

Dos atribuciones de obras tempranas al escultor Luis Salvador Carmona: la *Dolorosa* y el *Cristo del Desamparo* de Escorial (1730-1732) (Cáceres)

Vicente Méndez Hernán
Universidad de Extremadura
vicentemh@unex.es

RESUMEN: La relación formal que la historiografía artística siempre ha advertido entre el desaparecido *Crucificado* de la iglesia madrileña de Gracia y el *Cristo del Desamparo* de Escorial, nos ha permitido, una vez autorizado el *Cristo* de Gracia como obra de Luis Salvador Carmona a partir del *Compendio* de 1775, concluir la larga serie de atribuciones que ha tenido el de Escorial y proponer a Carmona como autor de su hechura, teniendo en cuenta, además, la documentada procedencia madrileña de la obra. Forma pareja con una *Dolorosa* de la misma fecha, 1730-1732, que el artista talló junto al *Crucificado* cuando aún trabajaba en el taller de su maestro Juan Alonso Villabrille y Ron, una etapa inicial de su trayectoria aún poco conocida y en la que hemos logrado situar las tres obras citadas. Las esculturas de Cristo también nos suministran el modelo vivo del *Crucificado* tan poco frecuente en Carmona.

PALABRAS CLAVE: Escultura; Siglo XVIII; Luis Salvador Carmona; Madrid; Escorial (Cáceres); Crucificado; Desamparo; Dolorosa.

Two Attributions of Early Works to the Sculptor Luis Salvador Carmona: *Our Lady of Sorrows* and the *Christ of the Forsaken* of Escorial in the Province of Cáceres (1730-1732)

ABSTRACT: The formal relationship which artistic historiography has always perceived between the now-lost Christ on the Cross of the Madrid Church of Gracia and the Christ of the Forsaken in Escorial has allowed us, once the Christ of Gracia was validated as the work of Luis Salvador Carmona as from the *Compendium* of 1775, to conclude the long series of attributions of the sculptor of Escorial. Furthermore, he can also be proposed as the author of this work, taking into consideration its documented Madrid origin. It forms a pair with an image of Our Lady of Sorrow of the same date, 1730-1732, which the artist carved together with the Crucifix when he was still employed in the workshop of his master Juan Alonso Villabrille y Ron. This early but little known stage of his career accounts for the three works mentioned. The sculptures of Christ also correspond to the sculptural model of the living Christ on the Cross which is so uncommon in Carmona's work.

KEYWORDS: Sculpture; 18th Century; Luis Salvador Carmona; Madrid; Escorial (Cáceres); Christ on the Cross of Gracia (Madrid); Forsaken; Our Lady of Sorrows.

Recibido: 27 de febrero de 2020 / Aceptado: 3 de junio de 2020.

El Cristo de Escorial y su relación formal con el Crucificado de Gracia (Madrid)

El *Cristo del Desamparo* de Escorial [1] es una de las tallas que acumulan un mayor número de atribuciones en nuestra historia del arte, circunstancia que ha venido condicionada por la relación formal que guarda con el desaparecido *Crucificado* de la iglesia madrileña de Nuestra Señora de Gracia, y también por la evidente calidad que tiene la propia escultura. Una vez que Mélida la diera a conocer en 1924 y afirmara que era una «obra maestra del arte español» (1924: II, 107-108; III, lám. CXV, fig.

Cómo citar este artículo: MÉNDEZ HERNÁN, Vicente, «Dos atribuciones de obras tempranas al escultor Luis Salvador Carmona: la *Dolorosa* y el *Cristo del Desamparo* de Escorial (1730-1732) (Cáceres)», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 41, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2020, pp. 139-149, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.8064>



1. Luis Salvador Carmona (atribuido), *Cristo del Desamparo*, 1732. Escorial, iglesia parroquial (foto: autor)

165)¹, la historiografía posterior ha admitido que ambos Crucificados proceden de la misma gubia, unas veces identificada con talleres andaluces y otras con obradores madrileños o castellanos. El de Gracia se ha relacionado con Pedro de Mena, Francisco Ruiz Gijón y Juan Alonso Villabrille y Ron, lo mismo que el de Escorial que, a excepción de Mena, se ha vinculado además con Juan Sánchez Barba y Alejandro Carnicero, lo que no deja de ser exponente de su calidad.

M.^a Elena Gómez-Moreno fue quien puso en relación ambas piezas en 1963, y señaló de la obra escuriallega que su « semejanza con aquel [de Gracia] es muy grande; le supera por la calidad de la talla, mas ambos parecen salidos de la misma mano ». Además, siguiendo la idea que Orueta recogió de Ceán –la atribución a Mena–, no descartó la procedencia andaluza del Crucificado de Gracia –Ruiz Gijón–, pero admitió que «no puede descartarse enteramente su madrileñismo» (1963: 324; 326, fig. 293; y 327, fig. 294).

