarín.

[154] A. H. N. Legajo 5.969. Ver la consulta del 10 de abril del año 1744, sobre la petición de una moratoria. Recogido por DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. "De las encomiendas a los señoríos; un factor en la forja de la Andalucía Moderna". En Actas de las *II Jornadas de Historia de Estepa*. Ilmo. Ayuntamiento de Estepa 1996, pp.s 705-716.

[155] Ver ESCALERA PÉREZ, Mª. E. y PRIETO PÉREZ, J. O. "El Patrimonio artístico-religioso del Marquesado de Estepa en los primeros año de Siglo XVIII". En *Actas de las III Jornadas de Historia de Estepa*. Ilustrísimo Ayuntamiento de Estepa 1999, pp. 597-608.

La capilla se cubre con una cúpula, con la misma estructura decorativa de todo el camarín. En el interior del camarín aparece de nuevo el escudo de los Centuriones, pero ahora con una fecha en su parte inferior: 1737, posiblemente el año de finalización de la obra. Toda la decoración es típica del barroco andaluz tardío, que se puede fechar sobre la segunda mitad del siglo XVIII

Otro ejemplo significativo, es el sencillo y elegante púlpito de mármol rosáceo de forma hexagonal, decorado en cuatro caras, en unas se pone un jarrón con azucenas que simboliza la virginidad de María… y en otro de sus laterales una decoración heráldica de los Centuriones, con una frase y una fecha:

"Siendo Marqués de Estepa el Excelentísimo Señor Don Manuel Centurión Fernández de Córdoba se hizo el año de 1731".

Con bastantes posibilidades, la fecha que está inscrita en el púlpito, fuese la misma en que se realizó la obra; además, concuerda con las importantes obras artísticas que se están llevando a cabo en cualquiera de los pueblos del señorío de los Centuriones.

En definitiva, todo parece indicar que el embellecimiento de las Parroquias, Iglesias y Ermitas de su señorío, de las que el Marqués era *"el patrono universal"*, se hicieron antes de que el noble se fuese a vivir a Madrid, y que siguió con la adquisición de obras de arte una vez que fijó su residencia en la Villa y Corte, donde conoció las obras de artistas de élite como era el caso de Luís Salvador Carmona:

"… por los años de 1744 o 1746 se retiraron de esta villa (de Estepa) para la Corte los Ecmos. Señores Marqueses Don Juan Bautista y Doña Luisa María Centurión, con motivo de la enfermedad de la Excma. Señora Marquesa viuda madre… habiendo fallecido dica Excma. Señora quedaron los Excmos Señores Marqueses establecidos en Madrid…"[156]

Aunque no por estas circunstancias se puede olvidar, que también siguieron trabajando excelentes artistas en estas tierras, como Andrés Zabala, que ha dejado edificios de enorme calidad artística como la Iglesia del Carmen, una portada que fue calificada como:

1. Escudo de los marqueses de Estepa, interior del Camarín de la Hermandad de Jesús. (Foto don José Antonio del Pozo París)

2. Púlpito de la Parroquia con el escudo de los Centuriones. (Foto don José Antonio del Pozo París)

[156] BARCO, A. del (1994): *La Antigua Ostipo y actual Estepa*. Edición del manuscrito original con introducción y notas de RECIO VEGANZONES, A. Edita Ilustrísimo Ayuntamiento de Estepa, p. 273.

"… la soberbia y magnífica portada de la Ermita del Carmen, que por su grandeza, arquitectura y primor, pudiera ser retablo de una Iglesia Catedral…"[157]

Esta situación no fue inalterable, así en el último tercio del siglo, se produce una disminución de la influencia de los Centuriones, mientras aumentaba el control político económico y social de la familia del Vicario y de los administradores del Estado. Cómo hemos visto con anterioridad, la pérdida del cobro de las alcabalas, supuso una merma importante de los impuestos recibidos, pero debió de suponer una mayor actuación en el control de estos mercados laborales y comerciales para no ver mermadas definitivamente ni ganancias, ni el control económico sobre el señorío. De todas formas, no desaparecieron las bellas manifestaciones artísticas, aunque sí las personas que ejercieron de mecenas, entre las obras que se pueden destacar está la Casa Palacio de los Marqueses de Cerverales, terminada su construcción en 1756[158], y que fue declarado monumento histórico artístico de carácter nacional el 14 de febrero de 1984.

Por tanto, la situación económica de la nobleza no era muy boyante, sólo la pervivencia del mayorazgo y de las rentas crecientes que obtuvieron con las subidas de los precios de los productos agrícolas en este siglo, les permitió temporalmente ir esquivando la ruina de su mayorazgo:

"… lo que había tras estas imponentes fachadas no era siempre muy sólido… común eran que estas grandes casas estuvieran en situación precaria…Las causas de su desfavorable situación eran las mismas que en siglos anteriores…"[159].

[157] BARCO, A. del (1994): *La Antigua Ostipo y actual Estepa*. Op cit., p. 275.

[158] MACHUCA FERNÁNDEZ, J. L. "Estepa y los marqueses de Cerverales". En *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de Estepa* 1994. Edita Ilustrísimo Ayuntamiento de Estepa, p. 400.

[159] DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Sociedad y Estado...* op. cit. pp. 346-347.

NUEVAS OBRAS DE LUIS SALVADOR CARMONA Y DE SU CÍRCULO*

Virginia Albarrán Martín

Considerado como el mejor escultor castellano del siglo XVIII y autor prolífico como pocos dentro del panorama artístico nacional -Ceán Bermúdez ya señaló que su producción sobrepasaba las "quinientas estatuas"[160] –, son numerosísimas las piezas que se han asignado a Luis Salvador Carmona. Algunas, sin embargo, deberían vincularse con su taller[161], mientras que otras, de adscripción más que dudosa, habría que eliminarlas definitivamente de su catálogo. Tal es el caso de varias esculturas localizadas en la provincia de Valladolid.

Primeramente atribuido a este artista[162], hace ya algunos años que fue puesta en entredicho la autoría de un *San Antonio de Padua* conservado en la parroquia de Santa María de Alaejos[163], señalándose entonces su contacto con la escuela salmantina del siglo XVIII. En fecha reciente se ha puesto en conexión con el también vallisoletano, aunque nacido en Íscar, Alejandro Carnicero[164]. Escultura de considerable calidad, su estilo, de amplios pliegues de formas redondeadas, se aleja de la factura facetada propia de Salvador Carmona, a la vez que su composición la vincula con obra documentada de aquél, como el *San José* que hizo para el retablo mayor de la catedral de Coria o el relieve de *San Cayetano* en la sillería de coro del monasterio cacereño de Nuestra Señora de Guadalupe. Con ellos comparte el modo de representar al Niño en los brazos del santo, sujetado sobre un paño con ambas manos, una bajo el costado y otra

1. *San Antonio de Padua*. Iglesia de Santa María de Alaejos, Valladolid. Alejandro Carnicero

*Quiero expresar mi sincero agradecimiento al Dr. Jesús Urrea por sus valiosas aportaciones en la elaboración de este texto.

[160] CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, tomo IV, p. 311.

[161] Se sabe que el escultor dirigía un taller perfectamente organizado con un gran número de colaboradores que le permitía hacer frente, de manera simultánea, a los múltiples encargos que recibía, incluyendo la policromía de las obras, que también se llevaba a cabo en su obrador y que supervisaba personalmente. GARCÍA GAÍNZA, Mª C. "Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII", *Goya. Revista de Arte*, nº 124, 1975, p. 209; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid: Editorial Alpuerto, pp. 39–42.

[162] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (Dir.), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1970, p. 69; GARCÍA CHICO, E y BUSTAMANTE GARCÍA, A. *Catálogo Monumental de Valladolid, Antiguo Partido Judicial de Nava del Rey*, Valladolid, 1972, p. 112.

[163] HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. "San Antonio de Padua" en GARCÍA DE WATTENBERG, E. (Dir.) *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, Valladolid: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Escultura, 1986, p. 16.

[164] ALBARRÁN MARTÍN, V. "El escultor Alejandro Carnicero en Valladolid", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 11, 2007, pp. 30–41.

agarrando la pierna izquierda del pequeño mientras la planta del pie derecho asoma por debajo prácticamente frontal, disposición que también tiene el *San Cayetano* existente en la parroquia de los Santos Juanes de Nava del Rey, que asimismo se ha asignado a Carnicero y que, como las anteriores, se fecha a mediados de la década de 1740.

De igual manera, los angelitos y serafines que acompañan la peana del *San Antonio* repiten el tipo acostumbrado del artista iscariense, destacando como rasgos característicos su cuerpo regordete y su bello rostro de abultados carrillos, con un peinado, acabado en una onda sobre la frente que deja parcialmente descubiertas sus orejas. El tratamiento del cabello, trabajado a mechones algo gruesos, y que también se distingue en el santo lisboeta, es el propio en la producción de Carnicero, diferenciándose, a su vez, de Carmona, que hace alarde en sus obras de una mayor minuciosidad en la talla.

Tampoco pertenece al escultor navarrés el *San Vicente Ferrer* de la citada parroquia de Alaejos, pues aunque el hábito está tratado con ese pormenor que singulariza a Carmona, la cabeza no reviste una calidad comparable, careciendo la pieza de la elegancia, delicadeza y expresividad consustancial a la obra del maestro, por lo que ha de relacionarse más certeramente con su taller. Comparándola con otras figuras de santos dominicos realizadas por el artista, como el *Santo Domingo* del convento de San Esteban de Salamanca o el de Santo Domingo el Real de Madrid, se aprecian diferencias en la forma de resolver los plegados, en especial el modo en que éstos caen sobre los pies o en la manera de trabajar el manto, de mayor rigidez en el *San Vicente Ferrer*, cuya capucha muestra además un tipo alejado de las anteriores al estar más cerrada sobre los hombros, constituyendo pliegues curvados que no se ven en los otros ejemplos.

Asimismo, debe desvincularse de Carmona el *San Rafael* de la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo[165], pieza que ya ha sido documentada como propia del escultor burgalés Julián de San Martín (1761–1801)[166]. El dato lo recoge Ceán Bermúdez entre la información que redactó con destino a su *Diccionario de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España* y que

[165] HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. "San Rafael" en GARCÍA DE WATTENBERG, E. (Dir.) *Luis Salvador Carmona*…, Op. Cit., p. 20; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Luis Salvador Carmona.*…, Op. Cit., p. 237.

[166] ALBARRÁN MARTÍN, V. "Escultores académicos del siglo XVIII en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)", *Archivo Español de Arte*, t. LXXVIII, nº 312, 2005, pp. 408–411.

finalmente no fue incluida en él[167].

Contemporáneo de Ceán, la relación de San Martín con esta obra no puede ponerse en duda ya que, con toda probabilidad, el primero conocería su existencia a través del propio escultor. Por otro lado, estilísticamente tampoco responde a lo conocido de Luis Salvador Carmona. En ella no se encuentra esa minuciosidad en la talla, que se echa de menos, por ejemplo, en el modo de trabajar el cabello del ángel, poco pormenorizado y muy distinto a otras esculturas de igual tema del vallisoletano, como el *San Rafael* conservado en el convento de Capuchinas de Nava del Rey, el enviado a Sesma (Navarra) o el que se localiza en una colección particular de Zaragoza[168].

El arcángel de Medina del Campo, que calza sandalia tan sólo en su pie derecho -rasgo que podría relacionarse con ese gusto por lo anecdótico y gracioso que se da en el rococó-, presenta formas de mayor morbidez y suavidad, apreciables especialmente en el rostro y en la manera de tratar los plegados, resueltos en grandes planos buscando un evidente sentido decorativo, a diferencia de los más aristados de Carmona. Muestra una gracia y sensualidad plenamente dieciochescas, acentuadas por la policromía a base de tonos pastel, rosas y verdes, propias del momento en que fue tallada y que son características de la obra conocida del artista, como los ángeles que coronan el retablo de la capilla del Hospital de la VOT de Madrid[169], de modelo muy similar al de la Colegiata vallisoletana.

Es difícil precisar la cronología de esta pieza. Se sabe que además del *San Rafael*, Julián de San Martín hizo para Medina del Campo un *San José* y un relieve con el tema de la *Asunción de la Virgen* que remataba el retablo mayor de la desaparecida iglesia de la Vera Cruz[170], obras que menciona el artista en un memorial que escribió en 1797[171] y en el que también parece haberse basado Ossorio y

[167] En el texto que dedica a San Martín, anota concretamente Ceán: "Medina del Campo. Colegiata. Las de San Rafael y San Josef". ALBARRÁN MARTÍN, V. "*Escultores académicos…*", Op. Cit., p. 409.

[168] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1990, pp. 104–105.

[169] NICOLAU CASTRO, J. "Las esculturas del retablo mayor de la capilla de la enfermería de la V.O.T. de Madrid", *Archivo Español de Arte.*, nº 286, 1999, pp. 135–414; ALBARRÁN MARTÍN, V. "*Escultores académicos…*", Op. Cit., p. 408.

[170] Sobre este edificio, cfr. ARIAS MARTÍNEZ, M. HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. *Semana Santa en Medina del Campo*, Valladolid: Junta de Semana Santa de Medina del Campo, 1996, p. 68.

[171] TÁRRAGA BALDÓ, Mª L. "España y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII: corrientes recíprocas de influencia" en VV.AA., *Relaciones artísticas entre España y América*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1990, pp. 248-253.

Bernard al hablar del escultor en su *Galería biográfica*[172]. El *San José*, de tamaño natural, corresponde con el que Ceán situó en la Colegiata, pero nada se dice en el aludido memorial sobre la escultura de *San Rafael*, siendo imposible concretar si la talló en fecha posterior al mismo u omitió citarla por distintas razones. De igual modo, Ceán tampoco señala el relieve de la *Asunción*, quizás porque optó por enumerar sólo las esculturas del primer templo de la ciudad.

La noticia proporcionada por el erudito asturiano descarta también la posibilidad de que este *San Rafael* proceda de la citada iglesia de la Vera Cruz[173], donde se hallaba un altar de tal advocación, habiéndose supuesto que desde allí se trasladaría a la Colegiata cuando aquel templo desapareció en torno a los años de 1961–1962. Sin embargo, y aparte de que Ceán registra claramente su ubicación, hay que recordar que el *San Rafael* de San Martín se menciona en la Colegiata con anterioridad a 1959[174].

En la parroquial de Villaesper se conserva una *Virgen de la Expectación* o *de la Esperanza* que tampoco ha sido puesta en valor y que se debe relacionar con la producción de Luis Salvador Carmona. Aunque su calidad no corresponde con la del maestro, la pieza reproduce fielmente la escultura de igual asunto que el artista hizo para la iglesia del antiguo convento de San Francisco de la cercana Medina Rioseco, y puesto que ésta se data en 1750[175], la de Villasper, de idéntico modelo, ha de considerarse de fecha posterior.

Tuvo que tallarse entre 1767 y 1769, años en que se documenta la fabricación de un nuevo retablo mayor por parte de Diego León Sedano, ensamblador de Valladolid[176]. En las cuentas relativas a 1769 y 1770 se anota el ajuste del estofado y dorado de la figura, junto con el de la custodia y cascarón del retablo[177], lo que demuestra que se hizo poco antes, si bien, la documentación no refleja nada más relacionado con ella a excepción de los gastos ocasionados por subirla a su trono[178].

2. *Virgen de la Esperanza*. Iglesia parroquial de Villaesper, Valladolid. Seguidor de Luis Salvador Carmona

[172] OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Imprenta de Ramón Moreno, 1868-1869, p. 629.

[173] ARIAS MARTÍNEZ, M.; HERNÁNDEZ REDONDOJ. I. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. *Op. Cit.*, p. 71.

[174] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca castellana*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, tomo I, 1959, p. 14.

[175] URREA, J. "Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.*, t. XLIX, 1983, p. 448; GARCÍA DE WATTENBERG, E. "La Virgen de la Esperanza" en Ídem (Dir.), *Luis Salvador Carmona*…, Op. Cit., p. 22.

[176] PARRADO DEL OLMO, J. Mª Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, t. XVI: *Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 2002, p. 314.

[177] *Ibidem*.

[178] *Op. Cit.* Aunque en 1731 se hizo un retablo e imagen de "nuestra Señora" (PARRADO DEL OLMO, J. Mª *Op. Cit.*, pp. 301 y 314) tiene que tratarse de otra escultura pues resulta poco probable que ésta permaneciera casi 40 años sin policromar. Tal vez el gasto de "ocho reales que tubo de costa el traer la imajen de la Espectacion questava a retocar en Morales" (cuentas de 1769–1770) se refiera precisamente a la escultura de 1731, deteriorada por los años y que se quisiese adecentar para colocarla quizás en los nuevos retablos laterales de la parroquia fabricados también por León de Sedano.

Sin acusar la elegancia de facciones y delicadeza de modelado propios de la obra de Carmona, la pieza de Villaesper tiene, no obstante, un gran interés. Sus plegados, de tratamiento más redondeado y somero que los de la Virgen de Rioseco, están trabajados con corrección, mientras que su rostro, aunque menos expresivo que aquélla, es de apreciable belleza. Compositivamente, como se ha dicho, reproduce el modelo de la trabajada por el navarrés: sobre una peana de nubes donde se disponen varios querubines, la Virgen en pie, grávida, se lleva la mano izquierda al pecho en una actitud repetida en la producción del artista, en tanto que con la derecha sostiene un libro abierto en que figura leer, modo original de recordar que en ella se cumplieron las profecías[179]. Ambas visten jubón, pero en la escultura de Villaesper se muestra únicamente por debajo de las mangas cuando en la de Carmona se deja adivinar también en el cuello; la túnica floreada se ciñe con lazo sólo en el caso de la riosecana, aunque el manto con que envuelven su cuerpo se dispone de forma similar en las dos, cubriéndoles la cabeza para quedar recogido sobre el brazo izquierdo. Copia incluso la de Villaesper los orillos de encaje natural en los bordes del manto, recurso que Carmona utilizaba porque "aze más ligero"[180]. La policromía presenta motivos semejantes: flores en la túnica y rameados en el manto, de mayor refinamiento en el ejemplar de Medina de Rioseco, lo que sucede asimismo con los colores aplicados, aunque la paleta es la misma. De este modo, mientras que en la escultura de Carmona la túnica es rosa y el manto verde por fuera y blanco por dentro, en la de Villaesper es blanca la túnica y el manto verde en el anverso y rosa en el reverso.

Por el contrario, debe pasar a engrosar el ya nutrido catálogo del maestro el *San Isidro Labrador* que se encuentra en la iglesia de Santa María del Castillo de la localidad vallisoletana de Nuevavilla de las Torres. Su elegante composición, el modo exquisito en que están talladas las manos, en las que se marcan las venas, así como el rostro, realizado con gran refinamiento valorando las arrugas de la frente y los ojos, o el cuidado en el tratamiento pormenorizado del cabello y la barba, vinculan esta escultura con sus logros más personales.

Dispuesto en un retablo rococó en el lado del evangelio[181], está representado en pie, sujetando la típica aguijada en una mano y en la otra la reja de un arado, vestido con sayo abotonado ajustado al cuerpo y plegado en la falda,

[179] GARCÍA DE WATTENBERG, E. *Op. Cit.*, p. 22.
[180] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. *Op. Cit.*, p. 58; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Luis Salvador Carmona*…, Op. Cit., p. 40.
[181] MARCOS VILLÁN. M. A. y FRAILE GÓMEZ, A. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, t. XVIII Antiguo partido Judicial de Medina del Campo*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 2003, p. 138.

adornado al cuello con lechuguilla, mangas anchas desde los hombros hasta los codos y polainas holgadas recogidas en las rodillas, indumentaria pasada en moda en el momento en que se hace la escultura pero que es la habitual en las imágenes del santo madrileño desde los tiempos de su canonización (1622), como se aprecia en la conservada en la parroquia de los Santos Juanes de Nava del Rey, relacionada con Juan de Ávila[182] y que Carmona pudo conocer en su juventud, o la que se venera en la ermita de la Concepción de la misma localidad[183], obra anónima del siglo XVIII, ambas de inferior calidad a la de Nuevavilla.

Se trata, por otra parte, del tipo acostumbrado en el escultor desde los primeros ejemplares que trabajó sobre el mismo asunto, comenzando por el *San Isidro* en piedra que decora el Puente de Toledo en Madrid y que realizó hacia 1723, con sólo quince años, bajo la dirección de su maestro Juan Alonso Villabrille y Ron[184]. En este caso el santo labrador no porta los aperos del campo sino que está plasmado en la escena del milagro del pozo, aunque el modelo de traje que viste, con el sayo abierto desde la cintura, y la colocación de la pierna izquierda, ligeramente adelantada y en alto respecto a la derecha, se repiten en el de Nuevavilla.

Muy similar debió de ser también el que hizo en torno a 1751 para la Congregación de Seculares Naturales de Madrid de la iglesia de San Isidro el Real[185], desgraciadamente desaparecido en la última guerra, pero que se conoce a través de un grabado de Juan Bernabé Palomino[186] en que se ve la figura del santo acompañada de otra escultura de *Santa María de la Cabeza* y de un *San Dámaso* de mayor tamaño que asimismo talló por esos años para dicha Congregación[187]. Ataviado de modo semejante al de Nuevavilla, sin embargo varía algo su composición ya que representa al de la iglesia madrileña con su mano derecha al pecho y mirando hacia lo alto.

Distinta es igualmente la disposición del labrador en el relieve en mármol que Carmona labró en 1754 para una de las sobrepuertas de la galería interior del Palacio Real de Madrid, donde San Isidro aparece centrando la escena en primer término, de nuevo junto a Santa María de la Cabeza y al caballero Vargas, mientras al fondo se distingue la ciudad y a los ángeles arando en lugar del santo. En esta ocasión, y

3. *San Isidro Labrador*. Iglesia parroquial de Nuevavilla de las Torres, Valladolid. Luis Salvador Carmona

4. *San Isidro Labrador* (detalle). Iglesia parroquial de Nuevavilla de las Torres, Valladolid. Luis Salvador Carmona

[182] CASTÁN LANASPA, J. *Catálogo monumental de Valladolid, t. XX: Antiguo Partido Judicial de Nava del Rey*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 2006, p. 89 (fig. 398).
[183] *Ibidem*, p. 131 (fig. 755).
[184] URREA, J. *Op. Cit.*, p. 442.
[185] CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Op. Cit.*, p. 313.
[186] VV.AA., *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1990, p. 61.
[187] GARCÍA GAÍNZA,Mª C. *Op. Cit.*, pp. 64–65.

sin duda por el condicionamiento de técnica, formato y material utilizado, San Isidro se convierte en una figura más dinámica, con el torso girado hacia su izquierda y una pierna cruzada por detrás de la otra, en actitud casi de danza. Los ropajes, no obstante, reproducen los que presenta la talla vallisoletana.

En el antiguo Colegio de San Ignacio de la capital castellana, convertido en parroquia de San Miguel y San Julián tras la expulsión de los jesuitas, se puede asignar otra pieza al escultor: un *San Juan Nepomuceno* que se halla en el cuerpo superior del retablo colocado en el testero del crucero del lado del evangelio. Ha sido fechada en el tercer cuarto del siglo XVIII, estableciéndose su semejanza con otra que se encuentra en la parroquia de la Magdalena de la misma ciudad[188], a la que, en cambio, supera en calidad, sin que esta última pueda relacionarse con el propio Carmona.

5. *San Juan Nepomuceno*. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Luis Salvador Carmona

El tipo humano y el refinamiento y calidad de talla que muestra la figura del antiguo templo jesuita en plegados, rostro y manos, rasgos propios de su estilo ya señalados en otras figuras, bastan para adscribirlo a la producción del artista.

Hay que advertir que se halla directamente vinculado en su concepción con una escultura erróneamente identificada como *San Juan Capistrano* de la catedral de Calahorra que también ha sido atribuida a Luis Salvador Carmona[189].

Los dos ofrecen similar composición, vestimenta, colocación de la muceta por encima de la sobrepelliz y disposición de manos, destacando la delicadeza con que sujetan el crucifijo en la izquierda. Es evidente que ambas figuras representan a San Juan Nepomuceno, advocación con la que coinciden iconográficamente[190], como indica el nimbo de cinco estrellas que lleva el de Calahorra y que es característico de este santo, como alusión al misterioso fulgor que brillaba sobre su cadáver cuando flotaba en el Moldava[191]. Por lo tanto, no hay duda de que la identificación de la escultura calagurritana está equivocada y no puede considerarse como San Juan Capistrano, que era franciscano.

Por otra parte, a pesar de haberse adscrito ésta al escultor vallisoletano, su tratamiento más suave del rostro y menos minucioso en los plegados hace dudar de su atribución

[188] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J. *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid, tomo XIV, 1ª parte, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Catedral, Parroquias, Cofradías y Santuarios)*, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1985, p. 116 (fig. 149).

[189] RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. "Luis Salvador Carmona en Lumbreras de Cameros y Calahorra", *Kalakorikos*, nº 2, 1997, pp. 97–113.

[190] RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. *Tomo II, volumen 4: Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997 – 1998, pp. 200 – 202.

[191] *Ibidem*.

a Carmona, aproximándose más al estilo del toledano Juan Pascual de Mena. Si bien, hubo de existir alguna estampa que fuese el origen del modelo común o tal vez alguna escultura previa del navarrés que constituyese el punto de partida de las demás[192].

De igual modo, hay que poner en valor otra pieza excepcional, en este caso en la provincia de Salamanca que, aunque ya relacionada en alguna ocasión con el maestro Luis Salvador Carmona[193], ha pasado desapercibida hasta la fecha a pesar de su calidad. Se trata de un *San José con el Niño en brazos* conservado en la parroquial de Cantaracillo, escultura que ha de considerarse, dentro de la misma temática, entre los mejores ejemplos realizados por el artista.

La extraordinaria factura y el refinamiento y dulzura que presenta no dejan lugar a dudas sobre su autoría. Podría datarse en torno a 1750, en fechas cercanas al *San José* tallado por Carmona para el convento de carmelitas descalzas de Segovia, con el que acusa importantes afinidades[194]. Como se ha señalado[195], a diferencia de sus homónimos de Vergara o, en Madrid, de San Fermín de los Navarros o de la iglesia de San José, anteriores a 1748, el de Segovia parece más esbelto por la posición erguida que mantiene y por la acumulación de los plegados del manto en la zona media del cuerpo, sin dejar que caiga su extremo hasta los pies como sucede en los citados, rasgos que comparte el *San José* de Cantaracillo. Éste, como el segoviano, muestra a un hombre más joven e incorpora un pañal sobre el que sujeta al Niño, elementos que no se dan en los otros ejemplares. Sin embargo, al igual que ellos, el Niño está desnudo, en tanto que el del convento carmelita se representa vestido. El del *San José* salmantino es de gran finura, de rostro sonriente muy bello, semejante a aquéllos compositivamente, con los brazos abiertos, alzando una mano hacia el rostro del santo para acariciarlo.

La policromía es análoga a la de la pieza segoviana, con túnica de color verde decorada con rameados en dorado que por su parte interior es de tono rosa fuerte, como se aprecia en las bocamangas y en los bajos, mientras el manto

6. *San José*. Iglesia parroquial de Cantaracillo, Salamanca. Luis Salvador Carmona

7. *San José* (detalle). Iglesia parroquial de Cantaracillo, Salamanca. Luis Salvador Carmona

8. *San José*. Colegio de San Elías de Carmelitas Descalzos, actual iglesia de El Carmen. Salamanca. Círculo de Luis Salvador Carmona

[192] Un grabado de Simón Brieva sobre un San Juan Nepomuceno muy similar en la iglesia de los Trinitarios Calzados de la Corte confirma la difusión del modelo. VV.AA., *Arte y Devoción…*, Op. Cit., p. 45. Otra escultura de modelo análogo se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de San José de Madrid.

[193] CASASECA CASASECA, A. *La provincia de Salamanca*, León: Ediciones Lancia, 1989, pp. 41–42.

[194] El retablo que acoge a la escultura, en capilla dedicada al santo, se fecha en 1750. CASASECA CASASECA, A. *Catálogo monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Madrid: Ministerio de Cultura y Dirección General de Bellas Artes, Archivos, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1984, p. 129.

[195] GARCÍA GAÍNZA, Mª C. *Op. Cit.*, pp. 88 – 89.

es marrón, asimismo enriquecido con motivos en oro y reverso en verde oscuro liso. Sin duda, la necesitada y urgente restauración que precisa situaría esta escultura en el lugar que le corresponde dentro de la trayectoria del artista.

Para finalizar, en relación con el estilo y las formas derivadas del escultor vallisoletano cabe mencionar, también en Salamanca, otro *San José* conservado en el Colegio de San Elías de carmelitas descalzos de la ciudad. Situado en el retablo mayor de la iglesia, no se le ha prestado aún la atención que merece aunque es evidente que fue obra de un artista nada mediocre que tenía muy presentes los modelos de Carmona que tanta fortuna tuvieron durante el resto de la centuria.

UNA OBRA INADVERTIDA DE LUIS SALVADOR CARMONA EN MADRID

Bárbara García Menéndez
Dra. en Historia del Arte. Universidad de Oviedo

A propósito de las investigaciones realizadas para mi tesis doctoral, dedicada al estudio del escultor y retablista asturiano Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)[196], tuve oportunidad de manejar algunas noticias que creo permiten añadir una nueva pieza al catálogo del vallisoletano Luis Salvador Carmona (1708-1767). Se trata de una cabeza de *San Jerónimo* que hoy se encuentra en la capilla de la Hermandad de Mercaderes de Libros, de la misma advocación, en el templo madrileño de San Ginés, y que ha venido siendo atribuida al también escultor asturiano Juan Alonso de Villabrille y Ron (h. 1663-1732). Esta cabeza fue parte de una figura completa que presidió el desaparecido retablo de la capilla y, aunque bien pudiera haber sido Villabrille el autor de la escultura original, la documentación que aquí se analizará revela, a mi parecer, que lo conservado al presente se debe a la mano de Carmona (Fig. 1).

1. Luis Salvador Carmona, *Cabeza de San Jerónimo*, 1741. Capilla de San Jerónimo, iglesia de San Ginés, Madrid

En enero de 1740, la congregación de los libreros de Madrid[197], contrató con Juan de Villanueva y con su hijo Diego (1713-1774) la hechura de un nuevo altar para el culto de los hermanos, de madera de aliso y pino dorada, con decoración a la «franzesa» (es decir, rococó), que se ajustó en 12.000 reales[198]. Diego de Villanueva, que por

[196] GARCÍA MENÉNDEZ, B. *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*, Universidad de Oviedo, 2009, tesis doctoral inédita.

[197] Fundada en 1611, la Hermandad de San Gerónimo fue una asociación religioso-profesional que agrupaba, asistía y protegía a los miembros del gremio de mercaderes de libros de Madrid. Entre 1717 y 1762, la corporación vivió un período de bonanza económica, al parecer el mejor en sus cuatro largos siglos de historia, merced al éxito de sus ediciones, los llamados «Libros del Santo», y al trabajo de los cofrades también como impresores. Durante este período sus elevados ingresos (entre los 60.000 y los 83.000 reales anuales), les permitieron afrontar con comodidad la reforma y modernización de su capilla, pues las labores de asistencia espiritual y material las realizaba, desde principios del Setecientos, la Nueva Concordia, otra congregación, complementaria de la originaria o "antigua", con lo que tenían a disposición del culto del santo todos sus caudales. PAREDES ALONSO, J. *Mercaderes de libros. Cuatro siglos de historia de la Hermandad de San Gerónimo*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, pp. 235-238. He decidido mantener la ortografía *Gerónimo*, pues es esa la forma en que la Hermandad aparece nombrada en la documentación y la que utiliza Javier Paredes, el investigador que ha estudiado la historia de la misma, incluso para referirse a la fraternidad actual. Solamente escribiré *Jerónimo* cuando haga alusión al santo y su estatua en la capilla de los libreros.

[198] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), ante Tomás Antonio Pérez, protocolo 16.885, años 1732-1741, ff. 768-774. La autoría de los Villanueva en este retablo fue documentada por PAREDES (1988, p. 239) en una publicación que, por su contenido (la historia de la Hermandad de los libreros madrileños), ajeno al campo de las bellas artes, ha pasado inadvertida para los historiadores de esta disciplina, de tal modo que no se ha recogido referencia alguna en los resúmenes biográficos de Juan o de Diego posteriores a la fecha de ese libro. Tampoco han tenido eco las noticias que, en base a los mismos documentos consultados por Paredes y procedentes del archivo de la cofradía (custodiado en el de la parroquial de San Ginés), incluyó, en 2000, María Belén Basanta en la edición de su tesis doctoral dedicada al estudio histórico-artístico de la iglesia (BASANTA REYES, *La parroquia de San Ginés de Madrid*, Separata de *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IX, núms. 17-18, 2000). Yo he localizado el contrato de obra, que está aún inédito.

entonces compartía con su padre la dirección del taller familiar, se responsabilizó del diseño y la ejecución de la estructura, que finalizó casi año y medio después, con gran molestia para los cofrades[199]. Villanueva padre, por su lado, talló en ese tiempo (entre 1740 y 1741) cuatro estatuas para el conjunto: un *San Agustín* y un *San Ambrosio*, ambos efigiados como obispos y con sendos pectorales adornados con piedras de colores, situados en el primer piso del altar, a ambos lados de un manifestador monumental[200]; una *Nuestra Señora del Carmen con el Niño*, sobre el nicho principal, que sustituyó a una figura anterior de cartón y pasta, de vestir y vara de alto (83 cm), donada a los libreros en 1723[201]; y una imagen de *Dios Padre* en gloria, en el remate del ático[202].

