

La escultura navarra y sevillana de Luis Salvador Carmona: Estudio histórico-artístico*

Ezequiel A. Díaz Fernández

El grupo de esculturas de Luis Salvador Carmona que se encuentran en Estepa (Sevilla) constatan la categoría artística de uno de los escultores españoles más importantes del siglo XVIII. Su producción escultórica se inicia con un estilo propio del tradicional barroco castellano y andaluz, prosigue con la adopción de caracteres cortesanos de influencia italofrancesa, se adentra a continuación en la suntuosa estética rococó para finalmente ser participe de la mesurada corriente neoclasicista.

1. Introducción

Desde el punto de vista historiográfico la contrastada valía del académico se fundamenta en la sabia interrelación entre una escultórica tradicional y devocional, combinada con otra eminentemente europeizante y aristocrática. De forma admirable sabrá interpretar los preceptos escultóricos de la imaginaria de estirpe catellano-andaluza, aunque desposeídos de aquel exacerbado dramatismo seiscientista, imbuidos ahora dentro de un nuevo lenguaje clasicista y cortesano, alejado de aquel afectado patetismo cruento para vincularse a los nuevos valores definidos por la elegancia, espiritualidad, distinción y equilibrio de la transición entre el rococó y el neoclasicismo. Estos elementos vertebrarán la capacidad creativa y compositiva de tan preciado escultor. Es indiscutible la calidad escultórica de Luis Salvador Carmona¹ (1708-1767), dentro del

* Quiero dedicar el presente artículo con entrañable cariño a Dña. María del Carmen Díaz Pérez y D. Salvador Díaz Fernández.

1. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 380-390. LORD, E.A. "Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)", *Archivo Español de Arte (AEA)*, Madrid, 1951, pp. 11-29. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "La escultura en Valladolid du-

panorama artístico del siglo XVIII en España. La finalidad de este artículo es dar a conocer un conjunto de obras conservadas en la localidad sevillana de Estepa del segundo tercio del siglo XVIII, que ha estado “escondido” en las sombras de la indiferencia hasta hace pocos años. Para entender mejor la producción artística de este escultor hay que adentrarse en aquellos aspectos fundamentales de la época en la que estas obras vieron la luz. Es este un período dominado por el pensamiento “ilustrado”, que fue introducido en la corte española junto con la monarquía borbónica. Este clima favoreció la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1741, de la que formó parte Luis Salvador Carmona como “Teniente-Director de Escultura”. Esta institución se convirtió en la puerta de entrada de las manifestaciones plásticas y la estética dominante en la corte de Francia y que vino a sustituir a aquellas influencias italianas que predominaron durante la mayor parte del siglo XVII. No hay que olvidar que la Academia de Bellas Artes siguió el modelo francés de la Academia de París y que al igual que ésta, se convirtió en un instrumento de propaganda política. Otro aspecto importante y fundamental para entender la llegada de las obras de este escultor a Estepa, es la clientela entre la que se movió y que alcanzó la jerarquía más alta, trabajó para la monarquía en el Palacio Real Nuevo de Madrid, en la Colegiata de *La Granja* de San Ildefonso y en el Panteón de Carlos V. Esto hizo que se relacionase dentro de los círculos cortesanos donde probablemente conoció al III Marqués de Estepa, que fue el principal promotor y responsable de que hoy día podamos disfrutar en el corazón de Andalucía de un conjunto de obras del vallisoletano.

2. La escultura española del siglo XVIII: Luis Salvador Carmona

Luis Salvador Carmona académico y escultor cortesano es considerado uno de los más relevantes escultores del panorama artístico de la España dieciochesca por su contrastada dimensión artística y capacidad creativa. Trabaja en el Palacio Real de Madrid realizando las esculturas regias en piedra de Ramiro I, Ordoño II, Dña. Sancha, Felipe IV y Juan V de Portugal. Entre sus adornos realizó trofeos, conchas, cabezas y escudos de armas; además de los relieves de San Isidro Labrador y el de San Dámaso con San Jerónimo. En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 2 de mayo de 1746 fue nombrado Teniente-Director de Escultura, para esta institución donó una Vestal (busto de mujer velada que representa la Fe). Para el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja) realizó entre otras muchas obras el relieve del Cristo de la Victoria y la Virgen del Rosario en la Colegiata, para Iglesia de Ntra. Señora del Rosario las tallas del Cristo del Perdón y el relieve del Padre Eterno y en la Iglesia de Ntra. Señora de los Dolores (también de La Granja) destaca la efigie de la Dolorosa. Fuera de este ambiente

rante el siglo XVIII”, T.V, *Ateneo*, 1984, Valladolid, p. 333. MORALES y MARÍN, J.L. *Arte español en el siglo XVIII* (Escultura), T. XXVII, Summa Artis, Madrid, 1996, pp. 388-393. MORENO VILLA, J., “Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T. VIII, Madrid, 1932, pp. 98-99.

