

Luis Salvador Carmona y la escultura de san Francisco para la Venerable Orden Tercera de Plasencia (Cáceres)

Luis Salvador Carmona and the sculpture of St. Francis for the Venerable Third Order in Plasencia (Cáceres)

Vicente MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

Recibido: 16-III-2016

Aceptado: 6-VI-2016

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es dar a conocer una nueva escultura de san Francisco de Asís, que lleva el sello evidente de la faceta más tradicional, barroca y realista de Luis Salvador Carmona. Se conserva en el palacio episcopal de la ciudad de Plasencia y procede del suprimido convento de Santa Catalina del Arenal, de la observancia franciscana. Fue encargada por la Venerable Orden Tercera que se servía en el mismo.

Palabras clave: Luis Salvador Carmona, San Francisco de Asís, Venerable Orden Tercera, Siglo XVIII, Plasencia.

ABSTRACT: The aim of this work is to shed light on a new sculpture of Saint Francis of Assisi, which bears the obvious stamp of Luis Salvador Carmona's most traditional, baroque, and realistic facets. It is housed in the Episcopal Palace of the city of Plasencia and it comes from the old Saint Catherine of Arenal Convent of the Franciscan Observance. It was commissioned by the Franciscan Venerable Third Order, which worshiped therein.

Keywords: Luis Salvador Carmona, Saint Francis of Assisi, Venerable Third Order, 18th Century, Plasencia.

INTRODUCCIÓN

El creciente interés que la figura de Luis Salvador Carmona (1708-1767) ha suscitado para la crítica histórico-artística desde la década de 1970, está fundamentado en dos aspectos claves para definir su obra: la exquisitez y constante calidad técnica de ésta y el elevado número de piezas que salieron

de su taller¹. La síntesis que logró entre la

¹ El presente artículo se ha elaborado en el marco del grupo de investigación "Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo", HUM012, Junta de Extremadura. Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento al obispado de Plasencia por las facilidades que nos dio para poder realizar el presente trabajo, y especialmente al M.I. Sr. D. Juan Antonio Luis Galán, Deán del Cabildo Catedral de Plasencia, y a Dña. María del

tradición española y la corriente artística internacional, de la que procede la destreza compositiva que materializó en sus mejores creaciones, llevaron a Sánchez Cantón a considerarle el mejor escultor castellano del siglo XVIII², y a la profesora García Gaínza a afirmar que algunas de sus obras “forman parte de lo más selecto de la imaginaria policroma” de aquella centuria³.

Respecto a la actividad de su taller, en el *Compendio de la vida y obras de don Luis de Salvador y Carmona*, que se presentó en la Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el 4 de junio de 1775⁴, consta el dato, que luego recogió y publicó Ceán Bermúdez⁵, sobre el “crecido número de obras

Carmen Fuentes Nogales, Archivera de la Diócesis, así como también a la parroquia de Yepes, al convento franciscano de Estepa y al Museo de León.

² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, vol. XVII de “Ars Hispaniae”, Madrid, 1965, p. 264.

³ M. C. GARCÍA GAÍNZA, “Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII”, *Goya*, nº 124, 1975, p. 209.

⁴ El *Compendio* se redactó en 1775 fruto del proyecto que en febrero de ese mismo año había elevado a la Academia el impresor Antonio Sanz, solicitando ayuda de la Junta para realizar una nueva edición –y puesta al día– del tratado de Antonio Palomino, dada la escasez de ejemplares que entonces se hallaban disponibles. El director, Antonio González, fue el encargado de presentar la biografía de nuestro escultor en la Junta ordinaria celebrada el 4 de junio de aquel mismo año, si bien, y por razones que se desconocen, el proyecto nunca se culminó. La edición del libro de Palomino vería la luz entre 1795 y 1797, pero se hizo sin ningún tipo de cambio ni añadido, fruto, como es bien sabido, del proyecto del impresor Gabriel de Sancha e Isidoro Bosarte, secretario de la Academia y firme opositor al *Diccionario* que en esos momentos estaba preparando Juan A. Ceán Bermúdez: B. BASSEGODA I HUGAS, “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en F. CHECA CREMADES (dir.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2004, pp. 103-106; J. CLISSON ALDAMA, *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, 1982, p. 159. El *Compendio* con la vida y obras del escultor fue publicado de forma íntegra por el profesor Martín González: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990, pp. 27-36.

⁵ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. IV, p. 311.

que executó [...]”, “[...] más de quinientas efigies [...]”⁶, y el de su dispersión geográfica. El sistema de producción, casi industrial, que desarrolló en su taller, situado precisamente en Madrid, junto a la fama que le reportaron los trabajos destinados a la Corona y su activa participación en la precitada Academia, donde desempeñó el cargo de Teniente Director de Escultura (1752-1765), son los factores que justifican el aserto que se recogía en el *Compendio* académico de Luis Salvador sobre el amplio y disperso número de piezas: “[...] no contenta su fama con haverlas extendido, assi por los Sitios Reales, donde hay algunas de su mano, como por las principales ciudades y pueblos de España, las dilató a los Reynos de las Yndias y Filipinas [...]”⁷, por lo que es razonable que su catálogo sea el más numeroso de la escultura española⁸.