En lo que respecta al Cristo de Gracia [2], la primera referencia sobre la obra nos la brinda Ceán Bermúdez, quien

vio la escultura en la iglesia penitencial de Nuestra Señora de Gracia (1800: III, 112), o de la Veracruz, que se ubicaba en la madrileña plazuela de la Cebada, propiedad de la Ilustre Hermandad de la Santa Vera-Cruz, Nuestra Señora de Gracia y el Traspaso². Ceán lo describió como una obra «del tamaño del natural», sita en su altar, y la atribuyó a Pedro de Mena. En 1903 la iglesia penitencial fue derribada y sus imágenes trasladadas a la capilla de San Isidro unida a la parroquia de San Andrés (Serrano, 1909: 218, con una fotografía de la obra), de donde pasaron, a su vez, a la iglesia de los Irlandeses en 1913 para ser pasto de las llamas en 1936 (Tormo, 1979: 65-66). Afortunadamente, Ricardo de Orueta hizo varias fotografías de la talla del Cristo cuando aún estaba en San Andrés, dos de las cuales incluyó en su libro sobre Pedro de Mena para dejar constancia que ese era «el Crucifijo que cita Ceán existente en la derruida iglesia de Nuestra Señora de Gracia» (1914: 184-185 –cita textual en p. 184–; figs. 69 y 70). Orueta tomó seis fotografías de la escultura, cuatro planos generales con distinta intensidad lumínica, y dos imágenes de plano medio para detallar el torso y el rostro, hoy conservadas en el Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC³.

Aquella primera atribución del Crucificado a Pedro de Mena fue descartada en 1927 por Elías Tormo y Monzó al advertir que se trataba de un Cristo posterior, «barroco», y propuso el nombre de Juan Alonso Villabrille y Ron como autor del mismo (1979: 66). En 1970 Marcos Vallaure recogió la propuesta de Tormo y la relación que M.^a Elena Gómez-Moreno había establecido en 1963 con el Crucificado de Escorial, y atribuyó a Villabrille y Ron la ejecución de ambas esculturas (1970: 156-157). Sin embargo, el análisis de otra serie de obras del escultor asturiano llevó a Ramallo Asensio en 1981 a descatalogar las dos tallas de la producción de quien fuera el maestro de Luis Salvador Carmona (1981: 218).

La misma idea de Germán Ramallo ha planteado recientemente Jesús Urrea en lo que respecta al Crucificado de Gracia, que ha autorizado como una obra de Salvador Carmona a partir del asiento recogido en el *Compendio* de 1775⁴ (2013: 86), donde consta literalmente «un Santísimo Christo en la Agonía del tamaño del natural en Nuestra Señora de Gracia» (Martín, 1990: 31). Esta idea de adscribir la obra a la gubia de Carmona no se había madurado hasta ahora por ser poco frecuente en el catálogo del escultor el modelo de un Crucificado aún vivo, pero ya fue sugerida,



2. Luis Salvador Carmona, *Crucificado de Gracia* (desaparecido), c.1732. Fotografía Ricardo de Orueta. ©CSIC, ACCHS

aunque sin la mayor repercusión, por Luis Luna Moreno en 1986 cuando señaló a Carmona como posible autor de los dos Crucificados que nos ocupan (García, 1986: 28-29).

Sin embargo, a pesar de las relaciones advertidas y de la prueba que tenemos en el *Compendio* de 1775 constando que Luis Salvador fue el autor del Cristo de Gracia, faltaba un trabajo en el que se analizara y afirmara sin reservas que la gubia de Carmona fue la responsable de tallar también el Cristo de Escorial, y la Dolorosa [3] que se conserva en la parroquia, de idéntica factura y cronología⁵. Un asiento en los libros de cuentas de la congregación del Buen Nombre de Jesús no deja lugar a dudas sobre la procedencia madrileña del Crucificado; dicho registro se anotó al objeto de confirmar la cantidad recaudada en 1732 «para ayuda a hacer el retablo de el Santísimo Cristo de el Desamparo que se a traído de Madrid»⁶. De igual modo, tampoco se había



3. Luis Salvador Carmona (atribución), *Nuestra Señora de los Dolores*, 1730. Escorial, iglesia parroquial (foto: autor)

analizado y fechado el de Gracia, que podemos datar hacia 1732 a partir de aquel; y tampoco se había profundizado en el modelo vivo del Crucificado en la obra de Carmona, que trabajó en la fase inicial de su trayectoria.