cortesano su prolija producción artística irradia a toda la península como lo atestiguan sus obras de Madrid, Navarra, Guipúzcoa, Valladolid, Toledo, Cáceres, Salamanca, Segovia, León, Avila o Estepa (Sevilla). De forma admirable sabrá interpretar la estética de los grandes maestros del siglo XVII (como Gregorio Fernández o Pedro de Mena entre otros) dentro del nuevo lenguaje clasicista y cortesano, por lo que será considerado como uno de los grandes maestros del rococó. Sus modelos iconográficos serán los de la escultura tradicional castellana y andaluza del siglo XVII, pero desposeídos de su exacerbado dramatismo y patetismo cruento, destacando y potenciando valores como la elegancia, distinción, equilibrio y medida. La categoría artística de que gozó Luis Salvador Carmona en su tiempo queda patente en citas textuales de la época al señalarlo como: *celebre escultor español*, o *de los mejores artífices de la Corte*², subrayando el reconocimiento y fama que poseía ya en vida el vallisoletano. Hoy día es ya reconocido como *uno de nuestros mejores artistas en su tiempo*³ y se entiende que *una importante parte de la escultura española de la segunda mitad del siglo XVIII tiene en Luis Salvador Carmona su indiscutible punto de partida*⁴. Consideramos que la aportación más valiosa del escultor castellano a la imaginería policroma barroca dieciochesca será la perfecta combinación entre lo popular y lo aristocrático, entre la tradición y la nueva distinción clasicista, en definitiva entre una realidad impregnada de cotidianidad y un verismo de extrema elegancia cortesana.

3. Luis Salvador Carmona y Estepa

Estepa a lo largo del siglo XVIII llegó a mantener una actividad artística⁵ de cierta entidad, como es evidente a nivel provinciano, lo que no fue óbice para que sea hoy reconocida con carácter regional como una de las más bellas localidades del barroco dieciochesco andaluz. Ya que sus espléndidas portadas, sus exuberantes camarines, sus grandiosos retablos, el abundante decorativismo, la rica profusión pictórica y la portentosa teatralidad de su conjunto, conforman todo un universo artístico que se hace casi inabarcable, inundándolo todo con su genuino, singular y abigarrado barroquismo. El conjunto escultórico perteneciente a Salvador Carmona en Estepa se explica por va-

2. GARCÍA GAINZA, M^a.C., *El Escultor Luis Salvador Carmona*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1990, p. 31. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, Madrid, 1800, p. 98.

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

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

5. KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, T. XIV, Madrid, 1957, p. 26. SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, pp. 245-246. BONET CORREA, A. *Andalucía Barroca*, Barcelona, 1978, p. 176. RIVAS CARMONA, J.F., "El Barroco en Estepa. La portada del Carmen y su autor", *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1998, pp. 407-445. FALCÓN MÁRQUEZ, T. *Historia del Arte en Andalucía*, T. VI, Sevilla, 1994, p. 274.