Una de aquellas “principales ciudades” a las que llegó la obra de Carmona fue la de Plasencia, en cuyo palacio episcopal se conserva una bella escultura dedicada a *san Francisco de Asís*, con el sello evidente de la faceta más tradicional, barroca y realista del maestro (Fig. 1). La talla procede del convento de Santa Catalina del Arenal, de la observancia franciscana, situado extramuros de la ciudad y uno de los más importantes de la provincia de San Miguel durante el siglo XVIII⁹. Los decretos de supresión de 1835 a los que se vio sometida la comunidad¹⁰ provocaron, como en tantas ocasiones,

⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op.cit.*, p. 29.

⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁸ J. NICOLAU CASTRO, “Aportaciones a la escultura de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. LIV, 1988, p. 466.

⁹ M. C. DIEZ GONZÁLEZ, *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres (s.XVI y s.XVII)*, Cáceres, 2003, p. 131, y pp. 121-165 sobre el edificio conventual en su conjunto, para el que también remitimos a la obra de H. AMEZ PRIETO, OFM, *La Provincia de San Miguel de la Observancia franciscana extremeña*, Cáceres, 2002, pp. 101-130.

¹⁰ En un documento procedente del antiguo archivo de la V.O.T. de San Francisco, hoy en poder de la homónima y actual cofradía placentina, fechado el 21 de



▪ Fig. 1. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. c.1740-1745. Plasencia, palacio episcopal. Foto del autor.

la dispersión del archivo¹¹, el reparto de las obras artísticas entre las iglesias y capillas de Plasencia y el traslado de las congregaciones que aún entonces se servían en él, las cuales se llevaron consigo las obras, ornamentos

septiembre de 1835, consta literalmente que el templo ya estaba extinguido en esa fecha: Archivo de la Cofradía de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, Plasencia (en adelante AC.VOT.SF.), Memorial fechado en 21 de septiembre de 1835, e inserto en un certificado del secretario de la V.O.T. de 18 de marzo de 1871, dando fe del expediente instruido en 1835. El edificio conventual saldría a pública subasta en mayo de 1841: *Boletín Oficial de Cáceres*, n.º 63, 27-V-1841, p. 254. Sobre el decreto de supresión de 25 de julio de 1835, vid. M. REVUELTA GONZÁLEZ, *La Exclaustración (1833-1840)*, Madrid, 2010, pp. 353-390.

¹¹ La documentación se encuentra repartida entre el Archivo Histórico Nacional y el Archivo Diocesano de Plasencia, del que contamos con el trabajo de J.M. RAMOS BERROCOSO, "Documentos inéditos del Archivo Diocesano de Plasencia sobre el antiguo convento de franciscanos observantes de esta ciudad", en AA.VV., *Memoria Histórica de Plasencia y Comarcas 2007*, Plasencia, 2008, pp. 115-136.

litúrgicos y libros de su propiedad. Una de aquéllas fue la V.O.T. de San Francisco de la Observancia, de cuya existencia en la ciudad no restan hoy día, sin embargo, más que algunas noticias dispersas, que es necesario espigar entre los archivos e historias locales porque fue su mecenazgo el responsable de la escultura que nos ocupa. Los distintos emplazamientos que tuvo la talla desde 1835 hasta llegar al actual están en relación con los continuos traslados a los que se vieron obligados los terciarios seculares; y es posible que a ese trasiego se deba la falta de documentación de la que hoy adolecemos. Sin embargo, no será difícil la tarea de adscribir la obra a la mano del maestro ante la evidencia que presenta.

LA V.O.T. DE SAN FRANCISCO EN PLASENCIA Y LA ESCULTURA DEL SERÁFICO PATRIARCA

La fundación de la V.O.T. –o acaso restauración– habría venido auspiciada tras la creación de la cofradía del Cordón de San Francisco –que el papa Sixto V creó en 1585 para despertar la devoción de los fieles hacia el hábito–¹², cuya existencia tenemos documentada en el convento placentino en 1627 como una de las congregaciones con mayor número de fieles, y con procesión "todos los postreros Domingos del mes con la Imagen del santo Patriarca", según anotaba el dominico fray Alonso Fernández (1573-1633)¹³. Las bases que sentó Sixto V no tardaron en dar sus frutos, y así, en el año 1629, ya se documenta la existencia de la V.O.T. de San Francisco en el convento de la observancia¹⁴. De la importancia que llegó a alcanzar la congregación en la ciudad nos habla el historiador

¹² A. ABAD PÉREZ, "La V.O.T. de San Juan de los Reyes y su capilla de la beata Mariana de Jesús", *Anales Toledanos*, vol. 5, 1971, pp. 7-11.

¹³ A. FERNÁNDEZ, O.P., *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia*, Madrid, 1627, p. 330.