El resto de las efigies que adornaron el retablo de los Villanueva, un *San Jerónimo* de cuerpo entero y sentado en un trono, un *San José con el Niño en brazos*, "de tres quartas poco más o menos"[203], y una *Inmaculada Concepción*, procedían del anterior altar, de autor desconocido y construido en 1694. A la *Purísima* se le añadió por aquel entonces algún tipo de aderezo y debía de ser una pieza de notable calidad, pues su propietario, un particular, se la entregó a los hermanos a un precio de favor especial (700 reales)[204]. Estas dos estatuas estuvieron dispuestas en repisas en los lados derecho e izquierdo del retablo, respectivamente, y se volvieron a encarnar en junio de 1744 (lo hizo el pintor Nicolás Vázquez)[205].

[199] En la escritura de convenio se especificó que el plazo para la hechura vencería en junio de 1740, si bien hasta mayo del año siguiente no se dio por terminado el trabajo de los Villanueva. Además, el resultado no satisfizo por completo al cliente, que encargó el remate del retablo al arquitecto Virgilio Rabaglio y al escultor Giovan Domenico Olivieri, quienes cobraron por tal tarea, 1.200 reales. Archivo de la Hermandad de San Gerónimo (AHSG) en Archivo parroquial de San Ginés (APSG), *Libro de cuentas de la Hermandad de San Gerónimo de Mercaderes de Libros núm. 4 (1717-1772)*, f. 72*rv*, y *núm. 5 (1728-1766)*, f. s/núm; "Facturas de la obra de la capilla, retablo e imágenes de San Gerónimo", recibos de 1-II-1741, 24-V-1741 y 19-VI-1741; *Libro de juntas de la Hermandad de San Gerónimo 1731-1842*, f. 13*r*. Documentos citados en PAREDES, 1988, p. 239 y BASANTA, 2000, p. 159.

[200] AHPM, prot. 16.885, ff. 768-774; AHSG (en APSG): *Inventario de las alhajas y otros efectos de la Hermandad de San Gerónimo (1704-1823)*, ff. 53*rv* y 65*v*.

[201] AHSG (en APSG): legajo "Facturas de la obra de la capilla", recibos de 24-V-1741 y 10-VII-1741. Dio a conocer las imágenes PAREDES, 1988, pp. 239 y 302. Recogidas también en BASANTA, 2000, pp. 158-162, 228 y 280.

[202] AHPM, prot. 16.885, ff. 768-774. En 1785 los cofrades de San Gerónimo compraron otra *Inmaculada*, propiedad de un hermano, pero ignoro si se ubicó también en el retablo. BASANTA, 2000, pp. 158-162.

[203] AHSG (en APSG), *Inventario (1704-1823)*, ff. 53*rv* y 65*v*.

[204] Todo en PAREDES, 1988, pp. 233-234; y BASANTA, 2000, pp. 100-102 y 158-162.

[205] AHSG (en APSG), *Inventario (1704-1823)*, ff. 53*rv* y 65*v*; "Facturas de la obra de la capilla", recibo de 2-VI-1744. BASANTA (2000, p. 160) señala que las piezas habían sido renovadas en 1742 por el escultor Vicente Muñoz, que supongo fue oficial de Juan de Villanueva. En 1729 se censó en su casa de la calle madrileña de San Marcos a un individuo del mismo nombre (APSG, *Matrícula de San Luis deste año de 1729*, f. 23*v*, tercera lista), que también compareció como testigo al otorgamiento de un contrato de obra de Villanueva en 1730 (AHPM, ante Tomás de Villar, protocolo 15.375, año 1730, ff. 48-50), por lo que creo pueda tratarse, efectivamente, de un colaborador del obrador del asturiano.

De todas estas figuras solo ha llegado hasta nosotros la cabeza del *San Jerónimo*. El retablo y sus esculturas perecieron en el incendio que la tarde del 16 de agosto de 1824, día de San Roque, asoló la cabecera, la nave de la epístola y el coro de la iglesia de San Ginés y provocó la desaparición de muchas «de sus curiosidades» artísticas[206]. Puesto que la capilla de los libreros estaba situada cerca del presbiterio, en la nave derecha (es la segunda de este flanco y hoy se mantiene en ese mismo lugar, siendo aún propiedad de la cofradía[207]), el fuego la afectó gravemente[208].

Tras el incendio, se hizo un inventario de los bienes devueltos a la Hermandad en el que consta que se entregó a los cofrades «medio Cuerpo de San Gerónimo, parte de cabeza, mano y libro»[209]. La mano, el libro y el cuerpo no existen ya, pero sí la cabeza de la figura, restos de aquella imagen que el retablo de los Villanueva albergó[210].

Emilio Marcos Vallaure atribuyó a Villabrille esa parte de la efigie que hoy se conserva, asignación refrendada por Juan José Martín González por su indudable parentesco con la *Cabeza decapitada de san Pablo*, de 1707 (Fig. 2), tallada por el maestro asturiano para el convento vallisoletano de San Pablo y actualmente en el Museo

2. Juan Alonso de Villabrille, *Cabeza decapitada de san Pablo*, 1707. Museo Nacional de Escultura, Valladolid

[206] EGUREN, J. Mª en MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1847, t. X, p. 709; MESONERO ROMANOS, R. de *Nuevo manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid por D. —. Adornado con grabados*, Madrid, 1831, p. 265; ÍD., *El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de don F. de P. Mellado, 1861, pp. 109-111; *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926, p. 94; TORMO, E. *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, 1927, p. 122; PAREDES, 1988, p. 255; BASANTA, 2000, p. 210.

[207] La Hermandad sigue existiendo también, contándose entre sus cofrades los propietarios y responsables de destacadas editoriales. BASANTA, 2000, p. 335.

[208] Perdido para siempre el retablo y las esculturas, a mediados del siglo XIX se restauró la capilla y se hicieron nuevas estatuas del santo titular, de *Nuestra Señora del Carmen* y de la *Purísima*, y se añadieron otras devociones: *Santa Teresa* y *San Juan de la Cruz* formando grupo, *San Simón*, *San Judas* (imagen muy venerada a finales de aquel siglo en Madrid) y *San Lorenzo*. Durante este período la Hermandad atravesó una seria crisis económica que le obligó a deshacerse de algunos de los valiosos objetos de plata y otros materiales preciosos que utilizaban para el culto y habían adquirido durante la centuria anterior (PAREDES, 1988, pp. 253-254; BASANTA, 2000, pp. 279-280). Si bien, gracias a los esfuerzos de algunos de sus miembros, la cofradía ha logrado subsistir hasta el presente, es lástima que su precioso patrimonio artístico no haya corrido la misma suerte.

[209] BASANTA, 2000, pp. 158-162.

[210] Parece que sobrevivieron también algunas otras piezas que los hermanos lograron salvar del desastre pero se ignora su paradero actual. Así, el *San José* perdió el *Niño* y la vara; y hoy no está expuesto al culto en la capilla, aunque quizá sí se conserve. BASANTA, 2000, p. 228.

Nacional de Escultura de Valladolid (inv. E0572)[211]. Martín González indicó también que el tronco al que está unida al presente la cabeza del *San Jerónimo* no era contemporáneo a Villabrille, pues, si bien, como quedó dicho, parte del cuerpo de la estatua también se salvó del incendio, no se reutilizó para recomponer la figura, ya que el torso con ropas cardenalicias que hoy conocemos fue, efectivamente, añadido en el siglo XX[212], cuando lo conservado de la antigua escultura se volvió a sumar a los adornos de la capilla, cuyo retablo, renovado en el XIX, había pasado a presidir, desde 1827 en que fue restaurado, un *San Jerónimo haciendo penitencia* pintado por Juan Antonio Pimentel (1742)[213]. Es evidente, además, que la rigidez que muestra el busto en su postura no concuerda con una figura que sabemos sostenía en sus dos manos algunos objetos simbólicos y que seguramente tendría una composición abierta y dinámica en sus brazos, habitual en el barroco dieciochista.

Sin embargo, aunque estilísticamente esa cabeza tiene una clara relación con Villabrille, según las fuentes documentales consultadas, su autor fue en realidad Luis Salvador Carmona. Así, los papeles de la Hermandad de San Gerónimo, conservados en la parroquia de San Ginés, atestiguan que, el 30 de octubre de 1741, se autorizó al tesorero de la cofradía librar 600 reales «al señor don Luis Salbador, maestro escultor, los mismos que a ymportado toda la obra que el dicho señor a echo en el *renuebo de la efigie del santo haziendo cabeza y manos nuebas* y otras cosas que se an ofrezido, que su ynporte son seiscientos reales de vellón, que es lo que an determinado los señores oficiales»[214]. Aunque de esto se deduce que Carmona actuó solo como restaurador de una hechura anterior (quizá sí encargada por la Hermandad de los libreros a Villabrille, acaso para el primer retablo de la capilla, en la década de 1690), la precisa referencia a la «cabeza y manos nuebas» realizadas por el escultor vallisoletano en 1741, sumada a que fueron justamente esas partes las que se salvaron del fuego 1824, me parece que permite afirmar que estamos, en

[211] MARCOS VALLAURE, E. "Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano", *BSAA*, t. XXXVI, 1970, p. 157; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1998, pp. 378 y 572.

[212] Las medidas del busto completo son 72 x 35 x 56 cm. La escultura fue restaurada hace unos años en el Taller Diocesano de Restauración Fundación Nuestra Señora de la Almudena del Arzobispado de Madrid. *Conservar y restaurar. Cuatro años de actuaciones en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2003, pp. 184-185.

[213] BASANTA, 2000, pp. 160, 228, 281 y 335. El cuadro era propiedad de la Hermandad y había estado ubicado originariamente sobre la puerta de la capilla.

[214] AHSG (en APSG), «Facturas de la obra de la capilla», recibo de 30-X-1741. PAREDES, 1988, p. 239 y BASANTA, 2000, p. 159. La cursiva es mía.

efecto, ante una obra de Luis Salvador Carmona, y no de Villabrille[215].

Ahora bien, esto no anula la evidente presencia del estilo de Villabrille en la escultura, pero no por ser pieza autógrafa, sino versión realizada por Carmona de uno de los modelos de quien había sido su maestro. Pues ha de recordarse que el vallisoletano se había formado en el taller de Villabrille durante seis años, entre 1723-1729[216], y había colaborado con él en varias obras (esculturas del Puente de Toledo, en 1723, y fachada del Hospicio del Ave María, en 1726, ambas en Madrid)[217], por lo que conocía sobradamente el tipo habitual que este empleaba en las cabezas (y que copió también Juan de Villanueva).

Como apoyo de la autoría descubierta en los documentos de la Hermandad de San Gerónimo, podemos añadir otros testimonios. Así, entre 1739-1742, Carmona talló para el retablo mayor de la parroquia de Santa Marina de Oxirondo (Vergara, Guipúzcoa) un conjunto de esculturas entre las que se encuentra un *San Jerónimo*, en el lado del evangelio de dicho altar, de tamaño del natural, sentado, con una pluma en una de sus manos, escribiendo en un libro abierto que sostiene con la otra y hacia el que dirige su mirada (Fig. 3)[218]. La temática, que Carmona pudo copiar en Vergara de la pieza que restauró en San Ginés, coincide, pero además, y esto es lo más importante, la cabeza, de facciones marcadas y blandas y barba ensortijada, remite a los tipos de Villabrille, a la herencia recibida por Salvador Carmona de su maestro, y, por ende, concuerda con la pieza madrileña, con la que mantiene estrechísima similitud.

3. Luis Salvador Carmona, *San Jerónimo*, 1739-1742. Retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Oxirondo, Vergara (Guipúzcoa)

Y hay más ejemplos. En la parroquia de San Sebastián de la localidad sevillana de Estepa se guarda un *San Francisco de Paula*, de *ca.* 1757-1759, procedente del extinguido convento de los mínimos de la Victoria del mismo lugar[219], que muestra el mismo tratamiento en rostro, barba y

[215] BASANTA (2000, p. 161) insiste en esto mismo.

[216] El contrato de aprendizaje lo ha publicado SALORT PONS, S. "Juan Alonso de Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona", *AEA*, t. LXX, núm. 280, 1997, pp. 454-458.

[217] Así constó en el *Compendio de la vida y las obras de don Luis Salvador Carmona*, de 1775, que se guarda en el Archivo de la Academia. Se copiaron en él los datos publicados por Ceán Bermúdez, quien indicó que Carmona, como discípulo más aventajado de Villabrille, quedó encargado por este de la dirección de las estatuas de piedra que hemos mencionado (*Diccionario histórico*, 1800, t. IV, p. 310). El *Compendio* en MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*, Madrid, Alpuerto, 1990, p. 28.

[218] MARTÍN GONZÁLEZ, 1990, pp. 143-145, figs. 58-59 en p. 144; GARCÍA GAINZA, C. *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, pp. 52-53.

[219] Como ha explicado Ezequiel Díaz Fernández, la presencia de esta y otras esculturas de Luis Salvador en Estepa se debe a don Juan Bautista Centurión y Ayala, VII marqués de Estepa (1718-1785), gentilhombre de Cámara y residente temporal en Madrid, que hubo de contactar con Carmona a través del círculo cortesano, con el que, como es sabido, el artista tuvo relación en diversos encargos para los Reales Sitios. Estos datos y los de la figura citada en DÍAZ HERNÁNDEZ, "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa", *Boletín de Arte*, núm. 23, 2002, pp. 253-280; ÍD., "Analogía escultórica entre la obra leonesa y sevillana de Luis Salvador Carmona", *De Arte. Revista de historia del arte*, núm. 3, 2004, pp. 133-142; ÍD., "La obra cacereña y sevillana de Luis Salvador Carmona: concomitancias estilísticas", *Norba-Arte*, núm. XXIV, 2004, pp. 105-116.

cabellos que las piezas mencionadas (Fig. 4). E idéntico tipo se encuentra también en el *San Mateo* tallado por Salvador Carmona para la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario, en La Granja de San Ildefonso, de 1757, o en un *San Andrés* para Azpilcueta (Navarra), de 1759[220].

Asimismo, y aunque sea una observación más anecdótica, hemos de señalar que la forma de tallar los párpados, ligeramente caídos, es un rasgo constante en las figuras de Carmona, y también aparece en el *San Jerónimo* de Madrid.

Por otro lado, en 1742, Diego Martínez de Arce, escultor y ensamblador vallisoletano[221], y el dorador Manuel de Aguilar recibieron de la Hermandad de los libreros 1.200 reales por el trono que habían hecho y pintado para la estatua[222]. Y aunque esto y la restauración de Carmona confirman que se trataba de una pieza anterior a la fábrica del nuevo retablo de los Villanueva en 1740-1741, y que parte de ella se renovó y volvió a tallar en esas fechas, no es posible precisar quién fue el autor de la figura original, sobre la que intervino Salvador Carmona. Pues, si bien sabemos que en el momento de su traslado a San Ginés en 1646, la Hermandad se había llevado consigo desde la iglesia de San Miguel, su anterior emplazamiento[223], una imagen de su patrono[224],

4. Luis Salvador Carmona, *San Francisco de Paula*, 1757-1759. Iglesia parroquial de San Sebastián, Estepa (Sevilla)

[220] DÍAZ HERNÁNDEZ, 2002, pp. 269-270, figs. 11 y 12.

[221] Diego Martínez de Arce, maestro arquitecto y tallista y natural de Medina del Campo (Valladolid), desarrolló buena parte de su carrera profesional en Madrid, y fue discípulo de Miguel de Irazusta, ensamblador de gran crédito en la corte y en provincias y colaborador de Luis Salvador Carmona, con quien el propio Arce también tuvo una estrecha relación. Su padre, Francisco Martínez, en cuyo taller recibió su formación inicial Diego, hizo algunas obras para Nava del Rey, donde coincidió con el progenitor de Carmona, dedicado a la ebanistería. El profesor Urrea plantea que ese lugar hubo de ser el punto de encuentro entre Diego y Luis, fraguándose entonces una amistad que se mantuvo durante sus años de residencia en Madrid. Arce fue su tutor en la corte, y como tal actuó en la firma del contrato de aprendizaje de Carmona con Villabrille, en 1723. Juntos participaron en la construcción y decoración del retablo mayor de la parroquial de Segura (Guipúzcoa), en 1743, y volvieron a coincidir en las cuadrillas del Palacio Real Nuevo, en las que Arce recibió encargo de varias piezas. Fue, además, maestro del ensamblador Tomás de Jáuregui. PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, 1975, p. 199; URREA, J., «Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona», *BSAA*, t. XLIX, 1983, pp. 441-454; CENDOYA ECHANIZ, I., «Tomás de Jáuregui, maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII. Aproximación a su obra», *BSAA*, t. LVII, 1991, pp. 471-486; TÁRRAGA BALDÓ, M.ª L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, CSIC, 1992, vol. III, p. 127; SALORT, 1997, pp. 454-458; ASTIAZARAIN ACHABAL, M.ª I., *Miguel de Irazusta*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1997, pp. 174-176, 184-188, 214.

[222] AHSG (en APSG), *Libro de cuentas núm. 4*, ff. 75*v*-76*v*, y *núm. 5*, f. s/núm. PAREDES, 1988, p. 239 y BASANTA, 2000, p. 160. Aguilar doró también el retablo de Diego de Villanueva. En noviembre de 1741 ya se le había pagado todo el importe, 14.600 reales. AHSG, *Libro de cuentas núm. 4*, f. 72*rv*, y *núm. 5*, f. s/núm.

[223] En 1664, los cofrades de San Gerónimo invirtieron 24.000 reales en la compra de la capilla que se les había cedido en el templo (PAREDES, 1988, pp. 231-232). Desde 1646, los libreros madrileños veneraron a su protector en la iglesia de San Ginés, a donde se trasladaron desde la parroquial de San Miguel, segunda sede de la Hermandad, cuya ubicación originaria se desconoce aún (BASANTA, 2000, pp. 100-102).

[224] BASANTA, 2000, p. 101.

ignoramos si sería la misma dispuesta en el retablo de 1694 y en el de los Villanueva, o si, en cambio, se encargó una nueva al tiempo de la construcción de ese retablo de la década de 1690 que pudiera haber sido responsabilidad de Villabrille, siendo este el motivo de que se contratara para su restauración posterior a su principal y mejor discípulo y no, por ejemplo, a Juan de Villanueva que estaba trabajando contemporáneamente en otras efigies para la capilla, como queda dicho.

Hasta el incendio de 1824, la escultura de *San Jerónimo,* de cuerpo entero y sedente, estuvo situada en el cuerpo de gloria del retablo de Diego de Villanueva, en una hornacina decorada con numerosas y variadas molduras y rematada en arco de medio punto[225]. El patrón de los libreros madrileños estaba representado como doctor de la Iglesia, sentado en un trono tallado con motivos ornamentales de tipo vegetal, similares a los del resto del conjunto, «bestido de cardenal» (como indican los inventarios realizados en el siglo XIX[226]), y con un libro en una mano (y seguramente una pluma en la otra), alusivo a la traducción latina de la Biblia, la llamada *Vulgata,* que san Jerónimo (347-420) revisó y completó por encargo del papa Dámaso (366-384), y complemento imprescindible para resaltar su vinculación con los mercaderes de libros madrileños, que le adoptaron como protector pues desde el Renacimiento había sido patrón de los humanistas, además del santo predilecto de Erasmo de Rotterdam *(ca*. 1469-1536), que editó sus obras[227]. Su trabajo en la *Vulgata* le vinculaba al mundo de la edición libraria y por ello era el santo idóneo para tutelar la actividad de una cofradía como esta radicada en San Ginés. Esta misma iconografía fue la que replicó Salvador Carmona en Oxirondo, como ya se anticipó.

Asimismo, la figura apoyaba sobre «una peana con su serafín en medio y a los lados dos argatantes *[sic: arbotantes]* en que están el león y el sombrero», otros dos de los atributos habituales del santo: el león domesticado al que san Jerónimo sacó una espina que se le había clavado en una pata, y el capelo rojo, insignia de los cardenales que, aunque no responde a la dignidad real del personaje, pues nunca fue uno de los purpurados, sino únicamente secretario del papa Dámaso, sí le fue concedido como elemento iconográfico a partir del siglo XIV[228]. La efigie se iluminaba con cuatro candeleros de hierro dorados.

Además, ese nicho era aun más complejo e impresionante, ya que a la seguramente elegante y severa apostura del santo y a la vibrante y titilante iluminación de

[225] La descripción de los detalles del retablo la hago siguiendo el contrato citado en la nota 3.
[226] AHSG (en APSG), *Inventario,* ff. 53*rv* y 65*v*.
[227] RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O,* 1997, t. 2, vol. 4, p. 143.
[228] ÍD., pp. 142-144.

las velas que casi le convertirían en una aparición espectral, se sumaba "una vidriera que hace de trasparente"[229], que también aportaba un nuevo foco de luz, en este caso natural, creando un halo de divinidad en torno a la estatua, todo lo cual había de fomentar, sin duda, la devoción de los libreros de la corte. La caja estaba también enmarcada por columnas y coronada por "una cortina de tafetán encarnado" descorrida y posiblemente de abundantes y ondulantes plegados, otro recurso más para mostrar la idea de visión celestial que preside los retablos dieciochistas y que vendría a ser equiparable a un telón teatral que se alza para que dé comienzo la representación.

El culmen final de todo el conjunto, sobre el nicho del titular, y apoyando en un basamento "rebajado", lo formaba "un glovo de nubes con un serafín y dos ángeles, y en la nube sentada la *Virgen del Carmen* con un *Niño* en el regazo *[la escultura que había tallado Juan de Villanueva en 1741]"*, y por último "otra nube (en que está el *Padre Eterno)* a quien sirven de trono tres cherubines con varias ráfagas y dos jarrones".

Del retablo diseñado por Diego de Villanueva hemos de indicar que posiblemente se trató de un tipo de altar bastante audaz y experimental en comparación con otras obras del taller de los Villanueva. La complejidad, el efectismo teatral y el carácter de escenografía del remate del nicho de *San Jerónimo*, con un amplio conjunto de esculturas que ascienden hacia la cúpula de la capilla parecen muy similares al tipo de estructura que José Benito de Churriguera plasmó en los altares de la Merced (h. 1700) y San Basilio (1717), cuyos dibujos se conservan en la Academia de San Fernando[230]. Si bien en esos casos todo el retablo acusó la ruptura que suponía crear un todo continuo y fluido en la calle central partiendo del ostensorio para llegar, en un gran impulso ascensional, hasta el guardapolvo, la misma sensación de torbellino, de empuje hacia lo alto, de un grupo de personajes que se elevan hacia Dios, creemos que se plasmó en la capilla de los mercaderes de libros, aunque a nivel arquitectónico hubiera un mayor comedimiento.

Aquí, el núcleo principal del retablo de San Jerónimo era el que unía el manifestador con la hornacina del santo y con el grupo que presidían la *Nuestra Señora del Carmen* de Juan de Villanueva y *Dios Padre*, mostrado en un

[229] En mayo de 1740 se obtuvo la licencia para abrir el transparente en el muro de la capilla. De su hechura se encargaron el maestro de obras Lorenzo González y los herreros Francisco y Manuel Sil, que hicieron la reja para su cierre. La barandilla, las celosías (hacia al exterior) y el cascarón de madera (hacia el interior del templo) fueron obra de dos carpinteros, Fernando Gil y Antolín Ramos, y las vidrieras, de Manuel Fábregas. BASANTA, 2000, p. 160.

[230] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *Los Churriguera*, Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, Colección «Artes y Artistas», 1971, pp. 22-23. Los proyectos en: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujo, inv. D/2385 y D/2386.

rompimiento de gloria. Fue una parte que se magnificó con todo tipo de recursos, desde los repertorios decorativos, hasta la utilización de varios tipos de iluminación y desde luego con la acumulación de piezas escultóricas, jirones de nubes y angelitos revoloteando. Por ello, y salvando las distancias que separan al ilustre José Benito de unos artistas con oficio pero menos cualificados, pienso que en esta ocasión, Diego de Villanueva pudo acusar el influjo de esas espectaculares creaciones churriguerescas para los conventos de la Merced Calzada y San Basilio Magno, o de otras estructuras fluidas y en árbol como el *Transparente* de la catedral de Toledo realizado por Narciso Tomé en 1732.

Volviendo a la cabeza de San Jerónimo, a nivel formal es un ejemplo sobresaliente de realismo anatómico y expresivo, con un rostro surcado de profundas arrugas y una barba tratada con un detallismo asombroso. La ondulación de sus mechones enmarañados, ensortijados y arremolinados, trabajados con marcado claroscuro, y su ligera agitación, así como la expresión concentrada y severa de los ojos remiten directamente a Villabrille y al naturalismo castellano, pero también a Manuel Pereira (1588-1683), cuya estética indudablemente acusó aquél en sus obras, aunque no fuera por la vía del discipulado[231]; a Juan de Villanueva, en el *Profeta Elías* del retablo de Santa Teresa en la catedral de Oviedo (1742), y, desde luego, a los castizos madrileños del círculo de Pedro Alonso de los Ríos (Manuel Gutiérrez, Miguel de Rubiales o José Benito de Churriguera), maestro de Villabrille y Villanueva en la corte[232].

Se trata, en definitiva, de una muestra del período artístico de transición en que se desarrolló la producción de Luis Salvador Carmona. Pues si en su obra de madurez, a partir de 1740-1750, acusó y asumió paulatinamente la influencia del barroco internacional y preacadémico de los escultores cortesanos, franceses e italianos, por una necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos y no verse apartado de los círculos oficiales del arte, en esta cabeza de *San Jerónimo* (contemporánea, de 1741) queda patente la vinculación nunca perdida de Carmona con el casticismo que había informado sus años de iniciación en la práctica artística, así como su deuda permanente con los modelos de su maestro Villabrille.

[231] Lo afirma GÓMEZ-MORENO, Mª E. («Escultura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, t. XVI, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1958, p. 114), pero por fechas es imposible, ya que Pereira murió en 1683 y no hay noticia de que Villabrille llegara a Madrid antes de 1686.

[232] La referencia de esta relación de discipulado de Villanueva y Villabrille con Pedro Alonso se debe a CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario histórico*, 1800, t. IV, pp. 249-250 y t. V, pp. 254-256). Hasta el momento solo se ha documentado en el primer caso, al figurar Villanueva como testigo en el testamento de Pedro Alonso, en 1702.

NUEVAS APORTACIONES A LA OBRA DE LUIS SALVADOR CARMONA EN VIZCAYA

Julen Zorrozua Santisteban
Universidad del País Vasco

Antes de nada debemos señalar que no es posible haber encontrado una mejor ocasión que este Coloquio para dar a conocer algunas piezas inéditas que vienen a enriquecer lo conocido sobre la obra del escultor dieciochesco Luis Salvador Carmona en la provincia de Vizcaya. Como suponíamos, y ahora confirmamos, nuestro territorio histórico, cercano a Guipúzcoa y Navarra que cuentan con un gran repertorio de imágenes debidas al citado artífice, no podía quedar al margen de la prolija producción destinada por el mismo el autor al ámbito norteño. También conocíamos cuál era el principal factor que nos ayudará a explicar la presencia en nuestra zona de algunas de sus realizaciones; es el mismo que justifica su actividad en las otras dos indicadas provincias: la existencia de ciertos personajes locales que residen en la Corte y que, bien situados y movidos por su devoción, se encargan de hacer llegar a las parroquias de sus localidades de origen las obras de, en aquel momento, tan valorado escultor.

Nuestra contribución vendrá así a sumarse a las noticias, cada vez más numerosas, que sobre la tarea creativa del escultor cortesano se han ido produciendo a lo largo de los últimos años y a las novedades que el actual congreso sin duda ofrecerá[233]. Van a ser tres los nuevos trabajos del maestro vallisoletano los que pasaran a engrosar la lista de

[233] Los dos estudios más exhaustivos son los debidos a GARCÍA GAINZA, M.C.: *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, 1990 y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico***,** Madrid, 1990. Con posterioridad se han ido sumando a ellos, entre otros, los de GARCÍA GAINZA, M.C.: "Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Goya*, nº 221, 1991, pp. 277-283 y "Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona", *Reales Sitios*, nº 116, 1993, pp. 49-55. En la nota 1 de este último artículo se indica cómo después de publicadas las dos monografías citadas han aparecido otros escritos que refieren nuevas esculturas del escultor siendo más recientes las diversas contribuciones DÍAZ FERNÁNDEZ, E. A. entre las que destacaríamos "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa", *Boletín de Arte* (Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga), nº 23, 2002, pp. 253-280; NICOLAU CASTRO, J.: "Nuevas obras de Luis y José Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte*, tomo 78, nº 311, 2005, pp. 313-316 y "Una nueva obra de Luis Salvador Carmona", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 9, 2005, pp. 37-38. De recoger obras del maestro académico más cercanas a nuestro ámbito geográfico se ha ocupado TABAR DE ANITUA, F.: "Más obras de Luis y José Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte*, nº 256, 1991, pp. 449-469. Comenta además el autor las razones de la existencia de tantas obras de Carmona en el País Vasco y Navarra que lógicamente compartimos. El mismo profesor más recientemente le atribuye la imagen de un Niño Jesús que se encuentra en el Convento de Santa Cruz de Vitoria (*Convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz. Su patrimonio artístico mueble*, Vitoria-Gasteiz, 2007, pp. 32-35).

los ya conocidos en nuestro solar puesto que de antemano contábamos con dos efigies dedicadas a la Virgen del Rosario, una presidiendo el colateral de su nombre en la colegiata de Cenarruza (Fig. 1), de en torno a 1745 y otra, más tardía, en la parroquia de Lendoño de Abajo (Orduña)[234]. La calidad que apreciamos en estas imágenes, que corresponden al modelo acuñado por Carmona, es igualmente visible en las del Rosario de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Mercadillo (Sopuerta) y en el excepcional grupo de la Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán que encontramos en la de San Miguel de Linares (Arcentales), que de igual manera atribuimos al citado maestro pues resisten ampliamente la comparación con cualquiera de las realizaciones del mismo[235]. Finalmente, nos ocuparemos de analizar una imagen de la Virgen con el Niño que, procedente de la catedral de Santiago de Bilbao, se conserva en la actualidad en el Museo Diocesano de Arte Sacro de la capital vizcaína.

Además de estas tres atribuciones, buscamos otros dos objetivos: por un lado, desestimar algunas asignaciones realizadas con anterioridad por otros autores y, por otro, dar a conocer algunas obras y artífices que siguen en nuestra provincia la influyente estela del estilo desplegado por Luis Salvador Carmona.

Documentalmente lo desconocemos casi todo acerca de las esculturas que centran nuestro interés, una situación que compartimos con la mayoría de los ejemplos alaveses y que es a todas luces muy diferente de lo que sucede en otros lugares cercanos como Segura y Vergara (Guipúzcoa) y Lesaca (Navarra) en donde los testimonios sobre la llegada

1. Nuestra Señora del Rosario (Cenarruza)

[234] La de Cenarruza aparece comentada en WEISE, G.: *Spanische plastik aussieben Jharunderten*, Reutlingen, 1927, p. 299 y después se han acercado a ella tanto GARCÍA GAINZA, M.C.: *Op. Cit.*, p. 105, fig. 18, como MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Op. Cit.*, pp. 180-181. Fue una donación realizada a la citada Colegiata por parte de su Abad y miembro del Consejo Supremo de la Santa Inquisición, don Matías Escalzo y Acedo, quien posteriormente envió desde Madrid la traza para la realización del retablo que la cobija y colateral gemelo dedicado a San José (ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998, pp. 334-335). De la imagen de la aldea orduñesa de Lendoño de Abajo que en lo eclesiástico pertenece a la Diócesis de Vitoria se han ocupado PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, VI, Vitoria-Gasteiz, 1988, p.429 y TABAR DE ANITUA, F.: *Op. Cit.*, p. 453.

[235] La exquisitez de la obra de San Miguel de Linares nos ha llevado a interesarnos por dicha realización en ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "Luis Salvador Carmona y el grupo de la Virgen del Rosario y Santo Domingo de Arcentales (Vizcaya)", en VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, E. (Editores): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Gasteiz, 2008, pp. 255-259.

de sus obras sí son más abundantes[236]. Hay datos que refrendan que su presencia aquí obedece, como la llegada a Vizcaya de otras manifestaciones artísticas desde la Corte, al mecenazgo de ciertos personajes afincados en la capital de España, o que al menos cuentan con los necesarios contactos o intermediarios en ella, y que se preocupan por aportar a sus parroquias de origen de los elementos necesarios para el culto divino. Así deben ser mencionados, por ejemplo, el matrimonio compuesto por José Francisco de Unceta y María Ignacia de Iturraxpe que traen a sus expensas (hacia 1745-1747) la imagen de San Ignacio de Loyola que vemos hoy en el retablo mayor de la iglesia del Colegio de San José de Lequeitio o el médico Damián Arrese, natural de Ochandiano, quien costea en 1758 una imagen de Santa Marina con destino a su localidad natal[237].