Las tallas de Escorial, dos encargos tempranos para un joven escultor

Luis Salvador Carmona hizo ambas esculturas para la cofradía del Cristo del Desamparo y Nuestra Señora del Mayor Dolor, cuya existencia en Escorial está documentada entre



4. Luis Salvador Carmona (atribución), *Nuestra Señora de los Dolores*, 1730. Escorial, iglesia parroquial (foto: autor)

1732 y 1815⁷. Las dos obras debieron formar parte del mismo ajuste, aunque se enviaron, y tal vez también se ejecutaron, con una diferencia de dos años, según deducimos a partir de los gastos que ocasionó la construcción de los retablos donde habrían de ir situadas. La llegada de la escultura mariana en 1730 suscitó el decreto que el obispo de Plasencia don Francisco Laso de la Vega y Córdoba (1721-1738) firmó el 26 de mayo de 1730, permitiendo que «el retablo de Nuestra Señora de los Dolores» se abonara con los caudales de la iglesia y de las distintas cofradías⁸. El *Cristo del Desamparo* llegaba dos años después, en 1732, según el registro procedente de la cofradía del Buen Nombre de Jesús que hemos visto. El contrato de ambas piezas debió formar parte de un proyecto más amplio que tendría como objetivo la fundación de una nueva cofradía penitencial en 1732, tal vez

para renovar aquella hermandad consagrada a la Santa Vera Cruz que ya existía en 1595 (Roso, 1903: 116).

La temprana cronología de ambas esculturas, 1730 y 1732, constituye un primer aspecto de interés por la escasez de obras conocidas de la etapa inicial del escultor, donde ya se revela como un extraordinario artifice. Carmona ejecutó las tallas escurialesgas cuando aún se encontraba vinculado al taller de Villabrille, en el que «permaneció algún tiempo más en su compañía» –según el *Compendio* de 1775 (Martín, 1990: 28)– tras finalizar un período de aprendizaje concertado hasta el 24 de junio de 1729 (Salort, 1997: 457). Los tres años que pasaron desde entonces hasta la muerte del maestro, ocurrida el 15 de septiembre de 1732 en su casa de la calle Hortaleza (Urrea, 2013: 82), debieron ser tan decisivos para él en cuanto al grado de responsabilidad que adquirió, que terminó asumiendo la titularidad del taller en sociedad con José Galbán, yerno de Villabrille, una vez que este falleció; así, y aunque en el *Compendio* conste que Salvador Carmona «puso su primer obrador en la calle de Hortaleza» (Martín, 1990: 28), lo que hizo en realidad fue seguir trabajando allí donde se iniciara como escultor en 1723. Las tallas de Escorial las hizo en el ínterin que medió entre el final de su etapa como aprendiz y el mismo año que accedió a regentar dicho obrador, y hay que sumarias a aquellas «siete efigies entre medianas y pequeñas» que también acometió estando bajo las órdenes de Villabrille, «unas por encargo y otras por no estar ocioso, que todas las despachó con estimación» (Martín, 1990: 28, *Compendio*). Esta capacidad suya de actuación fue consecuente a la destreza que había llevado a su maestro a aceptarle en su taller, y a encomendarle un señalado protagonismo cuando contó con él para ejecutar las esculturas del puente de Toledo el mismo año que iniciaba su aprendizaje⁹. A esa buena sintonía se sumó con el tiempo un profundo y sincero afecto, que el joven Luis supo agradecer bautizando a su primogénita con los nombres de la única hija que tuvo Villabrille, nacida de su primer matrimonio con Teresa García Muñatones (†1712) (Agulló, 1978: 171) y mujer del citado Galbán, Andrea Antonia (1734-1774) (Fernández, 1995: 215). No es desacertado pensar, dada la buena relación que existía, que Villabrille auspiciara la asociación de Carmona y Galbán para regentar su taller, asegurando así un holgado sustento para su hija y el futuro de su mejor aprendiz. Las dotes de Luis para la escultura eran un garante y reclamo para que no faltaran los encargos,

a los que ya había empezado a hacer frente estando bajo las órdenes de su maestro. Así se recoge en el *Compendio* y constatamos a partir de la cronología de las tallas de Escorial, cuya documentación, sin embargo, no permite esclarecer el modo en que se produjo el encargo a Carmona, aunque se podría aventurar que en favor de este debió correr, bien el prestigio de la estela de Villabrille, bien la menor cotización de un escultor novel, bien ambas cosas a la vez.

El primer Carmona y los modelos escultóricos de la Pasión

El segundo aspecto de interés que tienen las tallas de Escorial reside en los modelos escultóricos que nos suministran para la etapa inicial del artista, deudores de la fase más barroca y de los tipos que había conocido en el taller de Villabrille. La Virgen se representa de pie, con los brazos abiertos en diagonal y mirando hacia lo alto en actitud declamatoria, suplicante y muy expresiva al estar «en contemplación del Crucificado», según Mérida (1924: II, 108), en la versión *Stabat Mater Dolorosa* («De pie la Madre sufriendo»). Para la confección de la pieza el joven Carmona siguió el modelo de Virgen Dolorosa que su maestro había tallado para la Colegiata de Pravia (c.1727) y la Capilla de la Buena Muerte en la iglesia vallisoletana de San Ignacio, actual de San Miguel, sin olvidar las medias figuras de la Colegiata de San Isidoro de León (1715-1720) o la que hizo para los jesuitas de Valladolid (1726), inspiradas, a su vez, en el modelo que Pedro de Mena ejecutó en 1671 para el desaparecido Calvario de la Capilla del Santo Cristo en la madrileña iglesia de San Isidro¹⁰.