¹⁴ J. ALVÍN, OFM, *Vida de la venerable sierva de Dios Maria de San Francisco, llamada comunmente la Rozas, professa en la Orden Tercera de N.P.S. Francisco*, Madrid, 1682, pp. 61-62 y 64.

y también capellán en la catedral de Plasencia José María Barrio y Rufo (1803-1880), afirmando que era “la hermandad de mas gente de la ciudad” en el momento de la excomunión¹⁵. A raíz de la supresión del convento y de la rapidez con la que se sucedieron los acontecimientos, la V.O. decidió trasladarse con cierta urgencia a la iglesia de San Esteban¹⁶. Allí permanecieron hasta mayo de 1846, año en que les fue cedida –aunque sin derechos de posesión– la iglesia del suprimido convento de Santa Clara¹⁷, a donde se llevaron una parte de las obras, a saber, *san Francisco*, *santo Domingo* y *san Buenaventura*¹⁸. El templo estuvo abierto al culto hasta fines del siglo XIX¹⁹; en 1907 sus propietarios albergaban el proyecto de convertir el antiguo monasterio de las claras en “Colegio de ejemplares religiosos”²⁰, circunstancia que determinó un nuevo traslado de la V.O.T., en esta ocasión a la iglesia del antiguo convento placentino de Santo Domingo, donde Georg Weise (1888-1978) pudo contemplar,

¹⁵ J. M. BARRIO Y RUFO, *Descripción de la muy noble y muy leal ciudad de Plasencia*, s.a., manuscrito de hacia mediados del siglo XIX, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres (en adelante AHPCC), Legado Vicente Paredes Guillén, Legajo 126, Expediente 35, cuaderno 2º, fol.128r.

¹⁶ AC.VOT.SF., Memoriales fechados en 21 de septiembre y 18 de octubre de 1835 e insertos en un certificado del secretario de la V.O.T. de 18 de marzo de 1871, dando fe del expediente instruido en 1835. Agradezco a Dña. Esther Sánchez Calle, Archivera del Archivo Municipal de Plasencia, la gentileza que tuvo al poner en mis manos los documentos procedentes de la actual cofradía de la V.O.T. que se sirve en Plasencia.

¹⁷ Archivo Municipal de Plasencia, Signatura 2 de Patriescrituras, n.º 76.

¹⁸ Archivo de la Diputación de Cáceres, Legado Eugenio Escobar Prieto, Legajo 953, Expediente 17, s.fol.

¹⁹ En 1883 el edificio funcionaba como iglesia bajo la advocación de San Juan, y en ella continuaba establecida la V.O.T.: J.B. CASAS GONZÁLEZ, “Sigue la lista de destrozos causados en España por la moderna barbarie”, *El Siglo Futuro. Diario Católico*, n.º 2469, Madrid, 14-VI-1883, s/p.

²⁰ J. BENAVIDES CHECA, *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia*, Plasencia, 1907, p. 180.



▪ Fig. 2. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. c.1740-1745. Plasencia, convento de Santo Domingo. En G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, vol. I, Reutlingen, 1925.

estudiar y fotografiar la escultura para su publicación en 1925²¹.

La obra llamó la atención de Weise, pues aporta de la misma dos fotografías –una de cuerpo entero (Fig. 2) y otra para detallar el tronco, las manos y la cabeza de la figura, a la que más adelante nos remitiremos–, muy interesantes al permitirnos ver que la talla original llevaba un *Crucificado* esculpido sobre el que

²¹ G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, vol. I, Reutlingen, 1925, p. 70, láms. 223 y 224. No es posible identificar nuestra escultura con el *san Francisco* que figura en el inventario que hizo la Contaduría y Comisión Principal de Arbitrios de Desamortización de la provincia de Cáceres, con fecha de 5 de marzo de 1838, de los ornamentos del convento dominico (vid. el *Boletín Oficial de Cáceres*, n.º 39, 31-III-1838, p. 188), puesto que ya en 1907 el chantre placentino José Benavides Checa había dejado constancia que solo se conservaba “de lo antiguo”, en dicho convento de Santo Domingo, el retablo del altar mayor; por lo tanto, el *san Francisco* que se recoge en el citado inventario, o bien era moderno o había desaparecido a comienzos del siglo XX: J. BENAVIDES CHECA, *Op.cit.*, p. 157.

san Francisco centraba su mirada, hoy sustituido por una sencilla cruz de madera. De este emplazamiento, que es propiedad del obispado placentino desde 1850²², pasó al actual palacio episcopal, donde se conserva y del que tan solo ha salido para figurar en la exposición que se celebró en 2013 bajo el título *La mirada de la Fe* en la catedral vieja de Plasencia²³. La crisis general por la que atravesó la Orden franciscana seglar desde la década de 1940 debió ser la causa para este ulterior traslado, habida cuenta además del celo que el obispado ha puesto siempre en su conservación, consciente de la calidad que tiene la obra.

La talla es de mediana altura (mide 134 cm de alto y 13,5 cm la peana) y de una extraordinaria belleza. Su conservación es excepcional, fruto de la restauración a la que fue sometida a raíz de su presencia en la muestra antes aludida. Sin embargo, los continuos traslados a los que estuvo sujeta aún tienen su huella en los pequeños rotos que presenta el hábito y en la pérdida de algunos dientes de la mandíbula superior. La testa aún presenta los tornillos que un día sirvieron para acoplar el nimbo de santidad; cabe recordar la costumbre que tenía el artista de hacer los "taladros" donde alojar las espigas de nimbos y diademas, cuyo proceso de montaje detallaba en las cartas que remitía a sus clientes anunciando el envío de la obra²⁴. Y conserva el cordón de cuerda con los nudos alusivos a las virtudes y a los tres votos franciscanos.

LA ATRIBUCIÓN DEL SAN FRANCISCO AL CATÁLOGO DEL ESCULTOR

Es conocida la devoción que la familia Salvador Carmona profesaba a la Tercera Orden franciscana. Sabemos que el padre de

²² AHPCC, Clero, Legajo 174, Expediente 148, Oficio sobre edificios (1880).