Esto parece suceder también con Domingo Antonio de Gorriti, originario del valle de Arcentales y vecino de Madrid, que erigió a sus expensas la capilla del Rosario de la iglesia de San Miguel de Linares, la dotó de su correspondiente retablo y, suponemos, se encargaría de contratar la manufactura del notable grupo escultórico compuesto por la Virgen del Rosario y Santo Domingo de Guzmán, antes de la ejecución del mueble que actualmente preside. Estamos plenamente convencidos de que el presente congreso es la mejor ocasión para presentar a un público más amplio esta magnífica pieza debiendo indicar el que en esta ocasión sí disponemos de algunos indicios que ratificarían el hecho de que su advenimiento obedece al patronazgo de dicho personaje.

Son escasas las noticias que tenemos en torno a la vida y figura del mencionado Don Domingo Antonio de Gorriti. Sabemos que nació en 1696 y que ya había fallecido

[236] GARCÍA GAINZA, M.C.: "Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Revista de la Universidad Complutense*, vol. XXII, 1973, pp. 81-110 e Ibidem, "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Homenaje a J.E. Uranga*, Pamplona, 1971, pp. 327-364.

[237] YBARRA Y BERGÉ, J. DE: *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, pág. 472 y lám. 972. La referencia a Lequeitio la hallamos en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (A.H.E.B.). Colegio de San José, Libro de Fábrica y censos (1708-1765), s.f. Cuentas de 1745-1747. Debemos recordar también, entre otros, la figura del Conde de Villapaterna, don Antonio de Pando Bringas, natural del Concejo de Ahedo (Valle de Carranza) y vecino de Madrid, cuyo capital servirá para levantar la iglesia de La Lama y erigir sus retablos e imágenes en torno a 1787 (ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "Los retablos de la iglesia de La Lama (Carranza). Un nuevo ejemplo del influjo de Serlio en el Neoclasicismo" en AA.VV.: *Karrantza. Historia y patrimonio*, Bilbao, 2003, pp. 19-26) y el que nos proporciona la abundante decoración escultórica de la iglesia bilbaína de San Nicolás de Bilbao que es contratada en Madrid (26 de enero de 1754) en nombre del ayuntamiento de Bilbao con el imaginero Juan Pascual de Mena por el vecino de esta villa y residente en la capital don Antonio Salazar de Muñatones (el estudio más reciente acerca de esta empresa es el de LÓPEZ CILLA, R. y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, J.M.: *San Nikolas Barikoaren eliza. Bilbo/La iglesia de San Nicolás de Bari*. Bilbao, Bilbao, 2006).

para el año 1768. Su esposa fue Doña Agustina de la Azuela con la que tuvo al menos un hijo de nombre Manuel de Gorriti quien llegó a ser sacerdote y beneficiado en la villa de Loeches (Arzobispado de Toledo)[238]. También estamos al tanto de que es el hermano de Domingo Antonio, el cura y beneficiado de las iglesias del valle de Arcentales, Don Mateo de Gorriti, el encargado de que se materialicen las voluntades del benefactor: la obra de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, su retablo, sacristía, cajones y demás concerniente a ella tal y como, entre otras escrituras, lo demuestra la carta de pago que a favor de Don Domingo Antonio otorga el 30 de diciembre de 1763 en la que indica que ha recibido el dinero necesario para entregar *a los oficiales de uno y otro arte que interbinieron en ella*[239].

Creemos que Don Domingo Antonio de Gorriti aprovecha las obras de reconstrucción que se están llevando a cabo, desde los comienzos de la década de 1750, en la parroquia de San Miguel para proceder a financiar la erección de la capilla del Rosario. Así nos lo señala, por ejemplo, el contrato para la ejecución del retablo de la misma cuando se dice que será realizado para *en la capilla nuebamente fabricada el año más próximo pasado de 1760 de orden de Domingo Antonio de Gorriti*[240].

El referido altar que encontramos en el lado de la Epístola del templo y que cobija la imagen que nos interesa es un mueble netamente rococó debido a los artistas del valle de Liendo, Juan Díez Rasines y su hijo, y autor de la traza del mismo, Miguel Antonio Díez. Lo escrituran por 2.000 reales el 2 de enero de 1761 y deberían entregarlo para el mes de septiembre del mismo año. Traemos a colación estos datos porque entre las condiciones que debían seguir para su manufactura se contemplan algunas de gran importancia de cara a poder ubicar cronológicamente el grupo de la Virgen y Santo Domingo. Así, se indica que los artífices deberían aprovechar para el nuevo retablo los materiales procedentes de uno anterior y más pequeño costeado por el propio Don Domingo de Gorriti y realizado por el citado Juan Díez junto con otro arquitecto llamado Juan de Avendaño con la intención de "asentarle en un altar titulado de Nuestra Señora". Esta referencia corroboraría la previa existencia de una imagen del Rosario que sin duda es la que nos interesa.

[238] Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (A.H.E.B.). San Miguel de Arcentales, Libro de Bautizados (1688-1730), f. 23vº. Partida bautismal de 25 de marzo de 1696. Las referencias acerca de su esposa e hijo las hallamos en el Archivo Histórico Provincial de Bizkaia (A.H.P.B.). Protocolos Notariales de José Antonio del Cerro, Leg. 1311, fs. 251-252. Poder que otorga Don Manuel de Gorriti a favor de su padre (1 septiembre de 1763).

[239] A.H.P.B. Ibidem, Leg. 1311, fs. 378-379vº.

[240] A.H.P.B. Ibidem, Leg. 1310, f. 4-7. Escritura de obligación otorgada por Juan y Miguel Díez. Las referencias a la ruina y reconstrucción de la iglesia los hallamos tanto en el A.H.E.B. Ibidem, Cuentas de 1753 y siguientes, como en el A.H.P.B. Ibidem, Leg. 1309.

Además se menciona en la propia escritura de obligación, cómo en el nuevo conjunto tienen que ejecutar "un torno en el nicho donde sea de colocar Nuestra Señora del Rosario para arrollar su cortina".

El actual retablo, que se adapta plenamente a la capilla que preside, se divide en banco, un cuerpo de tres calles y un ático semiesférico compartimentado en tres paños destinados a cobijar pinturas de diversos santos. Escoltando a la imagen titular observamos la existencia de las figuras de San Vicente Ferrer y San Isidro Labrador que asimismo responden a modelos madrileños aunque no llegan a alcanzar la calidad del grupo central. La arquitectura, que sucintamente acabamos de describir, está presidida por el grupo de madera policromada que representa a la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán (Fig. 2). Presenta abundantes desperfectos debidos, según creemos, a la condición de imagen procesional del conjunto y su actual visión queda un tanto cercenada por el hecho de que la ventana abierta tras el retablo y que actuaría como transparente dotando de más luz a la capilla, está hoy en día cubierta por una cortina de color rojo. A pesar de este deterioro aún es posible apreciar en el conjunto una notable calidad técnica y una excepcional belleza.

El primer aspecto que llama la atención es el hecho de que se trate del único ejemplo de dicha iconografía que debido a Luis Salvador Carmona, y según lo conocido, se conserva hoy en día[241]. El grupo escultórico está compuesto por tres figuras de tamaño menor que el natural y presenta una composición piramidal. La Virgen, manteniendo la usual disposición en este tipo de representación, aparece de pie y en alto ofreciendo un rosario al fundador de la Orden de los Predicadores quien, semiarrodillado sobre una peana que simula una roca, extiende sus manos con la intención de hacerse con él. A los pies de la Madre de Dios vemos una nube en cuya parte central aparecen dos sonrientes cabecitas de serafines que juntan sus mofletudos rostros como es frecuente en otros ejemplares de Luis Salvador Carmona. Sobre la propia nube y en un plano más retrasado aparece la bola del mundo rematada por una cruz dorada.

La imagen de la Virgen con el Niño (Fig. 3) obedece al personal prototipo creado por el escultor cortesano para las imágenes del Rosario que también es apreciable en el resto de ejemplares vizcaínos dedicados a la referida advocación. Así, atendiendo al mismo, la Virgen aparece representada como una mujer joven, de rostro fino y expresión dulce que sostiene en su regazo y con la mano izquierda la movida figura del Niño a quien, en esta ocasión, agarra por la cintura. Con la diestra ofrece el rosario a Santo Domingo. Los rasgos

2. Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo de Guzmán (Arcentales)

3. Nuestra Señora del Rosario (Arcentales)

[241] Otro grupo, actualmente desaparecido, y que también se podría llevar en procesión era el del convento de dominicos de Valverde de Alcalá (Madrid). Así lo refieren MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Op. Cit.*, p. 33 y GARCÍA GAINZA, M.C.: El escultor..., *Op. Cit.*, p. 104.

del rostro de María repiten los conocidos en otras imágenes marianas de Carmona, esto es, una faz ovalada, sonriente y de boca pequeña. En este caso no llega a tocar el cuerpo de su vástago pues el escultor ha dispuesto entre ambos un ampuloso pañal que impide el contacto físico. El Niño, ligeramente ladeado frente a la estática figura de su madre, esboza una sonrisa y posee una frente despejada con un ondulado mechón sobre la misma. Ambos, y también los querubines de la peana, poseen encarnación a pulimento y además ojos de vidrio.

La Virgen está vestida con un jubón blanco que se abotona en el cuello y mangas, y porta túnica de color rojo imitando sedas con flores doradas que sujeta al cuerpo con un ceñidor. La túnica, que cubre toda la talla, está recogida en el brazo derecho dejando a la vista otro vestido, éste de color rosa, que está igualmente adornado con flores. Finalmente se cubre con un amplio manto de color azul oscuro sin adornos que, colgando del hombro izquierdo, divide oblicuamente la imagen. Porta también la característica toca de color hueso, que forma un pico en la parte superior, cubriendo la cabeza aunque dejando ver la parte frontal de su cabellera. Parte de la misma, la que no oculta el velo, cae sobre el hombro izquierdo de la Virgen mientras en el lado opuesto apreciamos como una punta del mismo alcanza el pecho de la figura de la Madre de Dios. Es una imagen que, por lo descrito y dentro del numeroso grupo de Vírgenes del Rosario elaboradas por Carmona, podríamos emparentar con las que el escultor efectuaría para la parroquia cacereña de Brozas (c. 1750), realmente una Virgen del Socorro, y la alavesa de Lezama (c. 1750-1755)[242].

Por su parte, la escultura de Santo Domingo de Guzmán (Fig. 4), se puede relacionar con los bultos que, esculpidos por Carmona, se conservan, por ejemplo, en Álava, Ávila o Salamanca[243]. En comparación con éstos sólo apreciamos el cambio de la disposición en la que se nos presenta, arrodillado y no de pie, como consecuencia de la iconografía desarrollada en Arcentales. Por lo demás, y como

4. Santo Domingo de Guzmán (detalle). Arcentales

[242] MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Op. Cit.*, p. 269 (figs. 153-154). Se acerca a la talla de Santa María de Brozas como lo hace DÍAZ FERNÁNDEZ, E.A.: "La obra cacereña y sevillana de Luis Salvador Carmona: concomitancias estilísticas", *Norba-Arte*, vol. XXIV, 2004, p. 111. La de Lezama es analizada por PORTILLA VITORIA, M.J. *Op. Cit.*, pp. 435 (fig. 287) y TABAR DE ANITUA, F.: "Más obras de…", *Op. Cit.*, p. 453 (fig. 2).

[243] En relación a la imagen del convento de Dominicas de Quejana (Álava) podemos citar a PORTILLA VITORIA, M.J. *Op. Cit.*, pp. 779-780 (fig. 530) y TABAR DE ANITUA, F.: "Más obras de…", *Op. Cit.*, p. 450. En Ávila (Real Monasterio de Santo Tomás) se encuentra el grupo del *Abrazo de Santo Domingo y San Francisco* sobre el que se han interesado tanto MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Op. Cit.*, p. 277 (figs. 162 y 163) como GARCÍA GAINZA, M.C.: El escultor…, *Op. Cit.*, p. 90. Ambos también comentan el ejemplo salmantino en las páginas 259 (fig. 145) y 115 (fig. 48) respectivamente.

herencia del modelo creado por Gregorio Fernández en el siglo XVII, vemos al santo vestido con el hábito de su Orden compuesto por túnica y escapulario blancos cubiertos por un manto negro dotado de una amplia capucha del mismo color. La vestidura se enriquece con una orla de motivos dorados que recorre el borde del movido escapulario y del manto, apreciándose dentro de las mangas de la túnica la doble botonadura de los puños de su camisa. El hábito dominicano cubre totalmente la figura y sólo se deja a la vista la cabeza, las deterioradas manos y parte los zapatos. Es en la figura de Santo Domingo, y singularmente en su cabeza, donde se puede comprobar más plenamente el virtuosismo técnico que llegó a alcanzar el escultor de Nava del Rey a la hora de tratar los cabellos y los detalles anatómicos como es visible, por ejemplo, en las venas muy marcadas de las sienes o en las arrugas y ojeras que vemos en torno a los ojos del santo.

Aparece caracterizado como un hombre de edad mediana y con su correspondiente tonsura, mientras su bigote se une a una barba partida y los cabellos dispuestos en amplios mechones se curvan sobre la frente. En ésta destaca un prominente mechón, dispuesto a modo de copete como lo hacía Gregorio Fernández, situado justo encima de la estrella que suele acompañar a las imágenes del dominico. Sus ojos son también de cristal y su encarnación a pulimento es aquí destacada por las sonrosadas mejillas y el rojo de sus labios. Lo más sobresaliente de la figura analizada es sin duda la lograda expresión de su rostro, que evidencia su estado de éxtasis; su mirada y boca entreabierta que deja a la vista sus dientes, nos lo muestran deseoso de hacerse con el Rosario que le ofrece la Virgen.

Nos encontraríamos pues ante una obra de madurez del artista que realizaría hacia los años 1750-1755, fechas en torno a las cuales se producen la mayoría de las tallas con las que se puede comparar el grupo de Arcentales. Resaltaríamos sobre todo la imagen de Santo Domingo por constituir, dentro de las imágenes del mismo y, desde nuestro particular punto de vista, el ejemplo más bello y logrado del escultor cortesano, desmereciendo un tanto técnicamente la figura del Rosario respecto a otras que nos ofrece la copiosa producción de Carmona como la vizcaína de Cenarruza, las de Santa Marina de Oxirondo de Vergara (Guipúzcoa), Azpilicueta (Navarra) y la desaparecida de San Fermín de los Navarros (Madrid). También, incluso, frente a la que hemos localizado en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Mercadillo (Sopuerta) que sí se muestra, estilística y cronológicamente, más cercana a las citadas.

Aquí y concretamente en el retablo de su nombre situado en la nave del Evangelio encontramos otra figura de la Virgen del Rosario (Fig. 5) que indudablemente obedece al ingenio creador de Luis Salvador Carmona en un modelo que como ha señalado algún autor viene a constituir una acertada *síntesis de la imaginería tradicional y la dulzura propia del*

5. Nuestra Señora del Rosario (Sopuerta)

rococó cortesano[244]. Mide 116 centímetros y repite de nuevo las características que hacen bien reconocible el estilo del escultor más famoso del siglo XVIII en este tipo de representaciones. María aparece de pie con el Niño desnudo en una mano ofreciendo el rosario con la otra. Joven, de gran belleza y rostro fino y amable, en esta ocasión reposa sobre una base de nubes en las que se insertan cuatro cabecitas aladas en una distribución idéntica a la visible en la imagen homónima de Arizcun (Navarra). Los querubines centrales juntan sus rostros en la disposición habitual y todos ellos presentan una factura menos correcta que la apreciable en los ejemplares de Arcentales y Bilbao. Debe destacarse la ejecución de la figura del desnudo y sonriente Niño Jesús (Fig. 6), una pieza que va unida a la mano de su madre mediante una espiga de madera. Ambos portan de nuevo los habituales ojos de cristal y la encarnación es a pulimento.

La policromía de las telas de la Virgen obedece de nuevo a la canónica túnica roja, aquí adornada con flores doradas y al azul del manto, de gran dinamismo, trabajado también por la espalda y que cruza diagonalmente la figura. Son visibles nuevamente los botones del jubón en el cuello y en las mangas de la camisa, mientras su cabeza se cubre con el correspondiente velo que cayendo en pico por uno de los lados de su pecho también presenta, como el manto, una breve cenefa dorada. Es una pieza que, por comparación con otras imágenes como las referidas más arriba, convendría fechar en torno a 1745-1750.

Para acabar con el comentario de las tres figuras que hemos escogido, tenemos una imagen de la Virgen con el Niño (Fig. 7) que constituye, sin ningún género de dudas, una de las mejores piezas escultóricas con las que cuenta el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao[245]. Es una obra excepcional, técnicamente destacable y que debe ser puesta en relación con los talleres cortesanos, más en concreto con el escultor que nos ocupa. Está realizada para ser contemplada de cerca, ambos personajes miran hacia abajo y sonríen mostrando su proximidad al creyente. María aparece frontal y de pie, descansando sobre una peana de nubes en la que se insertan tres hermosas cabecitas aladas, mientras

6. Niño Jesús (Sopuerta)

7. Virgen con el Niño. Museo Diocesano de Arte Sacro (Bilbao)

[244] VÉLEZ CHAURRI, J.J.: "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución", *Ondare*, 19, 2000, p. 106.

[245] También a esta talla bilbaína nos hemos acercado con anterioridad en ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "Evolución de la escultura barroca vizcaína a través de los fondos del Museo Diocesano de Arte Sacro", *Bidebarrieta*, XII, 2000, pp. 558-559 e Ibidem: "Virgen con el Niño atribuida a Luis Salvador Carmona (1708-1767)". Estudio inédito realizado dentro del proyecto DiART*gnosis. Study of European Religious Painting*. Un resumen, se publicó en AA.VV.: *DiARTgnosis…*, Bilbao, 2002, pp. 28-38. Basándose en estos estudios ha sido de nuevo objeto de interés en el reciente catálogo de la obra custodiada en el referido Museo (LÓPEZ CILLA, R. y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, J.M.: *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 138-139).

sujeta con ambas manos la rolliza y desnuda figura del Niño que, a su vez, reposa sobre un amplio y volado pañal. Las manos de la madre son muy expresivas y recuerdan nuevamente, por la disposición de los dedos anular y corazón de las manos, que aparecen unidos, al estilo del maestro a quien adjudicamos su factura. Jesús, con un gracioso gesto lleno de naturalidad e intimismo, agarra con su mano izquierda el extremo visible del velo de su madre como vemos que ocurre también en el caso de la Virgen del Pilar de La Granja (Segovia). Además de una señal de la cercanía existente entre madre e hijo el gesto le sirve a éste para mantener la estabilidad ante el escorzo que realiza pues aparece ladeado con respecto a la figura de María al girar hacía los fieles el rostro y el brazo derecho con cuya mano parece ofrecerles algo. Este objeto ha desaparecido como parte de los dedos que lo portaban. Al no conocer la advocación original de este grupo, y como hipótesis, pudiera tratarse de la bola del mundo o quizás de un rosario.

El sonriente y sonrosado rostro de María forma un ovalo perfecto, rodeado de largos cabellos que son visibles bajo el velo que la cubre y dirige, con los párpados semicerrados, su mirada hacia el espectador. Como es propio de Carmona, en su fina cara contemplamos una boca pequeña y unos labios perfectamente perfilados. El Niño también esboza una sonrisa y posee la frente despejada de su madre. Ambos, y también los querubines de la peana, poseen ojos de cristal de color marrón, elementos postizos que pretenden dotar de un mayor realismo a las figuras al conferir a sus miradas una viveza especial

Frente a la desnudez de su hijo, la Virgen va vestida con un jubón o camisa de color blanco, que se abotona en el cuello y en los puños de las mangas fruncidas de la misma. Sobre esta prenda lleva una túnica roja, decorada con flores y sujeta con un ceñidor de tono dorado, que cae hasta el suelo dejando sólo a la vista las puntas de los zapatos y sobre la cual vemos un agitado manto azul que, por delante, recoge sobre su antebrazo derecho. Además se cubre la cabeza con un velo de color hueso que acaba en pico en su parte trasera. Sin embargo, y como ha sacado a la luz la restauración de la talla, hay que advertir que varios de estos colores planos que simulan paños naturales obedecen a un repinte posterior a la manufactura de la misma. Mantiene, sin embargo, algunos restos de la policromía original rococó como los dorados visibles en los componentes de la peana y en algunas zonas de las vestiduras de María. Conservaba, antes de la mencionada rehabilitación, algún pequeño fragmento de los orillos de encaje en el pañal, resto de los que debió poseer en la época de su realización a la que sí obedece la encarnación de las figuras que es brillante, a pulimento.

A pesar de que el conjunto obedece a un tipo estático, los ondulados y quebrados pliegues de los ropajes de la Madre de Dios forman una gran masa que cruza la

imagen en diagonal y contribuye a definir sus volúmenes y a dotar de dinamismo a la talla. Hay que destacar la circunstancia de que el manto está trabajado, de forma completa y brillante, también por la parte posterior de la imagen, formando, como en toda ella, amplias masas de pliegues que aquí caen rectos siendo a la vez más aristados que los visibles en la parte frontal del conjunto. A la sensación de movimiento contribuye también el que la Virgen retrase un tanto la pierna derecha, doblándola, acción que se trasluce bajo el manto y en el ligero balanceo hacía la izquierda de su cuerpo, por otra parte necesario para poder sostener, haciendo contrapeso, la figura de su hijo.

Es, en definitiva, una delicada y bella imagen rococó que, datada en la década de 1750-1760, y a falta de una certificación documental, podemos también relacionar estilísticamente con la producción artística de Luis Salvador Carmona por las características ya apuntadas en la descripción de la misma y sobre todo por la manifiesta depurada técnica del trabajo, apreciable especialmente en el delicado rostro y manos de la talla.

Finalmente y como ya se han encargado de mostrar otros autores y nosotros mismos[246] es innegable que la influencia de tan destacado imaginero es determinante en nuestro territorio. Así ocurrió en el siglo XVII con Gregorio Fernández quien dejó toda una legión de seguidores encargados de poblar con sus obras retablos e iglesias vizcaínas y lo mismo sucede en la siguiente centuria con los epígonos de Luis Salvador Carmona, sean éstos conocidos o no. Lo primero acontece, por ejemplo, en el caso de los cántabros activos en Vizcaya, Juan de Munar, Jerónimo de Argos y, el discípulo de Carmona en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Manuel de Acebo. También siguen su estilo y modelos iconográficos algunos artífices guipuzcoanos con obra en nuestra provincia como los Mendizábal, ambos, padre e hijo, de nombre Juan Bautista[247].

Son de igual forma numerosos los creadores que, aún permaneciendo en el anonimato, siguen su estilo y modelos iconográficos en el importante número de obras con las que

[246] VÉLEZ CHAURRI, J.J.: *Op. Cit.*, pp. 107-110 y ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "Evolución de la escultura barroca vizcaína…", *Op. Cit*., pp. 558-561.

[247] Ver cita anterior. Para un mayor acercamiento a las realizaciones de estos escultores remitimos a ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélaga (Vizcaya): la incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco", *Letras de Deusto*, 1991, pp. 53-66; Ibidem, Noticias bilbaínas del escultor cántabro del siglo XVIII Manuel de Acebo", *Bidebarrieta*, 1997, pp. 157-161 e Ibidem, El retablo barroco…, *Op. Cit*. Sobre los Mendizábal conviene consultar ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHÁIZ, I.: "Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa", *Kobie* (Serie Bellas Artes), 1990, pp. 5-24. Conocida familia de tallistas uno de cuyos miembros, Juan Bautista de Mendizábal I, trabajó en Lesaca (Navarra) en la misma iglesia en la que Carmona dejó alguna de sus piezas más destacadas.

han engalanado nuestras parroquias. Estos últimos estarían detrás de varias composiciones que reproducen modelos de Carmona, como por ejemplo, el San Luis Gonzaga de los Santos Juanes de Bilbao cercano al que el escultor realizase para el Santuario de Loyola (Guipuzcoa) en torno a 1763-1764, el San Francisco Javier conservado en Santiago de Ipiñaburu (Ceánuri) que se inspira en los de La Granja de San Ildefonso y, la desaparecida, de San Fermín de los Navarros, en la imagen del Rosario que hallamos en otra de las iglesias de Sopuerta, concretamente en la de El Carral o en el grupo de imágenes que en su día ocuparon las hornacinas de los retablos de la iglesia carranzana de La Lama. Hoy en día se custodian en la de San Miguel de Ahedo y repiten los tipos correspondientes a las vírgenes del Rosario, San Antonio de Padua y San Francisco de Paula, éste último muy cercano por cierto al que podemos contemplar en Estepa. Incluso algunas más han pasado por ser creación del propio Carmona, como las del Rosario e Inmaculada que presiden sus respectivos retablos en la iglesia de Santa María de Güeñes[248], una antigua atribución que creemos no se puede sostener en la actualidad lo mismo que sucede, por ejemplo, con otra imagen del Rosario que, procedente de la iglesia de San Nicolás de Bari (Izurza), se tuvo por realización del maestro castellano durante mucho tiempo y hoy encontramos en el referido varias veces Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao.

Somos conscientes de que resta mucha labor por realizar de cara a poder participar nuevas propuestas de la producción de Carmona y también de que es igualmente preciso buscar nuevos nombres que formados o radicados en la Corte permitan asignar a otros autores tan ingente cantidad de obras anónimas pues como ya indicase Nicolau Castro no todas pueden ser reducidas a la gubia de dos o tres artistas como los archiconocidos Luis Salvador Carmona o Juan Pascual de Mena.[249]

[248] Esta atribución la realizó LIZARRALDE, J.A.: *Andra Mari (Reseña histórica del culto a la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya)*, Bilbao, 1934, pp. 298 y 300. Después de realizado este Congreso, Nicolau Castro ha desechado igualmente dicha atribución y ha situado dichas imágenes en la órbita del taller de Juan Villabrille y Ron. (NICOLAU CASTRO, J.: "Esculturas del siglo XVIII en la parroquia de Güeñes (Vizcaya)", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 46, 2011, pp. 65-68).

[249] NICOLAU CASTRO, J.: "En torno a Luis Salvador Carmona y la escultura de su tiempo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Universidad de Valladolid), LVI, 1990, p. 562.

APROXIMACIÓN A LA POLICROMÍA DE LA ESCULTURA CORTESANA DEL SIGLO XVIII A TRAVÉS DE LA OBRA DE LUIS SALVADOR CARMONA (1708-1767)

Fernando R. Bartolomé García
Universidad del País Vasco

Una parte inseparable de la escultura es su complemento polícromo; sin él, difícilmente podríamos entenderla en toda su dimensión. Es por ello que cualquier escultor que se preciara buscaba la colaboración de buenos pintores-doradores que consiguieran el efecto de vida necesario para sus tallas. Una mala policromía podía echar a perder una obra, mientras que un buen trabajo mejoraba e incluso podía corregir pequeños defectos del escultor. Esa conjunción que debía existir entre talla y color, y que todos los profesionales del arte conocían, ha ido con el tiempo perdiendo importancia. Hasta tal punto, que a la hora de enfrentarnos a estas obras nos preocupamos de su aspecto formal, histórico e iconográfico y nos olvidamos de la importancia que tuvo su complemento polícromo. Por este motivo creemos importante acercarnos a las tallas de este genial escultor a través de su lenguaje epidérmico, reivindicando la trascendencia del color en conjunción con la forma.

La policromía de la escultura cortesana del siglo XVIII es compleja y difícil de sistematizar pues, en poco tiempo, se produjeron profundas transformaciones estilísticas que propiciaron obras híbridas en las que se conjugaba tradición y modernidad. Un buen ejemplo es el de Salvador Carmona, en cuyos trabajos se combina la presencia de la policromía rococó con las novedades neoclásicas que fue adaptando paulatinamente. Al parecer, la mayor parte de las obras que realizaba salían policromadas de su taller, por lo que debió contar con un buen plantel de pintores-doradores. Sabemos gracias a su inventario que contaba con una habitación junto a su obrador destinada a pintar las imágenes y que disponía de todo lo necesario para esta labor. Contaba con brochas, pinceles, cuchillo, paleta, un caballete, una piedra de moler colores y los materiales necesarios para policromar sus tallas: retales para hacer cola, aceites, barnices y algunos colores como el azul de Prusia, de ultramar, laca fina o albayalde.

Además disponemos de algunos ejemplos documentales como el contrato de la Asunción de Serradilla (Cáceres) en el que se detallaban las características de su policromía. También sabemos con seguridad que policromaba el San Miguel de San Fermín de los Navarros y la Virgen del Rosario de la misma iglesia “pintada y

concluida", lo mismo que la Santa Teresa de Bergara que llegó dorada, estofada y encarnada[250]. A juzgar por las labores que se observan en algunas de sus obras, debió tener a su cargo pintores-doradores de calidad, algo que es obvio, pues un buen escultor no podía dejar rematar sus trabajos a maestros de poco crédito que pusieran en peligro la talla. Es por ello lógico pensar que prefiriera controlar todos los procesos de creación de sus obras, y sobre todo, uno tan importante como el epidérmico, asegurándose así un buen producto final. No obstante, hubo casos como el de las imágenes del retablo mayor de Segura que fueron policromadas *in situ* por un maestro local. Este dato se confirma con la inscripción que tiene la imagen de San Pablo en la que se dice "El año de 1749 se doró y estofó este santo y el resto de santos y se acabó de dorar todo este retablo este año por Manuel de Alquizalete, de San Sebastián…"[251]. Esta posibilidad hay que barajarla en otros casos, pero también es más que probable que el mismo Salvador Carmona se preocupara de supervisar o incluso influir en la elección del maestro ejecutante. No extraña por tanto que este retablo de Segura fuera policromado por uno de los pintores-doradores más sobresalientes del territorio guipuzcoano.

En la obra de Salvador Carmona se combina con acierto la gracia y vistosidad de la policromía rococó con la elegancia neoclásica que definía y potenciaba la pureza de las formas y los volúmenes. La presencia de la estética rococó en la obra de este escultor es constante a lo largo de toda su producción, pero de la misma manera encontramos claras alusiones a la nueva estética, más marcadas, como es lógico, en su etapa de madurez. La policromía rococó o "chinesca" se expresa con una gran riqueza técnica y de matices, lo que

[250] GARCÍA GAINZA, Mª C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada, 1990, págs. 35-37. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990, págs. 101-109, 263-269. GARCÍA GAINZA, Mª C.; CHOCARRO BUJANDA, C., "Inventario de bienes de Luis Salvador Carmona", *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 86, 1998, págs. 303-304.

[251] Esta obra ha sido estudiada por los siguientes autores: GARCÍA GAINZA, Mª C., "Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *R.U.C.* (*Revista de la Universidad Complutense de Madrid*), (1973), págs. 81-100 y 104-110; GARCÍA GAINZA, Mª C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada, 1990, págs. 55-57; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid 1990, págs. 159-172; CENDOYA ECHÁNIZ, I., *El retablo en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*, Donostia, 1992, págs. 316-324; ASTIAZARAIN, Mª. I.,"La catalogación de un dibujo de la Biblioteca Nacional atribuido a Alonso Cano y posteriormente a Teodoro Ardemans, del arquitecto vasco Miguel de Irazusta", *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 83, (1996), págs. 459-472; ASTIAZARAIN, Mª. I., *Gipuzkoako erretablistika. Miguel de Irazusta*, Donostia, 1997, págs. 183-204; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (coor.), Erretaulak, Retablos, tomo II, Vitoria-Gasteiz, 2001, págs. 875-880 (Ficha confeccionada por Ignacio Cendoya Echaniz y Pedro Montero Estebas).

dio como resultado un acabado de gran belleza y vistosidad[252]. Las imágenes se siguen realizando en base a las labores tradicionales de aparejado y dorado, sin que se introduzcan cambios sustanciales en este delicado proceso técnico. Estas labores ocultas eran la clave de un buen acabado y de la pervivencia del trabajo, por lo que cualquier pintor que se preciara las respetaba y realizaba con extremo cuidado. Dos son las principales novedades de este momento: por un lado los trabajos de medio relieve realizados sobre los yesos y por otro la introducción del bronceado. Estas labores de "medio relieve", mal conocidas como cincelados, no son otra cosa que decoraciones en resalte sobre el aparejo. También son designadas de forma genérica por los pintores doradores como "dibujos a la moderna" o "motivos de buen gusto". Se suelen destinar a las cenefas de las imágenes, pero sobre todo las vamos a ver en las cajas y zonas lisas de los retablos.

