

ASPECTOS DE LA OBRA ESCULTÓRICA DE LUIS
SALVADOR CARMONA A PROPÓSITO DE UN NUEVO
MODELO ICONOGRÁFICO EN SU PRODUCCIÓN:
LAS TALLAS DE SAN VICENTE FERRER DE CAÑAMERO
(CÁCERES) Y ALCALÁ DE HENARES*

*Aspects of the Sculptures by Luis Salvador Carmona
with Regard to a New Iconographic Model in his Oeuvre:
The Carvings of San Vicente Ferrer of Cañamero (Cáceres)
and Alcalá de Henares*

Vicente MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura
vicentemh@unex.es

Fecha de recepción: 25/11/2022
Fecha de aceptación definitiva: 10/05/2023

RESUMEN: La firma hallada en la peana de la escultura dedicada a san Vicente Ferrer en Cañamero nos ha permitido documentar y sumar esta obra a las diez que Luis Salvador Carmona firmó a lo largo de toda su carrera. A esta singularidad se une el tipo iconográfico que el artista inauguró en su producción y, prácticamente, en el conjunto de la escultura barroca española, al representar a san Vicente en su doble faceta de Ángel Apocalíptico e incansable predicador. A esta segunda vertiente respondía la obra desaparecida en 1936 de la Magistral alcalaína, que le atribuimos y sumamos a la anterior como segunda versión de un tema en el que no se prodigó. Ambas partieron de un grabado de Procaccini, y presentan aspectos deudores de los

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del grupo de investigación *Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo* (HUM012) de la Junta de Extremadura.

dibujos que el artista hacía a partir de las telas dispuestas sobre el maniquí inventariado en su taller, lo que ha permitido su atribución.

Palabras clave: Luis Salvador Carmona; san Vicente Ferrer; Cañamero; Alcalá de Henares; Plasencia; siglo XVIII.

ABSTRACT: The sculpture of San Vicente Ferrer in Cañamero is one of the eleven works signed by Luis Salvador Carmona throughout his long career, which has allowed us to document this example as a personal work. This peculiarity is enhanced by the iconographic type which the artist inaugurated with its production and in baroque Spanish sculpture on portraying the saint in his dual role of Apocalyptic Angel and tireless preacher. The latter is reflected in the work lost in 1936 from the church of La Magistral in Alcalá de Henares, which is attributed to the sculptor and thus complements the former as the second version of a theme which he did not continue. Both sculptures were based on an engraving by Procaccini, and they present aspects indebted to the drawings that the artist made from the canvases arranged on the mannequin inventoried in his workshop, which has allowed the attribution.

Key words: Luis Salvador Carmona; San Vicente Ferrer; Cañamero; Alcalá de Henares; Plasencia; 18th Century.

1. INTRODUCCIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La idea que Ceán Bermúdez recogió del *Compendio* de 1775¹, relativa a las «más de quinientas efigies» que salieron del taller de Luis Salvador Carmona (1800: IV, 311), tiene en la región extremeña un refrendo cada vez más significativo ante el creciente número de tallas que se han localizado desde 1951 procedentes de su taller, año aquel en el que Eileen A. Lord daba a conocer la primera de ellas, la *Asunción* de Serradilla (1951: 249). A esta obra se han ido sumando la *Dolorosa* y el *Cristo del Desamparo* de la iglesia de Escorial (1730-1732) (Méndez Hernán, 2020); un *Santo Domingo* procedente del convento cacereño de la Orden de Predicadores (década de 1740) (Martín González, 1990: 266-267); el *San Francisco de Asís* del Palacio Episcopal de Plasencia (c. 1740-1745) (Méndez Hernán, 2016); la *Virgen del Socorro* que Tiburcio de Aguirre le encargó para el monasterio de San

1. *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 González, 1990: 27-36). El *Compendio* es un extracto de la vida y trayectoria artística del escultor, redactado en el marco del proyecto que el impresor Antonio Sanz presentó a la Academia de San Fernando en 1775 para hacer una nueva edición actualizada del tratado de Antonio Palomino, que, sin embargo, no terminó de llevarse a cabo (Bassegoda i Hugas, 2004: 103-106). Los datos recogidos en el *Compendio* deben proceder del cuaderno donde el propio escultor dejaba constancia de «las obras y los asientos», de ahí su carácter fidedigno (Martín González, 1990: 25, 29 y 34 para la referencia citada y relativa al número de obras).

Pedro de Brozas, hoy en la iglesia de la Asunción (c. 1751-1754) (Martín González, 1990: 269; Méndez Hernán, 2017: 43-52); un *San Juan de Sabagún* (c. 1754) en el convento del Cristo de la Victoria, en Serradilla (García Gaínza, 1990a: 58-59); la referencia documental sobre la *Virgen del Rosario* que en 1759 se hallaba «conducida y encajonada» desde el obrador del artista para los dominicos de Plasencia (García Gaínza y Chocarro Bujanda, 1998: 308); y el *Nazareno* de la basílica de Santa Eulalia de Mérida (c. 1755-1760) (Fernández López, 2007: 172-179).

A este conjunto de nueve esculturas hay que sumar el *San Vicente Ferrer* que el artista hizo para la iglesia de Cañamero y firmó en la peana. La buena conservación que presenta la obra nos permite valorar el excelente trabajo de quien fue uno de los mejores escultores del siglo XVIII. Su cronología responde a los comedios de la década de 1740, según el tipo de peana, el plegado que presenta y el grabado del que parte; y tiene el interés añadido de ser exponente de un modelo iconográfico hasta ahora desconocido en la producción de Carmona, y nada frecuente, por otra parte, en la escultura barroca española. Otro de los aspectos singulares de la obra lo tenemos en la segunda inscripción que se incorporó sobre la peana, relativa a la donante; aunque su nombre se ha perdido, no es difícil relacionarla con la mujer que figura en las Comprobaciones del Catastro de Ensenada (1761) por su nivel de renta, Inés Sánchez Cerca.

Este *San Vicente* fue el cabeza de serie de un tipo al que recurrió el artista por segunda vez –y con algunas variantes– para satisfacer el encargo que le hicieron los dominicos de Alcalá de Henares. La obra se perdió en 1936, pero está documentada con la fotografía que los Moreno registraron de la misma cuando se encontraba en la Iglesia-Magistral, la cual adscribieron a Carmona e incorporaron al Archivo de Arte Español (1893-1953)² que había creado Mariano Moreno. La imagen permaneció inédita hasta 2015, año en el que se publicó y atribuyó al escultor asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron (Cano Sanz, 2015: 289-292), maestro de Carmona. Sin hacer referencia al dato que los Moreno anotaron sobre la autoría, esta segunda atribución no deja de confirmar la relación de la pieza con el entorno más cercano de nuestro autor, y aporta un ejemplo más de cómo las obras del discípulo se han atribuido con cierta frecuencia al maestro, como sucedió durante décadas con el *Cristo del Desamparo* de Escorial (Cáceres) (Méndez Hernán, 2020: 140).

En este trabajo planteo recuperar la atribución de los Moreno por las razones que paso a exponer en relación, de momento, a su metodología de trabajo. Mariano Moreno (1865-1925) desarrolló un sistema de catalogación definido por el cuidado en el registro documental de los clichés (Segovia y Zaragoza, 2005: 13-16), método en el que se formó su hijo y continuador Vicente Moreno Díaz (1894-1954) (Segovia y Zaragoza, 2005: 21-22), cuya posterior colaboración en el fichero

2. Instituto del Patrimonio Cultural de España (en adelante IPCE), Archivo Moreno, sign. 36205_B. El Archivo Moreno fue adquirido por el Estado español en 1955, y depositado en 1987 en el entonces Instituto del Patrimonio Histórico Español (Segovia y Zaragoza, 2005: 71 y 73).

fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid (1936-1938) se ha ponderado, precisamente, por el cuidado con el que llevó a cabo la catalogación de las imágenes (Argerich Fernández, 2009: 125). La homogeneidad en el método de trabajo de ambos operadores hace muy difícil distinguir a cuál de ellos pertenecen las fotografías, de lo que resulta la unidad del Archivo de Arte como fuente documental y científica para el estudio del arte español, con el interés añadido de su elevada calidad técnica.

Independientemente de quien fuera el responsable del cliché del *San Vicente* alcalaíno, no podemos descartar que el dato relativo a su autoría proceda de la firma que el operador en cuestión pudiera haber leído sobre la pieza, pero me inclino a pensar en una fundada atribución, deudora de la experiencia que el propio Mariano Moreno había acumulado al registrar una parte importante de la obra que Salvador Carmona hiciera para Madrid; recordemos la especial dedicación que el fotógrafo desarrolló en esta ciudad y en la urbe Complutense para documentar un patrimonio que desaparecería poco tiempo después (Segovia y Zaragoza, 2005: 97-133 y 140-177). El conocimiento que los Moreno tenían del artista debió partir de la consulta y el análisis de los trabajos de Antonio Ponz (1772-1794) o Ceán Bermúdez (1800) –prácticamente las únicas fuentes³ al objeto de documentar las obras que pasarían a integrar el citado Archivo de Arte; fue el caso de la serie escultórica que se conservaba en la iglesia de San Fermín de los Navarros o de las tallas pasionistas del oratorio del Olivar, ambos en Madrid. Esta metodología les permitió acumular una experiencia directa con la obra del artista que les suplió en otras ocasiones la falta de documentación; el *San Pascual Bailón* de la iglesia madrileña de San Miguel es el ejemplo de una atribución que la crítica histórico-artística ha confirmado con posterioridad⁴, al igual que ha hecho, entre 1953 (Lord, 1953) y 1990 –fecha de las dos monografías que manejamos sobre Carmona: Martín González, 1990; García Gaínza, 1990a–, con la mayoría de las tallas que los Moreno le asignaron.

3. Además de Ponz y Ceán, las referencias que existían antes de la muerte de Mariano Moreno se cifraban en la pequeña monografía de Federico Carbonero (1901) y los trabajos de Marcel Dieulafoy (1908: 142), Serrano Fatigati (1910: 63-64) y Georg Weise (1925-1929: II/1, 299; II/2, figs. 296-298 y 300). Y poco más se había publicado antes de 1954, año del fallecimiento de Vicente Moreno Díaz: Moreno Villa (1932), Alonso Cortés (1944), Luengo (1951) y Lord (1951, 1953).

4. La relación que Mariano Moreno tuvo con historiadores del arte como Elías Tormo –iniciada con motivo de su libro dedicado a los cuadros de Zurbarán en Guadalupe (1905), según Segovia y Zaragoza, 2005: 15– habría que valorarla para determinar el grado de colaboración que hubo entre ellos al discutir y anotar las referencias en el Archivo de Arte Español. Debió ser el caso del citado *San Pascual Bailón* de la iglesia madrileña de los Santos Justo y Pastor, hoy de San Miguel, fotografiado y atribuido a Carmona por los Moreno (IPCE, Archivo Moreno, sign. 35895_B), e incluido por Tormo en su libro sobre *Las iglesias del antiguo Madrid* (1927) con el tenor siguiente: «La Santa Librada, crucificada, obra muy bella, es de Luis Salvador Carmona, y a éste se le quiere atribuir también el San Pascual Bailón puesto delante de ella (?) [...]» (1979: 81); antes de este trabajo, la escasa bibliografía sobre el escultor no había recogido la obra; y pese a las dudas de Tormo, la crítica ha admitido sin reservas la atribución e incluso ha ponderado la pieza (García Gaínza, 1990a: 67; Martín González, 1990: 117-119).