²³ La muestra se celebró entre el 2 de marzo y el 30 de junio de 2013, según se recoge en el folleto que el obispado de Plasencia publicó bajo el título *La mirada de la Fe*, en cuya portadilla se reprodujo la talla.

²⁴ E. A. LORD, "Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)", *Archivo Español de Arte*, vol. XXVI, nº 101, 1953, pp. 18-19.

nuestro artista –Luis Salvador (+1758)– había abrazado la Regla²⁵, que era fiel devoto de su patrono y protector san Luis rey de Francia (1214-1270), junto a su esposa Josefa Carmona (+1729)²⁶, y que el propio escultor mandó ser enterrado con el hábito franciscano²⁷ al igual que había hecho su madre²⁸. Se explica así que los terciarios placentinos acudieran, como harían otros tantos hermanos de su misma Regla desde puntos muy distantes de la geografía española, al taller de quien también participaba de su misma devoción popular; en su ánimo debían albergar el propósito de sustituir aquella vieja "Imagen del santo Patriarca" que fray Alonso Fernández describía en 1627 como titular de la congregación en el convento de la observancia.

Luis Salvador Carmona realizó una obra de proporciones esbeltas y elegantes. *San Francisco* se representa de pie, inmerso en la contemplación de la cruz que porta entre sus manos, convertido en el *Cristo de la Edad Media* después de haber recibido la impresión de las llagas de la Pasión en las manos, pies y costado la víspera de la festividad de la Exaltación de la Santa Cruz –en torno al 14 de septiembre– del año 1224²⁹, cuando se le apareció el serafín alado en el monte Alverna, situado en la región del Cosentino, en el Apenino toscano, al norte de la provincia de Arezzo. El sayal pardo franciscano que viste es el habitual. La cuidada policromía reproduce fielmente el tejido de lana o estameña, sencillo y ordinario, que usaban los franciscanos; se compone de largas hebras de color blanco y negro –establecido desde la división de Orden (1517) hasta mediados del

²⁵ E. DÍAZ FERNÁNDEZ, "La obra de Luis Salvador Carmona en Estepa", *Boletín de Arte*, nº 23, 2002, p. 255.

²⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op.cit.*, p. 13.

²⁷ P. SAGÜÉS AZCONA, OFM, *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros (1683-1961) (Estudio histórico)*, Madrid, 1963, p. 168, nota 2.

²⁸ J. URREA, "Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. XLIX, 1983, p. 449.

²⁹ T. GÁLVEZ CAMPOS, OFM, *Francisco de Asís, paso a paso. Itinerario cronológico, geográfico y espiritual*, Madrid, 2009, pp. 575-576.

siglo XVIII–, trazadas en distintas direcciones para imitar la sobria textura de la tela y el color ceniciento resultante de su combinación, que recuerda la ceniza y el polvo, símbolos de la materia humana, y la penitencia. En el pecho lleva un jirón, ovalado según marca la tradición³⁰, que nos permite ver la herida sangui-nolenta del estigma. El hábito se adapta a la composición de la figura, resuelta mediante un sutil y efectivo juego de piernas –habitual dentro de la obra del artista– mediante el cual se compensa la leve inclinación que el tronco describe hacia la efigie de Cristo.

Hay detalles en el tratamiento del paño que llevan el sello inconfundible de Luis Salvador Carmona. La profunda oquedad que recorre el costado derecho de la figura –principia en la cintura y llega hasta la peana dejando ver el pie– tiene un diseño y tratamiento a base de facetas que parece anunciar la que luego materializará en el *san Francisco* de Olite (1749-1750)³¹, aunque al lado contrario. A su vez, esa oquedad se complementa con la ondulación que resulta del avance de la pierna izquierda, y genera una serie de pliegues que no llegan a ser tan dinámicos y numerosos como en Estepa (1743-1746)³², pero sus formas son las mismas (Fig. 3), muy cercanas también a los pliegues encañonados que el profesor Martín González describía en el *san Pascual Bailón* de la actual iglesia madrileña de San Miguel (década de 1740)³³. Las dobleces de las mangas y bocamangas son similares a las que presentan el *san Francisco* de Yepes (1740)³⁴ y el Seráfico Patriarca del grupo escultórico (Fig. 4) donde se abraza a *santo Domingo*, hoy conservado en

³⁰ L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 3, *Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, 1997, p. 548.

³¹ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada, 1990, pp. 51 y 91-92.

³² Fr. M. RECIO, “¿Un San Francisco de Luis Salvador Carmona en Estepa?”, *Archivo Español de Arte*, vol. XLVII, nº 187, 1974, pp. 330-331.

³³ E. TORMO Y MONZÓ, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Valencia, 1979, p. 81; M. C. GARCÍA GAÍNZA, *Op.cit.*, p. 67; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op.cit.*, p. 119.

³⁴ J. NICOLAU CASTRO, *Op.cit.*, pp. 466-467; la cruz que *san Francisco* porta en la actualidad es moderna.



▪ Fig. 3. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. 1743-1746. Estepa (Sevilla), convento de San Francisco. Foto del autor.



▪ Fig. 4. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. c.1740-1745. Plasencia, palacio episcopal. Detalle del plegado de la manga izquierda. Foto del autor.