En las imágenes de Salvador Carmona no son muy abundantes, solo las podemos ver tímidamente en algunas tallas de los retablos mayores de las iglesias guipuzcoanas de Santa María de Oxirondo en Bergara y Nuestra Señora de la Asunción de Segura, esta última realizada por el pintor Manuel Alquizalete (Fig. 1). Igualmente aparecen en las espectaculares cenefas doradas de Santa Bárbara, Virgen del Rosario y San Andrés de Azpilicueta (Navarra) y, a juzgar por las fotos conservadas, en la desaparecida imagen de San José con el Niño de la iglesia de San Fermín de los Navarros (Madrid). Resulta curioso que en la zona norte de España esta técnica decorativa se utilice con gran descaro y desparpajo en imágenes y retablos. Es en la costa mediterránea, sur de España y por extensión en América Latina donde estos trabajos de gran relieve se sustituyen por todo tipo de punzonados y troquelados realizados sobre y bajo el oro. También en la obra de Salvador Carmona nos encontramos con gran variedad de punzonados, troquelados y picados de lustre sobre las zonas doradas; valgan de ejemplo los volantes de la Santa Inés de la iglesia del Rosario de San Ildefonso o las riquísimas dalmáticas de San Lorenzo y San Esteban de la iglesia de San Esteban de Salamanca (Fig. 2).

A todas estas labores incisas se une el uso del dorado bronceado, que consistía en impregnar el oro mate con una especie de veladura de color rojizo compuesta por tierras, albayalde y bermellón, aglutinados en un aceite secante, huevo, agua cola o goma. Los panes de oro que iban a ser bronceados se colocaban sobre un colchón de bol ocre, de Tortosa o Calamocha, mientras que los que iban a ser bruñidos se asentaban sobre un bol rojizo y de calidad como el de Llanes o Arménico. En realidad, lo que se buscaba era

1. Segura. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. San José

2. Salamanca. Iglesia de San Esteban. San Esteban (detalle)

[252] BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, 2001. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco", *Ondare*. 19, 2000, págs. 455-470.

la alternancia de las zonas bruñidas y las bronceadas para crear un efecto metálico; incluso para potenciar esta reverberación se recomendaba utilizar "dos o tres colores de oro". No se quería otra cosa que imitar el bronce dorado, tan empleado en las artes decorativas del momento y con tanta difusión en Francia con broncistas de la calidad de Pierre Gouthière (1732-1812/14), Antoine-André Ravrio (1759-1814) o Pierre-Philippe Thomire (1751-1843). La imitación de esta técnica decorativa fue adoptada con rapidez por los pintores doradores y empleada para imágenes y retablos rococós y neoclásicos. Fue tal su importancia en la decoración de obras lujosas que a finales de la centuria se contrató en la corte a los broncistas Luis y Dionisio Leprince, con su nueva técnica del dorado mate del bronce. En algunos de los retablos que cobijan las obras de Salvador Carmona se puede apreciar esta combinación de dorado bronceado y bruñido (Figs. 11-12).

Los vestidos que cubren las imágenes buscaban imitar las vistosas y ricas telas de seda con bordados y galones de oro, inspiradas en tisús, espolines, tafetanes o tejidos brochados compuestos por flores carnosas, florecillas o ramilletes diseminados. Para ello se combinaban labores a punta de pincel con otras de grafio, gran variedad de punzonados e incluso trabajos en relieve. Los colores empleados eran claros y apastelados e intentaban copiar los novedosos tintes que se habían logrado en la industria textil gracias a los avances técnicos del momento. El origen de estos modelos ornamentales debemos situarlo en las fábricas sederas de Lyon y en ocasiones en los tejidos valencianos que tanta importancia adquirieron durante el siglo XVIII pero que, a la postre, no buscaron otra cosa que imitar los exitosos diseños franceses.

Buenos y abundantes ejemplos de estas imitaciones a la *moda chinesca* encontramos en la obra de Luis Salvador Carmona y en la de sus contemporáneos. Los vestidos de todas las tallas del retablo mayor de Santa María de Oxirondo en Bergara son un excelente ejemplo de la riqueza decorativa de este momento. El jardín floral que cubre los vestidos de las imágenes, con gran variedad de esgrafiados sobre los galones dorados de las cenefas hace de este conjunto uno de los más impactantes en lo que a la policromía se refiere. Dorados, plateados e incluso corlas están al servicio de la imitación de las telas más lujosas usadas y demandas en la época (Fig. 3). La túnica y manto del San José de la iglesia homónima de Madrid se cubren con una gran variedad floral a punta de pincel y remates dorados con algunos punzonados, combinada con una paleta viva y de gran vistosidad (Fig. 4). Similar en lo decorativo es el San José del convento carmelita de Segovia, aunque con un importante retroceso de las zonas doradas que se va imponiendo con el tiempo y los nuevos gustos. Briales de

3. Bergara. Iglesia de Santa María de Oxirondo. San Miguel (detalle)

4. Madrid. Iglesia de San José. Luis Salvador Carmona

sedas amarfiladas con una rica y exquisita variedad floral, pero sin apenas destellos dorados, encontramos en las túnicas de la Inmaculada de Lesaca (Navarra), Nuestra Señora de Rosario de la Colegiata del Real Sitio de San Ildefonso (Madrid) o la Virgen de la Expectación de la iglesia de Santa María en Medina de Rioseco (Valladolid), lo mismo que en la faldilla del San Miguel de Rascafría (Madrid) (Fig. 5).

Como ya hemos comentado, el complemento indispensable de estas telas fueron ribetes, galones o cenefas doradas con todo tipo de esgrafiados, punzonados y motivos de *medio relieve*. Reproducían los *bordados eruditos* con hilos de oro que remataban casacas y otras prendas del momento, inspirados en el refinamiento cortesano francés (Fig. 6). Muchos de ellos imitan lo que se conoce como *bordado rococó*, una técnica que exigía el uso de cintas, cordones o felpillas de gran anchura y grosor que adquirían gran relieve. Algunos de estos complementos los encontramos en los retablos mayores de Bergara, Segura y Azpilcueta, con amplias cenefas doradas y cinceladas en algunos casos. Estos ribetes se complementan con pequeñas islas o flores doradas con todo tipo de punzonados o troquelados, que como ya hemos comentado tuvieron especial importancia en la costa mediterránea, sur de España y América Latina (Fig. 1).

Poco a poco todas las labores tradicionales de dorado y estofado de raíz rococó fueron sustituidas por los tonos planos que en la jerga tradicional se conocían como "paños naturales". En realidad, no son más que colores uniformes con los que se cubren las telas de las tallas y que, sin duda, se inspiran en las nuevas modas de la indumentaria europea. Buscaban reproducir las muselinas blancas y las telas de terciopelo y seda que empleaba la industria textil europea. Esta tendencia a la máxima simplicidad se puede poner en relación con los cambios que hacia 1760 se empezaron a notar en la forma de vestir europea, sustituyendo progresivamente el pomposo estilo de corte francés por los confortables trajes de campo ingleses. La Revolución Francesa impulsó esta línea que buscaba la comodidad y sencillez en el vestir refrendada por el retorno a la naturaleza. Con ella se sustituyó todo el complemento decorativo y ostentoso de los trajes por telas corrientes, en las que se fue prescindiendo paulatinamente de encajes y volantes bordados y de cualquier otro complemento exagerado. Los vestidos femeninos, siguiendo la moda neoclásica, eran de talle alto y falda muy larga, con volantes de raso amarfilado, inspirados en las túnicas griegas y romanas.

En la policromía, esta tendencia a la desnudez ornamental mediante el uso de "paños naturales" se fue generalizando a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX. Pero no hay que olvidar que esta

5. Lesaca. Iglesia de San Martín. Inmaculada

6. Bergara. Iglesia de Santa María de Oxirondo. Virgen del Rosario (detalle)

tendencia a la simplicidad ya la habíamos visto empleada puntualmente en obras muy anteriores e incluso durante el siglo XVII. Desconocemos el motivo, pero es probable que este tipo de policromía plana fuera utilizada en obras que iban a tener una función procesional y en las que era fácil el deterioro. Los desperfectos en una imagen dorada y estofada resultaban mucho más difíciles de arreglar que si se trataba de una simple capa de color. No obstante, será el neoclasicismo el que imponga la sobriedad de los paños naturales mediante el uso de colores uniformes en busca de la sencillez y la belleza clásica. A lo sumo se dejaba un ribete dorado de raíz rococó que podía ir decorado con motivos vegetales a modo de red, encadenados, palmas, guirnaldas u otros elementos decorativos de moda (Fig. 6). Estos galones que perfilaban los vestidos se podían conseguir mediante simples panes de oro colocados a la manera tradicional o reproduciendo los motivos deseados a punta de pincel con "purpurina de oro y plata", término con el que se designa al oro y la plata licuada con la que se realizaban estas labores. Finalmente todo se resume en un retroceso de las zonas doradas frente al color que iba encaminado a adaptarse a los nuevos gustos y al ahorro de material, en un momento en el que el oro cada vez tenía menos pureza y perdía paulatinamente la hegemonía frente al color.

Luis Salvador Carmona adopta algunas de estas novedades en sus policromías, lo mismo que otros escultores cortesanos contemporáneos, abriendo las puertas a lo que será una realidad en las últimas décadas del siglo y toda la primera mitad del XIX. En esta línea nos encontramos sus últimas obras, como el Cristo recogiendo la túnica de la Clerecía de Salamanca, la Piedad de la catedral de la misma ciudad, las tallas de la Basílica de Loyola, en especial la Virgen del Rosario terminada en 1765 o la última de Morales del Vino (Zamora). Pero son muchas más las imágenes que podríamos incluir, a no ser que en algún caso hayan sido repolicromadas con posterioridad. Así, la Dolorosa de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores de La Granja, la Divina Pastora del Convento de Capuchinas de Nava del Rey o el San Mateo de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de La Granja se abren a la elegante policromía neoclásica con tonos planos y a lo sumo pequeñas cenefas doradas con encadenados o puntillas (Fig. 7).

A esta tendencia a la simplicidad se adaptaron muy bien los hábitos de las distintas órdenes religiosas, sobre todo en la imitación de las burdas telas de estambre o estameña que utilizaron los franciscanos. Eran tejidos de lana compuestos de hebras o lanas peinadas, que los pintores optaron por imitar mediante simples tonos planos o con un fino rayado blanco sobre fondo gris o marrón. Magníficos ejemplos tenemos en el San Antonio de la iglesia de

7. Nava del Rey. Convento de Capuchinas. Divina Pastora

Calatravas de Madrid, San Francisco de Asís y Santa Rosa de Viterbo del convento de franciscanos de Olite (Navarra) o las atribuidas de San Francisco en la iglesia parroquial de Yepes (Toledo), San Pascual Bailón de la iglesia Pontificia de San Miguel en Madrid o el San Francisco de Nava del Rey, entre otros (Fig. 8). Alguna licencia más se permitieron en el hábito dominico, con ribetes o puntillas de motivos vegetales en las orillas del escapulario y de la capa como podemos ver en el Santo Domingo de la iglesia de San Esteban de Salamanca, en su homónimo de Cáceres y en el del convento de Santo Domingo el Real de Madrid. Estos dos hábitos y sus particularidades se pueden comparar en el magnífico conjunto del abrazo de Santo Domingo y San Francisco del convento de Santo Tomás de Ávila. Los jesuitas se representan con sotana negra con fino ribete vegetal dorado en el borde y alba blanca adornada con una orla en las bocamangas y en el vuelo imitando fantásticos volantes bordados en hilo de seda. Así viste el San Francisco Javier de la iglesia del Rosario de La Granja, el desaparecido de San Fermín de los Navarros (Madrid) o San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka de la Basílica de Loyola.

No obstante la línea más barroca de Salvador Carmona la encontramos presente en las telas de gusto rococó y en la pervivencia de todo tipo de postizos con los que remataba sus obras. En algunos casos complementa o sustituye las orillas de encaje realizadas a punta de pincel por un volante real de encaje encolado, pues según nos informa en el condicionado de la Asunción de Serradilla (Cáceres) estos encajes al aire hacen “más ligero”, consiguiendo un efecto airoso en los mantos de las imágenes. Los podemos ver en la Virgen del Rosario de la colegiata de San Ildefonso de La Granja o en la de la parroquia de Santesteban (Navarra). Estos encajes fueron un complemento indispensable del traje del siglo XVIII y XIX, sobre todo para las mangas de los vestidos. Solían ser a la aguja o de bolillos hechos con hilo de lino blanco o seda, producidos en los principales y prestigiosos centros de producción de Flandes (Bruselas y Malinas), Italia (Venecia, Génova y Milán), Francia (Valenciennes) y Alemania (Dresden). En España tuvieron éxito los encajes de bolillos catalanes, con una rica industria en pueblos de la costa Brava.

Salvador Carmona complementa sus tallas con cuerdas naturales, para los Cristos y sayales de monjes, nimbos y aureolas de metal. En casos puntuales como la Divina Pastora o San Rafael utiliza botones de pedrería brillante siguiendo la moda de engarzar piedras y joyas en las ropas. También emplea ojos, dientes y lágrimas en la línea más tradicional y expresiva de la escultura barroca, con la intención de intensificar el realismo. Los ojos de vidrio, tanto el esférico hueco como el macizo fueron tradicionalmente admitidos por pintores y escultores del momento. Carmona

8. Olite. Convento de Franciscanos. San francisco de Asís

disponía en su taller de doscientos pares de ojos de varios tamaños tasados en 200 reales[253]. La mayor parte de las veces se insertan mediante corte frontal o cascamazo de la mascarilla, abriendo los huecos necesarios para poder colocarlos y pegarlos con un adhesivo natural (cera, lacre, resina, cola, yeso…). Para hacerlos más expresivos nuestro escultor se ayuda en algunos casos de pestañas naturales, como determinan las condiciones para la Asunción de Serradilla donde "todas las cabezas llevarán ojos de cristal que son 9 y con sus pestañas…"[254]; también las emplea en el Cristo crucificado del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, actual Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Este accesorio sirve para completar el encanto del rostro, dar realce a la mirada y armonizarla con frente y mejillas. A muchos maestros les pareció más oportuno hacerlas a punta de pincel, puesto que las postizas "encrudecen la escultura". Todo este efectismo no acaba aquí, pues Salvador Carmona también se ayuda de dientes de hueso tallados, aunque también fueron habituales los de pasta o marfil. Los vemos, entre otros, en el San Antonio de la Iglesia de los Calatravas de Madrid, en el Nazareno y Cristo flagelado de la iglesia parroquial de El Real de San Vicente (Toledo) y en los San Franciscos de Asís del convento franciscano de Olite (Navarra), Estepa, Yepes (Toledo) o del Museo de San Marcos de León; también los tiene el magnífico Cristo del Perdón de Atienza (Guadalajara).

Otro complemento empleado para intensificar la tristeza y el dolor fueron las lágrimas conseguidas mediante gotas de cera, barniz, vidrio o resina. Las más reales se hicieron con hilo de vidrio de plomo, que al calentar hasta la fusión y por efecto de la gravedad tomaba la forma periforme ideal para reproducir una gota. Salvador Carmona hace uso de lágrimas postizas en la Soledad de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de La Granja o en la Piedad desaparecida del oratorio del Olivar de Madrid. El último accesorio efectista empleado en algunas tallas de este escultor fue el pelo natural como podemos ver en las Vírgenes de Olite. Fue muy habitual el uso de estas pelucas, sobre todo en imaginería de vestir y procesional. Se hacían con el pelo donado por devotas difuntas, sobre un casquete de tela o cuero que se adaptaba a la cabeza en el que se tejían o ataban los mechones de pelo hasta formar una poblada cabellera[255]. Normalmente no se pegaba a la cabeza para poder quitar la peluca, peinarla o cambiarla.

---

[253] GARCÍA GAINZA, Mª C.; CHOCARRO BUJANDA, C., Op. cit. pág. 303.

[254] GARCÍA GAINZA, Mª C., *Op. Cit.*, págs. 35-37. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Op. Cit.*, págs. 101-109, 263-269.

[255] Es interesante el trabajo de GAÑÁN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla*, Sevilla, 1999, pág. 229-232.

Un aspecto esencial en la escultura policromada y a la que pintores y escultores dedicaron especial interés fue la encarnación. Con ella se conseguía el efecto de vida necesario para la imagen, pues de nada servían los postizos y el resto de complementos si las carnes no se fusionaban con la talla. La obsesión de reproducirlas "conforme al natural" fue una constante entre los pintores-doradores; para ello era necesario hacerlas lo más naturalistas posibles diferenciando edades, condiciones sociales y físicas. En la policromía rococó e incluso en la neoclásica se emplearon las encarnaciones a pulimento, más resistentes y brillantes que las mates al ser pulidas con un corete[256]. Técnicamente no tienen grandes novedades, por lo que es probable que se repitan procedimientos empleados en otros momentos y divulgados por tratadistas como Francisco Pacheco. Ya se ha demostrado como estos modos de trabajar se mantienen en obras del siglo XVIII, incluso en otros países como Alemania, donde no hubo tanta tradición de talla en madera[257]. Aparte de esas labores ocultas, de las que solo tenemos información fidedigna a través de análisis de laboratorio, nos interesa destacar el modo con el que a través de los pinceles se lograba obtener el resultado adecuado para el personaje. Casi se trataba de un proceso de maquillado con el que expresar su estado anímico, físico o condición social, pues no era lo mismo representar las carnes de un niño o una joven que las de un hombre de edad avanzada. Estas labores

[256] BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. "Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía", *AKOBE*, nº 5, (2004), págs. 12-19. La encarnación a pulimento o platos vidriados (a la vejiga) es una encarnación clara y brillante de aspecto vítreo. Requería de un aparejo consistente (sobre la mano de gíscola dos o tres de yeso grueso y las mismas de yeso mate). Una vez pulido el aparejo se procedía a dar una capa muy suave de albayalde al agua con cola de guantes. Al secar se daba otra mano de cola, con lo que se conseguía una superficie satinada sobre la que se extendía la capa de color, compuesta de albayalde molido en aceite graso con otros pigmentos o con barniz muy claro como el de guadamecileros. En estado mordiente se pulía con un corete o vejiga de cordero húmeda y limpia con un poco de trementina, hasta lograr un lustre brillante sin huellas de pincel.

[257] RICHTER, M.; SCHÄFER, S.;VAN LOON, A., "El tratado "Arte de la pintura" de Francisco Pacheco y su influencia en la técnica de ejecución de las encarnaciones en la escultura alemana del siglo XVIII: primeros resultados obtenidos de análisis avanzados realizados en micromuestras". Actas del II Congreso del GEIIC. Investigación en Conservación y Restauración, Barcelona, 2005. En los análisis que realizaron se encontró la siguiente estructura de capas: a. Preparación de la superficie de madera con un aglutinante proteínico (cola animal identificada en la Pietà de Kircheiselfing); b. un aparejo multicapa compuesto de una mezcla de calcita y dolomita unido por un aglutinante proteínico (las capas inferiores son más gruesas en comparación con las capas finales más finas, lo que coincide con la técnica para las encarnaciones a pulimento de Pacheco); c. 1-2 capas de imprimación proteínica de albayalde; d. una capa transparente de puro aglutinante proteínico (capa aislante); e. una finísima capa de albayalde proteínico (identificada solamente en las esculturas de los Santos Isidoro y Notburga del retablo de San Francisco Javier y en el crucifijo de Altmannstein); f. 1-2 capas de color carne (o encarnación).

requerían de gran destreza y conocimiento del color para poder lograr los efectos necesarios. Pacheco aconseja encarnar al óleo con albayalde y bermellón para jóvenes o niños, y añadiendo un poco de almagra y ocre para hombres viejos o penitentes[258]. La buena salud de los personajes se dejaba ver en los "frescores" de las mejillas, conseguidos con un poco de bermellón o carmín en los más jóvenes y sanos o almagre para carnes más ajadas[259] (Fig. 9). Es importante trabajar las sombras, matizando algunas partes como nariz, barba, frente, mejillas o lagrimales. Los labios había que hacerlos según el personaje, definidos con carmín y con mayor o menor intensidad de bermellón y blanco. Las manos se trabajaban, igual que los rostros, aunque en ocasiones con las puntas de los dedos un poco más coloreadas.

No hay duda de que los profesionales con los que contaba Salvador Carmona conocían estos y muchos más secretos, a juzgar por lo extraordinario de sus encarnaciones. Compárense las carnes jóvenes y lozanas de sus Vírgenes y Niños con la piel demacrada, pálida y tostada de algunos de sus Santos y anacoretas. Sobran las palabras viendo el semblante de San Francisco de Asís de Yepes (Toledo), los cuerpos demacrados y torturados de sus Cristos llenos de heridas y contusiones o los dramáticos rostros del demonio vencido a los pies del San Miguel de Bergara o Rascafría (Fig. 10). Por otro lado, los peleteados se hicieron al óleo y a punta de pincel, incluyendo el cabello, las cejas y la barba. Lo más normal era hacerlas con ocre, negro, hollín y un poco de bermellón o blanco, según el color del pelo. Para conseguir mayor naturalidad se "peleteaban" algunos cabellos alrededor de la frente o el cuello, donde se advertía la maestría del pintor.

El remate final llegaba con el barnizado de toda la pieza, poniendo especial cuidado en las partes más salientes que recibían más manos que el resto, debido a su mayor delicadeza. Pero no siempre se consideraba necesario barnizar las obras porque "en breve tiempo se pondrían de mal color". Los barnices empleados fueron básicamente de tres tipos: de espíritu de vino, de aceite y de trementina o aguarrás. Carmona optaba, a juzgar por su inventario, por el barniz de grasilla y de aguarrás y por los compuestos por aceite de linaza o nueces. Todos contienen resinas y gomas

9. Lesaka. Iglesia de San Martín. Inmaculada

10. Bergara. Iglesia de Santa Maria de Oxirondo. San Miguel (detalle)

[258] PACHECO, F., *El arte de la pintura*, (ed. Cátedra) Madrid, 1990, págs. 499. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía…* pág. 82-83. BRUQUETAS, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*, Madrid, 2002, pág. 447.

[259] BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "Aportaciones a un glosario de policromía", *Policromia.* Lisboa, 2002, págs. 236-247. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. "La policromía en España. Aproximación a su terminología", *Imagen Brasileira, 3.* Centro de Estudios da Imaginária Brasileira, Belo Horizonte, 2006, págs. 73-89.

de distintos tipos disueltos en alcoholes y aceites. La lista de barnices y sus fórmulas de elaboración son interminables, por lo que vamos a centrarnos en algunos de los más conocidos y empleados. Uno de ellos fue el de charol, hecho de espíritu de vino y goma laca molida, aunque también se podía emplear para su elaboración "agua de la reina", que no es otra cosa que un alcoholado de romero. Muy utilizado fue el barniz copal, que se obtenía de una sustancia resinosa de un árbol americano llamado *rhus copallinum* mezclada con un secante y aguarrás. Menos empleado en estas labores fue el barniz succino, un ámbar mezclado con aceite secante y aguarrás, recomendado para los exteriores, aunque algo oscuro. Del mismo producto se conseguía el barniz inglés, más fino que el anterior pero no muy bueno para colores claros. El más barato y fácil de hacer fue el llamado de pez o común, compuesto de pez blanca y trementina disueltas al fuego en aguarrás[260].

Estas imágenes eran cobijadas en retablos que las realzaban y servían de marco arquitectónico y decorativo. No hay más que ver los magníficos ejemplos guipuzcoanos de Bergara y Segura, los navarros de Lesaca y Azpilicueta, los toledanos de Los Yébenes y el Real de San Vicente o el conjunto vallisoletano de la iglesia del Carmen Extramuros. En muchos de estos casos se conjuga, como es lógico, buenas tallas madrileñas con excelentes retablos realizados en algunos de estos casos con la intervención de los más prestigiosos arquitectos del momento: Miguel de Irazusta, Diego Martínez de Arce, o Tomás de Jáuregui. Salvo excepciones, son todos retablos rococós de estructura borrominesca, planos cóncavos y mixtilíneos, líneas quebradas, nichos a modo de templetes y soportes clásicos de fuste estriado y capitel compuesto. Pero lo verdaderamente novedoso lo encontramos en el aparato decorativo, con el uso de rocallas de variadas y delirantes formas y un variado repertorio de telas colgantes, guirnaldas, arreos militares, espejos, motivos arriñonados, emblemas etc. Los conjuntos que están policromados lo hacen en base a la estética rococó o *chinesca* y por importantes pintores-doradores locales: Manuel Alquizalete (Segura), Andrés Mata (Lesaca). El objetivo principal de este momento fue imitar a las obras de "chapa", "metal" u "oro macizo" cubriendo estos retablos casi por completo con finos panes de oro, que lógicamente ya no tenían la pureza de épocas pasadas. Para conseguir este efecto metálico se recurrió a los reflejos creados mediante la alternancia del dorado bruñido y bronceado (Fig. 11). A estas novedades hay que sumar las decoraciones en resalte sobre el aparejo llamadas de forma genérica motivos de medio relieve o cincelados (Fig. 12). Bajo este epígrafe se incluyen un gran

11. Alternancia de dorado bruñido y bronceado

12. Lesaca.Iglesia de San Martín. Motivo de medio relieve con alternancia de oro bruñido y bronceado

[260] PACHECO, F., *Op. Cit*., págs. 502-503. BRUQUETAS, R., *Op. Cit*. págs. 355-358. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. "Terminología…, pág. 14.

número de formas con sus denominaciones específicas: "zapeados", "decoraciones chinescas", "países" o "cartones enlazados", entre otros. En realidad estos motivos nos son otra cosa que adornos grabados sobre los aparejos a modo de rocallas, arquitecturas y formas entrelazadas, ya sean geométricas o vegetales. Técnicamente, consistían en tallar estas decoraciones sobre las capas de yeso del aparejo para posteriormente ser emboladas, doradas y bruñidas o bronceadas según el gusto del pintor[261]. A todas estas novedades técnicas y decorativas que presenta el retablo rococó hay que unir su complemento parlante indispensable: la imagen, con todo su contenido formal, simbólico y devocional.

Es indudable que la trascendencia de estas obras y de toda la escultura cortesana dieciochesca fue enorme en el resto de las provincias. No hay más que ver cómo en los contratos se pide que se hagan "como vienen de Madrid" o a la madrileña, en un intento de asimilar lo que se consideraba más novedoso y a la moda[262]. Una vez allí se convertían en obras de culto a las que los maestros locales recurrían y copiaban literalmente. Fueron en definitiva su nexo de unión con la corte, el cordón umbilical que los unía con las novedades o la cartilla de aprendizaje de la que no habían podido disponer. A través de esta puerta entraron a estas provincias los últimos coletazos de la exuberante estética rococó y las primeras novedades del elegante neoclasicismo. No hay que olvidar que la mayor parte de estas obras llegaron gracias a adinerados comitentes que quisieron adornar sus capillas e iglesias natales con lo más destacado que en esos momentos se hacía en la corte. Este comportamiento fue un símbolo de *status* social y de prestigio, pero sirvió para que obras de primera línea llegaran y sirvieran de puerta de acceso a las novedades cortesanas.

[261] BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca…*,. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "Aportaciones a un glosario de policromía", *Policromia.* Lisboa, 2002, págs. 236-247. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "Terminología…, págs. 12-19. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "La policromía en España. Aproximación a su terminología", *Imagen Brasileira*. Centro de Estudios da Imaginária Brasileira, Belo Horizonte, 2006, págs. 73-89.

[262] BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. "Implantación de la policromía neoclásica a través de modelos cortesanos", en TABAR ANITUA, F., *Escultura Académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*. Vitoria, 2008, págs. 197-225.

EN LAS CALATRAVAS DE MADRID. UN MAESTRO, VILLABRILLE; UN DISCÍPULO, SALVADOR CARMONA Y UN RIVAL, PASCUAL DE MENA*

Fernando Tabar Anitua
Universidad Complutense de Madrid

La iglesia de la Concepción en la calle de Alcalá, fue la del convento de la rama femenina de la Orden de Calatrava en Madrid, hasta el derribo de este en 1868. El templo ha llegado a nuestros días como una de las muestras más representativas de la arquitectura barroca madrileña; su construcción se demoró de 1670 hasta 1686, según trazas de Fray Lorenzo de San Nicolás, de quien es la última obra documentada[263]. El arte mueble que conserva ha pasado bastante desapercibido para los historiadores, tal vez por el gran alcance que tuvo a mediados del siglo XIX la intervención propiciada por el rey consorte Francisco de Asís para renovar altares y decoración. El hecho es que el historicismo artístico de esos momentos parece aún lejos de interesar a los investigadores de hoy, especialmente en lo que se refiere a las manifestaciones del arte mueble sacro. Aunque la citada iniciativa no afectó a la estructura de la fábrica, es apreciable también en el exterior, por obra en su caso del arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz[264].

Hasta la fecha lo mejor conocido y más valorado del mobiliario litúrgico del templo han sido sus retablos mayor y colaterales del crucero, obras respectivas de José Benito de Churriguera y de Juan de Villanueva, padre[265]. Lucen hoy con todo el esplendor de sus dorados gracias a la labor de restauración del conjunto de la fábrica y los elementos muebles[266] que ha promovido su actual cura párroco, don José María Berlanga, a quien agradezco todas las facilidades que me ha dado para este estudio. Se va a centrar en algunas imágenes anteriores a la reforma del XIX, que apenas han merecido atención hasta ahora y sobre las que se puede hacer alguna apreciación de autoría, en base a la calidad artística y

*Esta comunicación refleja la opinión del autor en el momento de su lectura, cuando tuvo lugar el Congreso de Estepa de 2008. En el de su publicación renuncia a citar posibles novedades bibliográficas posteriores, que pudieran ser pertinentes.

[263] TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975, pp. 81-100; TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983, pp. 317-318.

[264] NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pp. 204 y ss.; NAVASCUÉS PALACIO, P., "El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz", en *Los Madrazo: una familia de artistas*, (Cat. de la exp.), Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1985, pp. 81-97.

[265] BONET CORREA, A., "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", *Archivo Español de Arte*, XXXV (1962), pp. 21-50.

[266] *Restauración del retablo mayor y laterales. Iglesia de la Concepción Real de Calatravas de Madrid*, Ministerio de Cultura. Madrid, 2004.

el estilo definido que presentan. Lo principal del estudio de la imaginería de las Calatravas madrileñas[267] se venía concretando en la del retablo mayor, ya sea de mano del propio Churriguera, lo mismo que la traza de su arquitectura, tal como el contrato permite suponer[268], o bien de Pablo González Velázquez, según Ceán y Urrea[269]. De las imágenes de otros retablos o emplazamientos en el templo merece atención en primer lugar por razones de estilo, en relación sin duda con una cronología más temprana, una que representa a *San Joaquín* (Fig. 1). Es una talla de madera de pino policromada de 155 x 75 x 58 cm., que estuvo colocada sobre una peana en la primera capilla de los pies, a la izquierda, y hoy está retirada en una dependencia. Ignoramos si ocupó antes algún retablo de la iglesia, asociada tal vez a una *Santa Ana* y quizás a una *Virgen niña*, de las que no hay rastro como imágenes coetáneas, o bien si vino de otro templo. La del patriarca es una escultura compacta, de proporciones abultadas, y vuelve hacia su izquierda un rostro de anciano venerable, de anchas facciones y expresión vivaz y

1. Madrid (Calatravas). San Joaquín

2. Madrid (Calatravas). San Joaquín (Detalle)

3. Madrid (Calatravas). San Joaquín (Detalle)

[267] Por tratarse de escultura monumental, hay que dejar al margen el estudio de los relieves de estuco sobre la portada interior del brazo derecho del crucero, del mejor estilo barroco romano y fechables hacia 1678-1684 (GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Una atribución a Pietro di Martino Veese: El *Escudo de armas de Carlos II entre ángeles tenantes* de la iglesia de las Calatravas de Madrid y la influencia de Bernini en la decoración española del Barroco", *Archivo Español de Arte"*, 313 (2005), pp. 413-438).

[268] BONET CORREA, A., 1962, *op. cit.*, pp. 36-39; PORTELA SANDOVAL, F., "Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)", *Cuadernos de Historia y Arte*, IV, Arzobispado de Madrid-Alcalá, Madrid, 1986, p. 86; PORTELA SANDOVAL, F., "San Bernardo, José de Churriguera, 1720-24" y "San Benito, José de Churriguera, 1720-24", en *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, (Cat. de la exp.), Madrid, 2007, pp. 94-99.

[269] CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo II, Madrid, 1800, p. 226; URREA, J., "Una propuesta para el escultor Pablo González Velázquez", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIII (1977), pp. 485-488.

bondadosa, animada por sus ojos de vidrio. Lo enmarcan una gran barba de gruesos mechones muy bien trabajados y un exótico tocado a modo de gorro o turbante sobre un paño listado, que le confiere el exotismo oriental con que se suele ataviar a esta figura bíblica (Figs. 2 y 3). Está de pie sobre un suelo rocoso, flexiona y adelanta la pierna izquierda, empuña con la mano diestra un bastón y se recoge con la otra un bullón del manto contra el costado. Viste túnica talar ceñida en la cintura y de la que asoman los pies calzados con botas, sobre una prenda interior cuyas mangas sobresalen, y se envuelve por encima con el manto citado. Estos ropajes se despegan poco del cuerpo y presentan una repolicromía bien entonada, aunque de austeras tonalidades castañas, ocres y verdosas. El estilo de la obra me parece el de Juan Alonso Villabrille y Ron (Hacia 1663-después de 1732), a quien se la atribuyo con pocas dudas. Curiosamente, buena parte de sus escasas obras conocidas son representaciones de *San Joaquín*, en su caso acompañado de su cónyuge *Santa Ana.* Así las parejas de ambos en el convento madrileño de las Trinitarias, tal vez procedentes de los Capuchinos del Pardo[270], donde Ceán cita una de ellas acompañada de su hija, así como otra, desaparecida, en la capilla madrileña de Copacavana en Recoletos[271]. Otra pareja de los padres de la Virgen se conserva en la Colegiata de Pravia (Asturias)[272], y a todas estas obras hay que sumar el trío familiar de pequeño tamaño en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid[273] (Fig. 4). La composición formal de todos estos santos es diferente, incluido el dado a conocer aquí, como si el artista

[270] RAMALLO ASENSIO, G. A., "Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano", *Archivo Español de Arte*, 214 (1981), p. 216.