rias teorías. Consideramos que siendo D. Juan Bautista Centurión y Ayala (1718-85), VII Marqués de Estepa, ministro y benefactor de la Orden Tercera Franciscana estepeña y residente en la capital madrileña, debió conocer al escultor castellano que también estaba vinculado a la seráfica orden en Madrid. Incluso sabemos que D. Luis Salvador, su padre, era miembro de dicha Orden Tercera y al igual que toda su familia devoto de San Luis⁶, fundador de dicha congregación terciaria. Quizás a raíz de estos vínculos franciscanos pudieron entablar relación y entrar en contacto el Marqués y el académico. Refuerza esta idea, según nuestro criterio, el hecho de ser amortajado Salvador Carmona con el hábito franciscano⁷ en la parroquia madrileña de San Sebastián. Otro aspecto interesante será que el VII Marqués de Estepa fue Gentilhombre de Cámara de Su Majestad con ejercicio y Caballero de la Gran Cruz de Carlos III⁸ (1771), por lo tanto como hombre cortesano pudo conocer el ambiente en el que actuaban estos artistas áulicos, entre los que se encontraría Salvador Carmona. De la misma forma residía largas temporadas en Madrid⁹ y sin lugar a dudas, posiblemente fue uno de los que demandó al escultor vallisoletano algunos de los encargos¹⁰ estepeños. Por lo tanto concluimos, que sin duda alguna la residencia en Madrid de los Marqueses y su estrecha vinculación con el ambiente cortesano, propició el que éstos se erigiesen como intermediarios entre el clero estepeño y el taller del académico. Además, había que tener en cuenta el prestigio alcanzado por Luis Salvador Carmona ya desde mediados del siglo XVIII, no solo en la Corte, sino en gran parte de España. No en vano encontramos sus obras diseminadas por casi toda la geografía peninsular. De igual manera los marqueses establecerían un mejor control e inspección del trabajo al residir durante largas temporadas en la capital. Todas estas suposiciones y conjeturas se contrastan documentalmente por la existencia de una deuda de mil reales que tenía el Marqués de Estepa con dicho escultor por la hechura de una cabeza y manos de un Nazareno para Estepa. Al parecer, se afirma¹¹, que las obras estepeñas de San Francisco de Asís, San Juan Bautista y Nuestro Padre Jesús Nazareno fueron ejecutadas en Madrid por el castellano y enviadas por el VII Marques a sus respectivos oratorios, ya que éste

6. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico*, Madrid, 1990, p. 13.

7. GARCÍA GAINZA, M^aC., *El Escultor Luis Salvador Carmona...*, op. cit, pp. 11-19.

8. DE SALAZAR, J. y GÓMEZ DE OLEA, J., “Los Marqueses de Estepa, Estudio Histórico-Genealógico”, *Actas de las II Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1996, pp. 81-82.

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

10. Está pendiente de estudio el Archivo del Marquesado de Estepa, donde creemos que pueden de estar recogidos diferentes contratos firmados con artistas áulicos que actuaban en la corte madrileña. Así como las donaciones concedidas, por el mecenazgo de la Casa Centuriona, a la villa de Estepa de la que eran patronos.

11. RECIO VEGANZONES, A., “Dos imágenes barrocas de San Francisco en Estepa, obras de los escultores Luis Salvador Carmona y Miguel Márquez”, *El franciscanismo en Andalucía*, Priego de Córdoba, 1996, p. 235. Al parecer el escultor antequerano Miguel Márquez en 1816 pudo inspirarse en la talla carmonesca para realizar su San Francisco de Asís.

como patrono de los templos de su marquesado, a la sazón Vicaria *Vere Nullius*, debía atender a su culto y decencia.

4. Vinculación entre la escultura navarra y sevillana de Luis Salvador Carmona

Ha sido reconocido el artista castellano como un *escultor rococó que avanza levemente hacia el neoclasicismo en su última época, manteniendo siempre una alta calidad y acierto. Su categoría artística reconocida hace que lo consideremos como el mejor escultor de su época*¹². Sin lugar a dudas buena muestra de este colosal arte carmonesco serán las imágenes de la localidad sevillana de Estepa.

La imagen de *San Francisco de Asís*, de la estepeña Iglesia de Nuestra Señora de Gracia (Convento Franciscano), fue atribuida¹³ a las escuelas sevillana y granadina en estudios precedentes, pero será el investigador franciscano Martín Recio¹⁴ en los años setenta el que relacionará esta obra con Luis Salvador Carmona. Fundamenta esta teoría tras la aparición de una serie de pagos en el libro de acuerdos de la Venerable Orden Tercera de penitencia de N. S. P. San Francisco¹⁵ entre 1743 y 1746, para la adquisición de una talla del seráfico padre y su correspondiente retablo, por mediación del VII Marqués de Estepa D. Juan Bautista Centurión y Ayala como hermano y ministro que era de la corporación franciscana. Valiéndose de la mencionada cita documental, el investigador franciscano vinculará esta talla al círculo de Salvador Carmona tras el rigu-