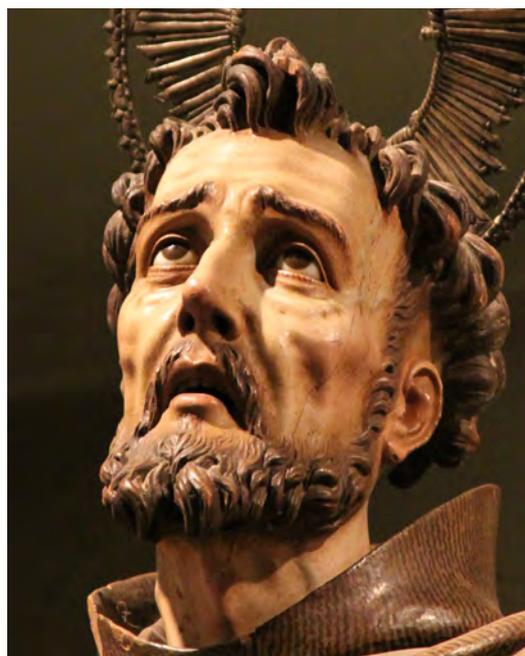
▪ Fig. 5. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. c.1740-1745. Plasencia, palacio episcopal. Detalle del rostro. Foto del autor.

el monasterio abulense de Santo Tomás (1755-1760)³⁵, así como también son características de Carmona las facetas que tiene la talla placentina en la zona situada debajo del capucho, que cae por delante en forma de esclavina. Para disimular la inserción de la testa, Luis Salvador continúa la costumbre de rodear el cuello con un cinturón de tela, y lo enriquece con sutiles pliegues que pueden verse sin problemas al disponer de una capucha no muy alta, como en Yepes o Estepa. Es evidente que debió contar desde muy temprano en su trayectoria con el maniquí que le permitía ensayar los pormenores que luego recreaba con su gubia³⁶, y que regaló a la Academia de San Fernando³⁷.

³⁵ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana. Segunda parte*, Madrid, 1971, p. 77; ÍDEM, *Luis Salvador Carmona...*, p. 277; M. C. GARCÍA GAÍNZA, *Op.cit.*, p. 90; P. CANO SANZ, "Esculturas de Juan Alonso Villabrille y Ron y Luis Salvador Carmona para los dominicos de Alcalá de Henares", *Anales Complutenses*, vol. XXVII, 2015, pp. 295-298.

³⁶ M. C. GARCÍA GAÍNZA y C. CHOCARRO BUJANDA, "Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona", *Academia*, nº 86, 1998, pp. 303 y 318.

³⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona...*, pp. 32 y 68.



▪ Fig. 6. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. 1740. Yepes (Toledo), iglesia de San Benito. Detalle del rostro. Foto del autor.

La intensa espiritualidad que el artista logró materializar en el rostro de *san Francisco* es una de las notas dominantes de la escultura placentina. El artista debió crear un modelo para representar al *Poverello d'Assisi* al inicio de su carrera, con rasgos faciales y detalles que serán constantes en su trayectoria, y que repetirá con variantes hasta llegar a la testa del Museo de León (c.1755)³⁸. Uno de los primeros modelos fue el que hizo para Yepes, talla con la que entra en directa relación nuestra obra (Figs. 5 y 6): *san Francisco* presenta un rostro curtido, fruto de la observancia de la Regla (1209) que él mismo se dio, e inmerso en la contemplación del *Crucificado* que sostiene con ambas manos. La fuerza de su mirada se traduce en la tensión del gesto, con el ceño fruncido y los labios entreabiertos para hacer visibles la lengua y los dientes de pasta, detalles todos ellos muy del gusto de Carmona; la nariz, fuerte y afinada, contribuye a vigorizar el gesto. Las mejillas están demacradas y los pómulos y surcos nasogenianos muy pronunciados, con muestras

³⁸ M. C. GARCÍA GAÍNZA y C. CHOCARRO BUJANDA, *Op. cit.*, pp. 304-305.



▪ Fig. 7. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. c.1755. Museo de León. Foto del autor.

de demacración; se establece así una secuencia facial en tres planos que luego mantendrá, aunque de un modo muy suavizado, en las esculturas de Estepa, Olite, León (Fig. 7) o Ávila. Al verismo de la talla contribuyen las cuencas oculares, muy hundidas, con ojos de cristal, arrugas muy finas a ambos lados y pestañas pintadas; y las venas hinchadas que surcan las sienas, sello particular del artista, las cuales se pierden junto a los ojos y cuyo vigor es fruto del “flujo de sangre que el éxtasis eleva a la cabeza”, como en alguna ocasión ha señalado Nicolau Castro³⁹. Los mechones de la ancha tonsura monacal son similares a los que tienen las esculturas de Yepes o León.

El cuidado en la ejecución de las manos es plausible; son finas, los dedos largos, de suave torneado, y aún se aprecia en ellos los leves surcos con los que originalmente estaban dotados para imitar las articulaciones, hoy atenuados a raíz de las consecuencias que tuvieron para la escultura los con-

³⁹ J. NICOLAU CASTRO, “En torno a Luis Salvador Carmona y la escultura de su tiempo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. LVI, 1990, p. 563.



▪ Fig. 8. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. c.1740-1745. Plasencia, palacio episcopal. Detalle de la mano izquierda. Foto del autor.