[271] CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo IV, Madrid, 1800, pp. 249-250.

[272] RAMALLO ASENSIO, G. A., 1981, *op. cit.*, pp. 214-216.

[273] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, León, 1983, p. 66.

4. Valladolid (Museo). San Joaquín (Detalle)

5. Segovia (San Miguel). San Joaquín con la Virgen

huyese de la repetición mecánica de los tipos, pero resulta inconfundible el tratamiento de las barbas en todos ellos, lo mismo que en su famosa *Cabeza cortada de San Pablo*, del Museo vallisoletano. También se repite el original doblez delantero del tocado del santo, en el ejemplar de Pravia y en el que proponemos de las Calatravas.

En relación con el estilo de Villabrille, a quien debe poder atribuirse asimismo, está un grupo que una vez más representa a *San Joaquín*, esta vez acompañado de la *Virgen niña*. Se encuentra en una capilla de la izquierda de la iglesia de San Miguel de Segovia fuera del retablo, y no parece haber mención alguna sobre ella (Fig. 5). El santo mide aproximadamente un metro de alto y parece caminar arqueando el cuerpo con un movimiento muy barroco y adelantando la pierna izquierda. Da la mano derecha a su hija y vuelve el rostro hacia ella con expresión seria y tierna a la vez, y apoya su mano izquierda en un cayado que le ayuda a caminar (Fig. 6). El rostro es característico de Villabrille, con sus profundas arrugas, el ancho caballete de la nariz y sobre todo lo es la abundante barba, tallada con gran virtuosismo en sus mechones serpenteantes (Fig. 7). Viste un traje ceñido con cinturón y sin mangas, asomando otras de una prenda interior, y se cubre incluso la cabeza con un manto ampuloso que se vuelve sobre el brazo derecho. Las prendas presentan un excelente estofado contemporáneo de la talla y el calzado son botas abiertas por delante, donde asoman los dedos. La *Virgen niña* es una figura delicada de poco más de la mitad de alto, que ha perdido su mano diestra y tiene la otra en la de su padre, hacia quien alza el rostro, enmarcado con cabellos sueltos en guedejas ondulantes, y tiene la boca abierta, como si hablara (Fig. 8). Como una Inmaculada infantil, va vestida con túnica talar de color blanco y floreada, ceñida en la cintura con una cinta y con un manto azul festoneado de motivos dorados, que deja libre el costado izquierdo y cubre el hombro derecho. La pequeña imagen

6. Segovia (San Miguel). San Joaquín

7. Segovia (San Miguel). San Joaquín (Detalle)

8. Segovia (San Miguel). La Virgen niña

está colocada sobre una peana que no le corresponde, porque debería ir sobre la misma tabla que su padre, dispuesta a su vez sobre la sencilla moldura de abajo.

De vuelta en el templo de las Calatravas, hay allí una imagen de la *Inmaculada Concepción* que preside desde una hornacina la sala de consejo de los caballeros calatravos. Su presencia en ese lugar es muy pertinente porque era obligación de la Orden la defensa de "la pura y limpia concepción de María", sus monjas la añadieron a sus obligaciones en 1652 y el propio templo lleva la advocación de Concepción Real de Calatrava. Por ello su representación en madera policromada está en lugar preeminente del retablo mayor y en estuco y por obra de Sabino Medina[274], preside la entrada del templo en la reforma promovida por Francisco de Asís. La que damos a conocer es una talla policromada de excelente calidad, como no se puede esperar menos del patronato real sobre la Orden, que puede atribuirse a Luis Salvador Carmona (1708-1767), el más famoso discípulo de Villabrille, y mide 121 x 54 x 40 cm. (Fig. 9). Con un elegante arqueamiento del cuerpo, María mantiene con recato el rostro algo bajo y vuelto hacia su derecha, se lleva la mano de ese lado al pecho y extiende la izquierda con la palma hacia abajo. Flexiona la pierna izquierda y pisa una base nubosa atravesada por la serpiente infernal con la manzana en la boca, y de la que asoman los cuernos lunares y cuatro cabezas aladas de angelitos, las dos del frente juntas de una manera habitual en el maestro (Fig. 10). Viste túnica sin ceñir en la cintura, blanca y sembrada de flores en delicados tonos pastel, y lleva un velo sobre el lado derecho de cabeza, hombro y pecho. Se envuelve elegantemente en un manto que se recoge bajo el brazo izquierdo y es de color azul, adornado en los bordes con motivos dorados a punta de pincel[275]. La peana es sencilla, moldurada y dorada. La cronología de la imagen debe ser tardía, tal vez posterior a 1760, a juzgar sobre todo por la forma más lisa y sintética en la representación de los plegados de las telas, que en sus obras de plenitud. Son más parecidos a los de la *Virgen del Patrocinio* y de los santos *Estanislao de Kostka* y *Luis Gonzaga*, que hizo entre 1763 y 1765 para el santuario de Loiola en Guipúzcoa[276]. Asimismo se asemejan a los del *San Nicolás de Bari* en su ermita del barrio de Iza en Menagarai

9. Madrid (Calatravas). Inmaculada

10. Madrid (Calatravas). Inmaculada (Detalle)

[274] OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868 (Reed. 1975), p. 438.

[275] La excelente policromía, que habitualmente se aplicaba en el mismo taller del escultor, ha recuperado su esplendor gracias a la limpieza de Carmen Gómez García en 2004. La restauradora reconstruyó además el dedo anular y dos falanges del dedo corazón de la mano izquierda, que se habían perdido.

[276] HORNEDO S. I., R. M. DE, "Luis Salvador Carmona en el Santuario de Loyola", *Goya*, 154 (1980), pp. 194-199.

(Álava), que se enviaba desde Madrid en 1763[277]. También la actitud de la imagen parece tender hacia un aplomo neoclásico más tardío, pese a lo movido y gracioso, y su rostro es menos amuñecado y más matronil que en obras anteriores (Fig. 11).

De las imágenes de Luis Salvador Carmona que representan a la *Inmaculada* es muy diferente, excepto por la convencional posición de las manos, la bellísima de Lesaka en Navarra de hacia 1754-1755[278]. Ejemplifica muy bien su estilo maduro, delicadamente rococó y virtuoso en extremo en el detalle minucioso y en la representación casi táctil de las telas con múltiples y finos plegados y quebraduras (Fig. 12). En cuanto a la de vestir del convento de San Francisco de Olite, también en Navarra[279], no puede servir de comparación por tener tan solo cabeza y manos de talla. En cambio hay otra de composición idéntica a la que propongo de las Calatravas en la parroquia de Falces (Navarra), que por indicios documentales se puede fechar hacia 1770. Por entonces ya había muerto el maestro y Mª Concepción García Gainza la atribuye a su taller y más concretamente a su sobrino José[280], de quien parece obra característica (Fig. 13). Pese a su belleza es de calidad inferior a la de las Calatravas, con la que comparte, además del mismo número y disposición de angelitos en la base, uno de ellos con el pelo tallado muy corto en las Calatravas, que en el de Falces es un

11. Madrid (Calatravas). Inmaculada (Detalle)

12. Lesaka (Parroquia). Inmaculada

13. Falces (Parroquia). Inmaculada

[277] TABAR DE ANITUA, F., "Más obras de Luis y José Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte*, 256 (1991), pp. 453-454.
[278] GARCÍA GAINZA, M. C., "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Homenaje a Don José Esteban Uranga*, Pamplona, 1971, pp. 327-363.
[279] GARCÍA GAINZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada (Navarra), 1990, p. 94.
[280] GARCÍA GAINZA, M. C., "Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Goya*, 221 (1991), p. 282

cráneo mondo con pelo solo policromado. Estos angelitos pelones parecen ser típicos de José, pero pudieron haberse iniciado ya en vida de su tío. También es igual en ambas tallas la nubecilla que redunda de la masa principal de la base y cubre en parte el frente de la peana. Un ejemplar de *Inmaculada* parecido al de Falces se conserva en el Monasterio de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (Ávila) y ha sido puesto en relación con el taller de Luis Salvador Carmona[281].

Otra *Inmaculada*, inédita, que creo puede atribuirse a Luis Salvador Carmona, apareció en el mercado de arte madrileño a finales del año pasado (Fig. 14). De algo menos de un metro de altura, describe una marcada S en su composición, inclinando ligeramente la cabeza hacia su derecha y llevándose la mano de ese lado al pecho y extendiendo la otra como en las imágenes anteriores. El cabello suelto le cae sobre la espalda en largos mechones ondulantes y viste túnica blanca sembrada de pequeños motivos polícromos, que se ciñe en la cintura, y un manto azul con orillos dorados a punta de pincel. Se dispone de manera parecida a la de las Calatravas, pero más ampulosamente y con revuelos de los que prodigará en su estilo maduro. Por detrás está artísticamente recogido como por un alfiler lo mismo que en la *Inmaculada* de Lesaka, detalle que Salvador Carmona debe haber tomado de Gregorio Fernández (Fig. 15). De la base nubosa asoman los cuernos lunares, la serpiente y cuatro cabezas de angelitos que apenas sobresalen de la nube, a diferencia de los que hará más tarde, de talla casi exenta (Fig. 16). Porque parece

14. Madrid (Comercio del arte). Inmaculada

15. Madrid (Comercio del arte). Inmaculada (Detalle)

16. Madrid (Comercio del arte). Inmaculada (Detalle)

[281] NICOLAU DE CASTRO, J., "En torno a Luis Salvador Carmona y la escultura de su tiempo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (1990), pp. 563-564.

obra temprana, probablemente todavía en la década de 1730, en la que apuntan los caracteres de su estilo posterior con la más alta calidad. Indica esa fecha temprana la peana ochavada y dorada, que incluye un friso con el motivo muy barroco de las "castañuelas", a diferencia de las sobrias molduras que serán habituales en su producción más tarde. Por ese motivo decorativo de las castañuelas y por su estilo general, que incluye la semejanza de los rostros (Fig. 17), esta imagen se puede comparar con la pequeña *Virgen del Rosario* de Lendoño de Abajo (Vizcaya), que le atribuí en 1991[282], y que puede ser asimismo obra de los comienzos.

Otra imagen que atribuyo aquí a Luis Salvador Carmona es un *San Antonio de Padua* de propiedad particular madrileña, adquirido en el mercado del arte de la capital hace unos años sin que se sepa nada de su procedencia anterior (Fig. 18). Tiene toda la juventud, la gracia y la ternura devota con las que el arte dieciochesco es capaz de representar a un santo tan querido y popular. Con elegante ademán adelanta la pierna derecha flexionada, despega del cuerpo el brazo del mismo lado y sujeta con la otra mano una vara florida de azucenas (81 x 47 x 33 cm.). Los pies están tallados en piezas separadas como la cabeza y las manos, y calzan sandalias que asoman bajo el hábito, que cae con bellos plegados. Los grandes ojos son de vidrio, se ven los dientes en la boca entreabierta, el hábito parece ceñido por un cíngulo de cuerda natural y de él pende un rosario de madera y nácar de la época. Como de costumbre el complemento pictórico es perfecto, en las carnaciones con sus frescores o rubores y la sombra de la barba afeitada en el rostro amuñecado (Fig. 19), así como en el hábito, que presenta el fino rayado marrón sobre fondo gris para imitar la estameña. La peana es un simple podio ochavado y

17. Madrid (Comercio del arte). Inmaculada (Detalle)

18. Madrid (Col. particular). San Antonio

19. Madrid (Col. particular). San Antonio (Detalle)

[282] TABAR DE ANITUA, F., 1991, *op. cit.*, p. 453. Buena fotografía en TABAR ANITUA, F., *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII* (En prensa).

moldurado, pintado de verde malaquita y dorado (3'8 cm. alt.). Esta imagen del santo solo, es de un modelo diferente de las que se han relacionado con el escultor, que invariablemente llevan al Niño en brazos. Así el tosco de taller del convento de Franciscanos de Olite[283], el mucho más fino y de modelo diferente de la ermita del Santo Cristo en Labastida (Rioja Alavesa)[284] y los de José Salvador Carmona, asimismo de otra composición, en la parroquia de Priego (Cuenca)[285] y en la de Oropesa (Toledo)[286].

Otro *Santo franciscano*, asimismo atribuible a Luis Salvador Carmona, apareció en el comercio del arte de Madrid hace unos años con atribución a Alonso Cano[287]. Es de edad más madura que el anterior y de figura menos esbelta, pero se mueve con la misma elegancia barroca (93´5 cm. alt.) (Fig. 20). Descarga el peso en el pie izquierdo y mira con expresión intensa a una cruz de doble travesaño que alza en la mano izquierda, mientras sostiene un libro abierto en la derecha. El hábito rayado se ciñe de la manera habitual con un cíngulo de cuerda natural y encima lleva una capa con cogulla que se abre a los lados con el movimiento de los brazos. La peana es más rica que las habituales en el escultor, porque a las molduras habituales se suman volutas de acanto en las esquinas, que hacen de pies. Es como la de un *Santo Tomás de Aquino* en el Museo Diocesano de Vitoria-Gasteiz pendiente de publicación[288], con el que además coincide en las medidas, por lo que tal vez ambos formaron parte de un mismo conjunto. Idéntica peana tienen las imágenes del artista del *San José* en su parroquia de Madrid, de la *Dolorosa* en Nuestra Señora de los Dolores de La Granja, y las de *Santa Inés* y *Santa Rita* en Nuestra Señora del Rosario de la misma localidad segoviana.

Seguimos fuera de la iglesia de las Calatravas, aunque muy cerca de ella, porque no tenemos sino que bajar la calle de Alcalá hasta la parroquia de San José, para encontrar allí una imagen de *Santa Ana* o *Santa Isabel* que puede atribuirse al sobrino de Luis, José Salvador Carmona (Fig. 21). Se encuentra fuera de contexto en la capilla del Carmen y mide aproximadamente un metro de altura. Con ademán declamatorio inclina el rostro hacia su derecha, se lleva la diestra al pecho y extiende la otra mano abierta hacia fuera, en la pose convencional descrita en las *Inmaculadas*

20. Madrid (Comercio). Santo franciscano

21. Madrid (San José). Santa Ana o Santa Isabel

[283] GARCÍA GAINZA, M. C., 1991, *op. cit.*, pp. 277-278, fot. 1 y 2.
[284] TABAR ANITUA, F.: *Labastida y Salinillas de Buradón en la Historia del Arte / Bastida eta Buradon Gatzaga Artearen Historian*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 2004, pp. 57-59, fig. 23.
[285] NICOLAU CASTRO, J., "Las esculturas de José Salvador Carmona del convento de San Miguel de las Victorias de Priego (Cuenca)", *Boletín del Seminario de Arte y Arte y Arqueología*, LIX (1993), p. 459, lám. II-1.
[286] NICOLAU CASTRO, J., "Nuevas obras de Luis y José Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte*, 300 (2002), p. 410, fig. 5.
[287] Subastas Durán, 24 de mayo de 1994, lote 429.
[288] TABAR ANITUA, F., *Escultura académica…*, op. cit. (En prensa).

anteriores. Viste túnica talar de color azulado verdoso de la que asoman los zapatos, ceñida con cinta rayada en la cintura, y manto recogido en el brazo izquierdo, ocre anaranjado con vuelta rosada que se enriquece en los bordes con anchos motivos dorados. El rostro está enmarcado con una toca blanca y listada con barbuquejo. Esta obra tiene un precedente casi exacto incluso en la policromía, pero de mayor calidad porque puede atribuirse a Luis Salvador Carmona, en la misma santa, acompañada de su esposo *San Joaquín* o *San Zacarías*, de la parroquia de Aránguiz (Álava), pendiente de publicación[289] (Fig. 22). En la medida que una fotografía publicada de Moreno permite distinguir, ambas santas son como la destruida *Santa Isabel* de 1747, obra de Luis en San Fermín de los Navarros de Madrid, que junto con su cónyuge *San Zacarías*, flanqueaba la imagen de *San Juan Bautista* por Juan Pascual de Mena, en su altar[290]. Del tipo de estas imágenes debía ser la *Santa Ana* en la calle de la derecha del retablo de la capilla del Buen Consejo en la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, destruida en 1936, a juzgar por el grabado de Juan Minguet que lo reproduce en 1765[291]. Ponz pondera el mejor gusto de las imágenes de *San Joaquín* y *Santa Ana*, respecto de las restantes del retablo, indicio probable de que eran posteriores y menos barrocas, porque el retablo debió ser trazado por Herrera Barnuevo a mediados del siglo XVII[292].

Volvemos a la iglesia de las Calatravas para ocuparnos de una obra atribuida a Luis Salvador Carmona[293] y a la que anteriormente se había referido Tormo en los siguientes términos: *En las capillas hay imágenes anónimas interesantes, como la de San Antonio (primera de la izquierda), que no es de Alonso Cano*[294]. Esta puntualización indica por una parte la alta consideración que merecía la obra y por otra lo poco que se sabía entonces (1927) de la escultura madrileña del siglo XVIII. Creo que la imagen en cuestión se debe más bien a su contemporáneo Juan Pascual de Mena, con quien Luis Salvador Carmona se confunde a menudo. En el título de este trabajo califico a Pascual de Mena como "rival" de Salvador Carmona, con cierto sensacionalismo de signo periodístico. Aunque no hay

22. Aránguiz (Parroquia). Santa Ana

[289] TABAR ANITUA, F., *Ibid.*

[290] SAGÜÉS AZCONA, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros*, Madrid, 1963, fot. p. 175.

[291] *Arte y Devoción: Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII-XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid, 1990, p. 64; DÍAZ GARCÍA, A., "Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U. A. M.), Vol. XVII (2005), fig. 8.

[292] PONZ, A., *Viaje de España*, Tomo V, 1793 (Ed. 1988), pp. 68-69.

[293] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España*, Madrid, 1983, p. 383, fot. 178; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*, Madrid, 1990, p. 125, fot. 48.

[294] TORMO, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*, Instituto de España, Madrid, 1927 (Ed. 1985 p. 152).

evidencia de ello en sentido estricto, es verdad que los de ambos eran los talleres de imaginería más importantes de la Villa y Corte de su tiempo y en cierto modo sí que debían rivalizar, aunque no parece que les faltara trabajo a ninguno. A juzgar por la gran cantidad de obras que se van conociendo, el de Salvador Carmona debía ir por delante en el numero de encargos, lo que puede indicar una mayor aceptación de su estilo por parte de la clientela en general. Sin embargo creo que ha habido una tendencia a asignarle obras que tal vez sean de Juan Pascual de Mena y la obra de la que me ocupo a continuación puede ser un ejemplo de ello. Se trata del *San Antonio de Padua con el Niño* en su retablo de la primera capilla de los pies de la iglesia (130 x 58 x 45 cm.) (Fig. 23). Está semiarrodillado en una nube con dos cabezas aladas de angelitos y sostiene en la mano izquierda al Niño desnudo sobre un paño blanco, una tendencia de Pascual de Mena, mirándole con arrobo. Con la otra mano sujeta un ramo metálico de azucenas virginales y viste el hábito franciscano, tallado en grandes planos de bordes aristados, tan distintos de los menudos y blandos típicos de Salvador Carmona, y están cuidadosamente rayados para imitar la estameña. Los tipos físicos parecen más los de Pascual de Mena, especialmente el hermoso Niño tan idealizado, con sus mechones de cabello apelmazados tan característicos. La comparación con el mismo santo en la iglesia bilbaína de San Antón, atribuido tradicionalmente a Pascual de Mena[295], debe dejar poco lugar para la duda, pese a estar representado de pie (Fig. 24).

Otra obra atribuida a Salvador Carmona que podría revisarse en favor de Pascual de Mena, es el *San Francisco*

23. Madrid (Calatravas). San Antonio

24. Bilbao (San Antón). San Antonio

25. Nava del Rey (Capuchinas). San Francisco

[295] YBARRA Y BERGÉ, J. DE, *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 281; NICOLAU CASTRO, J., "Esculturas del siglo XVIII en la iglesia de San Antón, de Bilbao", *Estudios Vizcaínos*, 9-10 (1974), pp. 178-179.

de Asís con el Niño, en el convento de Capuchinas de Nava del Rey (Valladolid)[296] (Fig. 25). Como la imagen de las Calatravas, está arrodillado sobre una nube con angelitos, sosteniendo al Niño esta vez con ambas manos, y creo que pueden extenderse a esta imagen las razones estilísticas dadas para la otra al proponer el cambio de atribución. Ya María Concepción García Gainza advirtió con sagacidad que la representación de las telas del de Nava del Rey es ajena al estilo de Luis Salvador Carmona[297]. Una obra aceptada como de Pascual de Mena, el *San Eloy* de la parroquia madrileña de San José, de similar tipología que las anteriores, con el santo arrodillado en un trono de nubes, puede servir para un análisis comparativo que descubra las similitudes entre este grupo de imágenes (Fig. 26).

Podemos concluir considerando a la iglesia de la Concepción Real de Calatrava como un microcosmos de lo mejor de la escultura cortesana del siglo XVIII, con unas pocas pero exquisitas muestras. Sigue planteado el problema importante de la autoría de las imágenes del retablo mayor entre José Benito de Churriguera, Pablo González Velázquez y tal vez otros. Y por otra parte, si se aceptan las atribuciones propuestas más arriba, cuenta con un raro ejemplo, por lo escasas que son sus obras, del maestro Villabrille, otra de su mejor discípulo, Luis Salvador Carmona y una más del otro gran escultor madrileño de su tiempo, Juan Pascual de Mena. En el templo hay otras pequeñas imágenes barrocas de gran calidad, que se pueden explicar una vez más por el patronato regio sobre la Orden de Calatrava y la relevancia social de sus posibles donantes, pero su estudio está fuera de lugar en estas páginas y merecerá otras.

26. Madrid (San José). San Eloy

[296] GARCÍA CHICO, E; BUSTAMANTE GARCÍA, A., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Nava del Rey*, Valladolid, 1972, p. 98, lám. LI. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1990, *op. cit*., pp. 229-233, fot. 122 y 123.

[297] GARCÍA GAINZA, M. C., 1990, *op. cit*., p. 82.

SOBRE LA INMACULADA DE OLIVIERI. UNA TALLA DE MADERA RELACIONADA

Fernando Tabar Anitua
Universidad Complutense de Madrid

Desde su llegada en 1740, Giovan Domenico Olivieri (Carrara 1708-Madrid 1762), es figura clave en la introducción del barroco italiano de transición al rococó en la escultura española. La desarrolló en un doble frente, uno la orientación de la Academia de Bellas y Nobles Artes de San Fernando, fundada en 1752, que contribuyó decisivamente a crear y dirigir. Otro la ornamentación en piedra y mármol de los Reales Sitios, sobre todo el Palacio Nuevo y el Monasterio de la Visitación en Madrid, en el estilo internacional europeo del momento. Todo ello al margen de la tradición castiza de la imaginería española en madera policromada, destinada fundamentalmente a los altares. Sin embargo y pese a su especialización en la talla pétrea, no pudo sustraerse a la de la madera por la influencia del medio español y sobre todo por el deseo de clientes como el propio rey, o de personajes tan poderosos como los hermanos Goyeneche. Así, en octubre de 1747 Fernando VI le encarga una imagen de *San Francisco Javier* de 2'29 m. de alto, para la iglesia de Alpajés en Aranjuez. Tenemos información muy completa de su ejecución por documentos detallados, reveladores de que el trabajo de la madera le resultaba dificultoso[298]. Pidió las herramientas necesarias que no tenía: dos lijas para pulir la imagen, dos mazos *astilados de Madera de encina*, seis escofinas, dos ojos de vidrio, etc., y también materiales como colores, cola, dorado y barniz para la policromía. La labor previa era el ensamblado o encolado de las distintas piezas de madera, que eran de pino y aliso, para conseguir el bloque que tallar. Para ella Olivieri recurrió a dos oficiales carpinteros, que no escultores, Manuel Jalbo y Prudencio Elorza, el primero trabajó veintiún días y medio y el segundo diez y medio. Cinco meses después el maestro ensamblador Luis Sánchez empleó treinta y cinco días y medio en ella, haciendo la *planta moldada* o peana, el *bordón*, porque el santo estaba representado como peregrino, *y la cruz para el Santo Cristo*, que debía llevar en la mano. Como el número de jornales pagado al maestro ensamblador pareció excesivo, Olivieri escribió al Intendente Elgueta en un castellano entreverado de italiano que no es fácil de entender:

"*… el ensenblador mea dicho avia paresido Mucho a V. S. los Jornales quea gastado en poner piezas avocuas* (sic), *azer la peana y bordón de la Ymax en del Sn Fcº Xavier, es cierto que para uno que no aze otra cosa que Santos de Madera, es Muchisimo, pero*

[298] TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, 1992, Vol. III, pp. 385-387.

para quien solo exerciera nuo tanto quanto a la facultad, y no a lo facultativo, muy poco praticado de un escultor en Mármol, y sucede que los Jornales de los Oficiales son mas que no serian si el artífice fuese Cursado en la Madera como en la Piedra. Sientomucho no poderlo azer io todo asi no Causara en la mente de V. S. estas dudas, el Calor la Madera sean desencoladas muchas vez las piezas y Raxada la Madera lo que causa el perder muchisimo tiempo el ensamblador aver buolto azer muchas cosas que nome gustavan para reducir la Imaxen ala perfeccion de modo que aquellos y otros diasse guastaron en la referida Imaxen…"

En definitiva, parece deducirse que aún con dificultades, en parte tal vez por el tamaño considerable de la imagen, Olivieri no solo hizo el modelo, sino que la talló por sí mismo como se esperaría de él, pues en el pasado los comitentes eran muy celosos de que las obras fueran "enteramente de la mano del maestro" que contrataban. Y queda muy claro lo que no hizo, la parte artesanal de la que normalmente se ocupaban los aprendices y oficiales de escultura en el taller de un imaginero, el ensamblado, tal vez el desbastado, la peana y en este caso el bordón y la cruz del Cristo. Una vez concluida la talla, Olivieri recurrió a un dorador para que la aparejase y dorase antes de policromarla. En la documentación no se menciona a ningún oficial o maestro escultor que no sea Olivieri, ni los carpinteros sabían ni podían por competencias gremiales tallar una imagen. Aunque no fuera su especialidad, la talla de la madera no debía ser algo desconocido para un escultor como él, formado en Génova, donde fue tan importante la imaginería de madera policromada. Es de suponer que se habría declarado competente para ello, porque en caso contrario no es razonable que se le encargara algo que no fuera capaz de hacer. En junio de 1749 la imagen ya estaba entregada y permaneció en la iglesia de Alpajés junto con las de *San Fernando*, hecha por Felipe de Castro y la de *Santa Bárbara*, por Antoine Dumandré, hasta que fueron quemadas en la guerra civil de 1936, sin que se conozca ningún grabado ni fotografía que las reproduzca.

De la otra imagen en madera de Olivieri que se sepa, la única conocida hasta ahora, no hay documentación pero sí una firma que la avala como obra suya. Es una *Virgen del Rosario* que dio a conocer Mª Concepción García Gainza y se encuentra en la parroquia de Irurita (Navarra)[299]. Según inscripción de su peana, donde consta la firma, fue un encargo en 1749 de Tomás y Francisco de Goyeneche, ligados a esa localidad navarra y Tesoreros Principales de la Fábrica del Palacio Real Nuevo. Olivieri era el escultor principal del Rey y del Palacio y por tanto su relación debía ser necesariamente muy estrecha por el tema de las cuentas,

1. Irurita. Virgen del Rosario

[299] GARCÍA GAINZA, Mª. C., "Virgen del Rosario firmada por Olivieri", *Archivo Español de Arte*, 235 (1986), pp. 324-329; GARCÍA GAINZA, Mª. C., *Salve: 700 años de arte y devoción mariana en Navarra* (Cat. de la exp.), Pamplona, 1994, pp. 127-129.

con lo que difícilmente podía negarse a un encargo personal suyo. Es una imagen grande (1'78 m. alt.) (Fig. 1), de figura esbelta y elegante, vestida con una túnica desceñida de pliegues verticales que contrastan con los diagonales del manto, de la forma que vemos en esculturas de mármol del artista y que debió influir en algunas imágenes de la misma advocación por Luis Salvador Carmona[300]. Va sobre una peana con cabezas de ángeles de una simetría extraña para un artista como él, por lo que se puede pensar en que sea obra local. Los ojos son de vidrio y la policromía está firmada por alguien identificado como Juan Bautista de la Peña[301], quien escribe Olibieri con "b" cuando el escultor siempre firmaba con "v".

En colección particular de Vitoria-Gasteiz se conserva una talla de madera policromada de sobresaliente calidad artística, que pertenece a una misma familia desde hace poco menos de un siglo, sin que se sepa nada de su procedencia anterior. Hay que relacionarla con Olivieri, aunque solo sea porque reproduce en pequeño (86 x 40 x 27 cm.) (Fig. 2), la de mármol de Carrara de tamaño natural que hizo para la capilla del Seminario Arzobispal de Turín (Figs. 3 y 4). Esta es anterior a la salida del escultor de la capital del Piamonte con dirección a Madrid en 1740, y es citada desde 1876[302]. Reproduce puntualmente el modelo, aunque lo hace

2. Vitoria-Gasteiz. Inmaculada

3. Turín. Inmaculada

4. Vitoria-Gasteiz. Inmaculada (Vista lateral)

[300] TABAR ANITUA, F., *Imaginería académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 2008, pp. 94-97 (En prensa).

[301] TÁRRAGA BALDÓ, M. L., 1992, *op. cit.*, p. 612

[302] BARTOLI, F., *Noticia delle Pitture, Sculture ed Architteture d´Italia*, Venecia, 1876-1877, Vol. I, p. 43; CRAVERI, G. G., *Guida del forestieri per la Real città di Torino*, Turín, 1969, p. 137; *… esta obra un tanto fría, pero admirable en su "pose" aristocrática* (PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, "La escultura del siglo XVIII en Turín y sus contactos con España", *Goya*, 110 (1972-73), p. 74); TÁRRAGA BALDÓ, M. L., 1992, *op. cit.*, pp. 657-658.

con mayor esbeltez, por ejemplo en el alargamiento del cuello de María[303] (Fig. 5), y con una simplificación en los plegados de las telas, que es obligada por el tamaño mucho menor. Hay también algunas variantes, como la distinta posición de la mano derecha de María o que la serpiente no lleve manzana en la boca en la de Turín. En la de madera la masa nubosa de la base es de formas más redondeadas y cubre en parte el globo lunar, que falta en la otra. A los pies de María hay cuatro cabezas aladas de angelitos en ambas, talladas en la primera en piezas separadas lo mismo que la serpiente e insertas por medio de un vástago (Fig. 6). La de la izquierda recuerda con sus mechones de cabello echados hacia atrás a la de uno de los angelitos que sujetan las Tablas de la Ley, en la fachada de la iglesia del Monasterio de la Visitación (Figs. 7 y 8), no así a la *Inmaculada* de mármol. En la *Inmaculada* de Turín, una de las cabezas de angelitos es diferente y está situada abajo a la izquierda sobre la peana. Además hay un ángel niño de tamaño entero a cada lado de la Virgen.

La talla menor tiene ojos postizos de vidrio y una diadema de plata con estrellas. La policromía es lisa en las telas, de un blanco marfileño en la túnica, bajo cuyas mangas recogidas hasta los codos asoman otras ceñidas de una prenda interior de color rosa, y el manto es azul con vuelta grisácea. Túnica y manto están repintados, dejando en

5. Vitoria-Gasteiz. Inmaculada (Detalle de la cabeza)

6. Vitoria-Gasteiz. Inmaculada (Detalle de la base)

7. Vitoria-Gasteiz. Inmaculada (Angelito)

8. Monasterio de la Visitación. Angelito

[303] Las obras de Olivieri se han comparado con las del pintor manierista Parmigianino por la exagerada longitud de sus miembros.

reserva en los bordes la cenefa original de motivos dorados a punta de pincel, que están contorneados con ocre rojizo (Figs. 9 y 10). Esta es una decoración típica en la policromía de las telas de la escuela madrileña al menos, de mediados del siglo XVIII, tal como vemos en las obras de Juan Pascual de Mena y de Luis Salvador Carmona, por ejemplo. Puede ser un indicio de que la obra se tallase en Madrid y en tal caso sería quizás una réplica del propio Olivieri, lo que suscitaría varios interrogantes sin respuesta posible. ¿Respondiendo a un encargo? ¿Para demostrar tal vez su capacidad en la talla de la madera? ¿Como ejercicio en ese medio para abordar los dos importantes cometidos de Alpajés e Irurita?. De no ser obra suya habría que pensar en una copia italiana, lo que no concuerda con la policromía. En cualquier caso, parece poco probable que algún escultor en España recordara con tal fidelidad un modelo de la lejana Turín, a menos que fuera su propio autor. Una prueba de que Olivieri no había olvidado en España aquella *Inmaculada* u otras obras similares, es la *Virgen* del grupo de la *Sagrada Familia* en la iglesia del Monasterio de la Visitación. Su composición es muy parecida y su esbeltez comparable a la que vemos en la dada a conocer por medio de estas líneas (Fig. 11).[304]

9. Vitoria-Gasteiz. Inmaculada (Estofado del manto)

10. Vitoria-Gasteiz. Inmaculada (Detalles del estofado)

11. Monasterio de la Visitación. Virgen

[304] Un año después de leída esta comunicación en el Congreso de Estepa, el autor relacionó las Inmaculadas de Turín y de Vitoria-Gasteiz con otras de Zaragoza, por Carlos Salas discípulo de Olivieri, y anónima, en el retablo mayor de Salinillas de Buradón (Álava), en: TABAR ANITUA, F.: La Rioja Alavesa en la Historia del Arte. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2009, pp. 166-189.