12. GARCÍA GAINZA, M^a.C., *El escultor Luis Salvador...*, op. cit., p. 10.

13. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, T. IV, Sevilla, 1939-55, p. 80. El Catálogo Arqueológico nos habla de la *importantísima imagen de San Francisco de Asís, joya de la escultura barroca española, obra granadina del siglo XVIII, muy relacionada con la producción de Mena, el crucificado que lleva en la mano es interesante y de análoga filiación artística*. El *Catálogo del Palacio de Arte Antiguo de la Exposición Iberoamericana*, n.º 1230. Lo atribuye a Martínez Montañés o a Pedro de Mena. AGUILAR y CANO, A., *Memorial Ostipense*, Granada, 1886, p. 340. Lo considera de origen italiano, aunque también plantea la posible autoría de Martínez Montañés. MORALES, A., SANZ, M.J., SERRERA, J.M. y VALDIVIESO, E., *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, p. 650. Nos dice que *presenta afinidades con la escuela granadina de finales del siglo XVII, aunque también con los círculos madrileños de principios del siglo XVIII*. Este último estudio deja entrever la posible filiación con los talleres madrileños donde actuaba Salvador Carmona.

14. RECIO, M., “¿Un Salvador Carmona en Estepa?”, *Archivo Español de Arte*, T. 47, Madrid, 1974, p. 330. A raíz de este estudio también se hace referencia a esta imagen en GARCÍA GAINZA, M^a.C., *El Escultor Luis Salvador Carmona...*, ob. cit. p. 92. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis Salvador Carmona, Escultor...*, op. cit., pp. 281-285. GÓMEZ PIÑOL, E., “La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Estepa, una propuesta de atribución a Luis Salvador Carmona”, *Actas de las II Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1996, p. 535-557.

15. Actas de los Libros de Acuerdos de la Venerable Orden Tercera de penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís de la Villa de Estepa (1686-1766), conserva las actas de elecciones de cargos y oficios, las visitas canónicas de los comisarios de la orden tercera y el estado de cuentas. (A)rchivo del (C)onvento de (S)an (F)rancisco de Estepa. En 1743 se habían abonado (al vallisoletano) 733 reales de vellón, pero aún en 1746 se continua pagando la imagen.



Detalle, San Francisco de Asís. Iglesia conventual de Nuestra Señora de Gracia
(Convento Franciscano, Estepa, Sevilla).

roso cotejo y estudio llevado a cabo con su homónima del Museo de León. A raíz de esta investigación la profesora García Gainza relacionará la obra estepeña con otra de la localidad navarra de Olite, realzando más si cabe la extremada analogía y similitud entre ambas esculturas. La magnífica talla del “Poverello” que conserva el cenobio franciscano es considerada como un bellissimo alarde de extremado misticismo, verdadera representación del ascetismo eremítico y genuina expresión de la más pura imaginería tradicional y europeizante del siglo XVIII. Se trata de una interpretación dieciochesca de la iconografía seráfica de Alonso y Pedro de Mena. Avanza el pie izquierdo decididamente retrasando el derecho lo que acentúa su actitud itinerante sobre la peña abrupta en la que se ubica. Su cadera se desliza hacia la izquierda en la apertura del paso firme, lo que provoca el sinuoso balanceo hacia este lado de los bajos del hábito. De esta forma los pliegues de la estameña acentuaran su convexidad en la pierna que avanza, desapareciendo al tiempo en la pierna que se retrasa. Porta en su mano izquierda un interesante crucificado que acerca a su rostro, la envolvente contemplación de Cristo estructura el conjunto de la obra, mientras el brazo derecho se extiende abriendo el conjunto de la composición. Es evidente que el juego de apertura de líneas y de recogimiento sobre sí mismo de los brazos incide de manera muy favorable en el dinamismo, teatralidad y creatividad del esquema que vertebra la obra. La cabeza se inclina hacia la izquierda buscando la presencia del Redentor, pero su mirada no se concentra en la divina admiración de Cristo crucificado, si no que se pierde extasiada, entregada y obnubilada, adentrándose con místico fervor en la inconmensurable profundidad del alma de Dios. Su cabeza es enteca, con facciones enjutas y visibles arrugas. El estudio anatómico de la cabeza y manos es espléndido, el modelado ondulante de su faz incide en su expresión cenceña y magra, sutiles venas en las sienes, leves arrugas en la frente, mejillas macilentas y hundidas, y salientes pómulos conforman su magnífico semblante. El rostro se enmarca por el cabello de la frente que se acumula en el centro y por una barba ligeramente bífida. Los estigmas realzan la veracidad y vivacidad de tan portentosa efigie. La serenidad y sosiego que fluyen de esta pieza radica en la ternura y pasión incontenible con la que el “Poverello” admira, contempla y casi advierte las divinas palabras de su maestro. La imagen de *Cristo crucificado* que porta en la siniestra posee una cuidada anatomía y una delicada elegancia, desposeída del efectismo traumático y de exacerbados dramatismos propios de la más pura imaginería cristífera de nuestro genuino barroco. Destaca su brillante policromía y su carnación a pulimento con finos y expresivos regueros de sangre que de forma tenue manan de sus heridas. La distinción, el porte, la serenidad y la dulzura serán los elementos estilísticos que configuraran la composición de este tipo de imágenes carmonescas.