En la reciente restauración a la que fue sometida la obra se eliminaron los repintes que ya presentaba en 1979 (Álvarez, 1979: 285), haciendo posible valorar de nuevo la policromía y el consecuente acento de los valores plásticos que conlleva [4]. María viste una holgada túnica morada con reflejos dorados, ceñida a la cintura con un cingulo en torno al cual se genera un plegado fino y no muy profundo similar al que presenta en esa misma zona la Dolorosa de El Real de San Vicente (1754), con la que también coinciden los finos pliegues de las mangas. Hay partes de la túnica que han sido trabajadas con una talla muy apurada, como la profunda oquedad que recorre y cierra por el costado izquierdo la mitad inferior de la obra, simulando con ello una doblez de

la tela que el artista repetirá en obras como el San Francisco de Asís de Estepa (1743-1746). La doble manga de la túnica de María hace posible ver los puños de la camisa, de color blanco marfileño al igual que la toca que le cubre la cabeza y cruza por delante del pecho. Sobre ella y los hombros cae un amplio manto de color azul ultramar que llega hasta los pies y recorre la figura de forma envolvente para recogerse en el brazo izquierdo y caer en una amplia masa flotante. Los pliegues que se generan en la tela son redondeados, muy finos cuando nacen de la ligera flexión que dibuja la pierna derecha por debajo del manto. Están enriquecidos con facetas, sobre todo en la curvatura que se genera para cubrir el brazo derecho, ofreciendo un diseño que perfeccionará en las Dolorosas de La Granja de San Ildefonso (1743) y del convento salmantino de Madres Agustinas (c.1759) (García y Chocarro, 1998: 309). En las orillas del manto y de la toca el trabajo es tan apurado y la madera ha sido tan adelgazada, que parece que las telas adquieren plena autonomía en el conjunto de la pieza, lo que incide en la sensación de realismo y subraya el carácter virtuoso de la técnica escultórica.

La forma de desbocar la túnica en el cuello, alargado, es similar a como lo hará Carmona en obras como la *Asunción de Serradilla* (1749) –aprendido de Villabrille–. El rostro de la Virgen es de finas facciones, enmarcado por la parte frontera de los cabellos que asoman por debajo de la toca, que son de idéntica factura y aspecto lanoso a los que tiene el Cristo con el que forma pareja [5]. El óvalo de la cara y la tersura del rostro hablan de la belleza formal de la efigie, que entra en relación con la citada Dolorosa de El Real de San Vicente (1754), la más avanzada de Hinojosa (Guadalajara) o la Piedad de Salamanca (c.1755), que presentan la misma boca menuda y nariz de perfil recto. Es una figura de intensa mirada, con ojos de cristal y pestañas pintadas –ejecutadas a base de líneas diagonales, rectas, idénticas a las del Cristo de Gracia–, representada con serenidad a pesar de estar viviendo un momento de intenso dramatismo. Símbolo del dolor de María es el puñal que le atraviesa el pecho y hoy sustituye a la espada original que debía llevar la obra, atributo también de la advocación del Traspaso.

La escultura se concibe en el suave *contrapposto* tan habitual en Carmona, con la pierna derecha exonerada, ligeramente flexionada y retrasada, de ahí que los zapatos, que asoman por debajo de la túnica, tengan también una posición asimétrica al ir el izquierdo más adelantado que su



5. Luis Salvador Carmona (atribución), *Nuestra Señora de los Dolores*, 1730 (detalle del rostro). Escorial, iglesia parroquial (foto: autor)

contrario. La Virgen apoya sobre una peana [6] que repite el modelo que el artista tomó de su maestro y empleó sobre todo en su primera etapa: una base ochavada que asienta sobre cuatro volutas y se compone de una ancha escocia en tono azul liso y dos toros estrechos y dorados. Es idéntica