¡ATRÉVETE CON EL BARROCO DE LA MANO DEL ESCULTOR LUIS SALVADOR CARMONA EN ESTEPA!
Experiencia didáctica para alumnado de Enseñanza Primaria y Enseñanza Secundaria Obligatoria

Mª Amparo Lasarte Salas.
David Romero Martín.
Mª Encarnación Escalera Pérez
Profesores de E.S.O.

Este es el título dado a una experiencia didáctica surgida en el marco de una actividad extraescolar que llevó a Estepa a alumnos de todos los niveles educativos del I.E.S. Siglo XXI de Sevilla durante el curso escolar 2008-09. El principal motivo de la misma es el de dar a conocer entre nuestro alumnado la obra del escultor Luis Salvador Carmona y a través de él contribuir al conocimiento de la historia, la economía, el paisaje y el patrimonio artístico de esta importante villa. Lo hacemos con la idea de poder ofrecer a nuestro alumnado un conocimiento mínimo sobre las diferentes comarcas de la provincia de Sevilla, en diversos aspectos entre los cuales el patrimonio artístico tiene un especial protagonismo. Desde este punto de vista pretendemos acercar al alumnado, tanto de primaria como de secundaria, a la obra de arte y al hecho artístico, concretándolo en obras y autores seleccionados, considerándolos como vehículos para educar en valores, potenciar la convivencia, promover el trabajo cooperativo, crear conocimiento que sirva para otras disciplinas y concienciar de la importancia de conocer nuestro patrimonio para poder entenderlo y ayudar a preservarlo. Queremos ir configurando un gusto y pensamiento estéticos mínimos en nuestro alumnado que les ayude a entender la necesidad de conservar un patrimonio que es de todos y todas. Enseñamos y educamos a partir del análisis de una cuidadosa selección de obras**,** de su contemplación, descripción, del conocimiento de las características formales, estructurales, iconográficas y de la vida de los artistas y de los personajes representados en las obras, de los edificios que las albergan e incluso de la ciudad o la villa donde están ubicadas.

Estos profesores acudimos durante el mes de septiembre al Coloquio con el que se conmemoró el tercer centenario del nacimiento de Luis Salvador Carmona, sin ser ni restauradores ni estudiosos de su obra. Desde nuestro trabajo como docentes quisimos unirnos a estas jornadas y celebrar el tener en Estepa obras bellísimas del escultor cortesano y de su círculo. De tres de ellas hemos querido valernos para nuestra tarea educativa y las hemos utilizado como elemento motivador y para ayudarnos en el estudio de la historia y de la historia del arte, pues son muchos los contenidos que desarrollamos. Las obras en cuestión son San Francisco de la Iglesia del convento de Santa María de

Gracia, de los Franciscanos y Jesús Nazareno y San Juan Bautista, ambos de la Iglesia de San Sebastián de Estepa.

Hemos comprobado que la motivación ha sido fuerte en nuestro alumnado por varios motivos:

-Las tres imágenes pertenecen al Barroco final y este estilo es impactante para ellos. El Barroco comunica sentimientos, belleza, movimiento y teatralidad.
Nuestros alumnos/as necesitan saber explicar lo que sienten, ver, conocer y amar la belleza y hacer representaciones teatrales para expresar y saber comprender a quién se expresa. Los movimientos elegantes de las imágenes enseñan a cambiar los suyos propios y adoptar frecuentemente los de las imágenes analizadas.
-Las tres obras están en Estepa y visitar este lugar es muy deseado por el alumnado. Durante el otoño quedan sorprendidos por el aroma a canela que inunda la villa, por sus calles y sus monumentos, por el paisaje, especialmente el Cerro de San Cristóbal, y las sierras circundantes.
-El hecho de que estos tres profesores participemos en el Coloquio, contando una experiencia de la que ellos son parte importante, les hace sentirse verdaderamente útiles en el desarrollo de la tarea abordada, contribuyendo con ello a engrandecer aún más si cabe la figura del artista elegido para llevarla a cabo.

Frecuentemente los profesores de diferentes niveles educativos encontramos serias dificultades a la hora de motivar a nuestro alumnado para que cumpla con sus actividades académicas diarias, las mismas veces que también comprobamos que hay respuesta positiva ante estímulos que vienen de la mano de métodos y estrategias determinadas que despiertan en ellos interés y a la vez crean conocimiento. Este conocimiento puede alejarse aparentemente del currículo estipulado para cada nivel curricular, pues a menudo les interesa lo que los profesores podríamos considerar secundario o superfluo, cosa que hemos de utilizar con “efecto gancho” para ampliar aprendizajes, acelerarlos y contribuir con ello a la consecución de objetivos y a la adquisición de diferentes grados de competencia curricular.

Hemos trabajado con nuestro alumnado según un criterio de selección de actividades bastante subjetivo y las tareas realizadas han sido cortas y fáciles de resolver. Con ellas se asientan conocimientos, se favorece la lectura comprensiva, se adquiere destreza en la técnica del resumen y el esquema, se agudiza la observación, se practica la escucha activa, la definición de conceptos y la descripción, se

da la oportunidad de ayudar a los compañeros que tienen un ritmo más lento de trabajo y, en suma, se dan pautas para implicarles en la puesta en valor de un patrimonio común que necesita de la implicación de todos/as para seguir existiendo.

Cualquier otro profesorado que decida poner en práctica esta actividad u otra similar, será plenamente consciente de las necesidades de los alumnos/as con los que quiere realizarla y deberá adaptar los contenidos y la metodología de trabajo a la realidad, hoy por hoy tan diversa, que encontramos en nuestras aulas**.** En el anexo de notas a pie de página de este artículo incluimos algunas de las tareas planificadas, cuyo grado de dificultad hay que ir adaptando al nivel educativo al que van dirigidas, teniendo en cuenta siempre el contexto para el que han sido proyectadas.

Nuestro alumnado procede de una zona deprimida del barrio de Torreblanca de los Caños, donde la desventaja socioeconómica y cultural de las familias que allí viven y el alto índice de absentismo escolar hace que el profesorado mantenga en las aulas una dinámica de trabajo diferente al de otros centros más normalizados. La motivación, la adaptación para crear centros de interés, la aceleración de los aprendizajes son necesarios para una población escolar que tiene escasas expectativas de promoción, que a menudo se siente fracasada, que se aburre y abandona prematuramente la escolarización. Es por ello que, tanto en los centros de enseñanza primaria como en los de secundaria de la zona, se utilicen habitualmente determinados métodos para conseguir compensar las carencias tanto académicas como de valores que viene arrastrando nuestro alumnado desde el seno familiar. Para ello estamos recurriendo a contenidos como estos que ahora presentamos. Algunas de las actividades extraescolares que programamos desde el Departamento de Ciencias Sociales van encaminadas a utilizar las diferentes manifestaciones del arte como recurso didáctico. Llevamos varios años adaptando y elaborando el material correspondiente, hecho fundamental para producir aprendizaje significativo y que servirá a nuestro alumnado para construir otros aprendizajes.

La selección se hace atendiendo a los intereses del alumnado, según los recursos del centro y adaptándonos a determinadas efemérides que durante el curso escolar se celebran en nuestra ciudad o en la provincia. La actividad completa aglutina múltiples facetas de las distintas disciplinas relacionadas con las Ciencias Sociales y sirve de marco para educar a través del arte en la tolerancia, la convivencia y el respeto mutuo.

La escasa autonomía de nuestro alumnado para abordar tareas hace que el material didáctico sea lo más simplificado posible. Consiste en una serie de fichas de trabajo individuales y colectivas, sencillas y muy estructuradas, con contenidos adaptados y fáciles de

completar para realizar antes, durante y después de la visita a Estepa. Decidimos entre todos ir trabajando fichas sueltas**,** que se habrían de resolver unas en el aula ordinaria, otras haciendo uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (aula T.I.C.), algunas durante la tutoría, otras en el marco de otras materias afines a nuestro Departamento, etc. En definitiva un trabajo continuo y transversal para ser abordado a lo largo de todo un trimestre**,** incluyéndolo como tarea de clase junto a los contenidos propios del currículo, que culmina con la visita a Estepa.

Los contenidos y las actividades han tenido presentes los estudios y publicaciones de expertos/as estudiosos de historia e historiadores/as del arte**,** sin los que no hubiera sido posible abordar este trabajo. Igualmente han sido de gran utilidad las diversas publicaciones, tanto libros como actas de congresos y cuadernillos divulgativos y de información turística patrocinados por el Ayuntamiento de Estepa, de los cuales hemos utilizado algunos títulos sugestivos; no hubiéramos encontrado otros más apropiados para nuestro material de trabajo.

Seleccionando, en el caso que nos ocupa, las obras de Luis Salvador Carmona en Estepa y las atribuidas a su taller y a su círculo, hemos pretendido enfrentar a alumnos y alumnas de diferentes niveles educativos con un estilo artístico que les es familiar y cercano. El método utilizado rehúsa dar explicaciones largas y recurre a la realización de diferentes actividades, entre las que tienen cabida la observación, la lectura comprensiva, la dramatización, el dibujo, los juegos de descripción, entre otros, que culminan con la visita a los lugares de interés en la villa de Estepa**,** donde realmente se comprueba la validez de este recurso didáctico.

La idea de elegir Estepa como marco para poner en práctica esta iniciativa surgió en el curso escolar 2007-08, cuando se programó una visita interdisciplinar para alumnos del primer ciclo de enseñanza secundaria de nuestro instituto. Antes de acabar el curso ya hubo alumnos/as que preguntaron sí podríamos repetirla al año siguiente y fue entonces cuando decidimos realizar algo más novedoso, para que el alumnado realizara un recorrido lo más completo posible por la villa, espaciando los tiempos y los lugares, basando las tareas en el conocimiento de su economía, su historia, su patrimonio natural y su patrimonio artístico, esto es en la industria del mantecado, la historia de su Marquesado, su entorno natural y el rico patrimonio artístico, especialmente el de época barroca.

Esta vez lo íbamos a hacer de forma diferente**,** acompañados de un guía excepcional, el escultor Luis Salvador Carmona del que, precisamente en el año 2008, se conmemoraba el tercer centenario de su nacimiento y a raíz de la celebración de un Coloquio Nacional sobre su obra y

una Exposición Monográfica de su producción estepeña. Así pues, esta circunstancia nos proporcionó ya el título de nuestro trabajo: ¡Atrévete con el Barroco! de la mano de un artista, el escultor vallisoletano Luis Salvador Carmona (1708-1767).

El material con el que nuestros alumnos y alumnas han trabajado contempla diferentes niveles de dificultad, tanto en la resolución de tareas como en la estrategia utilizada para su completa realización. La dinámica es muy sencilla. Comenzamos en el primer capítulo, "*Yo, el escultor*"[305]**,** leyendo una breve autobiografía imaginaria presentada a modo de testamento vital, donde es el mismo escultor, en su enfermedad postrera, el que da las pautas de lo que ha sido su vida y su obra. En dicho texto se ha metido una cuña referida a la añoranza del artista por una Estepa que nunca visitó, de la cual tiene noticias por un discípulo que le acompaña en los últimos días de su vida:

"Sepan cuantos esta carta de última voluntad vieren, como yo. D. Luis Salvador Carmona, escultor de su majestad, teniente Director de la Real Academia de San Fernando, en la sesión de escultura, y natural de Nava del Rey (Valladolid) y vecino desta Villa y Corte de Madrid, hijo legítimo de Luis Salvador, ebanista, y de Josefa Carmona, su esposa, que en Gloria hayan, considerando la brevedad de la vida y su incertidumbre y cercanía del final, y deseando poner mi alma y espíritu en paz con el Creador, escribo este documento de mi puño y letra para que las generaciones venideras sepan por mí los avatares de mi oficio y la muy íntima relación que este humilde servidor ha tenido y tiene con el arte de la escultura.

Este oficio, aprendido desde la cuna en la casa de mi padre, lo seguí ejerciendo en los talleres de afamados maestros, como my muy querido D. Alonso de Villabrille y Ron. Fue entonces cuando en mí se despertó el afán por conocer a fondo las propiedades de los materiales, esencialmente la piedra y la madera, esta última me ha ofrecido la posibilidad de cultivar un oficio que vengo ejerciendo desde los quince años. De la cual materia han elaborado estas mis manos figuras de santos y santas, querubines y arcángeles, crucificados, nazarenos, vírgenes y niños, todos primorosamente terminados, encarnados y policromados, hermoseados con postizos y encajes, telas y adornos varios para hacerlos más reales y auténticos a los ojos de los fieles que los admiran y veneran.

Ahora, cuando medito en la soledad de mi taller, un taller que fue de los más afamados desta Corte, doy cuenta de mis

[305] A lo largo del material didáctico se incluyen varias lecturas que servirán para introducir algunos capítulos, pudiendo ser sustituidas por otras en cualquier momento según necesidades.

En **"**Yo, el escultor**"** es el mismo artista quien hace una breve semblanza de lo que ha sido su vida. Lo incorporamos a modo de autobiografía para hacer una lectura comprensiva y presentar el protagonista al alumnado. Al final de la lectura se hacen actividades, una de las cuales aparece al final de documento.

limitaciones, unas manos maltrechas por la enfermedad que se niegan a seguir usando como antaño escofinas y gubias, cinceles y punzones y un vigor casi ausente que nubla mi pensamiento y la agudeza de antaño. Ya no me quedan más razones que la mente para seguir siendo fiel a mi oficio. La pluma que ahora sujeto para escribir malamente puede reflejar lo que en este momento siento. Sólo sé que ahora aún puedo recordar y como tal recuerdo. Mis ojos hoy marchitos jamás verán el lugar que hoy es objeto de mis pensamientos. Mis sentidos todos vuelan ahora a un lugar de dulce remembranza, sitio que jamás pisé y paisaje que nunca disfruté. Sin embargo yo, el que un día ya muy lejano fui considerado uno de los más grandes artistas maestros de la escultura en esta Corte, añoro y estimo grandemente la consideración que hacia mi obra y mi persona se tiene en la muy afamada villa de Estepa y en todo su Marquesado, allá donde algunas de las obras salidas de mi taller encontraron cobijo y son altamente tenidas en valor. Gracias a la labor de D. Juan Bautista Centurión, VII Marqués de Estepa, esta villa pudo acoger a algunas de las tallas que con más ahínco y con más rigor fueron salidas de mi mano y de las de los míos, siempre atendiendo a los modelos impuestos habitualmente en esta Corte donde ahora resido sin trabajar y en donde mis recuerdos vuelan libremente, haciendo de este mi estertor postrero un ejercicio de saber, por cuando hoy y en los días venideros sólo ardo en deseos de escuchar de la boca de uno de mis más fieles discípulos las bondades de la tierra andaluza donde fueron a parar obras que yo tengo en mucho aprecio. El muchacho en cuestión, natural de la villa de Estepa, aplaca levemente mi mal y la extrema inactividad a la que me veo sometido. Estando él conmigo paseo por Estepa, conozco sus calles y rincones, visito sus templos, recorro su muralla y ojeo el paisaje hasta verme envuelto en parte de su historia. Es posible recordar lo que no se conoce, pues mis sentidos están alerta y es tal la sensación de estar allí que aún hoy pienso si es que ya no estoy aquí y puedo estar en otros sitios y lugares que deseo. Me veo callejeando por la Coracha…"

(Fuente: Moreno Villa, José: "Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona." Archivo Español de Arte. T. III. Madrid, 1932, pág. 98.)

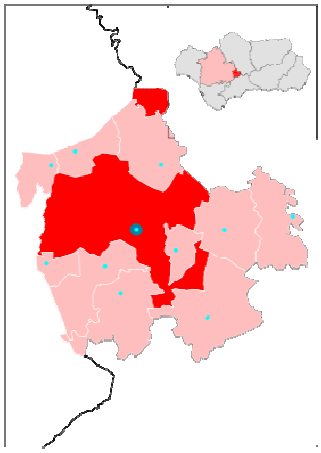
Actividad.- Completa los datos de la biografía del artista después de haber leído el texto anterior.

El escultor Luis Salvador Carmona nace el día 15 de Noviembre del año 1708, siglo _____, hace ahora exactamente _____ años. Lo hizo en un pueblo de Valladolid llamado _____. Su padre, de profesión_____ y un amigo de éste hicieron posible que Luis entrara a aprender el oficio de _____ en el taller de_____que le enseñó a trabajar con dos materiales, _____ y _____.

La obra escultórica de Luis Salvador Carmona está repartida por casi toda España. Es en la villa de _____ donde lo vamos a conocer mejor, a él y a su taller.

Interrumpimos la narración en el momento en que imagina pasear por sus calles. Se contestan unas cuestiones sobre aspectos determinados de su biografía y se continua

trabajando el capítulo denominado *"Estepa, corazón de Andalucía"*[306] Con imágenes de mapas de localización de Estepa en Andalucía, en la provincia de Sevilla y en la comarca de la Sierra Sur**,** los alumnos/as tendrán un referente de tipo geográfico que les servirá para asentar conocimientos relativos a su situación y acompañándose de un callejero de la villa deberán señalar los lugares a visitar y el itinerario a seguir. La forma de trabajar este apartado puede ser elaborando estos mapas con papel o cartulinas de color, a modo de *puzzle* o bien coloreando los ya dados que servirán para confeccionar el mural-resumen de la actividad. A modo de ejemplo se podrán realizar los que aparecen en las láminas.



Si se trabaja con alumnado de enseñanza primaria y/o primeros cursos de Enseñanza Secundaria no estaría mal hacerlo confeccionando unos mapas de localización general de Andalucía en Europa y la Península Ibérica, de la provincia de Sevilla en Andalucía y de Estepa en la provincia de Sevilla y en la comarca de la Sierra Sur. Esto puede hacerse en formato *puzzle*, con cada superficie recortada en cartulina de diferentes colores o, simplemente, a través de visualizar dichos mapas, reproducirlos y/o colorearlos.

Seguidamente, en un plano, callejeando de forma imaginaria por la villa, se ha de anotar la ruta a seguir en la posterior visita, localizando y señalando en el mismo las paradas a realizar con letreros, flechas o pegatinas con los nombres de los edificios y las imágenes que vamos a ver en ellos.

Acometemos el siguiente capítulo que lleva por título *"Un emplazamiento mágico"*[307], en que el protagonismo lo asume el Cerro de San Cristóbal, sobre cuya vista general hay que localizar los diferentes edificios emplazados en él y en sus faldas y, del mismo modo, se ofrece un conjunto de fotografías de otros monumentos representativos de la ciudad. Se le pide al alumnado dibujar la silueta de la torre de la Victoria**,** símbolo indiscutible de Estepa, realizando una simetría en blanco y negro que se convertirá en símbolo de la portada plastificada del cuadernillo didáctico de esta actividad.

---

[306] El plano del callejero de Estepa utilizado para este capítulo es el que aparece en una de las publicaciones de la Oficina de Turismo del Ayuntamiento de Estepa, en concreto la titulada "Estepa, corazón de Andalucía", publicación de gran utilidad para esta actividad que vamos ampliando con la información obtenida a través de la red. Algunos de los títulos de los diferentes apartados de la unidad didáctica son los mismos que aparecen en esta publicación, pues nos parecen sugerentes y que resumen en pocas palabras la idea que queremos transmitir a nuestro alumnado.

[306] Los alumnos/as trabajan con las fotografías y los datos del cuadernillo "*La Campiña Monumental. Estepa*." Colección Sevilla Rural. Diputación de Sevilla.

Continuamos con un apartado denominado *"Datos de una ciudad"*[308] en el cual se ofrecen referencias de la localización de Estepa, su superficie, altitud media, clima, distancia a la capital, número de habitantes, la geología y el relieve predominante, etc. La tarea consiste en redactar un informe que contenga todos estos datos. Podemos hacer hincapié en determinados datos geográficos de carácter general para la comarca o la provincia realizando una tarea en el aula T.I.C., usando para ello las diferentes páginas web que ofrecen información sobre este tema.

El siguiente epígrafe, titulado *"El legado de los tiempos"*[309], tiene como objetivo abordar brevemente la historia de Estepa, de su pasado floreciente de épocas prerromana y romana y del esplendor alcanzado bajo el señorío de los marqueses de Estepa, considerando la trascendencia del marquesado durante el siglo XVIII y la labor de patronazgo artístico ejercida por el VII marqués, D. Juan Bautista Centurión y Ayala. Gracias a este patrocinio Estepa y Luis Salvador Carmona han quedado, en cierto modo, ligados para siempre.

En relación a este apartado se pedirá al alumnado que realice una lectura comprensiva del texto para, en una segunda lectura señalar las palabras o expresiones clave para poder realizar un resumen con todas ellas y, en pocas líneas presentar todos los hitos históricos de Estepa en un esquema ordenado por épocas.

Nuevas fichas, antes de abordar las referidas específicamente al escultor, nos invitan a realizar *"Las lecturas del paisaje"*[310], apartado basado en una publicación de igual título que nos acerca, a través de un relato de literatura fantástica y bellas fotografías, a conocer diferentes parajes naturales de la Sierra Sur. La multiplicidad de lecturas del paisaje lo convierte en seña de identidad de un pueblo y en portador de un gran legado cultural y económico. Buscando definiciones de lo que es el paisaje comenzamos a confeccionar entre todos/as un mural con dibujos, poesías y referencias del libro utilizado para este apartado. Terminamos con un debate en el que tendrán cabida alusiones al deber de todos de democratizar el paisaje para disfrutarlo y el reconocer que tenerlo y conservarlo refuerza

[308] http://www.sevillainfo.com
http://www.pueblosandaluces.com
http://www.estepa.com
http://www.hispanianostra.org
http://www.revistaiberica.com
http://wwwsevillaweb.info

[309] Para este capítulo hemos tenido presentes las publicaciones que, sobre la historia del Estepa y su marquesado, están incluidas en las *I, II, III, IV, V y VI Actas de las Jornadas de Historia de Estepa***.** Ayuntamiento de Estepa, de 1994 a 2004.

[310] V.V.A.A.: *Las Lecturas del Paisaje. Descubrir la comarca de Estepa.* Mancomunidad de la Comarca de Estepa y Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía. Sevilla, 2000.

la autoestima de las personas que lo disfrutan. Precisamente el paraje de Fuente de Roya ha sido el lugar elegido para almorzar el día de la visita.

A partir de aquí, en el capítulo titulado "*¡Atrévete con el Barroco!*"[311], todo el material a trabajar, siempre dentro de la sencillez que caracteriza a esta actividad, tiene relación con el tema de la escultura, estableciendo un ritmo de trabajo donde lo primero es conocer las obras estepeñas del escultor Luis Salvador Carmona y otras de su círculo de influencia o atribuidas a su taller**,** como son San Francisco de Asís de la iglesia del Convento de Santa María de Gracia, Jesús Nazareno de la Iglesia de San Sebastián y San Juan Bautista de la misma iglesia. Conocer la iconografía de San Francisco de Paula, la Sagrada Familia, San Joaquín con la Virgen, San José con el Niño, San Blas, etc.[312] será también de utilidad para completar algunas actividades.

A modo de ejemplo se incluye aquí una semblanza de la figura de San Francisco de Asís y se ofrecen datos de su iconografía, que serán útiles al alumnado a la hora de abordar la descripción de la talla del santo, ubicada en la iglesia del convento de Franciscano de Estepa:

"San Francisco de Asís (1182-1226) es considerado uno de los santos más populares de la cristiandad. Nació en Asís, un pueblo de Italia a finales del siglo XII. Su madre se llamaba Pica y era francesa y su padre era Pietro di Bernadone, un rico comerciante de telas italiano.

Aunque le pusieron de nombre Jean pronto su padre le puso el apelativo cariñoso de "Francesco" (El Francés) debido a su gran afición por hablar y cantar en francés y a su amor por la cultura y tradiciones de la patria de su madre.

Durante su juventud, Francesco o Francisco se comportó de forma alocada y caprichosa, haciendo gala de la riqueza de su padre, derrochando y viviendo alegremente. Cuando tenía 25 años su vida dio un giro radical. Dos hechos

[311] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1991. Págs. 16, 21, 22 a 28 y ss. HERNÁNDEZ REDONDO, J. I.: *Luis Salvador Carmona en Valladolid***.** Catálogo de la Exposición en Palacio de Villena. Valladolid, 1986. CAMÓN, MORALES y VALDIVIESO: *Arte Español del S. XVIII.* Vol. XXVII. Summa Artis. Espasa Calpe. Madrid, 1999, págs. 388-393. GARCÍA GAINZA, C.: "Luis Salvador Carmona imaginero del Siglo XVIII". *Revista Goya*. Madrid, 1974, pág. 206. DÍAZ FERNÁNDEZ, E.: "El escultor Luis Salvador Carmona en el corazón de Andalucía". *Revista de Anales de Historia del Arte*. Universidad Complutense. Madrid, 2002. págs. 221-232. "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa" *Boletín de Arte* nº 23. Universidad de Málaga Málaga, 2002, págs. 80-90. "Nuevas obras de Luis Salvador Carmona en Estepa". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2003.

[312] REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano***.** Ediciones del Serbal. Barcelona 1997 y CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los Santos.* Editorial Istmo. Madrid, 2003.

contribuyeron a ello. Uno fue el entrar en contacto con enfermos de lepra, pobres y moribundos, a los cuales comenzó a ver como sus "hermanos" y otra causa de su conversión fue, según refieren las crónicas de la época, el hecho milagroso de que pudo hablar con un Cristo Crucificado de la iglesia que él frecuentaba, la de San Damián, al cual prometió arreglar los techos que estaban cayéndose. Él mismo acarreó piedras para restaurarla.

Desde entonces Francisco, llamado también "El Poverello" no dejó de ayudar a los que necesitaban comida, medicinas, cobijo, ropa y compañía. Pidió limosna para ellos, dio todo lo que tenía, se vistió con ropas pobres de estameña (saco) que ceñía con una cuerda en la cintura (cordón franciscano).

Pronto tuvo muchos seguidores, fundando así una Orden Religiosa denominada de los Hermanos Menores, Franciscanos, cuyas reglas se basan en la pobreza y en la humildad.

Se acercó tanto a Cristo Crucificado, le rezaba tanto y le tenía tanta devoción que, cuentan las crónicas de su época, un día cuando rezaba en el monte Alvenis, hacia el año 1224, tuvo una visión de Cristo en la Cruz y recibió sus mismas llagas en manos, pies y costado. Estos estigmas están representados en la imagen del santo que se puede ver en la iglesia del convento de Nuestra Señora de Gracia de Estepa, obra de Luis Salvador Carmona.

Francisco fue elevado a la santidad por su bondad y su entrega a los demás con alegría y humor. Fue el primero que recreó el nacimiento de Cristo montando el primer Belén viviente en su ciudad. A él se debe, pues, la tradición de montar Belenes o Nacimientos en nuestras casas cuando llega la Navidad.

-Retrato. Dicen que era de mediana estatura, cabeza redonda, cara alargada, frente plana y pequeña, ojos negros y candorosos, cabello negro, cejas rectas, nariz fina y recta, orejas pequeñas, barba negra y rala.

-Atributos. A este santo se le suele representar con un libro, una cruz y cinco llagas en manos, pies y costado. Esta última es visible a través de una abertura en su hábito.

-Indumentaria. El hábito franciscano es de color pardo, de un tejido basto llamado estameña, va ceñido a la cintura con un cordón que se deja caer por delante con tres o más nudos. Francisco, según sus biógrafos, se despojaba de su hábito cada vez que encontraba a un pobre que necesitaba ropa y él vestía con lo primero que encontraba, aunque estuviera roto o remendado.

-Representación. A lo largo de muchos siglos a San Francisco se le ha representado generalmente relacionado con Cristo, ya sea en obras de pintura o en escultura. Recibió los estigmas de Cristo Crucificado y así se le representa.

En la época barroca (siglos XVII y XVIII) se le suele representar en actitud de meditación o adorando un crucifijo. Como más se le representa es como se le enterró, con la capucha de su hábito sobre la cabeza, con las manos unidas metidas entre las mangas de su hábito y con los ojos abiertos mirando hacia arriba.

-Escudo franciscano. Un brazo desnudo, el de Cristo, cruzado sobre otro brazo con manga del hábito franciscano, el de San Francisco.

-Existen otros santos llamados Francisco: San Francisco de Paula, San Francisco de Borja, San Francisco Javier, San Francisco de Regis, San Francisco Solano, San Francisco de Sales".

Emprendemos de este modo un camino guiados por el artista, cuya obra nos servirá para aprender a estar delante de una escultura, describirla, analizar su iconografía y, en definitiva mirar más allá de lo puramente anecdótico[313].

[313] CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los Santos*. Istmo, 2003. "Mediadores entre Dios y los hombres, abogados y protectores contra todos los avatares de la vida, los santos, que alimentaron durante siglos la devoción popular, se muestran hoy en museos e iglesias como testigos mudos de otro tiempo, como reliquias de un pasado maravilloso que ha dejado por legado una multitud de imágenes incomprensibles".

En este apartado los alumnos/as van a poder conocer y comprender algo más de la vida de estos personajes, por cuanto su vida nos sirve para entender la manera en que artistas como Luis Salvador Carmona los representaron.

"A lo largo de los siglos escritores, pensadores, artistas y sabios, personas todas cultas y eruditas así como campesinos y gente humilde, analfabetos y personas devotas, todos han entendido a su manera la existencia del santoral cristiano. Unos creen ver en estos personajes una tabla de salvación para acercarse a la divinidad, buscando creer en ellos y solicitarles favores e implorar curación para sus males. Otros han admirado la vida de entrega a los demás, generalmente a los más pobres, a los que muchos de estos personajes dedicaron su tiempo, su fortuna e incluso su vida. Otros han quedado extasiados por las representaciones artísticas de estos personajes, valorando la técnica, la factura, los materiales, la estética compositiva y el resultado final de la obra bien hecha.

La interpretación de estas imágenes, su composición y compostura puede hacerse desde diferentes puntos de vista:

Religioso.- Así lo hacen quienes creen en su trayectoria de santidad, oran y rezan ante ellas, les piden protección y favores.

Artístico.- Así lo hacen quienes analizan la vida y obra de los artistas que interpretan y producen arte según cánones estéticos, modas y estilos.

Teológico.- Según atestiguan las investigaciones de quienes se especializan en el estudio de textos sagrados, como la Biblia, Antiguo y Nuevos Testamentos, Evangelios Apócrifos y estudios teológicos de los Doctores de la Iglesia, entre otros.

Histórico-testimonial.- Como lo hacen quienes analizan la existencia real de estos personajes, en un contexto concreto, en un momento y lugar determinados.

En este momento nosotros vamos a acercarnos a estas imágenes de forma particularmente "interdisciplinar", aplicando a su contemplación todos los elementos de tipo devocional, estético, teológico e histórico que necesitemos para entenderlas y apreciarlas. Desde Jesús Nazareno a San Francisco de Asís, pasando por San Juan Bautista, San Francisco de Paula, San Blas, etc. cuya vida nos interesa glosar para aprender aún más de las tallas que los representan en Estepa. Artistas como Luis Salvador Carmona han necesitado conocer también todos los puntos de vista citados para poder llevar a cabo su trabajo. Han tenido que buscar con qué gesto, con qué actitud, con qué técnica y de qué manera pueden conmover al espectador. Igualmente buscan el equilibrio o su contrario, la belleza, la armonía y la elegancia de las formas y de los gestos, la proporción de los cuerpos. De la misma forma han investigado en los hechos milagrosos o místicos que rodean a estos personajes. Han tenido que documentarse, leyendo la vida de los santos y han copiado o interpretado modelos de otros artistas, teóricos del arte o grabadores que hacían circular estampas de vidas de santos por Europa y parte de América Hispánica".

Para ello utilizamos en el aula reproducciones digitales y en papel, estas últimas sirven de base al mural confeccionado por etapas, desde que comienza la tarea hasta el final de la misma, para plasmar en imágenes y textos lo que se ha aprendido, lo que se ha visitado y lo más recordado, incluyendo fotos del desarrollo de la misma y las impresiones personales de todos los participantes, incluidos profesores/as.