El cenobio franciscano de la localidad navarra de Olite conserva una preciosa efigie del *Seráfico Padre* en su iglesia conventual, fechada en torno a 1750. Extremada es la similitud de esta magnífica imagen respecto de la estepeña, tanto en la composición estructural como en las cabezas, manos, hábito y crucificados. Avanza la pierna izquierda sobre un montículo rocoso, retrasando la derecha que apoya sobre la esfera terrestre. Se inclina al abrir el paso hacia la izquierda, dirección en la que gira la cabeza para contemplar al crucificado que porta en su mano, al tiempo que abre el brazo derecho. Los limpios pliegues diagonales del hábito de la obra navarra contrastan con los



San Francisco de Asís (Estepa, Sevilla).



San Francisco de Asís (Olite, Navarra).

quebrados y sinuosos de la talla sevillana, así como la disposición de la mano que porta a Cristo se abre de manera elegante lo que propicia una mayor inclinación de la cruz y una proximidad contemplativa más cercana. Respecto a los rostros, si considerable es el parecido entre las de León y Estepa, asombroso habría que decir que es ante la similitud de esta última con la navarra. De nuevo se estructura la faz del “Poverello” por medio de pómulos hundidos y abultadas mejillas, en una sabia combinación de máxima expresión ascética y eremítica. Apenas frunce el ceño centrando nuestra atención en el místico éxtasis de la divina admiración del Redentor. La fuerza que emana de esta obra radica en la dinámica y viva expresión de su rostro, cuya boca entreabierta parece musitar plegarias a Dios.

La talla de *San Francisco de Paula* de la estepeña Iglesia parroquial de San Sebastián¹⁶ se pone también en relación con el taller¹⁷ del castellano proponiendo como fecha de ejecución los años que van de 1757 a 1759. La imagen del mínimo será en un principio catalogada dentro de la escuela granadina¹⁸ del siglo XVIII. Existe una cierta similitud en el tratamiento de la cabeza¹⁹ respecto del San Mateo de la Granja de San Ildefonso (1757) y con el San Andrés del retablo de la localidad navarra de Azpilcueta (1759). La vigorosa escultura del mínimo se levanta sobre un leve montículo escarpado que sustenta un fastuoso cáliz a modo de peana. Avanza de manera decidida la pierna izquierda flexionando la derecha, con lo que el cuerpo se desplaza un poco hacia la siniestra al abrir el paso. El suave balanceo de los bajos del hábito hacia la derecha acentúa la movilidad de la obra. Este manifiesto movimiento de la parte inferior de las estameñas de sus imágenes lo conseguía ayudándose de un maniquí²⁰ a través del cual estudiaba meticulosamente las caídas y vuelos de las telas, paños y ropajes. El dinámico conjunto se estructura por los pliegues diagonales que surcan el hábito continuándose por el imperceptible ladeo de la cabeza hacia la derecha, de esta manera se conforma el corpus estructural de la talla acusando una evidente convexidad. Su mano derecha porta el báculo y la izquierda el templo sobre el libro (como elementos propios de los padres fundadores de ordenes), entremete uno de sus dedos en las páginas del manuscrito incidiendo acertadamente en su naturalidad y expresividad. La cabeza tocada con capucha presenta una amplia frente surcada por arrugas, las cejas son pronunciadas y el tratamiento del pelo y la barba es algo más sumario, conformado por toscas y sinuosas guedejas que realzan la expresiva y venerable ancianidad del santo

16. Procede de la extinguida Iglesia conventual de Nuestra Señora de la Victoria, aunque actualmente se encuentra en la Iglesia parroquial de San Sebastián.