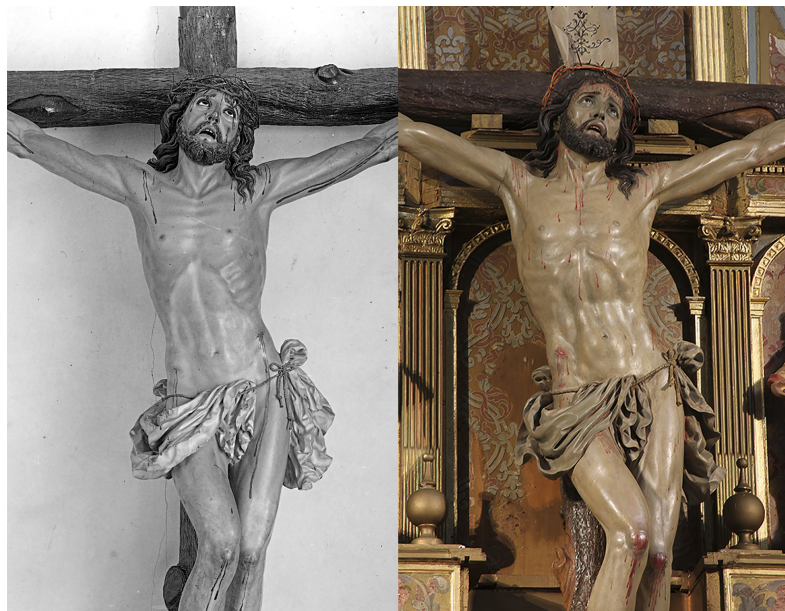
formalmente a la que lleva el documentado San Francisco Javier de La Granja de San Ildefonso (c.1756), que Lord atribuyó al artista (1953: 24-25; García y Chocarro, 1998: 304) y del que se conserva la carta de pago que otorgó el 23 de junio de 1758 (González-Palencia, 1953: 573-575).

Por su parte, el Cristo de Escorial nos suministra el modelo vivo que Salvador Carmona utilizó para el Crucificado durante la fase inicial de su trayectoria, menos conocido que el tipo expirado que acostumbró a trabajar desde la década de 1740 por influencia de las corrientes académicas, proclives a un dramatismo más contenido y contrarias a la idea trágica de la muerte. La temprana fecha en la que se documenta su llegada a Escorial, 1732, hace plausible la hipótesis de considerarlo el cabeza de serie para representar la agonía de Cristo, con la mirada dirigida hacia lo alto para suplicar a Dios Padre y encomendarle su espíritu (Lc 23,46; Sal 31,6). Es similar al que sabemos por el *Compendio* que hizo para la iglesia de Gracia en Madrid [7], lo que contribuye a verificar su atribución al catálogo de Carmona. En ambos casos utiliza el tipo de cruz latina que será habitual en su producción, de madera natural y raigambre andaluza, con los travesaños en forma de troncos sin desbastar y los gajos a la vista, en alusión simbólica al árbol de Adán y a la madera que suministró para la cruz de Jesucristo. En lo alto simula estar clavado el pergamino desenrollado con el INRI y los dobles marcados, como en Rubens.

Cristo en expiración ladea ligeramente la cabeza a la izquierda y mira hacia lo alto, con una expresión más implorante que dramática [8]. La boca entreabierta deja ver la lengua y los dientes de pasta. La mirada es intensa, de súplica, con los ojos de cristal (reimplantados en 1964 los de la talla escoriallega) y las cejas ligeramente arqueadas. El rostro está demacrado, con las mejillas hundidas, los pómulos resaltados, las cuencas oculares muy apuradas para enfatizar los ojos y



6. Luis Salvador Carmona (atribución), *Nuestra Señora de los Dolores*, 1730 (detalle de la peana). Escorial, iglesia parroquial (foto: autor)



7. Luis Salvador Carmona, *Crucificado de Gracia* (izquierda), desaparecido (fotografía Ricardo de Orueta) ©CSIC, ACCHS y Cristo del Desamparo de Escorial (derecha) (foto: autor)

la nariz recta. El cabello se distribuye en espesos mechones ondulados –deudores de Villabrille– que hacen visibles las orejas; la forma de repartirlos a ambos lados de la testa es similar en las dos obras, al igual que el detalle de dejarlos caer por encima del hombro izquierdo, e insinuar mediante la policromía los cabellos más finos situados en contacto directo con la piel. Lo mismo sucede con la parte naciente de la barba, for-

mada a base de cuidados mechones ondulados, trabajados en vertical, y suavemente partida en el extremo del mentón; los bigotes van caídos, como es habitual en Carmona. La cara así tratada recuerda inevitablemente las efigies del Cristo del Perdón que hará para La Granja (1751), Atienza (1753) y Nava del Rey (1755), o los Nazarenos de El Real de San Vicente (c.1755) y La Bañeza (c.1755-1760).