▪ Fig. 9. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. 1743-1746. Estepa (Sevilla), convento de San Francisco. Detalle de la mano izquierda. Foto del autor.

tinuos traslados. En las manos destacan las venas y los sanguinolentos estigmas de la pasión, idénticos a los que llevan las tallas de Yepes, Estepa (Figs. 8 y 9), Olite y Ávila⁴⁰. Como elemento verista hay que citar las uñas de asta con las que se han ejecutado los dedos de manos y pies. Éstos asoman por debajo del hábito dejando ver las sandalias e incluso la tira de la que calza en el derecho, como también es habitual en la obra del escultor.

A la hora de representar los pormenores del santo, el artista siguió muy de cerca la imagen que Pedro de Ribadeneyra (Toledo,

⁴⁰ E. AZOFRA AGUSTÍN y J. C. SÁNCHEZ GÓMEZ (coms.), *San Francisco*. Catálogo de la exposición (Ciudad Rodrigo, capilla mayor del seminario San Cayetano, 2014), Ciudad Rodrigo, 2014, pp. 30-31, donde figura el citado grupo, y p. 175, donde se reproduce un buen detalle de la mano del santo.

1526-Madrid, 1611)⁴¹, Francisco Pacheco (San Lúcar de Barrameda, 1564-Sevilla, 1644)⁴² o Juan Interián de Ayala (Madrid, 1656-1730)⁴³ habían difundido siguiendo la tradición emanada a partir del retrato que su biógrafo Tomás de Celano (c.1200-c.1260/70) –quien le conoció personalmente– describiera en la *Vida primera de san Francisco* (1228)⁴⁴. Según consta en la edición que se hizo de la obra de Ribadeneira a comienzos del siglo XVIII: “Fue el Padre San Francisco de estatura mediana, y antes pequeño, que grande; el rostro vn poco largo; la frente llena; los ojos negros, y apacibles, y no grandes; los cabellos de la cabeça, y la barba eran negros; la nariz igual, y delgada, y las orejas pequeñas. Era de rostro alegre, y benigno, antes moreno, que blanco[...]”⁴⁵, según comprobamos en la fina piel de tono oscuro, pálido y mate de nuestra escultura, que el artista consiguió utilizando ingredientes como el aceite de linaza y nuez, o el barniz de grasilla que tenía en su taller⁴⁶.

⁴¹ P. de RIBADENEYRA, S.J., *Flos Sanctorum, Quinta Parte, en que se contienen las vidas de los santos, que pertenecen a los meses de Setiembre y Octubre, Incluidas otras vidas de santos, escritas por el V. Padre Juan Eusebio Nieremberg, y Padre Francisco Garcia*, Madrid, 1716, p. 271.

⁴² F. PACHECO, *El Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), pp. 697-698.

⁴³ J. INTERIÁN DE AYALA, OdeM, *El pintor cristiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782, t. II, (traducción del latín por Luis de Durán y de Bastero), p. 420. No obstante, y con respecto a esta obra, debemos tener presente que la primera edición se publicó en latín, razón por la cual Sánchez Cantón afirmaba que el tratado tuvo una “exigua” trascendencia en su momento. Vid., F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, t.V, Madrid, 1941, p. 3.

⁴⁴ T. de CELANO, *Vida de San Francisco de Asís, Vida primera* (1228), Parte Primera, cap. XXIX, §83. Cfr. J.A. GUERRA ZUBILLAGA, OFM, *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Madrid, 1991, pp. 191-192. Vid., etiam, T. GÁLVEZ CAMPOS, OFM, *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ P. de RIBADENEYRA, S.J., *Op. cit.*, p. 271.

⁴⁶ M. C. GARCÍA GAÍNZA y C. CHOCARRO BUJANDA, *Op. cit.*, pp. 304.



▪ Fig. 10. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. c.1740-1745. Plasencia, convento de Santo Domingo. En G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, vol. I, Reutlingen, 1925. A través de esta fotografía podemos apreciar la talla del *Crucificado* que llevaba originalmente nuestra escultura.

Con ello logró acentuar el tejido óseo de tendones y venas, materializando así que era un hombre “de muy pocas carnes”⁴⁷.

El *Cristo Crucificado* que originalmente portaba nuestra escultura lo conocemos a través de las fotografías de Weise (Figs. 2 y 10). Como es frecuente en la obra de Carmona, el madero de la cruz lo hizo el escultor con un tronco natural. El modelo es el habitual dentro de la producción del artista, y la relación que presenta con el Cristo del Museo Nacional de Escultura⁴⁸ nos lleva a recordar la idea que le suscitó a Nicolau Castro la semejanza que guarda también con esta pieza el *Crucificado* de la iglesia parroquial de El Real de San Vicente (Toledo), realizado ya en la frontera con el Neoclasicismo: “[...] Carmona [...] tenía un modelo para ejecutar estos Cristos al que acudía, con ayuda de colaboradores, siempre que tenía que repetir el tema”⁴⁹. En nuestro

⁴⁷ P. de RIBADENEYRA, S.J., *Op. cit.*, p. 271.

⁴⁸ Obra fechable en la década de 1740, procedente, como es bien sabido, del colegio madrileño de Loreto (F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, 1933, p. 125) o del oratorio de Padres del Salvador, también de Madrid (J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona...*, p. 247). Vid., etiam, M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador...*, p. 84; AA.VV., *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección / Collection*, Madrid, 2009, pp. 258-259.