17. GÓMEZ PIÑOL, E., *La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno...*, op. cit., p. 546.

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

19. TABAR DE ANITUA, F., “Más obras de Luis y José Salvador Carmona”, *Archivo Español de Arte*, Tomo LXIV, Madrid, 1991, pp. 449-469.

20. GARCÍA GAINZA, M^a.C. y CHOCARRO BUJANDA, C., “Inventario de Bienes del Escultor Luis Salvador Carmona”. *Boletín de la Academia de San Fernando*, n.º 86, 1998, Madrid, p. 303.

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

La imagen de *San Andrés* de la Iglesia parroquial de Azpilcueta (Navarra) es una escultura que se pone en sintonía con la talla ostipense de San Francisco de Paula. La pieza navarra conserva una cabeza y barba que evidencian una clara proximidad compositiva con la obra sevillana. El apóstol se estructura por medio de poderosos y amplios mechones que son mecidos por una suave e imperceptible brisa hacia la derecha. El singular recurso de entremeter los dedos en las páginas del libro que porta es otra muestra palpable de la semejanza estilística de ambas obras. El resto de la talla de San Andrés presenta unos paños con un formidable vuelo de marcado dinamismo. Posee esta talla en su conjunto una enigmática fuerza interior de la que carece la imagen andaluza. El vigor y la majestuosidad son atributos inherentes a la estética carmonesca que a veces como en este caso alcanzan su máximo exponente dotando de manifiesta sensibilidad y vitalidad la materia inerte que por un solo instante parece contener un soplo de vida.

5. Conclusión

La proliferación de investigaciones sobre la obra del vallisoletano junto con el pormenorizado estudio artístico, técnico, estilístico, compositivo e iconográfico de su valiosa producción, están dando a conocer la destacada capacidad de uno de los escultores más relevantes del ámbito artístico de la España dieciochesca. Aferrado estilísticamente al barroquismo desarrolla su creatividad artística dentro del periodo rococó continuando con la lógica evolución hacia la transición neoclásica. De manera acertada ha sido reconocido como *el mejor imaginero castellano de su tiempo*²¹ y *maestro del rococó*²², la categoría artística de que gozó el castellano-leonés en su tiempo queda patente en citas textuales de la época. Su excepcional valoración historiográfica se justifica en la acertada manera de entrelazar la imaginería tradicional de vertiente castellano-andaluza de eminente sentido devocional y popular, con la suntuosa escultórica aristocrática de influencia francoitaliana propia del ámbito cortesano. Su arraigado corpus barroco se cimenta, entre otros aspectos, en la influencia de su maestro Juan A. Villabrille y

21. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Escultura y pintura del siglo XVIII*, Ars Hispaniae, Madrid, 1958, pp. 263-264.

22. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca castellana*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1959, pp. 428-432.



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



San Andrés (Iglesia parroquial, Azpilcueta, Navarra).

Ron²³, y en el conocimiento de las elegantes e influyentes obras de los maestros Gregorio Fernández y Pedro de Mena conservadas en Madrid y Nava del Rey. Del estilo seiscientista tomó el gusto por las composiciones abiertas, por una estructuración dinámica de sentido diagonal, junto con el movimiento berniniano de los ropajes llevados por el viento. Con la evolución estética hacia el rococó la vinculación e influencia de Doménico Olivieri reportara a su obra la aristocrática distinción de una elegante vitalidad que reconocerá al académico como uno de los grandes e *insignes artifices, héroe en su facultad de inmortal memoria, la que dejó y quedará perpetuada en las mudas, si bien vivas, hechuras de su mano*²⁴. El conjunto escultórico estepeño, en una zona tan meridional, contribuirá a incrementar la expansión geográfica de su obra así como la nómina productiva de tan prolijo y preclaro artista.

23. SALORT PONS, S., “Juan Alonso Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona”, *Archivo Español de Arte*, nº 280, Madrid, 1997, pp. 454-457.

24. Compendio de la vida y obras de D. Luis de 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 San Fernando 82-2/4. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico...*, op. cit., p. 36.

Nuestra gratitud a Dña. Ana Belén Robles Castro por su constante ánimo y apoyo.