Al contrario que en Extremadura, en Alcalá de Henares apenas tenemos referencias a obras del artista, circunstancia debida en parte a la destrucción patrimonial de la que fue objeto la ciudad en la última contienda nacional (Sánchez Moltó, 2014: 119-125); pero también es cierto que Alcalá no figura citada en el *Compendio de la vida y obras* de Carmona (1775), de lo que se desprende que su taller no debió suministrar un grupo importante de encargos para la urbe pese a la cercanía del obrador. La excepción la tenemos en el *Abrazo de los Patriarcas, Santo Domingo y San Francisco* (1755-1760), procedente del monasterio alcalaíno de la Madre de Dios y hoy conservado en el abulense de Santo Tomás, ambos dominicos (Martín González, 1971: 77, fig. 120; Cano Sanz, 2015: 295). Y en la talla de *Nuestra Señora de la Correa* existente en el convento de agustinos recoletos, también desaparecida en 1936 y hoy conocida a través de otra fotografía de los Moreno, en cuya ficha catalográfica, sin embargo, no figura ninguna propuesta de autoría⁵. Su reciente atribución a la gubia de Carmona es plausible (Cano Sanz, 2017: 57-106), pero hay detalles que evidencian la intervención del taller, como el escaso plegado de un manto prácticamente plano que cruza por delante y cubre las piernas de la Virgen o el modo de tallar la figura de un Niño muy contenido en su actitud y poco naturalista.

Al ser dos esculturas del mismo tema las que nos ocupan, Cañamero y Alcalá, hemos planteado su análisis en paralelo, cuando no conjunto, ayudándonos del cacereno documentado para apoyar la atribución alcalaína. El análisis lo abordamos a partir de la presentación de ambas tallas en el contexto histórico donde surgieron, para ocuparnos a continuación del modelo iconográfico y del grabado que utilizó Carmona en su diseño. Especial atención nos merecen las peanas, sobre todo la primera, al llevar la firma del escultor junto al nombre de la donante. La rúbrica la hemos puesto en relación con el escaso número de obras que el artista firmó; casualidad o no, todas responden a modelos iconográficos distintos, a excepción de la Piedad, que firmó en sus dos versiones de barro cocido y madera. Por último, la similitud en la forma de ejecutar y cruzar la capa por delante de ambas figuras ha sido un aspecto determinante para la atribución, deudor de los bocetos que el artista dibujaba observando el funcionamiento de las telas dispuestas sobre el maniquí que construyó para su taller, pero con la versatilidad suficiente como para hacer únicas ambas piezas.

2. LAS TALLAS DE CAÑAMERO Y ALCALÁ EN EL CONTEXTO DE LA TRADICIÓN VICENTINA

2.1. San Vicente y la fundación de Cañamero

La especial relevancia que san Vicente Ferrer (1350-1419) tiene en la villa de Cañamero hunde sus raíces en la tradición que el escritor, y arbitrista dominico, fray Andrés Ferrer de Valdecebro (1620-1680) recogió en la biografía que dedicó

5. IPCE, Archivo Moreno, sign. 36219_B.

al santo valenciano y publicó, ya a título póstumo, su sobrino Ausia Ferrer de Valdecebro en 1682. Según la creencia popular, san Vicente habría fundado la población cañamera en el marco de las misiones pacificadoras que desarrolló en sus campañas apostólicas, promoviendo la construcción de su iglesia parroquial y consagrándola a santo Domingo de Guzmán⁶. Aunque los restantes biógrafos del santo nada recogen sobre el particular, que, en todo caso, habría que situar en el contexto de las campañas que san Vicente desarrolló en Castilla hacia 1411⁷, la proyección que tuvo el libro de Valdecebro a lo largo del siglo XVIII⁸ fue lo suficientemente importante como para que la obra llegara a conocerse en Cañamero y se citara al hablar de los orígenes de la localidad; así lo hizo Pedro Pérez Carpallo en la misiva que le envió a Tomás López (1730-1802) dando respuesta a las cuestiones planteadas para confeccionar el conocido diccionario geográfico⁹.

Este vínculo que recoge la literatura hagiográfica entre Cañamero y el santo debió jugar un peso importante en la determinación de contar en la villa con una escultura de su fundador (Fig. 1). El marco para ello debió ser la Venerable Orden Tercera de Santo Domingo, cuya existencia en la iglesia de Cañamero se constata con el escudo de la Orden de Predicadores dispuesto sobre la portada del mediodía¹⁰, en clara alusión al patronazgo que ejercía sobre el templo, y junto al año «1724» en el que terminaron las obras de remodelación que los seglares dominicos sufragaron en la iglesia. La importancia que la orden pudo llegar a alcanzar en Cañamero es posible que estuviera detrás de la devoción que existía en la parroquia por la *Virgen del Rosario*¹¹.

6. Según este autor, el santo valenciano fundó Cañamero tras haber predicado y «reducido á la verdad de nuestra Fe» a aquellos «Judíos, y Moriscos, todos Hortelanos, y Labradores», que encontró viviendo a dos leguas del monasterio de Guadalupe (Ferrer de Valdecebro, 1682: 90). Sobre las misiones pacificadoras, Garganta y Forcada, 1956: 53.

7. Así lo recoge el historiador dominico fray Vicente Justiniano Antist (1544-1599), autor de la primera biografía que se publicó sobre el santo tras su canonización en 1455 (1575: 153-154).

8. La obra de Valdecebro alcanzó numerosas ediciones en algo más de un siglo (1682-1791) (Momblanch González, 1957: 268). Hemos localizado hasta siete reediciones durante la centuria del XVIII: Madrid, 1725, 1729, 1740, 1788 y 1791; Valencia, 1729; y Burgos, 1780.

9. Barrientos Alfágeme, 1991: 122, respuesta a la 7.ª pregunta, donde se cita el «texto llamado Valte Febro». El nombre del colaborador de Tomás López, Pedro Pérez Carpallo, lo tomo del catálogo automatizado de la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), Mss/20241/59.

10. Los terciarios dominicos habían adoptado los colores y la cruz flordelisada, o «floreada de quatro brazos iguales», de la congregación de Santo Domingo (López Agurleta, 1725: 346; García, 1765: 72-73). Recordemos que en 1605 la orden seglar dominicana había elevado una solicitud al Supremo Consejo de la Inquisición para usar el escudo de armas «de su Sagrada Religion». Así consta en el *Memorial que al Supremo Consejo de la Santa y General Ynquisicion presenta la Tercera Orden de Santo Domingo de Guzman, suplicando à su Alteza el uso de el escudo de armas de su Sagrada Religion*, 1605, fol. 3r. BNE, sign. VE/217/37.

11. Barrientos Alfágeme y Rodríguez Cancho, 1996: 374, pregunta 21.ª; informe de 29 de marzo de 1791. Sobre la devoción de la VOT al Rosario véase Mateu, 1758: 20-21. El Archivo Parroquial de la villa se encuentra en paradero desconocido desde la década de 1970, y no es posible confirmar la existencia de la Orden Tercera dominica, si bien los datos expuestos hacen plausible la hipótesis.



Figura 1. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Cañamero (Cáceres). Hacia 1746. Fotografía del autor.

2.2. Alcalá de Henares y la edición cisneriana del *Tratado de la vida espiritual*

La relación de Alcalá de Henares con el santo valenciano se remonta al siglo XVI y hunde sus raíces en el proyecto editorial que promovió el cardenal Cisneros, responsable de la traducción y vulgarización en 1510 del *Tratado de la vida espiritual* escrito en torno a 1394 en Aviñón (Garganta y Forcada, 1956: 466, 471-472). Por tal razón, Alcalá se convirtió en una de las ciudades más comprometidas con la difusión del sermonario vicentino a lo largo de aquella centuria –junto a Valencia–, práctica en la que se enmarcó la edición de los *Sermones... contra los engaños de los dos antecristos* acometida en 1588 (Garganta y Forcada, 1956: 361).

A este contexto hay que sumar las tres fundaciones que la Orden de Predicadores poseía en la urbe complutense, a saber, el colegio-convento de Santo Tomás (c. 1529), vinculado a la universidad cisneriana; el monasterio masculino de la Madre de Dios (1566), y el de monjas de Santa Catalina de Siena (1590) (Castro Malo, 2018). Es posible que nuestra escultura procediera del convento de la Madre de Dios (Cano Sanz, 2015: 287-288), pero lo cierto es que la única referencia expresa a la talla vicentina nos la sitúa en la Magistral de Alcalá en 1931 (Sanz de Diego, 1931: 20). En este emplazamiento pudo fotografiarla la Casa Moreno¹² antes de su

12. IPCE, Archivo Moreno, sign. 36205_B.

destrucción en el incendio ocurrido el 21 de julio de 1936 (Sánchez Moltó, 2014: 120) (Fig. 2).



Figura 2. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*. Magistral de Alcalá de Henares. Hacia 1750-1755. Desaparecido en 1936. Fotografía Moreno, IPCE, sign. 36205_B.

3. UN NUEVO MODELO ICONOGRÁFICO PARA UN ACTIVO TALLER

3.1. San Vicente Ferrer en la gubia de Carmona

En el amplio catálogo de Carmona solo tenemos constancia de dos esculturas dedicadas al dominico, y ambas con sus particularidades. En 1986 se le atribuyó el *San Vicente Ferrer* de la iglesia de Santa María de Alaejos (Valladolid) (García de Wattenberg, 1986: 18-19; García Gaínza, 1990a: 85), pero fue considerado obra de taller en 2008 (Albarrán Martín, 2013: 127). La segunda obra se dio a conocer en el marco del congreso celebrado en 2018 sobre José Risueño y su época; se trataba de una atribución¹³ que, sin embargo, no hemos podido valorar al estar aún inéditas las actas de aquella reunión científica.

3.2. Fuentes iconográficas

En ambos casos, Cañamero y Alcalá, san Vicente está representado en su faceta de enérgico predicador. Luis Salvador Carmona siguió el tipo iconográfico

13. *Símpoio José Risueño y su época, 1665-1732*, <<https://congresos.ugr.es/simposiumrisueno/pascual-chene1/>> [Consulta: 15/01/2019].

difundido desde finales del siglo XV a través de grabados como la xilografía incluida en la portada de la edición veneciana de sus *Sermones* (Fig. 3), publicada en 1496 a cargo del impresor Jacobus Pentius de Leucho (act. 1486-1530) (Mateu y Llopis, 1955: 38; Esponera Cerdán, 2002: 28 y 39). El carisma que el santo tenía como difusor del mensaje evangélico está reflejado en el activo tratamiento elegido para su efigie, con el brazo derecho levantado y el dedo índice extendido y señalando a Dios, con quien el santo hablaba y cuya palabra predicaba en sus misiones pacificadoras, ayudándose para ello del don de lenguas que recoge la *Leyenda Dorada* (Vorágine, 1982: II, 972)¹⁴, y del crucifijo que la talla cacereña sostiene y muestra en la izquierda.