⁴⁹ J. NICOLAU CASTRO, “Un conjunto de esculturas de Luis Salvador Carmona en el pueblo toledano de

caso, apreciamos cómo el cuerpo de Cristo era alargado, y, gracias al buen contraste de la fotografía detallada y publicada en 1925 (Fig. 10), cabe argüir que el tronco era demasiado liso al presentar una caja torácica con el arco muy marcado; así sucedía con el desaparecido *Crucificado* del Calvario que perteneció al colegio de jesuitas de Talavera de la Reina, ejecutado hacia la década del sesenta y con el que también coincidía la forma que presentaba el letrero placentino con la inscripción "INRI"⁵⁰. La pierna izquierda iba colocada debajo de la derecha y formaba con el pie una especie de curva característica de los Cristos de Carmona; ambos pies, sujetos con un solo clavo, estaban muy cruzados. La cabeza se inclinaba suavemente hacia el costado derecho, acentuando la curva que dibujaban los brazos. En la fotografía también se puede apreciar que el pelo caía por la espalda y por el hombro derecho, mientras que el izquierdo debía ir despejado. La corona era de espino natural, pues no se aprecia en la imagen de Weise. El paño de pureza, al menos en lo que podemos advertir, era similar al del Museo Nacional de Escultura, de menudo plegado, anudado en el extremo derecho y ejecutado a base de pliegues oblicuos y cortados en arista. Recordemos que el escultor utilizó este mismo modelo de *Crucificado* para Errazu (Navarra, década de 1750)⁵¹, Los Yébenes⁵² (contratado en 1760) o Azpilcueta (Navarra, 1759)⁵³, aunque en este último caso el paño de pureza se anuda en el costado opuesto.

«El Real de San Vicente», *Archivo Español de Arte*, vol. L, nº 197, 1977, p. 70.

⁵⁰ ÍDEM, "Algunas obras de Luis Salvador Carmona en Talavera de la Reina", *Archivo Español de Arte*, vol. XLIII, nº 169, 1970, pp. 86-87; la obra se reproduce en la lámina II. Vid., *etiam*, M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador...*, pp. 79-80; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona...*, pp. 215 y 216.

⁵¹ M. C. GARCÍA GAÍNZA, "Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona", *Reales Sitios*, nº 116, 1993, pp. 54-55.

⁵² J. NICOLAU CASTRO, "Los retablos de Santa María la Real de Los Yébenes", *Goya*, nº 166, 1982, p. 200.

⁵³ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador...*, pp. 96-97; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salva-*



▪ Fig. 11. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. 1743-1746. Estepa (Sevilla), convento de San Francisco. Vista de perfil. Foto del autor.



▪ Fig. 12. Luis Salvador Carmona. *San Francisco de Asís*. c.1740-1745. Plasencia, palacio episcopal. Vista de perfil. Foto del autor.

En el convento de Plasencia sabemos que *san Francisco* tenía su capilla situada en el presbiterio, abriendo paso desde la sacristía por el costado de la Epístola⁵⁴. El prurito que el artista ponía en conocer el espacio para el que iban destinadas sus esculturas, unido a la creatividad más exquisita y elegante con la que siempre se enfrentó a la efigie del santo –fruto sin duda de su devoción–, constituyen un argumento para justificar la composición y el nuevo modelo que introduce nuestra talla en la serie que Luis Salvador dedicó al *Poverello d'Assisi*. En lo que respecta a la composición, cabe argüir que el artista confeccionó una obra plenamente equilibrada, que el fiel podía contemplar en su capilla desde distintos puntos de vista dentro de un espacio circulante, fruto del propósito del escultor por alcanzar la audacia de inserción espacial

dor Carmona..., p. 197.

⁵⁴ M. C. DIEZ GONZÁLEZ, *Op. cit.*, pp. 124 y 142.

que logró, por ejemplo, con el *san Francisco* de Estepa (1743) –derivado precisamente de ese principio berniniano⁵⁵ (Fig. 11)–, lo que le permitió potenciar la activa implicación y participación del fiel en el concepto de la doble naturaleza de Cristo gracias a las diagonales descritas con los brazos, las piernas, el tronco y el madero de la cruz (Fig. 12).

La escultura placentina supone un nuevo modelo en la serie que Salvador Carmona dedicó al Seráfico llagado a lo largo de su trayectoria. Con distintas variantes y evidentes diferencias entre ellas, las tallas de *san Francisco* conservadas en Yepes (1740), Estepa (1743-1746), Olite (1749-1750) y Sesma (1760)⁵⁶ repiten el modelo más demandado y también utilizado para representar a los próceres de otras órdenes religiosas: el santo centra su mirada en el *Crucificado* que sostiene y eleva con la mano izquierda, cual si de un verdadero estandarte de la Fe se tratara. Pero Luis Salvador es un escultor cuya maestría se caracteriza por no repetir en exceso los tipos que creó; su arte es todo menos reiteración⁵⁷, de ahí la serie de alternativas que solía ofrecer a sus clientes para un mismo tema iconográfico, y para cuya elección les facilitaba los 150 modelos “de cabezas, figuras enteras, pies y manos de yeso, barro cocido, crudo y de cera de varios tamaños” que tenía expuestos en su taller⁵⁸. Las variantes del tipo descrito para *san Francisco* las tenemos, junto a Plasencia, en Medina de Rioseco, donde plasma al santo arrodillado y con los brazos extendidos para mostrar los estigmas (1750-1760)⁵⁹;

⁵⁵ E. GÓMEZ PIÑOL, “La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Estepa: una propuesta de atribución a Luis Salvador Carmona”, en AA.VV., *Actas de las II Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1996, pp. 546-547.