Esta actividad tiene una parte práctica que consiste en hacer ejercicios de descripción, comenzando por los aspectos formales. Antes de comenzar a describir las imágenes referidas hacemos ejercicios de descripción entre compañeros, como apuntamos más adelante.

Para seguir confeccionando la ficha final con datos de cada una de las tres obras de referencia, los alumnos/as vierten la información de que ya disponen; por ejemplo en qué templo se encuentran, cuál es su ubicación dentro del mismo, si están en un altar, retablo o camarín, qué atributos portan, hacia donde dirigen la mirada, si tienen postizos y cuáles son, si son imágenes de vestir, etc. También, se ofrecen datos de tipo bíblico e histórico de quiénes fueron estos personajes[314] y, viendo imágenes al respecto de cómo

[314] A modo de ejemplo hemos hecho a los alumnos/as una semblanza histórica de Jesús de Nazaret en estos términos para después analizar la talla de Luis Salvador Carmona de forma fragmentaria aplicando todo lo aprendido.

"Nació en Belén de Judá en fecha indeterminada a fines del S. I a.C. Fue hijo de un carpintero de Nazaret llamado José y de una virgen consagrada de nombre María.

De sus primeros treinta años apenas se sabe nada. Parece que colaboraba en el taller de carpintería paterno. Pese a que los hombres judíos estaban obligados a contraer matrimonio a los dieciocho o veinte años no se conoce dato alguno a este respecto.

A los treinta años inició su vida pública, realizando prodigiosas curaciones y predicando el amor fraterno, circunstancia que despertó la oposición de los fariseos, una de las cuatro sectas judías, encargada del escrupuloso cumplimiento de la ley de Moisés. Si a esto unimos el hecho de que hablase de un reino que no era de este mundo y el recibimiento que le hizo el pueblo cuando entró en Jerusalén, comprendemos en parte que se le sometiera a un juicio político-religioso que le llevó a la muerte. Fue condenado por los sacerdotes, por el poder de Roma y por el pueblo que, preguntado desde el balcón del Pretorio, contestó: ¡crucifícalo!

La muerte de cruz era una muerte aplicada a malhechores y sediciosos (conspiradores contra el Estado), una de las penas capitales más crueles de cuantas se han aplicado a lo largo de la historia de la humanidad.

La imagen de Jesús Nazareno que vamos a comentar, obra del escultor Luis Salvador Carmona, lo representa cargado con el madero camino del Calvario o monte de la Calavera, donde se hacían las ejecuciones de los reos condenados a la pena capital en la ciudad de Jerusalem. Jesús había ido a la Ciudad Santa para celebrar la Pascua, que rememoraba la salida de los judíos de Egipto y era la gran festividad religiosa del judaísmo.

Aparece coronado de espinas, una diadema burlesca que le pusieron los soldados romanos antes de presentarlo al pueblo para que este decidiese, según la costumbre judía de soltar a un preso por la fiesta de la Pascua, sobre quién debería liberar Poncio Pilato, si a Jesús o a Barrabás.

Recordamos aquí que Jesús fue condenado en calidad de "Rey de los Judíos", tal y como se puso sobre su cabeza en la parte más alta de la cruz: INRI (Jesús Nazareno Rey de los Judíos), escrito en hebreo, arameo y griego.

El color morado de la túnica del Nazareno hace referencia a la púrpura real y sacerdotal, así como al tiempo penitencial, iniciado con la Cuaresma y que concluye con la Pascua.

Era costumbre conducir al reo por las calles de la ciudad, escoltado por los soldados encargados de aplicar la pena capital. Esta tarea en la Jerusalem del siglo I, año 33, durante el reinado del emperador Tiberio Claudio, recayó en la guardia pretoriana, mandada por el Gobernador de Judea Poncio Pilato.

En el recorrido entre el Pretorio, situado en la Torre Antonia del Templo de Salomón, y el Calvario, recorrió la Calle de la Amargura y salió por la Puerta Judiciaria hacia el lugar del suplicio en medio de los insultos del pueblo y los llantos y gemidos de un grupo de mujeres de Galilea que le habían seguido.

Se dice que, por el peso del madero, cayó tres veces y que una piadosa mujer llamada Berenice le limpió el rostro, quedando estampado éste en los pliegues del paño que usó a tal fin. También consta que un agricultor llamado Simón de Cirene, que volvía de sus tierras para celebrar la Pascua, fue reclamado por los soldados para que le ayudase a llevar la cruz".

artistas de diferentes épocas los han representado. El alumnado ante las fotografías de las imágenes antes mencionadas, podrá escuchar de sus profesores/as los comentarios pertinentes relacionados con las características de la obra de Luis Salvador Carmona,[315]. Comenzamos por la descripción de aspectos formales, continuando con aquellos rasgos de la técnica que acompañan a las obras de este autor a lo largo de toda su producción. La actividad más llamativa en este caso es la de, ante las reproducciones de las tres imágenes señaladas ir señalando, con flechas y letreros los detalles más característicos de ellas. Los más pequeños pueden, a partir de la observación de algunas siluetas, identificar las obras que van a ver in situ. La última tarea de este capítulo es un recortable de algunas de las imágenes estudiadas, que servirá para montar en el aula una pequeña exposición con que completar el mural final Nos atrevemos incluso a plantearles que observen el uso de recursos tales como simetría/asimetría, ponderación, volumen, vestidos y sus plegados, texturas, así como la composición, las actitudes y la expresión. El papel del rostro, de la mirada, de las manos, cabellos y postizos de todo tipo, poniendo en práctica lo que el profesor Martín González expone en las páginas de su libro *Las claves de la escultura*[316].

Una actividad posterior a los comentarios del profesorado es pedir algún alumno/a voluntario para describir a otro compañero/a, su actitud en ese momento, su atuendo, su expresión, etc. así como elegir una de las imágenes realizadas por el escultor y atreverse a emitir un juicio formal e informal desde la observación y las sensaciones que le provoca**.** Con ello se introduce al alumnado en el lenguaje de

[315] Se explica al alumnado la gran capacidad creativa del escultor y la relación de su obra con la tradición barroca devocional y las modas europeizantes y aristocráticas de la corte. Las imágenes se desposeen del dramatismo y patetismo del período anterior y se potencian valores como la elegancia, la distinción, el equilibrio y la mesura. Existe lo que se ha llamado "estética carmonesca", sus obras desprenden gran majestuosidad, se tallan paños con gran vuelo y dinamismo, sus mejillas y pómulos son característicos, sus carnaciones son blanquecinas y pálidas, hay una gran exquisitez y delicadeza, usando frecuentemente para el borde de las túnicas o mantos encajes naturales para hacerlas más elegantes aún. (Ver DÍAZ FERNÁNDEZ, E. *Op. Cit.*).

[316] En este apartado se dan nociones de cómo pueden interpretarse los diferentes aspectos a tratar de una imagen, en este caso de las que nos ocupan, de cómo el artista se expresa a través de ellas. Así leemos textos sobre el tratamiento pictórico de las carnes, la composición o modo de disponer los distintos elementos formales para conseguir el mejor efecto, les invitamos a que busquen los ejes de simetría en las tallas analizadas, a que estudien el tipo de plegado y cómo incide la luz en él, explicándoles como cada época y cada artista usa un tipo de pliegues característicos, bien ondulantes, bien cortantes y angulosos. Las manos y el rostro son elementos fundamentales a la hora de valorar una escultura y especialmente la posición de la cabeza, la boca, la mirada, el entrecejo y el cabello. En MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.*: Las claves de la escultura.* Las claves del Arte. Edit. Planeta. Barcelona, 1995, págs. 83-90 y ss.

los símbolos y atributos que acompañan a las imágenes a estudiar, realizando esta misma tarea con otras obras extraídas tanto de la iconografía cristiana como de la mitología clásica[317]. Se puede buscar información a este respecto tanto durante la sesión T.I.C. como consultando los fondos de nuestra biblioteca.

Una tarea divertida consiste, sobre todo para el alumnado de primeros ciclos de primaria y secundaria, en ir descubriendo detalles en las imágenes como los variados tipos de nimbos, las tonsuras en algunos santos, los tipos y colores de tejidos en hábitos y túnicas, los diferentes paños de pureza de los Cristos crucificados, cómo son los plegados, si tienen galones dorados en los bordes de túnicas y mantos, si están acompañados por algún animal y su significado, etc.[318].

En un salto cualitativo por las páginas de cuestionario sobre la historia del pasado de Estepa y su marquesado, los alumnos y alumnas se enfrentarán con nociones básicas del trabajo de un escultor, se buscarán definiciones de los procedimientos inherentes a la imaginería, tanto relacionados con las técnicas de trabajo como la aplicación de encarnadura, estofados, policromías, postizos, atributos, etc. Se buscarán las definiciones en el glosario de términos, más de cien, relacionados con el trabajo de un escultor-imaginero que aparecen al final de la unidad[319].

Durante la visita se consulta la ficha técnica delante de cada una de las imágenes. Los alumnos/as pueden hacer las preguntas que deseen y otros compañeros/as o los profesores acompañantes las contestan sobre la marcha. Se hace una breve descripción del edificio y se analiza el lugar donde se ubican las imágenes, esto es capilla, retablo, camarín, etc.

En un nivel más avanzado la ficha técnica debe incluir información más detallada sobre actitudes, volúmenes, expresión y composición. Para que entiendan

[317] Material Didáctico del antiguo Museo de Escultura de Valladolid, con textos de Mª Ángeles Polo y Margarita de los Ángeles. En sus múltiples fichas de trabajo para alumnos de primaria y secundaria ofrecen un completo compendio de cómo debe analizarse una escultura y, lo que nos interesa ahora, la representación de los santos, sus símbolos y atributos, según épocas y estilos.

[318] *Ibidem.*

[319] Términos como altorrelieve, anatomía, antropomorfo, arabesco, bajorrelieve, belén, boceto, brillo, bruñir, bulto, busto, calco, caoba, carnación, cera perdida, clásico, climax, composición, contenido, contorno, copia, cuerpo, decorativismo, desbastar, dorar, efigie, eje, encarnar, entallador, equilibrio, estatua, ecuestre, estatuaria, estofar, factura, formón, gubia, hornacina, hueco, iconografía, imaginería, madera, mano, maqueta, mármol, masa, mediorrelieve, modelado, modelo, mórbido, pan de oro, pátina, pedestal, pliegue, policromar, ponderación, proporción, pulimentar, relieve, retablo, retrato, satinado, talla, tallar, taller, textura, torso, volumen, yeso, etc.

estos términos hemos recurrido a la estrategia de la dramatización. Aprenden mirando e imitando las expresiones, la dirección de las miradas, la postura de las manos y del cuerpo**,** etc. Se trata de una dinámica de grupo que tiene como base la observación y la suelen realizar los alumnos/as del grupo de teatro surgido para dramatizar escenas relacionadas con algunos de los temas estudiados en clase de Ciencias Sociales. Esto lo hemos puesto en práctica durante y después de la visita.

La estancia en Estepa incluye igualmente un recorrido parcial por el Cerro de San Cristóbal y una visita a la iglesia-museo de Arte Sacro de Santa María**,** donde podemos apreciar desde los restos de la antigua mezquita y la iglesia mudéjar al actual espacio arquitectónico desacralizado. Allí, ante la impresionante tramoya del retablo mayor y otros menores, se explicará la estructura básica de un retablo, y apreciaremos la pila bautismal algunas obras de pintura y escultura así como diferentes vitrinas con piezas de platería y relicarios con los que completar la idea que, sobre el patrimonio artístico estepeño, han extraído nuestros alumno/as a través de todo el trabajo realizado antes y después de la visita.

Una vez terminadas las dos fases de la actividad, trabajo previo en el aula y observación in situ de las obras referidas, le toca el turno a la Evaluación. Comprobamos, a través de un somero cuestionario, si han adquirido los conocimientos clave que pretendimos desde el principio, preguntando sobre determinados elementos que acompañan a la obra de Luis Salvador Carmona, sobre los edificios que alberga la producción estepeña del artista, sobre la historia y geografía de Estepa y, en suma, a lo que aconteció durante el desarrollo de esta actividad. En las últimas páginas el alumnado va a contestar cuestiones referidas a cómo ha participado, si le ha gustado hacerlo, si cambiaría algo, propuestas y/o alternativas a este tipo de actividades culturales en vistas a siguiente curso, etc.

La experiencia ha sido provechosa, tanto para el alumnado como para el profesorado participante, destacando sobre todo la buena sintonía entre los alumnos/as y esta villa que tanto llama la atención entre ellos, suponemos que por el cúmulo de circunstancias que se dan en ella durante el otoño, que es cuando la solemos realizar. También hemos comprobado que Estepa está preparada para enseñar su rico patrimonio a la población escolar y es por ello que queremos felicitar y agradecer también al Ayuntamiento de Estepa y a los responsables de Patrimonio por la oferta cultural que posibilita poder conocer a fondo esta villa que no deja indiferente a nadie. Gracias a ello nuestros alumnos han podido incrementar la adquisición de los elementos básicos de la cultura, especialmente en sus aspectos humanístico y artístico.

Por último señalar que estar con nuestros alumnos/as delante de obras de imaginería como las relacionadas con Luis Salvador Carmona, sin cansarles demasiado y hablándoles en un lenguaje que puedan entender, ha sido muy gratificante. Nuestro lema, el que figura también en el mural realizado "Contemplar, conocer para comprender y tomar conciencia para proteger" se justifica por sí solo cuando terminamos una tarea y emprendemos otra. Y puesto que esto no ha hecho más que empezar ya les hemos adelantado una propuesta similar para el curso próximo referida a otra comarca de la provincia de Sevilla, al Aljarafe[320] seleccionando esta vez obras pictóricas y variando la visión que, sobre el Barroco, han tenido nuestros alumnos/as al visitar Estepa.

[320] Esta nueva propuesta se ha pensado realizar durante el primer trimestre del curso escolar 2009-2010 y tendrá como marco el encuentro de cronistas e investigadores locales promovido por la A.S.C.I.L. bajo el título "El Aljarafe Barroco". Ya estamos barajando la elección de varias obras de escultura y pintura de varios municipios de esta comarca sevillana para poder poner de nuevo en práctica esta experiencia tan novedosa para nuestros alumnos.

LA FUNCIÓN MÁS REGIA QUE HA HABIDO EN EL MUNDO. SAN FERNANDO Y LA CORTE DE FELIPE V EN EL LUSTRO REAL (1729-1733). LITURGIA, DEVOCIÓN Y APOTEOSIS

José Gámez Martín

Venerado desde su muerte su incorrupto cuerpo en la Capilla Real, a los pies de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes, ofrenda entregada por él mismo a la ciudad tras la reconquista, el culto y la devoción a San Fernando ha tenido una especial predicación en la historia religiosa sevillana, acrecentada tras su beatificación en 1671.

En el presente trabajo estudiamos este culto fernandino en el lustro real, como bien se sabe, los cinco años en los que Felipe V moró en Sevilla, sobre todo por decisión de su esposa, Isabel de Farnesio, en lo que fue un intento desgraciadamente infructuoso en su mayor parte de aliviar al rey de su estado depresivo y melancólico con los aires alegres de la capital andaluza.

Recién llegado el devoto rey a la ciudad sevillana, una de sus primeras decisiones fue la de inaugurar la nueva urna realizada como sepultura del cuerpo de San Fernando, siendo el propio monarca el que incentivó la celebración de esta ceremonia de forma fastuosa y barroquista, lo que llevaría por consiguiente a una propia exaltación de la monarquía por él encarnada, lo que servía también para santificar de alguna forma la dinastía Borbón, que reinaba en su persona en tierras hispánicas tras la Guerra de Sucesión con la victoria de la francesa sobre la familia imperial.

La corte de Felipe V, en su estancia sevillana, incentivó también la liturgia de San Fernando en estrecha relación con el cabildo de capellanes reales, de los que el rey era el patrón y protector.

I. Fernando III, la santificación de la monarquía hispánica[321]

Figura crucial de la historia medieval española, rey conquistador y fiel devoto de Dios y de la Virgen. Nacido en 1199, criado por su madre doña Berenguela, fue coronado rey de Castilla en 1217 y en 1230 de León, asegurando la unificación de ambos reinos. Su abundante historia militar comienza en 1224 con la toma de Quesada y, más tarde, en 1227 con la toma de Baeza. Todas sus conquistas están relacionadas con hechos de carácter religioso.

[321] Entre la copiosa bibliografía destaco las siguientes: ANSÓN, F.: *Fernando III rey de Castilla y León*; Madrid, Palabra, 1998. MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Fernando III 1217-1252*; Palencia, Diputación, 1993. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M.: *Fernando III el Santo, Rey que marcó el destino de España*; Madrid, Fundación Lara, 2006.

El rey entró en Andalucía en 1227, en 1236 se le entrega Córdoba, en 1243 Murcia y en 1246 se firma un tratado con el rey de Granada por el que el rey moro pasa a ser vasallo del castellano. Reconquistada Sevilla el 23 de noviembre de 1248, obtuvo de la Santa Sede que se restableciera el arzobispado hispalense, al que dotó de forma espléndida con sus propios bienes personales.

Disfrutó durante toda su vida de justa fama de santidad y, según las crónicas de su contemporáneo Lucas de Tuy*:*

"...sin ensoberbecerse nunca, fue justamente severo al castigar a los culpables; y en medio de esta justa severidad, fue magnánimo y clemente con los enemigos derrotados. En su ánimo real nunca estuvo como móvil la avaricia, y se vio que tenía el don de la sabiduría así como el don de la fortaleza y de la clemencia. A todas las iglesias las respetó de tal forma todos sus derechos que no hubo quien se atreviera a molestarlas en lo más mínimo..."

Desde su religiosa muerte el 30 de mayo de 1252, su cuerpo, sepultado en la Capilla Real, fue venerado por el pueblo, concediendo indulgencias a quien lo visitara los Papas Inocencio IV en 1252 y Alejandro IV en 1254 y 1255, consiguiéndose incluso de Sixto V en 1590 que se le cantase y rezase de forma pública *"por la excelencia de vida y virtudes, alcanzó y mereció el renombre de Santo"*.

A inicios del siglo XVII, el cabildo sevillano, impulsado por particulares, empieza a proponer su proceso de canonización, que contó con el apoyo de la monarquía, deseosa de ver alcanzar la gloria de los altares de uno de sus componentes, máxime por cuestiones políticas de rivalidad al contar ya la monarquía gala con la santificada figura de Luis IX.

El pontífice Clemente X beatifica a Fernando III el 4 de febrero de 1671, concediéndole fiesta el día 30 de mayo y rezo con rito doble. La decisión del Papa sumió a la ciudad en prolongadas fiestas y fastuosas ceremonias de carácter litúrgico, celebradas casi al unísono por todo el territorio español.

En 1672 su nombre fue incluido en el martirologio romano con fecha 30 de mayo, en 1675 se aprobaron la oración y lecciones propias del segundo nocturno del oficio del Santo, en 1676 Clemente X concedía poder celebrar misa votiva de San Fernando, Inocencio XIII en 1720 concedió que su fiesta fuera de rito doble y en 1749, por decisión de Benedicto XII, pasó a ser de primera clase y octava.

El oficio propio de San Fernando fue aprobado en 1819 por Pío VII, celebrándose por vez primera al año siguiente en Sevilla.

II. Felipe V y la Sevilla del Lustro Real[322]

A partir de 1727, la enfermedad que sufría Felipe V se agudizó, sumándose a esta situación un estado de depresión, inhibición y aislamiento que también era sufrido por otros miembros de su familia, como sus propios hermanos, los duques de Borgoña y Berry, esto hizo que su mujer, Isabel de Farnesio, pensara retirarlo de la corte para que mejorara su situación e impedir otros intentos de abdicación, como ya sucediera años antes con el reinado efímero de su hijo Luis I.

La ocasión de retirarlo de Madrid se presentó con motivo de las dos bodas reales hispano-lusas celebradas en enero de 1729 en el río Caya entre el infante español don Fernando con la princesa Bárbara de Braganza y el príncipe de Brasil don José con la infanta española María Ana Victoria.

Tras la celebración de la misma y con la colaboración especial de los miembros de la corte, Isabel consigue que Felipe se traslade a Sevilla, donde residirán hasta el año 1733, periodo que ha sido llamado Lustro u Olimpiada Real. En el mismo, Sevilla quiso renacer de sus cenizas, en las que se sumió con la profunda crisis que sufrió en el siglo XVII debida, entre muchos factores, al traslado de la Casa de la Contratación a Cádiz.

Durante este periodo la ciudad agasaja a los monarcas con lo mejor de su sentimiento barroco en fiestas y celebraciones religiosas, demostrando lo arraigado que en el pueblo está el sentimiento devocional. Los monarcas participaron activamente en la Semana Santa de 1729, presenciaron la procesión del Corpus en 1731 y 1732, cambiando ésta su itinerario para que los reyes pudieran verla desde los Alcázares; potenciaron el culto a la Virgen de la Antigua y el mecenazgo artístico de su capilla catedralicia por ser la gran devoción del arzobispo Salcedo y Azcona; incentivaron los comienzos devocionales de la advocación de la Divina Pastora; y apoyó el rey la propagación de la Inmaculada dirigiendo a Roma una carta desde Sevilla en 1732 solicitando la proclamación dogmática y a la que se adhirieron los principales estamentos de la ciudad.

1. Felipe V. Hyacinthe Rigaud, 1701

[322] La principal fuente para el estudio de este periodo en Lorenzo de ZÚÑIGA: *Anales eclesiásticos y seglares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla que comprenden la Olimpiada o Lustro de la Corte en ella…*Sevilla, 1748.
De la bibliografía posterior se destacan LEÓN, A.: *Iconografía y fiesta durante el Lustro Real. 1729-1733*; Sevilla, Diputación (Arte Hispalense), 1990; MORILLAS ALCÁZAR, J. Mª: *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía*. Sevilla, 1996; MÁRQUEZ REDONDO, A. G.: *Sevilla, Ciudad y Corte. 1729-1733*. Sevilla, Ayuntamiento, 1994; Un atractivo resumen en MORALES MARTÍNEZ, A.: "Sevilla es Corte. Notas sobre el Lustro Real" en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2000; pp.172-181

Durante el Lustro hubo también un renacimiento de las artes plásticas y, como en tantas otras ocasiones a lo largo de su historia, fue una ocasión perdida por Sevilla para salir del ostracismo al que se encontraba sujeta.

III. La más regia función. 14 de mayo de 1729, traslado de San Fernando a la nueva urna

Tras la beatificación de Fernando III en 1671, el 20 de mayo la reina gobernadora Mariana de Austria se dirige a los capellanes reales sevillanos para transmitir su convencimiento de que el nuevo santo debía tener una urna relicario que se ajustara con mayor decoro a las necesidades del momento. Esta magnífica obra se dilató en el tiempo por su costosa elaboración, pues fue concluida medio siglo después, prolongándose durante los reinados de Carlos II y Felipe V y el gobierno de varios arzobispos sevillanos. Aunque los primeros diseños fueron realizados por artistas de sobrado renombre tales como Herrera el Mozo o Simón de Pineda, fue el platero Laureano de Pina quién finalmente realizó el proyecto, culminándolo en septiembre de 1719[323].

2. Urna de San Fernando. Juan Laureano de Pina, 1671-1685-1719

Felipe V no influyó en el diseño de la urna, y en 1717 autorizó para que se siguiera con su realización, tres años después es informado de su conclusión y en junio de 1722 el representante del cabildo sevillano en Madrid, el canónigo Moreno y Córdoba, comunica a Sevilla el deseo favorable del monarca de que se estrenase la urna en próxima ocasión, aunque se demoró en el tiempo, por lo que no debe extrañarnos que una vez llegado el soberano a Sevilla se pidiera al rey su pronta realización.

Los reyes entran en la ciudad el 3 de febrero de 1729 acompañados de los príncipes de Asturias don Fernando y su reciente esposa Bárbara de Braganza, y de los infantes don Carlos y don Felipe.

Acompañados por el Ayuntamiento en pleno, los monarcas entraron por la Puerta de Triana, trasladándose por la plaza de la Magdalena hasta la de San Francisco, realizando después una estación en la Catedral para dirigirse posteriormente a su residencia en los Alcázares. En la estación catedralicia fueron acompañados por el arzobispo, el cabildo eclesiástico y los colegiales de San Miguel, que portaron hachas en las manos para alumbrar el cortejo por el interior del recinto, rindiendo pleitesía al Santísimo Sacramento en el altar mayor[324].

[323] Sobre la Urna véase SANCHO CORBACHO, H.: "Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando" en *Revista de estudios sevillanos*, Sevilla, 1973, pp. 93 a 141; y SANZ SERRANO, Mª J.: *Juan Laureano de Pina*; Sevilla, Diputación (Arte Hispalense), 1981.
[324] ZÚÑIGA: *Anales...*

Siguiendo una invitación del Cabildo Catedralicio los reyes volvieron a la catedral el día 5 a las tres y media de la tarde, presidiendo *La Cieguecita* de Montañés un altar instalado en la puerta principal, se cantó el *Te Deum* ante el Santísimo en el altar mayor y la comitiva se trasladó a la Capilla Real, donde subieron al altar de la Virgen de los Reyes y veneraron el cuerpo incorrupto de San Fernando. Tras visitar por indicación del arzobispo Salcedo la Capilla de la Virgen de la Antigua volvieron a los Alcázares, aunque el cariño hacia la catedral es demostrado al volver a la misma el día 13 de febrero por la tarde, visitando el altar mayor, la Capilla de la Virgen de la Antigua y la Real, donde a petición de Felipe V fue nuevamente descubierto el cuerpo de San Fernando, retirando el arzobispo el paño carmesí del rostro del santo rey, tomando Felipe la espada fernandina, venerándola y besándola, en el coro contemplaron el baile de los seises, subiendo también a la Giralda. En esta visita la princesa de Asturias, Bárbara de Braganza, prometió públicamente enviar su traje de novia para ser ofrendado a Nuestra Señora de los Reyes[325].

Estas visitas a la Capilla Real fueron preparadas con máximo esmero por el cabildo de capellanes reales incluso antes de la llegada de los monarcas a la ciudad, como lo manifiesta el cabildo extraordinario convocado el viernes 28 de enero para dilucidar lo que había que preparar "*acerca de la posible venida de este rey y príncipes a esta ciudad"*, en él se acuerda que *"lo necesario para hacer en obsequio y veneración de sus majestades y altezas, siendo lo primero el disponer un dosel para los reyes, almohadones, tapices y reclinatorio preciso para todas las seis personas reales que vienen y así mismo tener preparado un palio"*, se acordó mantener correspondencia con los maestros de ceremonias que con la corte venían desde Madrid así como solicitar el beneplácito real con el fin de que *"se acaben cuanto antes los adornos de las cajas hechas adonde se ha de poner el cuerpo del santo rey"*[326].

Vemos así como los capellanes reales tenían un verdadero interés por el estreno de la nueva urna, por lo que se reunieron los días 12 y 24 de marzo con el fin de realizar nueva ropa y exornos para el cuerpo del rey San Fernando[327].

El cabildo catedralicio junto con el de capellanes reales pidió al rey el beneplácito para realizar el traslado el 13 de marzo de 1729, contestando el monarca por medio del marqués de la Paz en misiva en la que informaba que el rey contribuiría personalmente con seis mil pesos, de los que dos

[325] ZUÑIGA: *Anales...*
MÁRQUEZ: *Sevilla...* pp. 90-92.
[326] Archivo de la Catedral de Sevilla: Archivo de la Capilla Real, Autos Capitulares, Libro X (1726-1733), fols. 96 vto. y 97 rto.
[327] Archivo de la Catedral de Sevilla: Archivo de la Capilla Real, Autos Capitulares, Libro X (1726-1733), fols. 102 vto. y 103 rto.

tercios irían destinados para preparar la función y el resto se emplearía en los gastos iconográficos de la procesión así como en las ropas y alhajas que iban a realizarse para el exorno de las santas reliquias[328].

Según se desprende de la misiva firmada por el marqués de la Paz el 29 de abril, el propio rey estableció todas las características litúrgicas que caracterizarían ese traslado, que fijó para el 14 de mayo: el canto de vísperas, los participantes en la procesión, la solemne misa a celebrar, la participación directa de la familia real en la misma, el itinerario y la participación en la misma de la espada y el pendón del santo rey de la misma forma que lo hacían en la procesión de cada 23 de noviembre[329].

El 8 de mayo, a las cuatro de la tarde y en la Capilla Real, con la presencia del arzobispo Salcedo, del arcediano Bizarrón, del arcediano de Carmona José Manuel de Céspedes, del canónigo Gabriel Torres y del racionero Pedro Ventura, se extrajo el cuerpo de San Fernando de la caja de madera, donde reposaba, para ser vestido con la ropa que había de estrenar, según testimonia acta protocolaria firmada por el notario Pedro Leal, que en la misma da detalles del estado de los restos del Santo. El siguiente día 12 Leal vuelve a levantar acta de que el Santo Conquistador está ya vestido para la ocasión, colocándosele en la nueva urna de cristal en la que sería trasladado a la nueva urna argéntea que es alabada pues *"toda de ricos cristales que sin el menor embarazo se puede ver por todos el santo cuerpo"*. Esta colocación de las reliquias fue presidida por el Cardenal Borja, Patriarca de las Indias, que estuvo acompañado por diferentes canónigos y capellanes reales[330].

Los maestros de ceremonia catedralicios cuidaron con esmero la celebración hasta en sus más mínimos detalles en los cabildos celebrados los días previos[331]. La tarde del día 13[332] la urna estaba colocada en una parihuela con faldones de escogido tisú y cuatro blandones de plata en las esquinas y rodeada de un fastuoso altar efímero formado por ocho ángeles "de primorosa hechura", dos estaban colocados en la

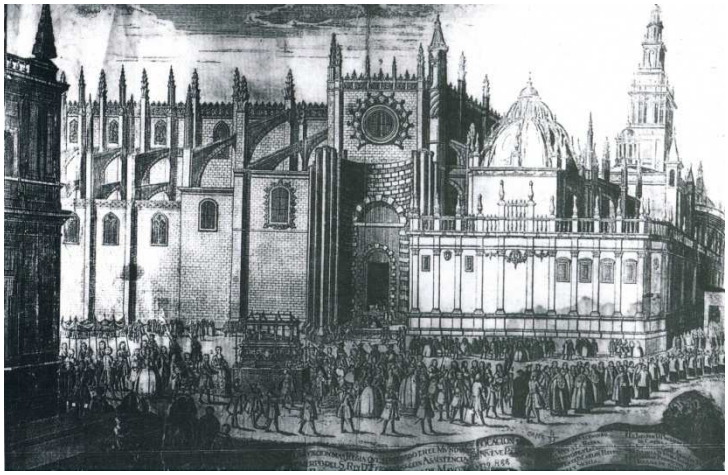
[328] QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I.: *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*; Madrid, 2006; p. 153.

[329] Archivo de la Catedral de Sevilla: Secc. I, Secretaría; Autos Capitulares, Libro 103 (1729), fols. 83 vto. y 84 rto.

[330] Ambas escrituras, conservadas en el Archivo de Protocolos, se encuentran trascritas en QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I.: *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*; Madrid, 2006.

[331] Archivo de la Catedral de Sevilla: Secc. I, Secretaría; Autos Capitulares, Libro 103 (1729), fol. 87.

[332] La principal fuente para el estudio de estas vísperas y la Función y procesión del día siguiente es la obra del Padre Antonio de SOLÍS S. J: *Gloria póstuma en Sevilla de San Fernando Rey de España, desde su feliz tránsito hasta la última traslación de su incorrupto cuerpo el año de 1729*; Sevilla, 1730, edición facsímil del Ayuntamiento.



cabecera del santo llevando una corona imperial en las manos con ademán de ceñírsela, otros dos a los pies sostenían las llaves de la ciudad en fino oro y pendientes de un cordón bien fabricado de martillo, mientras que los otros cuatro sostenían un pabellón de rica y vistosa lana blanca que se recogía sobre la urna de cristal pero que permitía la contemplación de su venerado interior, se cantaron solemne vísperas y durante toda la noche hubo luminarias y repiques en la ciudad y fuegos desde la Giralda.

En la mañana del día 14 fue trasladada la urna al altar mayor con el mismo cortejo protocolario que tendría lugar esa misma tarde y que posteriormente describiremos. En la Capilla Mayor se celebró la solemne misa pontifical oficiada por el arzobispo Luis de Salcedo, al que auxiliaron de diáconos los señores capitulares don Gabriel Torres, don José Mier, don Diego Fernando Sánchez y don Joaquín de la Pradilla. La liturgia del día era de San Anselmo, habiendo solemne canto del coro catedralicio. La familia real asistió en pleno y fue acomodada en la misma tribuna en la que lo hiciera la Semana Santa del mismo año, estando asistidos como sumilleres por el deán y el arcediano de Sevilla. Tras la celebración de la solemne Eucaristía se retiró la real familia a los Reales Alcázares y el cuerpo del Santo Rey fue custodiado por guardias de corps, los cabildos eclesiástico y secular, el clero y los principales estamentos de la ciudad.