8. Luis Salvador Carmona (atribuido), *Cristo del Desamparo*, 1732 (detalle del rostro). Escorial, iglesia parroquial (foto: autor)



9. Luis Salvador Carmona (atribuido), *Cristo del Desamparo*, 1732 (detalle del perizoma). Escorial, iglesia parroquial (foto: autor)

La postura del cuerpo es idéntica en ambos Crucificados. El desplazamiento de la cadera hacia el lado izquierdo rompe la vertical y es fruto de la respuesta natural del cuerpo a la fórmula empleada para colocar las piernas, con la izquierda situada bajo la derecha y el pie de aquella formando una suave curva que se irá acentuando a medida que avance su producción, fruto de ir sujetos ambos pies con un solo clavo. De forma consecuente a esta posición, y de estar suspendido de la cruz, el cuerpo se inclina para arquearse por el costado izquierdo y dibujar una suave línea serpentinata de inevitable recuerdo miguelangelesco, que se acentúa con el canon alargado de las figuras y se hace más evidente en Escorial; de ahí que el arco torácico esté muy marcado, con el recto abdominal tenso y trabajado a la perfección, más mór-

bido el escurialego. Los brazos aún no alcanzan la angulación que será frecuente en su obra de madurez y ejemplifica el Crucificado del Museo Nacional de Escultura (1740-1760), si bien las manos semiabiertas de este y la separación entre los dedos pulgar, índice y corazón es semejante a como se trabaja este aspecto en las tallas que nos ocupan. Este modo descrito para colocar el cuerpo, y sin perder de vista que son expirados los crucificados que siguen, es similar al que utilizará en el del citado Museo de Escultura y los toledanos de El Real de San Vicente (c.1757), Torrijos (c.1760) y Los Yébenes (desde 1760), además del navarro de Azpilcueta (1759).

Carmona empleó en los dos Crucificados un paño de pureza similar, apenas sujeto con una cuerda natural, visible a ambos lados de la cadera y con lazada en la izquierda [9]. Los extremos del perizoma van sueltos y separados, dejando completo el desnudo de Cristo en el costado izquierdo, donde la tela se anuda para caer flotante en una masa muy plástica. El paño está trabajado a base de finos y facetados pliegues en arista, con zonas y dobleces donde la madera ha sido tan adelgazada que el claroscuro resultante es de una plasticidad exquisita. La disposición del perizoma es similar al que tiene el Crucificado procedente del colegio jesuita de Talavera de la Reina (c.1760), y recuerda el que lleva el Cristo del Perdón de La Granja (1751).

El tratamiento anatómico del cuerpo de Cristo es correcto y proporcionado, delgado, esbelto y de formas suaves, más sumario y recio el de Gracia, con perfecta definición de músculos y tendones, obra de un buen anatomista. Las laceraciones en las rodillas y las heridas que se presentan a ambos lados de la cadera, tanto en Gracia como en Escorial, no tienen un exceso de sangre, y son frecuentes en la obra de Carmona –rodilla del Nazareno de El Real de San Vicente (c.1755)–. La sangre que mana de la corona de espinas, hoy sustituida en Escorial por una moderna –la original era similar a la de Gracia, según la fotografía de Mérida–, también lo hace con comedimiento.

La «efigie de marfil de Christo crucificado en la agonía», con cruz de ébano, que el artista tenía en su taller en 1756 (García y Chocarro, 1998: 304, 318), nos permite sugerir el interés de Carmona por las figuras de eboraria e incluso que estas le hubieran servido de modelos para algunas de sus esculturas. Aquel Crucificado expirante nos remite a un tipo artístico muy extendido en las artes plásticas desde el último tercio del siglo XVI, incluido el campo de la eboraria, donde



10. Fotografía del Cristo de Escorial desmontado, previa a la restauración de 1964. Fototeca IPCE, sign. BM 32/10

se estandarizó un modelo que se proyectó hasta el siglo XVIII (Estella, 1984: cat. n.ºs 62, 72, 86; 40 o 163) y que remitía, en última instancia, al conocido dibujo de Miguel Ángel para el Cristo de Vittoria Colonna (British Museum, 1538-1541), del que Vasari sustanció la novedad que suponía representarlo vivo y a cuya difusión contribuyeron el grabado de Giulio Bonasone y los dibujos donde se copió.

El crucificado expirante fue un modelo habitual entre los escultores madrileños, que definieron el tipo tras la llegada a la Corte del *Cristo del Desamparo* (1635) de Alonso de Mena, hoy en la iglesia de San José, vivo y de cuatro clavos. En lo que a nosotros respecta, recordemos que Manuel Pereira tomó de Mena elementos como la amplia volumetría de la corona o el detalle cruento de la espina que atraviesa la frente (Sánchez, 2008: 44), un pormenor de raigambre andaluza, que ya habían empleado los hermanos García y que será también frecuente en los Crucificados de Carmona desde sus inicios, según constatamos en Gracia y Escorial. En la fotografía de Orueta se aprecia la ceja derecha atravesada con la espina, que entonces ya estaba partida, y el de Escorial aún conserva una pequeña huella debajo de la misma ceja que sugiere que la tuvo. Además, Carmona recuperó en los Crucificados de Gracia y Escorial la sinuosa incurvación