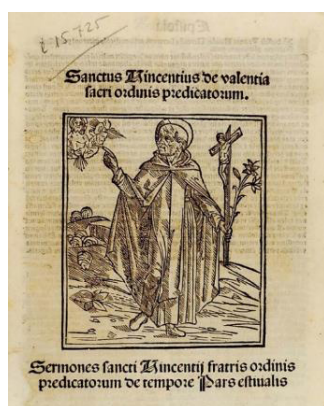


Figura 3. Jacobus Pentius de Leucho, *San Vicente Ferrer*. Xilografía. Venecia, 1496. Biblioteca de Valencia, sign. Inc/6 v. 1. Fotografía: Biblioteca Valenciana Digital.

A su faceta de evangelizador se sumó la que el papa Pío II (1458-1464) consagró en la Bula de Canonización que promulgó en Roma el 1 de octubre de 1458, cuando se refirió al santo como el «otro ángel», esto es, el nuevo Ángel del Apocalipsis enviado por Dios para convertir a los indecisos, que clama «Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora de su juicio» (Ap. 14, 7), y cuyo atributo más elocuente son las alas¹⁵ con las que se representa en Cañamero.

Si bien es cierto que la tradición vicentina apocalíptica hunde sus raíces en los modelos iconográficos que circulaban por Europa desde comienzos del siglo

14. Esta idea se recogía en algunas de las declaraciones de los testigos de su proceso de canonización, como sucede en el testimonio de Juan Hodierno, testigo 37.º del proceso de Vannes-Breñaña, año 1453 (Fuster Perelló, 2007: 263; Esponera Cerdán, 2018: 131).

15. La iconografía como Ángel del Apocalipsis se recoge en las obras de Antist, 1575: 151; Réau, 1998: 329; Esponera Cerdán, 2002: 29-30; Alejos Morán, 2003: 5.

XVI¹⁶, la fuente directa en la que se inspiró Carmona está en el aguafuerte que abrió el pintor Andrea Procaccini (Roma, 1671-La Granja de San Ildefonso, 1734) a partir de un dibujo con la efigie del *Apóstol* de su maestro Carlo Maratta (Camerano, 1625-Roma, 1713). La edición corrió a cargo el prestigioso grabador de origen suizo Jakob Frey (Hochdorf, Lucerna, 1681-Roma, 1782) (Velasco Aguirre, 1954: 279)¹⁷, asentado en Roma desde 1702, también discípulo de Maratta y acostumbrado al grabado de imágenes sagradas, a las que había tenido que dedicarse al inicio de su estancia romana para poder sobrevivir (Thieme y Becker, 1992: XI, 437). La estampa no está fechada, pero debió ser publicada en el primer tercio del siglo XVIII (Fig. 4). Compárese el grabado con la actitud y, sobre todo, con la disposición de la capa en ambas tallas, que estimo determinante para establecer la similitud con la fuente (Figs. 5 y 6).

La amplia difusión que tuvo el grabado de devoción durante el siglo XVIII sería un argumento de peso para justificar su manejo en el taller de Carmona, sin olvidar la repercusión que debió tener la estampa de Procaccini para que Ceán Bermúdez la citara entre las escasas obras pictóricas que aquél hizo en España (1800: IV, 133). El factor decisivo que nos inclina a pensar sin reservas que Luis Salvador Carmona conoció aquel grabado fue la relación directa y documentada que mantuvo con los discípulos de Procaccini, los pintores y arquitectos Domenico María Sani (Cesena, 1690-La Granja de San Ildefonso, 1773) y Sempronio Subissati (Urbino, 1680-Madrid, 1758). El primero había heredado el cargo de aposentador del palacio de San Ildefonso tras la muerte de su maestro (Ponz, 1787: X, 80) y Subissati la dirección de las obras (Llaguno y Amírola y Ceán Bermúdez, 1829: IV, 113). La proyección inherente a ambos desempeños estuvo detrás de la estrecha relación que mantuvieron con Carmona. Así se desprende de la confianza que éste tenía depositada en Sani para encomendarle el papel de intermediario en el contrato del *Cristo del Perdón* (1751) (Lord, 1953: 15), que don Juan Bartolomé le había encargado para su iglesia en La Granja –hoy del Rosario–; o la supervisión de la llegada a esta misma parroquia de las tallas de *Santa Rita de Casia* y *Santa Inés* en julio de 1754 (Lord, 1953: 19); y una vez más como intermediario entre cliente y artista para que Carmona recibiera en septiembre de 1757 lo que se le adeudaba por el *San Mateo* de la parroquia del Rosario de aquel mismo Real Sitio (Lord, 1953: 23). Una relación similar mantuvo con Subissati, encargado de diseñar

16. Las fuentes para esta otra faceta las podemos rastrear en un *Sermonario vicentino* de 1527, editado en Lyon por Joannes Moilin als Cambray (c. 1506-1541) (Mateu y Llopis, 1955: 44, fig. 9); en el grabado que Francisco Quesádez realizó en 1674 con la efigie de san Vicente como ángel tutelar de Valencia (Alejos Morán, 2003: 55); o en el que daba inicio a la biografía que le dedicó Domingos Lopes Coelho y editó Bernardo Frz. Gayo en Lisboa en 1740, donde el santo alado señala a Dios con la derecha y porta en la izquierda el libro donde leemos el citado pasaje bíblico «Timete Deum» (Lopes Coelho, 1740: grabado incluido después del índice, previo a la p. 1; Momblanch Gonzálbez, 1957: 286, cat. 85, y 309, fig. 26).

17. BNE, INVENT/36144.

el Panteón de Felipe V e Isabel de Farnesio en San Ildefonso (Llaguno y Amírola y Ceán Bermúdez, 1829: IV, 113), y Carmona de hacer la parte escultórica en 1758 (García Gaínza, 1990a: 76-77; Martín González, 1990: 30, 73-75). La amistad que hubo entre ellos se sustancia en las «mil cariñosas memorias de mi mujer e hijos» que el artista les enviaba a través de una carta fechada en mayo de 1754 en Madrid, misiva en la que también hacía alusión a las «estampas» que había recibido para ejecutar las tallas de *Santa Rita* y *Santa Inés* antes citadas (Martín González, 1990: 97), lo que era fruto de un intercambio de grabados que estaba a la orden del día.



Figura 4. Andrea Procaccini (grabador) y Carlo Maratta (dibujante), *San Vicente Ferrer*. Grabado calcográfico, s. f. BNE, INVENT/36144. Fotografía: Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 5. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*, detalle. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Cañamero (Cáceres). Hacia 1746. Fotografía del autor.



Figura 6. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*, detalle. Magistral de Alcalá de Henares. Hacia 1750-1755. Desaparecido en 1936. Fotografía Moreno, IPCE.

Para determinar la fecha en la que Carmona pudo conocer el grabado, creo que debemos tomar como referencia la horquilla temporal en la que trabajó para la Corona en calidad de escultor del equipo encargado de realizar las tallas del amplio programa diseñado para decorar el Palacio Real de Madrid, 1743-1749 (Tárraga Baldó, 1992: II, 83-84).

En la letra del grabado de Procaccini se hace alusión expresa a la iconografía del santo como ángel apocalíptico: «L'APOSTOLICO VALENZIANO S. VINCENZO FERRERIO / Quasi alteru Angelu uolanté». La relación de esta estampa con las tallas de Cañamero y Alcalá es evidente, tanto en el gesto como en la disposición de las vestiduras (Figs. 5 y 6). Las únicas variantes las tenemos en el crucifijo que lleva la primera en sustitución del libro con el “Timete Deum”, atributos de la eficiencia de Ferrer como predicador. En la segunda versión se suprimen los símbolos y las alas para centrar la atención en el gesto de señalar y hablar con Dios, además hacia el que se dirige la mirada del espectador por medio de la diagonal trazada desde la mano izquierda, y acentuada gracias a la capa que recoge con ella, hasta el brazo derecho, que invade el espacio del fiel al objeto de convertirlo en activo partícipe de su sermón. El efecto teatral que resulta de la composición es evidente, y nos remite a la influencia berninesca de la que no fue ajeno Carmona. La supresión de las alas lo aproximaba en mayor medida a la tradición alcalaína sustentada desde el siglo XVI en su faceta de predicador.

4. LOS MODELOS DE PEANA, Y LA FIRMA DEL ESCULTOR EN CAÑAMERO

4.1. El primer modelo, empleado entre 1730 y 1758

El *San Vicente* de Cañamero asienta sobre el modelo de peana (Fig. 7) que Tabar de Anitua definió en 1991 para concretar el primer tipo que se utilizó en el obrador de

Carmona (1991: 450). Se trata de una base ochavada que apoya sobre cuatro volutas doradas y está formada por una ancha escocia enmarcada por dos toros estrechos; van dorados la base inferior y el toro superior, y jaspeados en verde los restantes elementos. El diseño de esta parte de la obra no era una cuestión menor para el escultor, y se ajusta a lo que anotaría a este respecto en mayo de 1754 al señalar que «las peanas deven tener más vuelo por la parte ynferior»¹⁸. La primera obra en la que utilizó el modelo fue en la *Dolorosa* de Escorial (1730), que hizo estando aún en el taller de Villabrille (Méndez Hernán, 2020: 144), y lo mantuvo, al menos, hasta 1758, fecha de la carta de pago del *San Francisco Javier* de La Granja (González-Palencia Simón, 1953: 573-575; Méndez Hernán, 2017: 55-56), que Lord le atribuyó (1953: 24-25) y también se recogió en el inventario de bienes que hizo en agosto de 1756 para contraer segundas nupcias (García Gaínza y Chocarro Bujanda, 1998: 304).

Una altura idéntica a la base cañamerana (13,5 cm)¹⁹ presentan las peanas del *Santo Domingo de Guzmán* conservado en la iglesia de monjas dominicas de San Juan Bautista, en Quejana, valle alavés de Ayala (1739) (Tabar de Anitua, 1991: 450), y el *San Francisco de Asís* del Palacio Episcopal de Plasencia (c. 1740-1745) (Méndez Hernán, 2016: 199); aunque se trata de dos atribuciones, tenemos constancia documental de la procedencia madrileña del primero (Tabar de Anitua, 1991: 450, n. 3) y la ratificación de la segunda por la crítica histórico-artística²⁰. El modelo se repite exactamente igual en la escultura de *San Joaquín con la Virgen Niña* del convento estepaño de Santa Clara de Jesús, de comienzos de la década de 1740 y no más allá de 1745, del que consta igualmente su procedencia de la Villa y Corte (Herrera García, 1999: 216-218, n. 56).

Luis Salvador Carmona empleó de nuevo este modelo, con ligeras variantes, en la *Dolorosa* (1743) y en la *Virgen del Rosario* (1745-1750) del Real Sitio de San Ildefonso (Lord, 1953: 14 y 26-27); y en dos esculturas de *San José* conservadas, una de ellas, en la iglesia madrileña de su misma advocación (1740-1747) (García Gaínza, 1990a: 62; Martín González, 1990: 122-125) y otra en la parroquia de los Santos Juanes de Nava del Rey, la cual le atribuyó Martín González (1959: 432; 1970: 213), Urrea dató hacia 1740-1750 (2009: 30-32) y García de Wattenberg documentó –desde el punto de vista gráfico– antes del expolio en el que se perdieron la peana y el Niño (1986: 42-43).

18. Así consta en la carta remitida por Carmona a don Gregorio González Villarrubia, fechada en Madrid el 20 de mayo de 1754 y relativa a las tallas de *Santa Rita de Casia* y *Santa Inés* para la iglesia del Rosario en La Granja de San Ildefonso (Martín González, 1990: 97).