A las seis de la tarde comenzó a salir la procesión por la puerta de San Miguel, para dar la vuelta completa por el perímetro catedralicio y volver a entrar por el mismo lugar, aunque los participantes tuvieron que entrar por la puerta mayor debido a que a su llegada la urna aún no había salido. La principiaba, sufragadas por el ayuntamiento las alegres travesuras, danzas y gigantes entre las que desfilaba la tarasca; tras la que se sucedían por riguroso orden de antigüedad treinta cofradías, presididas por la Archicofradía Sacramental del Sagrario, que como era tradición estaba invitada expresamente por el Cabildo Catedral desde

3. La función más regia que ha habido en el mundo. Colocación del Cuerpo del Sto. Rey Dn. Fernando con asistencia de nueve personas reales en Sevilla el día 1 de mayo del año de 1729. Anónimo, 1729

mediados del siglo XVI con la participación en la procesión de tercia de la Asunción; seguían las comunidades religiosas, los Capuchinos con la imagen de San Francisco, los Padres de la Merced Descalza con la imagen de San Ramón Nonato, los Agustinos Descalzos con Santa Rita de Casia, los Mínimos con San Francisco de Paula, los Mercedarios Calzados con San Pedro Nolasco, los Carmelitas observantes con San Alberto, los Agustinos con San Agustín, los Franciscanos con San Francisco de Asís, cuya imagen destacaba por un costoso vestido de color ceniciento, y finalmente los Dominicos con su santo fundador Domingo de Guzmán, tras ellos veinticinco cruces de las parroquias de la ciudad, presididas por la metropolitana, a la que acompañaban dos sacristanes mayores y un subdiácono; seguía la clerecía, los jueces eclesiásticos, el clero de la matriz, la universidad de beneficiados propios, dos canónigos de la colegial del Salvador y el Cabildo Catedralicio completo; desfilando en medio del mismo la espada y el pendón de San Fernando, que por propia decisión del rey fueron llevados por don Alonso Manrique de Lara, duque del Arco, y don Mercurio Antonio López Pacheco, Marqués de Villena, respectivamente, mientras que los borlones del pendón iban portados por los dos hijos del marqués de Villena, el conde de Oropesa y su hermano don Juan Pacheco; antes de la sagrada urna desfilaba la música y los doce capellanes reales revestidos de pluviales plancos de tela, junto a la grandeza y a los caballeros de las órdenes del Toisón de Oro y del Santo Espíritu; del paso de la sagrada urna salían ocho tiras de oro con primoroso bordado, especialmente en sus extremos, que eran llevados por los ocho miembros de la familia real, las dos primeras cintas iban en manos de los infantes don Luis y doña María Teresa, que eran portados en brazos por sus nodrizas debido a su corta edad, seguían en la banda derecha de la parihuela los infantes don Carlos y don Felipe, mientras que por la izquierda lo hacían los príncipes don Fernando y doña María de la O, mientras que a la cabecera del santo cuerpo las portaban a la derecha el rey Felipe V y a la izquierda su esposa Isabel de Farnesio; a la familia real la escoltaba toda la corte palatina con costosos ropajes, a la que seguía un lujoso palio de respeto de diez varas de plata que, aunque el rey dispuso en un primer momento fuera llevado por

4. Procesión General a la Traslación del Sto. Rey Dn. Fernando, a las nuevas urnas en el día 14 de Mayo del año de 1729. Pedro Tortolero, 1729

miembros de su corte, concedió finalmente que el honor recayera en caballeros sevillanos, recayendo tal distinción en el marqués de Tous, don Juan Manuel de Esquivel, don Nicolás de Toledo, el marqués de Parada, el conde de Villanueva, el marqués de Narváez, don José Osorio, el marqués de Medina, don Juan Féliz Clarevout y don Bernardo de Ulloa; tras ellos la presidencia eclesiástica con el arzobispo Salcedo y las dignidades mitradas del cabildo; cerrando la procesión la guardia de corps de escolta. La procesión terminó cerca de las nueve de la noche, quedando el santo cuerpo al fin en la Capilla Real.

Para la veneración del pueblo, San Fernando estuvo expuesto ininterrumpidamente los días 15 y 16, cubriéndose con un paño blanco los días 17 y 18, hasta su colocación definitiva el día 19 en la urna de plata de Laureano de Pina a cuyo acto asistió el arzobispo Salcedo. La velación del cuerpo originó un conflicto diplomático con el cabildo catedral, que había pedido que la exposición durase al menos dos días más, a lo que se negaron los capellanes reales alegando motivos de seguridad ante el temor de desórdenes debido a la gran afluencia de fieles[333].

De la solemne función conservamos dos testimonios gráficos, uno de ellos firmado por Pedro Tortolero en el que se muestra una visión completa del cortejo desde la esquina de la catedral en la calle Alemanes hasta la puerta de San Miguel; mientras que el otro, titulado *La función más Regia que ha habido en el mundo*, de autor anónimo, ofrece una visión de la lonja de la catedral con la última parte del cortejo, desde la cruces parroquiales hasta el palio de respeto. También conservamos manuscritos anónimos descriptivos y representaciones de la lírica popular con barroca manifestación de exaltación a San Fernando y la monarquía hispánica[334].

IV. La consolidación del culto a San Fernando en el Lustro Real

Los capellanes, conscientes del auge que la ceremonia de inauguración de la urna había tenido para propagar la devoción a San Fernando, y habiendo igualmente comprobado el cariño del pueblo hacia los restos incorruptos del rey cuando se expusieron con ocasión de la misma, tuvieron a bien dirigir al monarca un memorial en el que se solicitaba su permiso para que el cuerpo del Santo fuera

[333] Archivo de la Catedral de Sevilla: Archivo de la Capilla Real, Autos Capitulares, Libro 10 (1726-1733), fols. 107 y 108.

[334] Como ejemplos a citar, diré que en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla se conserva una relación sobre las fiestas de esta procesión escrita por Juan Francisco Blas de Quesada, al igual que un curioso romance escrito por un *"Religioso deboto del Santo Rey Fernando"*.

descubierto en algunas ocasiones, estando fechado este documento el 1 de octubre de 1729.

En ella exponían su criterio de que las fechas más acordes para la exposición serían el 30 de mayo día de su onomástica, el 23 de noviembre festividad de San Clemente en la que se celebraba la procesión de la espada como conmemoración de la Reconquista, y la del 22 de agosto coincidente con el último día de la octava de la Asunción[335].

El viernes 23 de junio de 1730 recibe el cabildo la respuesta del agente de la Real Cámara de Madrid en la que se manifiesta que el rey está "*conformándose con lo que tenia dispuesto la Capilla y añadiendo Su Magestad el cuarto día, que es el que se hizo la traslación de dicho santo cuerpo a las nuebas urnas*"[336].

La real cédula que desde entonces fija esta veneración fernandina, fue firmada por Felipe V el día 30 de junio en Cazalla, donde entonces se encontraba la corte, cumpliéndose hasta la actualidad los deseos del primero de los Borbones[337], con asistencia del ayuntamiento el 30 de mayo, onomástica del rey, según voto realizado en 1671 y el 23 de noviembre cuando se lleva a cabo la procesión de la espada.

El cabildo incentivó estos años del lustro que cada 30 de mayo se celebrara la ceremonia con aparato de primera clase, incluso cuando este día coincidía con otra fecha en el calendario litúrgico se acordaba trasladar el culto fernandino de fecha para que no perdiese un ápice de su trascendencia, así ocurrió por ejemplo en 1733 cuando coincidió con la octava de Pentecostés[338]. También se acordó que las fiestas de la octava de la Ascensión se celebrara siempre delante del altar del rey, a excepción del sábado que se celebraría en el altar de Nuestra Señora de los Reyes[339].

El agradecimiento de los capellanes reales por el decisivo papel desempeñado por los reyes en la consecución de la inauguración de la nueva urna para albergar los restos del Santo Rey, hizo que el cabildo les enviase laureadas cartas de gratitud además de decidir tras diferentes reuniones entregar a los monarcas unas reliquias de los antiguos ropajes del Santo Conquistador e incluso la antigua almohada donde el rey San Fernando reposaba su cabeza, que aunque en un principio iba a ser enviada como presente a los señores de la

[335] Archivo de la Catedral de Sevilla: Archivo de la Capilla Real, Autos Capitulares, Libro 10 (1726-1733), fols. 126 vto. y 127.
[336] Ibidem, fols. 151 vto. y 152.
[337] DOMÍNGUEZ ADAME, M.: "Breve cronología sobre la festividad de San Clemente, aniversario de la Conquista de la Ciudad y la Procesión de la espada" en *Gloria póstuma en Sevilla de San Fernando Rey de España, desde su feliz tránsito hasta la última traslación de su incorrupto cuerpo el año de 1729*; Sevilla, 1730, edición facsímil del Ayuntamiento; p XXIV.
[338] Archivo de la Catedral de Sevilla: Archivo de la Capilla Real, Autos Capitulares, Libro 10 (1726-1733), fol. 252 rto.
[339] Íbidem, fol. 250 vto.

Real Cámara establecida en Madrid, se acuerda el jueves 8 de septiembre de 1729 que sea entregada al Príncipe de Asturias y su mujer, ya que *"al llamarse Fernando Nuestro Serenísimo Príncipe es bien tenga esta tan admirable reliquia de su Santo"*[340]. Esta ofrenda a los Príncipes de Asturias le fue entregada en una arqueta el 29 de octubre, la cual fue realizada en plata con sus escudos y motivos heráldicos, incluyéndose también en ella un relicario de oro con cinco cuentas del rosario que en sus manos había tenido el rey[341]. A los señores de la Cámara de Madrid se les envía también otra caja que contenía diferentes restos de los vestidos del santo que sustituyeron los nuevos, siendo enviada a Madrid el 3 de diciembre, recibiéndose carta de agradecimiento el día 23 del mismo mes[342]. La mayor parte de estas reliquias aún se conservan en la armería real[343].

También se cuidó el exorno artístico relacionado con el altar del rey, así los canónigos regalaron un rico pabellón de tela para la urna en abril de 1730[344], acordándose que la misma estuviera siempre cubierta.

Sumamente curiosa es la entrega, el 13 de abril de 1731, de dos mil pesos que un devoto había entregado a José Díaz de Guistián, vecino de Cádiz con el fin de que fueran entregados para el culto de la capilla real, realizándose seis candeleros grandes para el altar de San Fernando que costaron mil ochocientos diecisiete pesos, por lo que con los restantes se hicieron cuatro casullas y dos capas de oro, pero tras conocerse que la intención del devoto era para el culto a la Virgen de los Reyes, el comerciante gaditano pidió perdón por el error y solicitó que de su propio peculio se realizara alguna mejora en el altar de la Virgen y se restablecieran, en la medida de lo posible, las joyas perdidas de la corona en la procesión del agosto anterior[345].

Si repasamos las actas de estos años vemos siempre el interés de los capellanes para incentivar el culto de San Fernando con toda pompa, así lo demuestra la decisión del 12 de mayo de 1731 en la que se fija de forma obligatoria que el cabildo en pleno tendría que asistir a la capilla cada vez que se descubriera el cuerpo del rey para cantar las horas litúrgicas tanto por la mañana como por la tarde[346].

[340] Ibidem, fols. 122 vto. a 123 vto.
[341] Ibidem, fol. 129 vto.
[342] Ibidem, fols. 135vto. a 136 vto.
[343] de LUIS, Mª L:: "Tejidos-reliquias de la arqueta de San Fernando" en *Reales Sitios*, Nº 30, 1993; pp. 29-32.
[344] Archivo de la Catedral de Sevilla: Secc. I, Secretaría; Autos Capitulares, Libro 104 (año 1730), fol. 139 rto.
[345] Archivo de la Catedral de Sevilla: Archivo de la Capilla Real, Autos Capitulares, Libro 10 (1726-1733), fol. 174 vto., 176 rto., 177 vto. y 178 rto.
[346] Fol. 178 vto. y 179.

V. Felipe mira a Fernando: la Batalla de Orán y la Victoria de la Fe

Desde los comienzos de su reinado, incluso en los años de la Guerra de Sucesión, los cronistas y exaltadores le habían dado al bando de Felipe V una actitud mesiánica de carácter religioso, encontrándonos incluso obras de arte y pensamientos literarios en donde el Borbón aparece como guerrero victorioso dando muerte al dragón del pecado[347].

Este sentimiento religioso real, que marcó toda su vida y que incluso fue uno de los motivos de su prematura abdicación, no es de extrañar que se incrementase durante estos años de vida sevillana y que el d`Anjou se viera reflejado e intentara emular las hazañas de Fernando el Conquistador, por lo que es posible que esta devoción fernandina fuera un aliciente para que se cumpliera un viejo sueño de su reinado, ya que desde 1708 se había perdido la plaza africana de Orán, que había estado en poder de los españoles durante doscientos años. El rey fue animado a recuperarla e influenciado por el consejo del ministro Patiño, partió una escuadra desde Alicante el 5 de junio de 1732 que estaba en manos del conde de Montemar y del teniente general Francisco Cornejo, transportando veinticinco mil hombres con el fin de derrotar a los moros por sorpresa[348].

El 5 de julio llegó a Sevilla la noticia de que habían sido tomadas Orán y Zamalquibir, lo que sumió a la ciudad en grandes regocijos[349].

El religioso Felipe había pedido tanto al cabildo real como al catedralicio rogativas por el feliz éxito de la expedición y, en cabildo extraordinario de urgencia del sábado 14 de junio, los canónigos catedralicios deciden realizar al día siguiente, domingo infraoctava del Corpus, una procesión de rogativas en la que participaron los dos cabildos, clero, autoridades y comunidades religiosas, siendo el itinerario por las calles Génova, Chicarreros, Chapineros, Franco, Placentines y la entrada por la Puerta de los Palos. A la entrada se celebró misa votiva a la Inmaculada, presidiendo el altar mayor la imagen de *La Cieguecita* entronizada en el altar de plata de la octava concepcionista[350].

"Implorando el divino auxilio en la presente condición de la rendición de la plaza de Orán" comenzó asimismo una novena de rogativas en la capilla real y que finalizó el 8 de julio con el canto del *Te Deum*, estando

[347] Acertadas y certeas son las reflexiones sobre este tema de MORÁN, M.: *La imagen del Rey. Felipe V y el arte.* Madrid, Nerea, 1990; pp. 39 al 57.
[348] AA.VV: *Historia de España. Gran Historia General de los pueblos hispanos. Tomo V. La casa de Borbón. siglos XVIII al XX*; Barcelona, Gallach, 1979 (8ª edición); pp. 51-52.
[349] ZUÑIGA: *Anales...*
[350] Archivo de la Catedral de Sevilla: Secc. I, Secretaría; Autos Capitulares, Libro 106 (año 1732), fol. 155 vto. y 156 rto.

descubierto el cuerpo de San Fernando el primer y último día de la misma, exornado el altar con aparato de primera clase[351].

El 9 de julio los capellanes reales reciben una notificación del cabildo catedralicio y del rey en el que se solicita que la Virgen de los Reyes participe en una procesión general de acción de gracias para el próximo día 11, por lo que se tiene a bien avisar a las camareras para que bajen a la Virgen del camarín y "*se provengan de joyas, todas las que se pudieren, como tambien el bestido nuevo que dio la princesa de Asturias*". En la misma reunión se acuerda también que los capellanes realizarán una misa de acción de gracias con la asistencia del cabildo en pleno la misma mañana del día 11 y que facilitarían, como era deseo del rey, que en la procesión se llevasen la espada y el pendón de San Fernando[352].

El mismo día 9 una representación de los canónigos se personó en la reunión capitular del Ayuntamiento para, siguiendo las indicaciones reales, invitar a las autoridades de la ciudad a que participaran en las celebraciones de acción de gracias[353].

La procesión tuvo lugar a las seis de la tarde de aquel viernes 11, participando en la misma ambos cabildos, las religiones, el clero, los capellanes reales así como la Archicofradía Sacramental del Sagrario. La espada y el pendón del Santo Rey fueron llevados por los duques de Escalona y del Arco, como igualmente habían hecho en la procesión fernandina de 1729. La Virgen lució "*adornada con el precioso vestido, gala costosísima de corte que consagró a su mayor decencia la princesa nuestra señora y que fue el que ostento su Alteza serenísima el día de su muy feliz casamiento en Lisboa*" según nos refiere el analista Zúñiga. El recorrido fue desde la Puerta de los Palos hacia las calles Francos, Chicarreros, a la Plaza de San Francisco y de allí enfiló la calle Génova hasta la entrada por la puerta de San Miguel. El cortejo finalizó en la Capilla Real donde el arzobispo Salcedo, que lo había presidido, realizó el canto de acción de gracias[354].

El agradecimiento de Felipe V al cielo se hace palpable en una misiva que dirige en septiembre al romano pontífice con el fin de solicitar la definición dogmática del misterio concepcionista[355], suplicando el rey que a su deseo se adhiriesen los cabildos sevillanos y las autoridades de la Ciudad en lo que es una prueba palpable de seguir el ejemplo

[351] Archivo de la Catedral de Sevilla: Archivo de la Capilla Real, Autos Capitulares, Libro 10 (1726-1733), fols. 212 vto. a 225 rto.
[352] Ibidem, fols. 225 vto. y 226.
[353] Archivo Municipal de Sevilla: Secretaría, Autos Capitulares, año 1729; fols. 264 vto. y 265 rto.
[354] ZUÑIGA: *Anales...*
[355] sobre la petición concepcionista de Felipe V véase SERRANO ORTEGA, M.: *Glorias Sevillanas...*; Sevilla, 1893; pp. 681-686.

de Fernando, que exaltaba de Piedad mariana cuando conseguía una victoria para sus tropas.

Esta intervención milagrosa del conquistador de Sevilla en la Toma de Orán fue sentida por el pueblo, lo que queda reflejado en las siguientes estrofas de siguiente romance popular[356].

Y se cree con evidencia,
que ha sido especial milagro
que la Magestad Suprema
por la intercession ha onrado
de San Fernando que en esta
Magnifica Catedral con gran culto se venera
(...)

El empeoramiento del rey hizo que se decidiera abandonar Sevilla y dirigirse al palacio de la Granja, lugar que añoraba con total sentimiento. El día de la partida quedó fijado para el 16 de mayo de 1733, saliendo la comitiva real, casi de hurtadillas, durante las calurosas horas del mediodía por la puerta trasera de la huerta del Retiro del Alcázar con el fin de no despedirse de las instituciones oficiales de la Ciudad[357].

[356] Se conserva en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla con el siguiente título: *Relación y curioso Romance en que se declaran algunas noticias patrióticas que han sucedido en la toma y restitución de Orán en esta año del Señor de 1732.*
[357] Zúñiga: *Anales...*

UNA OBRA INÉDITA DE TORCUATO RUIZ DEL PERAL EN EL III CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1708-2008): LAS IMÁGENES DESAPARECIDAS DE LOS SANTOS MÁRTIRES JUAN Y PABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE EXFILIANA (GRANADA)

Ignacio Nicolás López-Muñoz Martínez

Estrictamente coetáneo a Luis Salvador Carmona (1708-1767), en Granada trabajará uno de los más interesantes representantes del tardobarroco andaluz, Torcuato Ruiz del Peral (Exfiliana, 1708 – Granada, 1773). Nos hallamos pues en plena celebración del III Centenario del nacimiento de sendos escultores que aunque sus trayectorias creativas nunca se cruzaron, sí que presentan analogías evidentes en cuanto a sus soluciones formales y polícromas, aspecto éste sin duda determinado por el poderoso componente cultural-estético del siglo XVIII.

Torcuato Ruiz del Peral se nos presenta como un escultor que sintetiza, desde se original interpretación, los rasgos más personales de la escuela granadina de escultura del siglo anterior. Nacido en Exfiliana (Granada) un 16 de mayo de 1708, se desplazará pronto a Granada donde aprenderá del magisterio del escultor Diego de Mora y más tarde del pintor Benito Rodríguez Blanes.

Será en 1722 cuando el joven Ruiz del Peral migrará a Granada probablemente motivado por el prestigio de los Mora en la capital[358]. Así, será el propio Diego de Mora el que acoja en su taller a Torcuato en torno a 1925. A partir de este momento Peral comenzará una fructífera etapa de formación donde conocerá de cerca el Arte de los grandes maestros de la escuela granadina. El aprendizaje con Diego de Mora será breve pues éste fallece en 1729. Este fugaz período de formación con Mora va a ser decisivo en la configuración del estilo de Torcuato, ya manifiesto en la obra que ahora presentamos. El magisterio que, tras la muerte de Diego de Mora, recibió del pintor y presbítero de la Colegial granadina de San Justo y Pastor, Benito Rodríguez Blanes probablemente no fue tan decisivo en su formación como policromador como en la socialización con el ambiente eclesiástico granadino, a la sazón, importante comitente de nuestro escultor. De hecho, Gallego considera esta etapa de aprendizaje de Torcuato con Rodríguez Blanes como "más de […] ilustración teórica que práctica, consejo más bien que enseñanza". [359]

---

*Grupo de investigación *Corpus de retablos y portadas en Granada y provincia* de la Universidad de Granada.

[358] LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N.: *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana. III Centenario de su nacimiento (1708-1773).* Granada: Ayuntamiento de Valle del Zalabí, 2008, p. 21.

[359] GALLEGO BURÍN, A.: "Un escultor del siglo XVIII: Torcuato Ruiz del Peral". En: *Cuadernos de Arte*. Granada: Universidad, 1936, p. 196.

La Diócesis accitana va a ser mecenas fundamental en la creación artística de Peral, no en vano la Catedral de Guadix actuará como foco aglutinador de artistas en el dieciocho donde Peral va a ser una pieza clave: la sillería del coro catedralicio será su proyecto principal al que dedicará la mayor parte de su vida desde que en 1741 recibiera el encargo. Una obra ésta que va a culminar con una relevante intervención de taller, pues coincide con los últimos años de nuestro escultor cuando su salud ya se va deteriorando.[360]

El catálogo de Peral va a sufrir de forma drástica una gran pérdida a raíz de la destrucción del patrimonio de la Iglesia producida entre los años 1936 y 1939. No obstante, y sobre todo gracias al trabajo de Gallego Burín[361] en 1936 sí que podemos contar con un ilustrativo catálogo fotográfico de la obra de Peral previa a su desaparición. De entre la nómina de obras perdidas presentamos ahora una de sus creaciones inéditas[362] y probablemente más tempranas, que fue hecha precisamente para el templo parroquial de su localidad natal, Exfiliana (Granada). Nos referimos al conjunto escultórico formado por las imágenes de los *santos Juan y Pablo, hermanos mártires*. El canon de la misa de la Iglesia Romana recuerda diariamente a estos santos originarios del siglo IV y venerados en el romano monte Celio. Fueron dos fervientes cristianos, oficiales romanos de la época de Juliano el Apóstata que los obligó a renunciar a su fe. Ante la perseverancia de los mismos en el cristianismo fueron azotados y decapitados en el año 363, erigiéndose su hogar -en el monte Celio de Roma- desde el siglo V, en lugar de culto y peregrinación[363].

Una fotografía de 1908 nos descubre a una de las más tempranas realizaciones de nuestro escultor, hecha para la Iglesia Parroquial de la Anunciación de Exfiliana. Representa a los hermanos mártires Juan y Pablo –a la sazón, patronos de las cosechas y de la propia localidad de Exfiliana- vestidos a la usanza del XVIII que tanto reiterará Peral a lo largo de su creación artística, de tal manera que más parecen unos seglares del siglo de oro español que unos oficiales romanos del siglo IV. Probablemente no sería ésta la única creación de Torcuato para la parroquial de su villa natal, pues una tradición oral nos sugiere de la existencia de otras obras que como la que nos ocupa también desaparecieron durante de Guerra Civil. Las imágenes de los mártires Juan y Pablo, a pesar de situarse en peanas independientes, son concebidas como conjunto escultórico y

[360] LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N.: Op. Cit. pp. 99 y ss.
[361] GALLEGO BURÍN, A.: Op. Cit.
[362] Esta obra ya fue dada a conocer en LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N.: Op. Cit. p. 148.
[363] FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ed. Omega, 1950, p. 161.
QUASTEN, JOHANNES: *Patrología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, vol. 1, p. 284.

representan a los santos mártires; manifiestan rasgos faciales estereotipados con la marca del martirio en el cuello, siendo su atributo iconográfico un crucifijo, símbolo de la fe. La única fotografía que conservamos de esta obra –amablemente cedida por la familia Muñoz Varón- no nos permite hacer una valoración de la policromía pero sí que podemos intuir la tendencia de nuestro escultor al empleo del fasto, por el recurso del estofado en las túnicas contrastado con el esmalte de las levitas. La solución formal de ambas imágenes se nos presenta con clara vocación vertical que acentúa su enraizamiento en la peana, subrayado además por la tendencia de la levita, tan sólo aligerado por un leve *contraposto.*

La firma de Peral queda manifiesta especialmente en las cabezas de los santos, donde materializa unos rasgos arquetípicos de su Arte: boca pequeña, cejas partidas, nariz poderosa, rostro ovalado… Y es que Torcuato va a ser un excelente escultor de cabezas; en ellas va a saber concentrar toda su maestría con la gubia, convirtiéndose éstas en las principales receptoras de lo mejor de su Arte. Así, desatacan las cabezas de su *San Cayetano* (Iglesia de San José de Granada) –auténtica loa a la fealdad-, *Santo Domingo de Guzmán*[364] (Convento de MM. Dominicas de Huéscar) –imagen procedente del Convento granadino de la Piedad-, *San Juan Bautista* (Museo catedralicio de Granada) –adalid del dramatismo más cruento del dieciocho-, etc.

Junto a la también desaparecida *Santa Teresa* de la catedral accitana o a la *Soledad* del Colegio Mayor Loyola de Granada, el grupo escultórico de los *Santos Juan y Pablo* evidencia una deuda con los modelos de José de Mora y que concretamente nos recuerda a la imagen de *San Pantaleón* que éste hizo para la parroquial granadina de San Gil y Santa Ana. Esta obra es datada por el profesor López-Guadalupe[365] "en las postrimerías" del siglo XVIII, probablemente entre 1699 y 1704, y fue hecha para la congregación de médicos y cirujanos que tenía como santo patrono al mártir galeno de Nicomedia (Creta). Es pues más que probable que el joven Peral conociera esta obra *in situ* coincidiendo con su aprendizaje en el taller de Diego de Mora (1725-1729). Este extremo nos va a permitir situarla cronológicamente muy próxima a los años de formación con Mora, en todo caso anterior a 1737 en que culmina la realización de los púlpitos de la catedral de Guadix[366].

1. Santos Juan y Pablo. Torcuato Ruiz del Peral. Iglesia Parroquial de Exfiliana (Granada)

[364] VV. AA. (Coord. FAJARDO RUIZ, A.*): Contemplación. El Convento de la Madre de Dios de Huéscar*. Granada: Mouliaa Map S.L., 2007, pp. 66-69.

[365] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: *José de Mora*. Granada: Ed. Comares, 2000, pp. 115, 116.

[366] LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N.: Op. Cit. p. 39.

Desde el punto de vista iconográfico Peral va a servirse del modelo de Mora para interpretar a los mártires romanos, es decir, vestido propio de la usanza del siglo XVII, túnica talar ceñida al cinto, zapatos acharolados y levita larga con cuello y bocamangas contrastados. Según la tradición más ortodoxa[367] lo habitual era representar a los mártires romanos conforme al estilo del siglo IV, es decir con la coraza y la clámide militares. Además, el atributo iconográfico de éstos es la espada o el látigo, que es sustituido por Torcuato por el crucifijo, emblema de la fe (presente también en el San Pantaleón de Diego de Mora). En los santos de Exfiliana, Peral va a materializar el ideal estético del siglo de oro español, al vestir a los mártires de forma anacrónica, pues conforme la vertiente iconográfica más ortodoxa estos santos oficiales romanos del siglo IV deberían presentarse a la usanza romana[368]. No sería ésta una licencia excepcional en Torcuato pues igual ocurrirá con la representación de los niños mártires de la época de Diocleciano, Justo y Pastor de la iglesia granadina de su nombre, que también son esculpidos según el gusto del dieciocho, o con la Santa Casilda de la catedral granadina, virgen del siglo XI.[369]

La actitud teatral del San Pablo que se lleva la mano siniestra al pecho, y que tanto nos recuerda a Mora, ya nos está sugiriendo algo del personal modo dieciochesco de entender el Arte de la imagen que gusta tanto a Peral: mientras en la obra de Mora la tensión dramática parece centrarse a través de la mirada en la mano que porta el crucifijo, en la creación de Torcuato este juego de la mirada no resulta tan evidente, apareciendo el santo con el cuello más erguido y por tanto más visible la marca de su decapitación. Es un conjunto escultórico que sin regodearse en lo cruento dista mucho de la introversión reflexiva y melancólica de Mora. Es en este aspecto donde descubrimos una de las claves fundamentales del estilo de Peral: la extraversión del drama.

Torcuato no va a interiorizar los temas más sangrantes de la iconografía cristiana confiriéndoles una representación intelectualizada al modo de los Mora, sino que la expresión de lo sentimental eclosionará en un marasmo de formas ampulosas, gestos exagerados y soluciones polícromas rotundas, en un original Arte que marcará distancias con sus maestros José y Diego de Mora. Será en parte gracias a su labor como policromador cuando Peral termine de infundir esa personal pátina de drama sin veladuras. En su genial *Virgen de las Angustias de la Alhambra* Torcuato empleará el contraste del blanco casi nacarado del cuerpo inerte de Cristo con el azul cobalto del

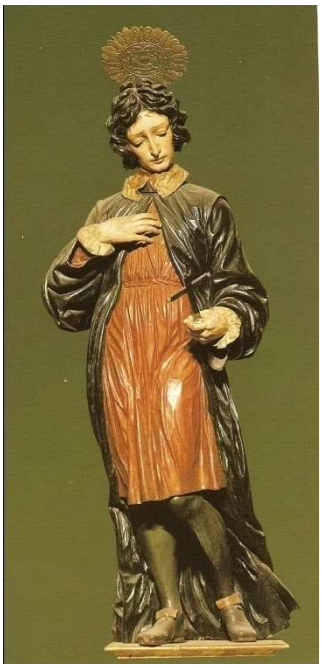
[367] FERRANDO ROIG, J.: Op. Cit. p. 161.
[368] Ibidem, p. 166.
[369] LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N.: Op. Cit. pp. 31-32.

manto de la Virgen y del rojo de su túnica. Se trata de un contraste valiente que acentúa los rasgos dramáticos de la imagen en un eficaz concurso con los propios valores plásticos del conjunto.

Para conocer en sentido estricto la estatuaria del dieciocho se hace necesario estudiar la trascendencia de la policromía en la valoración estética global de la obra. Al igual que el barroquismo dinámico, de raíces italianas (Bernini), personaliza la plástica del dieciocho, también la policromía va a participar de ese espíritu vitalista. Sánchez-Mesa[370] apunta a la policromía brillante como propia del XVIII, tanto en las carnaciones (prioridad del pulimento sobre el mate de los siglos precedentes) como en los colores, que junto con la decoración en rocalla (barniz con charol indiano), aluden a estéticas donde la esencia misma es la propia ornamentación basada en la suntuosidad de formas, colores y materiales. Así lo vemos en Luis Salvador Carmona y en Torcuato Ruiz del Peral. Gusta a Peral el empleo de tonos contrastados, rojos fuertes y brillantes, verdes y azules cobalto oscuros. La obra de Exfiliana, aunque de temprana factura, no va a permanecer al margen de estos recursos, pues el estofado de las túnicas y el esmalte más sobrio de la levita ya contrastan notablemente. Esta variedad cromática también es un recurso que subraya la intensidad dramática de la obra, claramente diferenciada con la tendencia mucho más sobria de José o Diego de Mora (recuérdese la *Soledad* de José de Mora para la parroquia granadina de Santa Ana).

Iconográficamente, Torcuato va a reinterpretar a los hermanos oficiales romanos *a lo Mora* es decir, sirviéndose de una obra conocida (*San Pantaleón* de José de Mora) va a crear un nuevo tipo iconográfico en el que introduce ya soluciones que adelantan algo de su incipiente personalidad artística, para representar a estos santos venerados en su villa natal como patronos de la agricultura. Se trata de un síntoma temprano del arte de Peral que sin embargo va a ser reiterativo a lo largo de toda su producción creativa: la reinterpretación de modelos a partir de la óptica de la escuela tradicional granadina, especialmente de los Mora.

Se trata en suma de una indudable obra de Ruiz del Peral donde ya el escultor de Exfiliana va a plantear una tendencia artística centrada en cuatro aspectos: la síntesis de los modelos iconográficos tradicionales de la escuela granadina (José de Mora), el empleo de una rica policromía acompañada por unas formas ampulosas de la talla, y una reiteración de rasgos faciales. Estos cuatro aspectos se harán norma a lo largo de su dilatada historia creativa y configurarán una personalidad artística donde la principal originalidad radica en el sincretismo en pleno tardobarroco



2. San Pantaleón. José de Mora. Iglesia Parroquial de San Gil y Santa Ana (Granada)

[370] SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad, 1971, p. 214.

de un legado de abolengo, la escuela granadina de escultura de la que Peral será una de sus últimas galas.