del cuerpo de Cristo, aunque de un modo más seco en el madrileño; tenía el precedente del *Cristo de los Agonizantes* (c.1650) de Juan Sánchez Barba, hoy en el oratorio del Caballero de Gracia, y el de la iglesia soriana de San Juan de Rabanera (c.1655), donde Pereira varió el tipo más frecuente en su catálogo. Todos son de tres clavos y claro abolengo miguelangelesco, modelo este cuyo uso se pudo ver reafirmado tras regresar Velázquez de Italia en junio de 1651 con los dibujos y obras de arte que trajo consigo, entre las que Palomino recogía «la cabeza del Moisés» de Miguel Ángel (Azcárate, 1966: 121); recordemos, en favor de esta idea, el Cristo que Juan Carreño de Miranda, amigo del sevillano, pintó en 1658 para Felipe IV (Indianapolis Museum of Art, inv.2009.377). Los crucificados citados comparten además un escueto paño de pureza sujeto con cuerda, muy usual en la escultura de marfil y similar al que Alonso Cano talló en el Cristo que hizo para el convento de Montserrat en Madrid (c.1656-1658), hoy en Lecároz (Navarra).

En la serie de Carmona dedicada al Crucificado expirante hay que citar también el atribuido Cristo del facistol de las Capuchinas de Nava del Rey (García, 1986: 28-29); y el Crucificado de la iglesia de San Miguel Arcángel en Muñozpedro (Segovia), que figuró en las Edades del Hombre de

2003 y cuya similitud con el Cristo de Escorial (Meléndez, 2003: 201-202)¹¹ hace plausible pensar en Carmona como responsable de su hechura.

La obra escurialeja fue sometida a una importante restauración entre los meses de mayo y julio de 1964 bajo la dirección del escultor Fernando Cruz Solís, acometida en el Instituto Central de Conservación y Restauración de la Dirección General de Bellas Artes¹². A partir de la documentación conocemos la altura (256 cm), anchura (172 cm) y profundidad de la talla (52 cm), así como el tipo de madera que se empleó en su ejecución, cedro, cuyo estado en general era bueno. El problema que adolecía la obra eran las pérdidas que había sufrido en la cruz, pectoral izquierdo, sudario y cordón, además de los ojos de cristal. Cruz Solís también tuvo que «encolar la pierna derecha por el muslo, y la izquierda por el tobillo, la mascarilla abierta para colocarle los ojos y los dientes»; faltaban las pestañas –que serían pintadas–, tal vez por alguna intervención realizada para colocarle los ojos desde el exterior, que ya no tenía a mediados del siglo

pasado¹³ y solo se conservaba uno en 1964, por lo que fue necesario sustituirlos. Las pérdidas se repararon mediante injertos: «una pieza en el pectoral izquierdo, cinco en el sudario y un trozo del cordón que lo sujeta»; y también se enchuleteron las diversas grietas que presentaba.

La policromía, realizada al óleo sobre una preparación a base de cola con almazarrón –almagre, que Pacheco recomendaba para pieles ajadas–, estaba «quemada con infinidad de pequeñas ampollas» levantadas, que fue necesario fijar y restaurar con pigmentos al barniz, un estucado a base de cola de conejo, carpintero y melasa, y una capa final con barniz de almáciga. En una de las fotografías [10] de la obra desmontada apreciamos el sistema de ensamblaje que el escultor utilizó para los brazos de Cristo, unidos al tronco con barras de hierro terminadas en puntas de flecha para lograr una mayor cohesión y estabilidad de la figura. Citemos también el ahuecado de la cabeza que se apreciaba una vez retirada la mascarilla, y que remite a una forma de trabajar que debió ser frecuente en Carmona.