19. Esta medida se completa con las que presentan la base superior (40 x 41,5 cm) y la inferior (44,5 x 46 cm). Si las comparamos con las que el artista cifraba en junio de 1754 para las peanas de *Santa Rita* y *Santa Inés* de la Granja, aun no siendo exactamente el mismo modelo, apreciamos que coinciden en cuanto a la anchura de la zona superior: «media vara de ancho» (Martín González, 1990: 98), es decir, 41,8 cm, medida muy cercana a los 40 cm que tiene la peana de *San Vicente*.

20. La obra ha formado parte de la XXVI edición de *Las Edades del Hombre*, celebrada entre mayo y diciembre de 2022 en la catedral de Plasencia (Martín Lozano, 2022: 428-431).

El tipo descrito fue uno de los primeros elementos que Carmona diseñó cuando tuvo que organizar el taller siendo aún oficial a las órdenes de su maestro, prueba de la responsabilidad y autonomía que éste le concedió (Méndez Hernán, 2020: 142); y lo hizo con vistas a plantear un modelo de trabajo que le permitiera satisfacer las necesidades de la amplia clientela que ya disfrutaba entonces (Martín González, 1990: 28, *Compendio*). La coincidencia de medidas, documentada en tres de las peanas citadas, nos permite sugerir la existencia de una traza o maqueta a tamaño real que utilizaría para adelantarse a futuros contratos; el diseño geométrico hacía posible que sus colaboradores se encargaran de esta parte de la obra por el escaso margen de interpretación que les permitía, e incluso que tuvieran preparadas varias de ellas al objeto de reducir el tiempo de ejecución. El talante de Carmona lo permitía, habida cuenta de que solía acudir al taller «por no estar ocioso», y no «habiéndose verificado, ínterin pudo, dejarse de trabajar un solo día por falta de obras» (Martín González, 1990: 28 y 35, *Compendio*). Aquel modelo se sumaría a los otros 150 que constan en el inventario de 1756, entre cabezas, figuras enteras o manos y pies (García Gaínza y Chocarro Bujanda, 1998: 303 y 318).

El precedente para el modelo hay que buscarlo en la obra de Villabrille; cite-mos la *Dolorosa y el Ecce Homo* (1726) de los jesuitas de Valladolid (Fig. 8), hoy en el monasterio de las Huelgas Reales (Urrea, 1983: s/p; 2001: 137-138; Martín González y Plaza Santiago, 1987: 191), donde apreciamos un modelo sintetizado a partir de la peana que lleva la *Cabeza de San Pablo* (1707) del Museo Nacional de Escultura (Fig. 9), trasunto, a su vez, de las que tenían las obras de Nicola Fumo que Margarita Estella publicó en 1976 a partir de las fotografías de la Casa Moreno, esculturas hoy en paradero desconocido: un *San Miguel* y la pareja de *San José con el Niño* y la *Inmaculada* del convento alcalaíno de Carmelitas de Afuera (1976: 80-85) (Fig. 10). El modelo napolitano justifica la similitud entre la peana descrita para Carmona y el tipo que utilizaron algunos autores de su misma generación. Ignacio Vergara lo hizo en piezas como el *San José* del colegio Pío XII (Buchón Cuevas, 2006: 342)²¹ o el *San Vicente Niño como beneficiario de Santo Tomás* del Museo Nacional de Cerámica González Martí, ambas instituciones en Valencia (Alejos Morán y Sánchez Muñoz, 2018: 53). Y el escultor oscense José Ramírez de Arellano (1705-1770) hizo lo propio en el *San Pascual Bailón* del retablo dedicado a san Nicolás de Bari (hoy de María Auxiliadora) en la iglesia zaragozana de San Gil, que Boloqui Larraya le atribuyó y fechó hacia 1744 (1983: I, 324-325; II, lám. 65/c)²²

21. Esta autora también ha señalado la influencia napolitana en el escultor (Buchón Cuevas, 2006: 431-432).

22. Sin olvidar que Ramírez de Arellano figura junto a Carmona en el equipo de escultores encargados de la decoración del Palacio Real de Madrid entre 1743 y 1749, lo mismo que Francisco Vergara, primo carnal de Ignacio (Tárraga Baldó, 1992: II, 83-84; Plaza Santiago, 1975: 262-263).



Figura 7. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*, detalle de la peana. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Cañamero (Cáceres). Hacia 1746. Fotografía del autor.



Figura 8. Juan Alonso Villabrille y Ron, *Ecce Homo*. Valladolid, Monasterio de las Huelgas Reales. 1726. Fotografía: Domvs Pvcclae.

Lo mismo sucedía con la escultura de *San Francisco Javier* que desapareció en julio de 1938 de la iglesia de Santiago en Don Benito (Badajoz)²³. La fotografía de Mérida constata que asentaba sobre una peana similar al modelo descrito²⁴; y la

23. Covarsí Yustas, 1939: 171.

24. Mérida Alinari, 1925-1926: II, 218-219; III, lám. CCIV, fig. 273. La placa original se conserva en el CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (ACCHS), Junta de Ampliación de Estudios (JAE), Sección de Arte y Arqueología, Archivo Manuel Gómez-Moreno y Ricardo Orueta, sign. ATN/GMO/c08227, gelatino-bromuro sobre vidrio (1907-1912), 13 x 18 cm.

imagen que Alfonso Trajano registró de la cabeza²⁵ permite apuntar al círculo de Carmona como responsable de su ejecución.



Figura 9. Juan Alonso Villabrille y Ron, *Cabeza de San Pablo*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura. 1707. Fotografía: Domvs Pvcelae.



Figura 10. Nicola Fumo, *Inmaculada Concepción*. Perteneció al convento de Carmelitas de Afuera de Alcalá de Henares, hoy en paradero desconocido. S. f. Fotografía Moreno, IPCE, sign. 36250_B.

4.1.1. *La firma del autor en Cañamero*

La costumbre que tenía Villabrille de firmar algunas piezas también la emuló su discípulo. Carmona firmó la talla de Cañamero en la peana para dejar constancia de su autoría junto al nombre de la fiel devota que había costeado la pieza.

25. Archivo de la Diputación Provincial de Badajoz, EIS/0015/030, positivo papel (1929) de 28,8 x 23 cm (fotografía) y 30 x 24,2 cm (cartonaje).

Este último dato hace aún más singular la escultura, puesto que es la única talla de toda su producción donde se hace referencia expresa al cliente.

Se trata de dos inscripciones realizadas con pan de oro sobre el dorado del plinto inferior, parcialmente desaparecidas debido al deterioro que ha sufrido la capa policroma por efecto de la humedad. La primera se localiza en el lateral derecho y constata su autoría: «LVIS SALVA [...]»²⁶ (Fig. 11). Aunque solo se conservan el nombre y las cinco primeras letras del apellido, no hay lugar a dudas; la inscripción original, reconstruida, debía ser «LVIS SALVA[DOR CARMONA]», o una variante muy similar a la que llevan las diez esculturas firmadas que se han conservado. Todas ellas son creaciones muy personales del autor, en cuya ejecución puso un especial empeño al ser modelos iconográficos nuevos la mayoría de ellos. Además, y en palabras de Martín González, la firma es un signo inequívoco de la «confianza» que el artista tenía en su «valía» (Martín González, 1990: 39), sustentada en la estimación que encontró entre sus muchos clientes y la especial relación que estableció con algunos de ellos.



Figura 11. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*, detalle del lateral derecho de la peana con resalte de la firma del autor. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Cañamero (Cáceres). Hacia 1746. Fotografía del autor.

Se conservan once esculturas firmadas por Luis Salvador Carmona, y las seis que citamos a continuación son de tema único en toda su producción conocida. El *San Vicente Ferrer* de Cañamero abre la serie (c. 1746). La *Vestal* o *La Fe* (1752-1753) fue la pieza que eligió para donar a la Academia de San Fernando, lo que justifica el «testimonio de la valoración plástica» que supo «plantear y lograr» con ella²⁷. Para el retablo mayor de Lesaca (Navarra) hizo dos esculturas (c. 1752-1754) destinadas a la calle central, cuyo tema tampoco repetirá: la *Inmaculada*, que García Gaínza valoraba por tratarse de la única obra con esta iconografía tallada por

26. De la segunda letra «A» solo se aprecia la parte inferior.

27. Firmada en los extremos de los brazos: «LUIS/S^R» y «CARMONA» (García Gaínza, 1990a: 50; Martín González, 1990: 70; Azcue Brea, 1994: 138-140; de este último trabajo procede la inscripción que reproduzco y la cita textual, 138).

completo, puesto que la de Olite es figura de vestir²⁸, y el *San Martín de Tours*²⁹. El retablo de Lesaca es el único conjunto conocido hasta la fecha con dos tallas firmadas, lo que sugiere que no se escatimó en gastos y que Salvador Carmona hizo las obras según su primera estimación, que siempre acompañaba con la posibilidad de realizar el trabajo por un importe menor, aunque con la advertencia de que «no ará bien con menor obra como con la que tiene», según él mismo anotaba en el dibujo previo que envió a la parroquia de Serradilla para contratar la *Asunción* (Lord, 1951: 249). Recordemos que la iglesia de Lesaca había recibido una generosa donación del indiano y natural de la villa don Juan de Barreneche y Aguirre (c. 1675-1752), a la que se sumaron los 20.000 pesos que había destinado originalmente a la fundación franciscana de Vera de Bidasoa, en Santiago de Guatemala, y que el municipio finalmente declinó (Abad Viela, 2011: 24 y 30). La talla de *Santa Bárbara* (1759) de la parroquial de Azpilcueta (Navarra) debía comportar un especial significado para Carmona en razón del cliente del que debió partir el encargo, don Francisco de Indaburu –según señaló la profesora García Gaínza–, natural de este pueblo del valle del Baztán y secretario de la reina Isabel de Farnesio, que ya le había encargado el desaparecido *San Francisco Javier* que regaló en 1746 a la iglesia de San Fermín de los Navarros en Madrid³⁰. Por último, el estrecho vínculo que el escultor mantuvo con la Orden Jesuita hizo posible el *Cristo recogiendo sus vestiduras* de la Clerería salmantina (1760)³¹; la Compañía no era desconocida para Carmona, pues los dos hijos nacidos del matrimonio que su maestro contrajo en segundas nupcias con Jerónima Gómez fueron religiosos de la Compañía de Jesús, el padre Pedro José de Villabrille y Ron, fallecido ya en 1728, y el padre Diego Tomás (Agulló y Cobo, 1978: 171). Federico Carbonero recogió en 1901 la referencia sobre ésta y otras piezas que el escultor hizo para Salamanca tras comprometerse a ejecutarlas «de su mano» en la escritura que otorgó para ello (1901: 12); desconozco la procedencia del dato, pero justifica plenamente la firma y estima que tenía el artista hacia esta pieza, que llegó a exponer en la Academia de San Fernando (Martín González, 1990: 33 y 68).

De las cinco obras restantes, el *Crucificado* del Museo Nacional de Escultura (segundo tercio del siglo XVIII; depósito del Museo del Prado) es cabeza de serie

28. La obra va firmada en la peana con las letras grabadas sobre el dorado: «LVIS SALVADOR Y CARMONA», según García Gaínza (1971: 82; 1990a: 97-98; Martín González, 1990: 189). No entro a valorar la serie de *Inmaculadas* que se le han atribuido recientemente, de factura desigual.