Notas

- 1 La fotografía de Mérida se conserva en el CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (ACCHS), Junta de Ampliación de Estudios Históricas, Sección de Arte y Arqueología (JAE/SAA), Archivo Manuel Gómez-Moreno y Ricardo de Orueta, sign. ATN/GMO/c08670 y c08670a.
- 2 El nombre completo lo tomo del siguiente manuscrito de la Real Academia de la Historia, sign. 9-3470/14, *Constituciones formadas por la Hermandad de la Santa Vera-Cruz, Nuestra Señora de Gracia y del Traspaso, sita en su Iglesia de la Plazuela de la Cebada de esta Corte. Año de 1752*.
- 3 CSIC, ACCHS, JAE/SAA, Archivo M. Gómez-Moreno y R. de Orueta, sign. ATN/GMO/c00563, c00564 (detalles), c00565, c00566, c00567 y c00568 (planos generales).
- 4 *Compendio de la vida y obras de Don Luis Salvador y Carmona, Theniente-Director de Escultura que fue de la Real Academia de las tres Nobles Artes. Año de 1775*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. 4-82-2 (Martín, 1990: 27-36). El *Compendio* debió ser redactado a partir del libro o cuaderno donde el propio escultor «anotaba las obras y los asientos», de ahí su carácter fidedigno como fuente (Martín, 1990: 25); y se hizo en el marco del proyecto que el impresor Antonio Sanz había elevado a la Academia en febrero de 1775 para realizar una nueva edición, y puesta al día, del tratado de Antonio Palomino, impresión que entonces no se llevó a cabo (Bassegoda i Hugas, 2004: 103-106).
- 5 Marcos Vallaure también consideró que la talla mariana debía ser obra de la misma gubia responsable del Cristo (1970: 157).
- 6 Archivo Parroquial de Escorial (APE), *Libro de Cuentas y Visitas (L.C. y V.) de la Cofradía del Buen Nombre de Jesús, 1655-1743*, s.f., cuentas tomadas en 1733 referentes a 1732; partida del cargo. Méndez, 1997: 304.
- 7 APE, L.C. y V. de la *Cofradía del Cristo del Desamparo y de Nuestra Señora del Mayor Dolor, 1732-1815*, foliado. Méndez, 1997: 304.
- 8 APE, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, 1728-1833*, s.f., testimonio de 3 de noviembre de 1731, en virtud del cual el escribano José Sánchez Arias ratificaba el decreto firmado por el obispo Laso el 26 de mayo de 1730. Méndez, 1997: 300, 302-303.
- 9 Moreno, 1932: 98; García, 1990: 39; Martín, 1990: 15 y 28 (*Compendio*).
- 10 Ramallo, 1981: 213-214; García, 1990: 33; Urrea, 2013: 84-85.
- 11 La ficha es de Fernando Collar de Cáceres.
- 12 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Proyectos de Restauración, *Restauración de una talla de «Cristo en la agonía» procedente de la iglesia parroquial de Escorial (Cáceres)*, sign. BM 32/10.
- 13 Fotografía del Institut Amatller d'Art Hispànic, Gudiol/21208 (c.1950); Gómez, 1963: 327, fig. 294.

Bibliografía

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1978), *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Departamento Universitario de Historia del Arte, Valladolid.
- ÁLVAREZ VILLAR, Julián (1979), «Arte», en VV. AA., *Extremadura*, Fundación Juan March, Madrid, pp. 133-324.
- AZCÁRATE, José M.^a de (1966), «La influencia miguelangelesca en la escultura española», *Goya*, n.ºs 74/75, pp. 104-121.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (2004), «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, SEACEX, Madrid, pp. 89-113.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800), *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 6 vols.
- ESTELLA MARCOS, Margarita M. (1984), *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, CSIC, Madrid, 2 vols.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (1995), *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos Personajes de su Archivo*, Caparrós Editores, Madrid.
- GARCÍA GAÍNZA, M.^a Concepción (1990), *El escultor Luis Salvador Carmona*, Universidad de Navarra, Burlada.
- GARCÍA GAÍNZA, M.^a Concepción y CHOCARRO BUJANDA, Carlos (1998), «Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona», *Academia*, n.º 86, primer semestre, pp. 297-326.
- GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa (Coord.) (1986), *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- GÓMEZ MORENO, M.^a Elena (1963), *Escultura del siglo XVII*, t. XVI de *Ars Hispaniae*, Plus Ultra, Madrid.
- GONZÁLEZ-PALENCIA SIMÓN, Ángela (1953), *Colección de Documentos sobre Madrid*, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.
- MARCOS VALLAURE, Emilio (1970), «Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXVI, pp. 147-158.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1990), *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Alpuerto, Madrid.
- MELÉNDEZ ALONSO, Antonio-Ignacio (Com.) (2003), *El Árbol de la Vida*, Fundación Las Edades del Hombre, Salamanca.
- MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón (1924), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 3 vols.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (1997), «El retablo del Santo Cristo del Desamparo de Escorial (Cáceres). Una nueva obra del maestro trujillano Bartolomé Jerez», *Norba-Arte*, vol. XVII, pp. 299-309.
- MORENO VILA, J. (1932), «Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 22, pp. 98-99.
- ORUETA Y DUARTE, Ricardo de (1914), *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, JAE, Madrid.
- RAMALLO ASENSIO, Germán A. (1981), «Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», *Archivo Español de Arte*, t. LIV, n.º 214, pp. 211-220.
- ROSO DE LUNA, Mario (1903), «El Cristo del Desamparo», *Revista de Extremadura*, t. V, pp. 114-117. Publicado con ligeras variantes en *La Esfera*, n.º 780, 15/12/1928, p. 31.
- SALORT PONS, Salvador (1997), «Juan Alonso de Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona», *Archivo Español de Arte*, t. LXX, n.º 280, pp. 454-458.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén (2008), *El escultor Manuel Pereira (1588-1683)*, FUE, Madrid.
- SERRANO FATIGATI, Enrique (1909), «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. IV. La escultura en el siglo XVII», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVII, pp. 201-233.
- TORMO Y MONZÓ, Elías (1979), *Las iglesias del antiguo Madrid. Reedición de los dos fascículos publicados en 1927*. Notas de M.^a Elena Gómez-Moreno, Instituto de España, Madrid.
- URREA, Jesús (2013). «Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n.º 48, pp. 81-104.