29. Obra firmada en la orla del alba: «LUI SALVA/DOR Y CARMONA», realizada en grandes caracteres capitales, según recoge Martín González (1990: 189-190; García Gaínza, 1990a: 98-99).

30. La firma se localiza en la base de la torre, con letras incisas: «LVIS SALVADOR CARMONA Y MVR Md. 1759» (García Gaínza, 1990a: 95; Martín González, 1990: 193, de donde procede la inscripción).

31. La firma está situada al pie de la columna: «LUI SALVADOR CARMONA FACt. Md A° DE 1760» (Gómez Moreno, 1967: 286; García Gaínza, 1990a: 113-114, monografía de la que tomo la inscripción; Martín González, 1990: 257).

del modelo de Cristo ya expirado³². En dos ocasiones firmó el tema de la *Piedad*: un boceto en barro (depositado en colección particular)³³ y la obra definitiva de la iglesia leonesa de San Martín (1750)³⁴, que repitió para el Oratorio del Olivar en Madrid (c. 1750) –desaparecida en 1936– y varió en la catedral salmantina (c. 1760). La de León es reveladora por el estudio previo que el autor hizo del natural para tallar en el aire los pies de Cristo, que sobresalen de la peana; el contexto era propicio para ello, pues ya Olivieri había dirigido en su casa la Academia de «Modelo vivo» destinada a pintores y escultores (Tárraga Baldó, 1989: 85). Este particular se documenta en Carmona con el ejercicio consecuente a la petición que elevó en 1745 a la Junta Preparatoria para solicitar un reconocimiento como miembro de la Academia; uno de los modelos de barro cocido que presentó lo había diseñado, precisamente, con «una de las posturas más especiales del modelo vivo de los estudios» de la Real de San Fernando (Martín González, 1990: 67-68).

La singularidad de la *Asunción* de Serradilla (1749)³⁵ se debe al dibujo preparatorio que se ha conservado, el único que ha llegado de manos del artista, y al hecho de ser una pieza de madurez y calidad más cuidada –en palabras de García Gaínza– que el modelo precedente, esto es, la *Asunción* de la iglesia de Segura en Guipúzcoa (1747) (García Gaínza, 1990a: 56-57; Martín González, 1990: 167-169). Por último, el *San Miguel* que hizo para la Cartuja del Paular y hoy está en Rascafría (1756) se cita en el *Compendio* como obra «del natural, tan primoroso como suyo» (Martín González, 1990: 34, *Compendio*) por el logro de haber perfeccionado notablemente las versiones anteriores del mismo tema³⁶.

Las obras citadas se enmarcan en una horquilla temporal comprendida entre los años 1746 y 1760. El *San Vicente* de Cañamero es la primera obra firmada conocida del artista, y la cronología la deduzco a partir de los siguientes aspectos que me han permitido acotar el arco temporal y llegar a la fecha propuesta: el modelo de peana (1730-1758); su participación en el equipo de escultores del Palacio Real de Madrid (1743-1749) y el consecuente acceso al grabado de Procaccini; y la relación que podemos establecer con la distinción que recibió de la Junta

32. El autor aprovechó un pliegue del paño de pureza para firmar la obra: «LVIS SALBADOR CARMONA. FA.º» (Sánchez Cantón, 1933: 125, donde hace referencia a la firma aunque no la transcribe; García Gaínza, 1990a: 83-85, aporta una fotografía de la misma en 84, de donde la tomo; Martín González, 1990: 247).

33. García Gaínza, 2013: 12-13, donde se reproduce la obra y de donde transcribo la firma –la última que se había publicado–, situada en el interior de la corona de espinas que está en el suelo junto a Cristo: «Luis Salvador y Carmona».

34. La firma –primera en publicarse– la conocemos a partir de Gómez Moreno, ya que la obra fue muy dañada en 1948 a causa de un incendio: «LVIS SALVADOR CARMONA INVTO MADRID Aº DE 1750» (1925-1926: 308; García Gaínza, 1990a: 85-86; Martín González, 1990: 269).

35. La firma se localiza en la base del grupo: «Luis Salvador Carmona/1749» (Lord, 1951: 248-249, de donde tomo la inscripción; García Gaínza, 1990a: 57-58; Martín González, 1990: 267).

36. Va firmada en la peana: «LUIV SALVADOR CARMONA FAT Mº Aº de 1756» (Portela Sandoval, 1986: 93; García Gaínza, 1990a: 89, de donde la transcribo; Martín González, 1990: 125).

Preparatoria de la Academia de San Fernando para tomar asiento después de los maestros y antes de los discípulos en la Sala de los Estudios, lo que tuvo lugar el 2 de mayo de 1746 como respuesta a la solicitud antes referida y cursada en 1745 (Martín González, 1990: 18, 67-68). El mérito supuso el reconocimiento oficial a la destreza del artista y el espaldarazo definitivo para su autoestima, acrecentada por el «mucho número de discípulos» que solicitaban ingresar en su taller atraídos por su éxito y el pensionado que había obtenido su alumno Francisco Gutiérrez Arribas para «pasar a los estudios de Roma» en la Academia de San Lucas, que ya disfrutaba en abril de 1748 (Moreno Villa, 1932: 98)³⁷. Así consta en el memorial que Carmona elevó en esa fecha para solicitar el «apreciable título» de Escultor del Rey (Moreno Villa, 1932: 98-99). Resulta comprensible que en ese contexto de éxito profesional y académico el artista decidiera firmar una obra singular como proyección de su reconocida valía; una escultura que estaba destinada, a la sazón, a una parroquia que debió traerle a la memoria aquellas tallas de la *Dolorosa* (1730) y el *Cristo del Desamparo* (1732) que hiciera para la cercana iglesia de Escorial –55 km de distancia– siendo aún oficial en el taller de Villabrille, fruto de la responsabilidad que éste le había concedido por la destreza que supo ver y reconocer en él desde el principio (Méndez Hernán, 2020: 140)³⁸ y que ahora sancionaba la Academia.

El *Cristo recogiendo sus vestiduras*, que talló en 1760 para la Compañía de Jesús salmantina, es la última obra que tenemos firmada de su mano –al menos de momento–. Es posible que en ello influyeran los tristes acontecimientos que se iban a suceder a partir de entonces en la vida del escultor. El 25 de enero del año siguiente moría su segunda esposa, María Ros, después de haber alumbrado a una niña que nació sin vida (Ceán Bermúdez, 1800: IV, 310; García Gaínza, 1990a: 13, y 16, n. 11); no habían transcurrido dos años desde que contrajera segundas nupcias con aquella sevillana que contaba la mitad de años que él (Fernández García, 1995: 215). En previsión de incapacidad –según recogía Martín González–, y seis meses después de haber enterrado a su mujer, el 31 de julio de 1761 otorgaba poder para testar a sus hijos Bruno y Andrea y a su yerno José Manuel Moreno³⁹. En diciembre de aquel mismo año se deshacía del maniquí (Martín González, 1990: 68 y 148). Y aún tendría que asumir el rechazo de la Academia a su solicitud de ocupar la plaza de director de Escultura tras la muerte de Domenico Olivieri, según se determinó en la junta ordinaria celebrada el 6 de marzo de 1762 (García Gaínza, 1990a: 25 y 27, n. 7). Fue un acontecimiento opuesto al que había vivido 16 años atrás, y vino a sumarse a la tristeza que le acompañaría hasta el final de su

37. La estancia romana de Francisco Gutiérrez también se recoge en Ceán Bermúdez, 1800: II, 246; IV, 311; Pardo Canalís, 1958: 13.

38. La obra ha sido expuesta en la edición de *Las Edades del Hombre. Transitus* celebrada en la catedral de Plasencia, pero sin hacer mención a aspectos como la firma (Martín Lozano, 2022: 432-433).

39. Según consta en su partida de defunción (García Gaínza, 1990a: 18, n. 16; Martín González, 1990: 20, 23-24, n. 14).

vida, según se recogía en el *Compendio* para dar cuenta de su muerte ocurrida en enero de 1767: «habiendo padecido siete años antes la grande pasión de ánimo o hipocondría... la que a los cinco le imposibilitó y a los dos siguientes le condujo al último fin». Carmona siguió trabajando después de aquello, pero «está el pobre tan poseído de malaencolía que apenas puede dar golpe» (Hornedo, 1980: 194). Y, pese a todo, nunca descuidó la calidad de sus obras, buen ejemplo de lo cual es la talla de la *Venerable María Jesús de Ágreda* (c. 1765) del convento de concepcionistas franciscanas de La Latina, en Madrid (Fernández Gracia, 2002: 86-87 y 117).

4.1.2. *El encargo personal de una fiel devota*

La segunda de las inscripciones que lleva la obra cañamenerana se sitúa en la parte frontal de la base (véase la Fig. 7), y a partir de ella sabemos que la ejecución de la talla fue costeada por una devota cuyo nombre se ha perdido: «HIZOSE A COSTA DE DÑA [...]». Es muy posible que detrás de la inscripción se encuentre la mujer que figura citada en Cañamero por su nivel de renta en las Comprobaciones que se hicieron del Catastro de Ensenada en 1761, Inés Sánchez Cerca, esposa del alcalde ordinario de la villa, Francisco de Tena (fallecido entre 1753 y 1761), perteneciente al estado noble. Se trataba de una familia de labradores acomodados, propietarios de tierras y ganadería (Hernández Bermejo, 2020: 295), que debieron ser partícipes de la costumbre que existía en la localidad de viajar a «los abastos de Madrid» para la compra de ganado⁴⁰, lo que documenta el cauce que pudo emplear Inés Sánchez o su entorno más cercano para llegar al taller de Carmona. El referente lo tenía en el *Cristo del Desamparo* (1732) de la cercana iglesia de Escorial, y de su solvencia económica habla la dote que le fue devuelta y los gananciales que recibió tras la muerte de su marido, renta que justifica su inclusión en las citadas Comprobaciones del Catastro de Ensenada. Su hijo Matías de Tena heredó la parte restante, fue regidor de la villa y mantuvo por tanto la importancia que ya gozaba su familia en la localidad (Hernández Bermejo, 2020: 295), donde el apellido se documenta desde 1695 hasta 1829 (Berrueza de Valenzuela y Cadenas y López, 1996-2003: VII, 173-174 y 177). Cabe preguntarse si Inés Sánchez no profesaba en la VOT de Santo Domingo (Fig. 12).

4.2. La peana alcaláina

El *San Vicente* de Alcalá llevaba un sencillo y elevado plinto jaspeado, similar a los que presentan el *San Mateo* (1757) de la iglesia del Rosario en La Granja (García Gaínza, 1990a: 74-75; Martín González, 1990: 81 y 87), y el *San Juan*

40. Barrientos Alfageme y Rodríguez Cancho, 1996: 371, pregunta 55.^a; informe de 29 de marzo de 1791.

Nepomuceno (hacia 1750-1755) que se le atribuye en la parroquia vallisoletana de San Miguel y San Julián (Urrea, 2009: 42-44). No se prodigó el autor en cultivar este tipo de basamento, cuyo modelo nos remite a la escultura napolitana a través de obras como el *San Rafael con Tobías de la mano* conservado en el monasterio lermeno de San Blas (Urrea, 1984: 442-445), atribuido al escultor Aniello Stellato (act. 1605-1643) (Alonso Moral, 2007: 76-77).



Figura 12. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*, detalle del costado izquierdo. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Cañamero (Cáceres). Hacia 1746. Fotografía del autor.

Las esculturas citadas de Carmona inducen a pensar que el basamento estudiado se utilizó mayormente en la década de 1750⁴¹, si bien hay tallas que podrían ser algo más tempranas, como el *Cristo atado a la columna* que Moreno fotografió en la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe, y atribuyó al escultor⁴² por su similitud a los del oratorio madrileño del Olivar (década de 1740) (García Gaínza, 1990a: 63; Martín González, 1990: 113 y 177) y al citado en Salamanca (1760), a los que Nicolau sumó la versión del Real de San Vicente en Toledo (1758) (Nicolau Castro, 1977: 71-72)⁴³. La falta de fuerza que advertimos en el rostro de Getafe nos

41. El estudio de las peanas lo hacemos a partir de las fotografías donde se reproducen.

42. IPCE, Archivo Moreno, sign. 36278_B. No he podido comprobar si la obra se conserva. No figura citada en el *Catálogo Monumental de Madrid* que Francisco Rodríguez Marín elaboró, y entregó en 1920. Por el contrario, en el *Inventario artístico de la provincia de Madrid* se cita «una imagen de Cristo. Muy restaurada» (Azcárate, 1970: 161).

43. La obra también se analiza en García Gaínza, 1990a: 79; Martín González, 1990: 210-213.

sugiere la posibilidad de estar ante una de las primeras versiones del tema –o tal vez obra de taller–, el cual también se ha relacionado con la escultura napolitana a través de Giacomo Colombo y la citada versión toledana (Alonso Moral, 2007: 81).

5. LAS ESCULTURAS DE SAN VICENTE Y LA ATRIBUCIÓN DE LA TALLA DE ALCALÁ DE HENARES

El análisis comparado de ambas piezas es posible dada la calidad que tiene la fotografía alcaláina de Moreno. Por este motivo, y puesto que la talla de Cañamero (107,5 x 73 x 46 cm, sin contar la peana) está documentada, procedemos a estudiar los rasgos característicos de ambas obras de forma conjunta, apoyándonos en la cacereña para la atribución y consecuente confirmación de la hipótesis de la Casa Moreno.

En ambos casos, San Vicente viste el hábito dominico completo, esto es, túnica, esclavina con capuchón y escapulario en color blanco; y capa ancha y larga dotada de otro capuchón que cubre al anterior; lleva también el cinturón de cuero en el color negro alusivo a la austeridad de la Orden de Predicadores, congregación en la que el santo profesó a los dieciocho años. Los escasos datos que tenemos sobre la *vera effigies* los recogió Vicente J. Antist en 1575, valiéndose para ello de las piezas del proceso de canonización y de la declaración de uno de los testigos, que lo describió como un hombre «de mediano cuerpo, y estatura, y caluo»⁴⁴. Siguiendo la costumbre de comienzos de la Edad Media, san Vicente lleva la tonsura monacal, con un cerquillo ensortijado de apurada talla y un mechón sobre la frente –similar a obras como la cabeza del *San Francisco de Asís* del Museo de León, de hacia 1755–, que sirven para enmarcar un rostro de intensa espiritualidad y melancolía, subrayada ésta con las cejas caídas tan habituales en la obra de Carmona (Figs. 13 y 14). Los ojos de cristal y la mirada perdida son también rasgos frecuentes en su producción⁴⁵, al igual que las finas arrugas situadas a ambos lados de los ojos, las pestañas pintadas y las venas hinchadas que recorren las sienas, todo lo cual se puede apreciar tanto en Cáceres como en Alcalá. La boca entreabierta hace visibles la lengua y los dientes de pasta –que no es posible constatar en la versión alcaláina–, y contribuye a subrayar la faceta de predicador del santo, cuyo gesto vigoriza la nariz fuerte y recta con la que fue efigiado en ambos casos. Las mejillas demacradas y los pómulos y surcos nasogenianos, muy pronunciados en Cañamero, son también un sello personal del artista. El minucioso modelado, elegante, delicado, verista y expresivo del rostro coadyuva a subrayar la singularidad de ambas tallas.

44. Antist, 1575: 461. Se trata de la descripción que ofreció Alano de Cressolles, testigo 20.º del proceso de Vannes-Bretaña, año 1453 (Esponera Cerdán, 2018: 103).

45. De ahí el lote de 200 pares de ojos de cristal de varios tamaños que figura en el inventario de 1756 (García Gaínza y Chocarro Bujanda, 1998: 303).



Figura 13. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*, detalle de la cabeza. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Cañamero (Cáceres). Hacia 1746. Fotografía del autor.



Figura 14. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*, detalle de la cabeza. Magistral de Alcalá de Henares. Hacia 1750-1755. Desaparecido en 1936. Fotografía Moreno, IPCE.

El detallismo empleado en la ejecución de la cabeza también se advierte en el cuidado que puso en las manos, finas, muy bien proporcionadas y sin renunciar a detalles como el conjunto de venas que recorren la zona dorsal. Los dedos son largos y de suave torneado, con sutiles surcos que imitan las articulaciones y uñas de asta –cabe suponerlas en Alcalá– que inciden en la sensación de realismo. El plegado de las bocamangas es similar en ambos casos (Fig. 15).

Las vestiduras son un prodigio escultórico, y lo eran también en Alcalá. La capa cruza por delante y se recoge debajo del brazo izquierdo para crear una diagonal que acentúa el efecto plástico. Está ejecutada a base de pliegues redondeados y enriquecidos con quiebros y dobleces de gran profundidad; la madera ha sido muy apurada y adelgazada en los bordes, lo que constituye un rasgo más de

virtuosismo (Fig. 16). Los capuchones del hábito y el manto son tan plásticos que apenas hacen visible el cuello, corto y cilíndrico, como es habitual en Carmona.

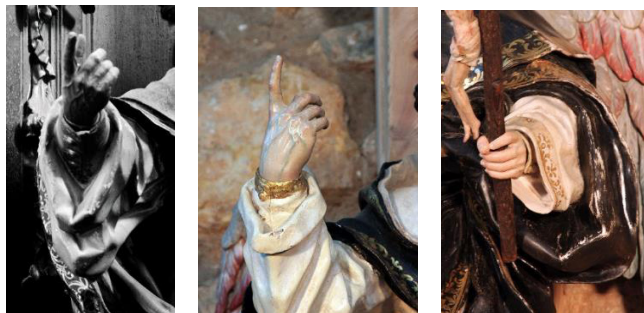


Figura 15. Detalles de las manos y bocamangas de las esculturas de Alcalá de Henares (izquierda, fotografía Moreno, IPCE) y Cañamero (las 2 imágenes de la derecha, fotografías del autor) comparadas.



Detalle de las capas de Alcalá de Henares (izquierda, fotografía Moreno, IPCE) y Cañamero (derecha, fotografía del autor).

El escapulario se adapta a la postura del santo, que carga el peso del cuerpo en la pierna izquierda mientras retrasa y exonera la derecha para recrear el paso deambulatorio. El resultado es un suave *contrapposto* que se traduce en la sutil diagonal del escapulario cañamero⁴⁶, no así en Alcalá, y en la posición asimétrica de los pies, que asoman por debajo del hábito.

46. Se trata del mismo modelo de escapulario que llevan, por ejemplo, el *Santo Domingo* del convento salmantino de San Esteban (década de 1740) (García Gainza, 1990a: 115; Martín González, 1990: 159) o la citada *Venerable María Jesús de Ágreda* (c. 1765) de la Latina.

Hay un detalle en el modo de plegar la túnica del hábito por la zona inferior izquierda del santo que se repite en otras obras, como en las versiones de *San Francisco* de Plasencia y Estepa (1743-1746) (Méndez Hernán, 2016: 200-201): la profunda oquedad que ha tallado Carmona para equilibrar la zona de luz y sombra en esta parte de la talla frente al lado contrario, donde se concentra el drapeado (Fig. 17).



Figura 17. Comparación de la vestidura talar, Alcalá de Henares (izquierda, fotografía Moreno, IPCE) y Cañamero (derecha, fotografía del autor).

El modo de envolver las figuras, cruzando la capa de derecha a izquierda para acentuar el plegado en ese costado de la talla, ya lo había materializado en el manto de la *Dolorosa* de la Granja de San Ildefonso (1743) (Lord, 1953: 14) y lo repetirá en la talla del mismo tema para el convento salmantino de monjas Agustinas (1756) (Casaseca Casaseca, 2003: 225-226). La coincidencia que presentan las obras nos permite datar el empleo del maniquí que fue inventariado en el taller del artista en 1756⁴⁷; la similitud advertida hace plausible documentar su uso desde al menos 1743 y llevarlo hasta diciembre de 1761, en que lo regaló a la Academia de San Fernando a instancias de su viceprotector Tiburcio de Aguirre (1707-1767) (Martín González, 1990: 68 y 148). El maniquí servía «para modelo de ropages» (Martín González, 1990: 32, *Compendio*), es decir, para tomar apuntes o bocetos de las telas mojadas o almidonadas dispuestas sobre él para luego repetir el diseño con ligeras variantes⁴⁸. De hecho, los dibujos que hacía y modelaba en materias blandas como el barro o la cera contribuirán a la mayor plasticidad de sus

47. «Un maniquí del 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 redícula en 600 reales», cantidad en la que fue tasado (García Gaínza y Chocarro Bujanda, 1998: 303).

48. Méndez Hernán, 2016: 201, donde se recogen más ejemplos de las citadas variantes.

obras de madurez, como sucede con la *Virgen del Rosario* de la iglesia de Lezama, valle de Ayala (Álava) (c. 1752) (Tabar de Anitua, 1991: 453), y sucedía en Alcalá.

La muerte de José Galbán –yerno de su maestro Villabril– a finales de la década de 1730 hizo disolver la compañía artística que él y Carmona habían establecido (Urrea, 2013: 101). Cabría preguntarse si al pasar a regentar en solitario el taller de la calle Hortaleza no acometió la renovación de aquel viejo obrador donde se había formado, fabricando él mismo el maniquí que nos ocupa, «figura que al paso que útil es de difícil construcción» (Martín González, 1990: 32, *Compendio*). Carmona seguía lo que para entonces era ya una práctica más que frecuente en los talleres de escultura⁴⁹, pintura⁵⁰ y de la propia Academia de San Fernando, donde «el estudio de los paños al natural» era «necesario á la pintura y escultura» (Ceán Bermúdez, 1800: III, 262).

Por último, señalar que las alas del *San Vicente* cacereño añaden una nota de singularidad a la talla, si bien no presentaban ninguna novedad para el escultor por las versiones que ya había hecho del *Arcángel San Miguel*: parroquias guipuzcoanas de Idiazábal (c. 1743) (García Gaínza, 1991: 279) y Santa Marina de Vergara (1743) (García Gaínza, 1990a: 54-55; Martín González, 1990: 155-157); la capilla de la Esclavitud del Santísimo Sacramento en la iglesia segoviana de la misma advocación (c. 1743) (Tabar de Anitua, 1991: 463), o el destruido de San Fermín de los Navarros (1746) (García Gaínza, 1990a: 60; 1990b: 37-44; Martín González, 1990: 101-103).

La restauración a la que fue sometida recientemente la pieza cacereña –mediados de la década de 2010– se dirigió mayormente a consolidar la capa policroma y a mitigar el deterioro que ésta había sufrido por efectos de la humedad. Afortunadamente, la intervención que se acometió fue muy respetuosa con la obra –según podemos corroborar a partir de una fotografía de 1997, Fig. 18– y nos permite estudiar la policromía original. Carmona recurrió a una encarnación a pulimento para la piel de *San Vicente*, con acentos de realismo como la sombra de la barba, y a las tintas planas o *pañños naturales* para decorar las vestiduras, con el cinturón y las orillas de la capa, puñetas, escapulario y capuchón enriquecidos con un ribete dorado y decorado a base de motivos vegetales encadenados, de raíz rococó e inspirado en los bordados con hilos de oro de la época (Bartolomé García, 2013: 159-160). El mismo tipo de ornato para las orillas se aprecia en Alcalá, pero con un dibujo mucho más enriquecido.

Las alas son tal vez la parte de la escultura en la que más se intervino en la restauración aludida, dado el franco deterioro que presentaban ya en 1997;

49. El valenciano Francisco Esteve (Ceán Bermúdez, 1800: II, 66).

50. El antequerano Antonio Mohedano (Palomino, 1986: 99) y los obradores sevillanos de Francisco Varela, Pacheco, Domingo Martínez (Ceán Bermúdez, 1800: V, 132; IV, 13; III, 74, respectivamente) o Francisco de Zurbarán (Palomino, 1986: 198) y su discípulo Bernabé de Ayala (Ceán Bermúdez, 1800: I, 85).

debieron ir policromadas con un tono similar al actual, que entonces ya había oscurecido fruto de la oxidación de los colores.



Figura 18. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer* antes de su restauración. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Cañamero (Cáceres). Hacia 1746. Fotografía del autor (mayo de 1997).

6. EL CRUCIFIJO DE CAÑAMERO

La cruz que porta el *San Vicente* cacereño tiene su *Crucificado* de talla (Fig. 19); Carmona no escatimaba en recursos, y de su virtuosismo habla el pequeño tamaño con el que fue ejecutado. La cruz está formada con troncos naturales para incidir en un mayor verismo. El cuerpo de Cristo es alargado y de sumaria anatomía, con la corona de espinas tallada en la cabeza. El paño de pureza está ejecutado a base de un plegado suave de curvas muy finas; iba anudado a la izquierda, aunque esa parte volandera de la tela se ha perdido, lo mismo que el letrero con el INRI, cuya huella se aprecia en la cruz.

En el *Compendio* se recoge la amplia serie de «Crucifixos para PP. misioneros» que hizo el artista, «de quasi igual cantidad» a las «más de quinientas efigies» que salieron del taller (Martín González, 1990: 29, *Compendio*). En otras ocasiones, estas pequeñas obras ganaron en tamaño y entidad, y llegaron a convertirse en verdaderos alardes de escultura. Es el caso del *Crucificado* que sostenía el *San Francisco de Asís* (c. 1740-1745) conservado en el Palacio Episcopal de Plasencia, hasta ahora en paradero desconocido y cuya existencia documentó Georg Weise con la fotografía que publicó en 1925 (Weise, 1925-1929: I, 70, láms. 223 y 224;

Méndez Hernán, 2016: 198 y 203), gracias a la cual hemos localizado la pieza en una de las dependencias del Seminario de Plasencia (Fig. 20)⁵¹. La obra es exponente de la importancia que Carmona daba a estas obras que sostendrían sus predicadores tallados, haciendo –si el lector me permite el símil– una escultura dentro de la propia escultura. Pietro Torrigiano abrió el camino a comienzos del siglo XVI con el *San Jerónimo* de Buenavista (c. 1525) de Sevilla, testigo que luego supieron recoger Martínez Montañés –*San Jerónimo penitente* (1604), convento de la Madre de Dios de los Pobres de Llerena– o Manuel Pereira –*San Bruno* (1634-1635), Cartuja de Miraflores de Burgos– en el siglo XVII para proyectarlo a la centuria siguiente.

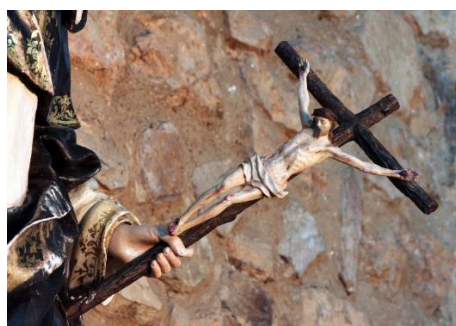


Figura 19. Luis Salvador Carmona, *San Vicente Ferrer*, detalle del *Crucificado*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Cañamero (Cáceres). Hacia 1746. Fotografía del autor.

7. CONCLUSIONES

El *San Vicente Ferrer* de Cañamero es un nuevo modelo iconográfico en la obra de Luis Salvador Carmona y una de las pocas esculturas que firmó durante su carrera. Es posible que su ejecución fuera deudora del contexto surgido a tenor del galardón que la Academia de San Fernando le concedió en 1746, de ahí el interés por hacer una obra cuya singularidad para el artista se desprende de la inscripción que grabó con su nombre, la primera de toda su producción conocida hasta la fecha. La estampa de Procaccini que empleó para recrear en su diseño la versión apocalíptica vicentina, nada frecuente en la escultura del Barroco, es un aspecto que también coadyuva a hacer de la talla una obra singular. Y se añade el hecho de ser la única pieza conservada en la que se alude directamente a una

51. El dato me lo proporcionó, junto a la fotografía que publicamos, mi buen amigo Juan Manuel Ramos Berrocoso, canónigo archivero de la catedral de Plasencia; vaya desde aquí nuestro agradecimiento.

donante femenina, tal vez Inés Sánchez Cerca, dato que aportamos a los estudios de género enfocados al análisis de la clientela y la relevancia que tuvieron las mujeres en el siglo XVIII.

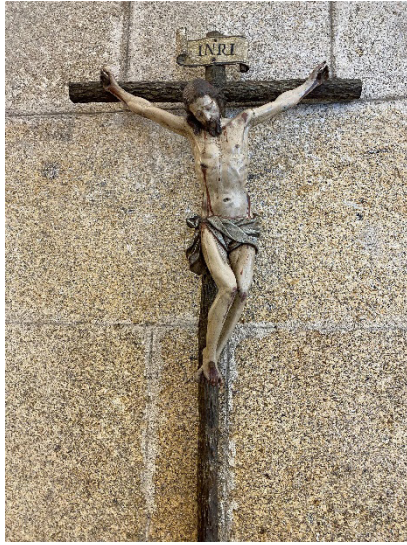


Figura 20. Luis Salvador Carmona, *Crucificado* procedente del *San Francisco de Asís* conservado en el Palacio Episcopal de Plasencia, hoy en el Seminario. Hacia 1740-1745. Fotografía: J. M. Ramos Berrocoso.

La talla de Alcalá debió realizarla en torno a 1750-1755. Así lo deducimos del modelo de peana, la mayor profundidad del plegado y la dureza que aún presenta el rostro, aunque algo más suavizado que la versión de Cañamero. En esta ocasión, *San Vicente* está representado en su faceta de teólogo, también desconocida en la producción de Carmona.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Abad Viela, Javier (2011), «Plateros de Guatemala. Don Juan de Barreneche y Aguirre y el legado de Lesaca», en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, Murcia: Editum, pp. 23-42.
- Agulló y Cobo, Mercedes (1978), *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid: Departamento Universitario de Historia del Arte.
- Albarrán Martín, Virginia (2013), «Nuevas obras de Luis Salvador Carmona y de su círculo», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su Nacimiento. Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía. Sesiones celebradas el 18 y 19 de septiembre de 2008*, Cuadernos de Estepa, 2, pp. 126-134.

- Alejos Morán, Asunción (2003), *San Vicente Ferrer. Ángel del Apocalipsis, de la Paz y Tutelar de Valencia. Aproximación iconográfica*, Valencia: Associació Sant Vicent Ferrer, Altar del Carne.
- Alejos Morán, Asunción y Sánchez Muñoz, David (2018), *San Vicente Ferrer, icono y símbolo en el Arte y la Literatura Universal*, Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer.
- Alonso Cortés, Narciso (1944), «Los Carmona», en *Miscelánea Vallisoletana* (Séptima serie), Valladolid: Librería Santarén, pp. 199-205.
- Alonso Moral, Roberto (2007), «La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influesso», en R. Casciaro y A. Cassiano (a cura di), *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catálogo de la exposición celebrada en Lecce, 16-XI-2007 a 28-V-2008, Roma: De Luca Editori d'Arte, pp. 75-86.
- Antist, Vicente Justiniano, OP (1575), *La Vida, y Historia del Apostolico Predicador sant Vicente Ferrer Valenciano, de la orden de sancto Domingo*, Valencia: Pedro de Huete.
- Argerich Fernández, Isabel (2009), «El fichero fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores», en Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro (coords.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado durante el año 2003, Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 125-146.
- Azcárate, José María de (dir.) (1970), *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Azcue Brea, Leticia (1994), *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y Estudio)*, Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Barrientos Alfageme, Gonzalo (1991), *Extremadura. Por Lope año de 1798*, Mérida: Asamblea de Extremadura.
- Barrientos Alfageme, Gonzalo y Rodríguez Cancho, Miguel (1996), *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los tiempos modernos. Partido de Trujillo*, t. I, Mérida: Asamblea de Extremadura.
- Bartolomé García, Fernando R. (2013), «Aproximación a la policromía de la escultura cortesana del siglo XVIII a través de la obra de Luis Salvador Carmona (1708-1767)», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su Nacimiento. Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía. Sesiones celebradas el 18 y 19 de septiembre de 2008*, Cuadernos de Estepa, 2, pp. 155-166.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura (2004), «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en Fernando Checa Cremades (dir.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: SEACEX, pp. 89-113.
- Berrueza de Valenzuela y Arrojo, Adolfo y Cadenas y López, Ampelio Alonso (1996-2003), *Nobiliario de Extremadura*, Madrid: Ediciones de la Revista Hidalguía, 8 vols.
- Boloqui Larraya, Belén (1983), *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada: Ministerio de Cultura, Dirección Cultural de Bellas Artes y Archivos, 2 vols.
- Buchón Cuevas, Ana M.ª (2006), *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Valencia: Generalitat Valenciana.
- Cano Sanz, Pablo (2015), «Esculturas de Juan Alonso Villabrille y Ron y Luis Salvador Carmona para los dominicos de Alcalá de Henares», *Anales Complutenses*, XXVII, pp. 281-322.
- Cano Sanz, Pablo (2017), «Nuestra Señora de la Correa: escultura de Luis Salvador Carmona para los agustinos recoletos de Alcalá de Henares», *Anales Complutenses*, XXIX, pp. 57-106.
- Carbonero, Federico (1901), *Biografía de Luis Salvador Carmona. Notable escultor castellano del siglo XVIII*, Valladolid: Establecimiento Tipográfico de F. Santarén Madrazo.

- Casaseca Casaseca, Antonio (2003), «Aportaciones al arte salmantino», en Carmen Folgar de la Calle, Ana E. Goy Diz y José Manuel López Vázquez (coords.), *Memoria Artis. Studia in memoriam M.^a Dolores Vila Jato*, Santiago de Compostela: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, vol. 1, pp. 221-226.
- Castro Malo, María del Mar (2018), *Monasterio de Santa Catalina, Colegio de Santo Tomás, Convento de la Madre de Dios (Alcalá de Henares)*, 2.^a ed. (1.^a ed. de 1997), Salamanca: San Esteban.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800), *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 6 vols.
- Covarsí Yustas, Adelardo (1939), «Extremadura artística: Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, XIII(2), pp. 167-176.
- Dieulafoy, Marcel (1908), *La statuaire polychrome en Espagne*, Paris: Librairie Hachette.
- Esonera Cerdán, Alfonso, OP (2002), *Introducción a la iconografía vicentina en Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Esonera Cerdán, Alfonso, OP (2018), *Proceso de Canonización del Maestro Vicente Ferrer O.P.*, Valencia-Freiburg: Facultad de Teología San Vicente Ferrer – *Studia Friburgensia*.
- Estella, Margarita (1976), «Tres obras de Nicolas Fumo, de paradero actual desconocido», *Archivo Español de Arte*, XLIX(193), pp. 80-85.
- Fernández García, Matías (1995), *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid: Caparrós Editores.
- Fernández Gracia, Ricardo (2002), *Arte, Devoción y Política. La promoción de las artes en torno a sor María Jesús de Ágreda*, Soria: Diputación Provincial de Soria.
- Fernández López, José (2007), «El Nazareno de la Basílica de Santa Eulalia de Mérida. Una talla vinculable con la obra de Luis Salvador Carmona», *Temas de Estética y Arte*, XXI, pp. 167-182.
- Ferrer de Valdecebro, Andrés, OP (1682), *Historia de la vida maravillosa, y admirable del segundo Pablo Apostol de Valencia, S. Vicente Ferrer*, Madrid: Imprenta Real.
- Fuster Perelló, Sebastián, OP (2007), *Proceso de Canonización de San Vicente Ferrer. Declaraciones de los testigos*, Valencia: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Valencia.
- García, Francisco Javier (1765), *Manual de la Milicia de Jesu Christo. Venerable Orden Tercera de nuestro Padre Santo Domingo, para instrucción, uso y gobierno de los hermanos y hermanas del Tercero Habito de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García.
- García Gaínza, M.^a Concepción (1971), «Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona», en *Homenaje a Don José Esteban Uranga*, Pamplona: Aranzadi, pp. 325-364. Cito por la edición de 2001, *Opera dispersa* de la autora, pp. 75-108.
- García Gaínza, M.^a Concepción (1990a), *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada: Universidad de Navarra.
- García Gaínza, M.^a Concepción (1990b), *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, Madrid: Real Congregación de San Fermín de los Navarros.
- García Gaínza, M.^a Concepción (1991), «Nuevas obras de Luis Salvador Carmona», *Goya*, 221, pp. 277-283.
- García Gaínza, M.^a Concepción (2013), «Luis Salvador Carmona, escultor, cortesano e imaginero», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su Nacimiento. Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en*

- Andalucía. Sesiones celebradas el 18 y 19 de septiembre de 2008*, Cuadernos de Estepa, 2, pp. 1-13.
- García Gaínza, M.^a Concepción y Chocarro Bujanda, Carlos (1998), «Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona», *Academia*, 86, pp. 297-326.
- García de Wattenberg, Eloísa (coord.) (1986), *Luis Salvador Carmona en Valladolid. Catálogo de la Exposición celebrada entre mayo y junio de 1986 en el Palacio de Villena*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- Garganta, José M. de, OP, y Forcada, Vicente, OP (1956), *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Gómez Moreno, Manuel (1925-1926), *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 2 vols.
- Gómez Moreno, Manuel (1967), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, ms. de 1903, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2 vols.
- González-Palencia Simón, Ángela (1953), *Colección de Documentos sobre Madrid*, Madrid: CSIC, Instituto de Estudios Madrileños.
- Hernández Bermejo, María Ángeles (2020), «Viudas extremeñas en la Edad Moderna: familias, recursos y prácticas de solidaridad», en Francisco García González y Francisco Chacón Jiménez (eds.), *Familias, experiencias de cambio y movilidad social en España (Siglos XVI-XIX)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Catilla-La Mancha, pp. 287-299.
- Herrera García, Francisco Javier (1999), «Retablos y esculturas que hay en este monasterio de Santa Clara de Jesús», en Antonio Rivero Ruiz y José Luis Prieto Jiménez (dirs. y coords.), *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús. Estepa, 1599-1999*, Madrid: Ayuntamiento de Estepa, pp. 177-225.
- Hornedo, Rafael M.^a de, SI (1980), «Luis Salvador Carmona en el santuario de Loyola», *Goya*, 154, pp. 194-199.
- Llaguno y Amírola, Eugenio y Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1829), *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid: Imprenta Real, 4 vols.
- Lopes Coelho, Domingos (1740), *Historia da prodigiosa, e admiravel vida do Apostolo Valenciano, Profeta, e Anjo do Apocalypse o Glorioso S. Vicente Ferrer*, Lisboa: Bernardo Frz. Gayo.
- López Agurleta, José (1725), *Apologia por el habito de Santo Domingo en la orden de Santiago, y alegacion à favor de la Orden de Santiago, por su Santo Domingo de Guzmán Patriarcha, Fundador de la de Predicadores...*, Alcalá de Henares: por Manuel de Moya Impresor de Libros.
- Lord, Eileen A. (1951), «Una obra desconocida de Luis Salvador Carmona», *Archivo Español de Arte*, XXIV(95), pp. 247-249.
- Lord, Eileen A. (1953), «Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)», *Archivo Español de Arte*, XXVI(101), pp. 11-29.
- Luengo, José María (1951), «Luis Salvador Carmona: el Jesús Nazareno de La Bañeza», *Archivo Español de Arte*, XXIV(94), pp. 163-164.
- Martín González, Juan José (1959), *Escultura barroca castellana*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Martín González, Juan José (1970), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Madrid: Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Martín González, Juan José (1971), *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

- Martín González, Juan José (1990), *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid: Alpuerto.
- Martín González, Juan José y Plaza Santiago, Francisco Javier de la (1987), *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. XIV (segunda parte), *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*, Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.
- Martín Lozano, José Enrique (dir.) (2022), *Transitus. Las Edades del Hombre. Plasencia*, Valladolid: Diócesis de Plasencia, Junta de Extremadura, Fundación Las Edades del Hombre.
- Mateu, Carlos Hipólito (1758), *Compendio de lo que deben observar los Terceros de la Venerable Orden Tercera de penitencia de nuestro padre Santo Domingo de Guzman, del sagrado Orden de Predicadores: Y se dedica a su madre Maria Santissima del Rosario*, Toledo: s. n.
- Mateu y Llopis, Felipe (1955), «La iconografía tipográfica de San Vicente Ferrer de los siglos XV y XVI», *Archivo de Arte Valenciano*, XXVI, pp. 33-49.
- Mélida Alinari, José Ramón (1925-1926), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 3 vols.
- Méndez Hernán, Vicente (2016), «Luis Salvador Carmona y la escultura de San Francisco para la Venerable Orden Tercera de Plasencia (Cáceres)», *De Arte*, 15, pp. 195-207.
- Méndez Hernán, Vicente (2017), «Apuntes sobre Tiburcio de Aguirre y Antonio Milón, clientes del escultor Luis Salvador Carmona, y sus encargos para Brozas y la iglesia del Rosario en el Real Sitio de San Ildefonso», *Liño*, 23, pp. 41-56.
- Méndez Hernán, Vicente (2020), «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*, 41, pp. 139-149.
- Momblanch Gonzálbez, Francisco de P. (dir.) (1957), *Crónica de la Exposición Vicentina*, Valencia: Junta pro V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer, Miguel Laguarda Latorre.
- Moreno Villa, José (1932), «Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XXII, pp. 98-99.
- Nicolau Castro, Juan (1977), «Un conjunto de esculturas de Luis Salvador Carmona en el pueblo toledano de “El Real de San Vicente”», *Archivo Español de Arte*, L(1977), pp. 59-73.
- Palomino, Antonio (1986), *Vidas*, Nina Ayala Mallory (ed.), 1.ª ed., Madrid: Alianza Forma.
- Pardo Canalís, Enrique (1958), *Escultura Neoclásica en España*, Madrid: CSIC.
- Plaza Santiago, Francisco Javier de la (1975), *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid: Publicaciones del Departamento Universitario de Historia del Arte.
- Ponz, Antonio (1787), *Viage de España*, t. X, 2.ª ed., Madrid: Por la Viuda de Ibarra, Hijos, y Compañía.
- Portela Sandoval, Francisco José (1986), «Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)», en Manuel Rodríguez-Martín y Chacón y Alfonso de la Fuente Adánez (coords.), *Cuadernos de Historia y Arte. Centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá*, Madrid: Obispado de Madrid-Alcalá, 4 pp. 47-96.
- Réau, Louis (1998), *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 5, *Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorio*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Sánchez Cantón, Francisco-Javier (1933), *El Museo Nacional de Escultura*, Valladolid: Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo.

- Sánchez Moltó, Manuel Vicente (2014), «El patrimonio durante la Guerra Civil: destrucción, salvaguardia y propaganda. La Magistral de Alcalá de Henares», *Revista de la Cecel*, 14, pp. 119-160.
- Sanz de Diego, Rafael (1931), *El templo magistral de los niños mártires Justo y Pastor de Alcalá de Henares*, s. l.: s. n. [Imp. V. Corral].
- Segovia, Eduardo y Zaragoza, Teresa (2005), *Los Moreno. Fotógrafos de Arte*, Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- Serrano Fatigati, Enrique (1910), «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. VI», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVIII, pp. 59-78.
- Tabar de Anitua, Fernando (1991), «Más obras de Luis y José Salvador Carmona», *Archivo Español de Arte*, LXIV(256), pp. 449-469.
- Tárraga Baldó, María Luisa (1989), «Examen de Francisco Vergara Bartual para escultor del taller real», *Archivo Español de Arte*, LXII(245), pp. 84-87.
- Tárraga Baldó, María Luisa (1992), *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid: CSIC, 3 vols.
- Thieme, Ulrich y Becker, Felix (1992), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig: E.A. Seemann Verlag, 44 vols.
- Tormo y Monzó, Elías (1979), *Las iglesias del antiguo Madrid*, 2.ª reed. a cargo de María Elena Gómez Moreno (1.ª ed. de 1927), Madrid: Instituto de España.
- Urrea, Jesús (1983), *La pequeña escultura en Valladolid (Siglos XVI a XVIII)*, catálogo de la exposición celebrada del 9 al 26 de marzo, Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- Urrea, Jesús (1984), «Ángeles napolitanos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, L, pp. 442-445.
- Urrea, Jesús (2001), «Las esculturas de Villabrille y Ron en el monasterio de San Quirce», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 36, pp. 137-138.
- Urrea, Jesús (dir.) (2009), *Luis Salvador Carmona (1708-1767). Nava del Rey. Convento de MM. Capuchinas*, catálogo de la exposición celebrada entre mayo y junio, Valladolid: Diputación de Valladolid y Ayuntamiento de Nava del Rey.
- 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*, 48, pp. 81-104.
- Velasco Aguirre, Miguel (1954), «Estampas de San Vicente Ferrer en la Biblioteca Nacional», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXX, pp. 278-282.
- Vorágine, Santiago de la (1982), *La leyenda dorada*, trad. fray José Manuel Macías, 1.ª ed., Madrid: Alianza Forma.
- Weise, Georg (1925-1929), *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen: Gryphius, 3 vols.