⁵⁶ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador...*, pp. 102-103.

⁵⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona...*, p. 9.

⁵⁸ M. C. GARCÍA GAÍNZA y C. CHOCARRO BUJANDA, *Op. cit.*, pp. 303 y 319.

⁵⁹ Eloísa Wattenberg la catalogó en 2003 procedente de la residencia de Sancti Spiritus de Medina de Rioseco

en la cabeza del *Poverello d'Assisi* conservada en el Museo de León (c.1755), procedente de una talla de candelero⁶⁰ que existía en el suprimido convento franciscano⁶¹, donde Antonio Ponz (1725-1792) la vio y adscribió a la mano del maestro⁶²; y en el citado grupo del *Abrazo de santo Domingo y san Francisco* (1755-1760), uno de los más selectos de nuestra escultura.

El tipo iconográfico que utilizó Luis Salvador para representar al *Poverello* hay que relacionarlo con la obra de Pedro de Mena y con la talla que hizo para el monasterio granadino del Ángel Custodio en torno a 1658, en la que el santo sostiene el *Crucifijo* con ambas manos, cruzadas, y lo estrecha contra su pecho mientras ladea la cabeza para fijar en él su mirada⁶³. El éxito que Mena cosechó con las representaciones de *san Francisco* justifica que su proyección rebasara la frontera de la centuria y llegara a prolongarse al siglo XVIII⁶⁴; en el caso de Carmona, la profesora García Gaínza analiza la talla de Olite como una versión dieciochesca de la que Pedro de Mena hiciera para la parroquia granadina de

co –E. WATTENBERG GARCÍA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. XVII, *Medina de Rioseco. Ciudad*, Valladolid, 2003, p. 43–, y la fechó entre 1750 y 1760; J. URREA (dir.), *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*. Catálogo de la exposición (Nava del Rey, convento de MM. Capuchinas, 2009), Valladolid, 2009, pp. 36-38.

⁶⁰ M. GÓMEZ MORENO *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925, p. 314.

⁶¹ F. CARBONERO, *Biografía de Luis Salvador. Notable escultor castellano del siglo XVIII*, Valladolid, 1901, p. 13, nota 1.

⁶² La autoría nos la ofreció en 1787, en la segunda y última edición del undécimo tomo del *Viage de España*. Vid. A. PONZ, *Viage de España*, t. XI, Madrid, 1787, p. 238.

⁶³ D. SÁNCHEZ MESA MARTÍN (com.), *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte, 1688-1988*. Catálogo de la exposición (Catedral de Málaga, 1989), Sevilla, 1989, pp. 162-163.

⁶⁴ J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, “Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística”, en M. PELÁEZ DEL ROSAL (dir. y ed.), *El franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, 1997, p. 255.

San Matías⁶⁵ durante su primer período en la ciudad del Darro⁶⁶. Sin embargo, y a diferencia de la talla conservada en el monasterio del Ángel Custodio, en el *san Francisco* de Plasencia se aumentó considerablemente el tamaño del Crucifijo –lo que es muy frecuente en la obra del escultor–, que el santo sostenía de forma enérgica con ambas manos; de hecho, Carmona adaptó la composición de la obra al peso de la Cruz, dando lugar a una asimetría en brazos y piernas, que supo aprovechar para enriquecer la pieza con las diagonales resultantes, e incidir en el jugoso plegado de las mangas y el cuerpo del hábito, según va dicho. Como resultado, la Cruz ha dejado de ser un estandarte para convertirse en el espejo donde se refleja el *alter Christus*.

La escultura asienta sobre una peana que repite el modelo habitual utilizado en el taller de Luis Salvador Carmona durante la primera etapa de su trayectoria, atento a un mayor barroquismo si bien bastante más atemperado que el de su maestro Juan Alonso Villabrille y Ron (c.1663-1732). Es ochavada, dotada de cuatro volutas concebidas a modo de pies, y compuesta por dos toros estrechos y dorados que enmarcan una ancha escocia jaspeada en verde al igual que la base sobre la que asienta *san Francisco*. La peana es idéntica a la que presenta el *santo Domingo de Guzmán* conservado en la iglesia del convento de monjas dominicas de San Juan Bautista, en Quejana, valle alavés de Aiala (1739)⁶⁷ –con la que además coincide en los 13,5 cm que tiene de altura–, y a la que

⁶⁵ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador...*, p. 91.

⁶⁶ D. SÁNCHEZ MESA MARTÍN, “Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena”, *Archivo Español de Arte*, vol. XL, nº 159, 1967, p. 249.

⁶⁷ F. TABAR DE ANITUA, “Más obras de Luis y José Salvador Carmona”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXIV, nº 256, 1991, p. 450. La obra se reproduce, aunque sin ofrecer la totalidad de la peana, en el trabajo de M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, t. VI, *Las vertientes cantábricas del noroeste alavés, la ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, 1988, pp. 61, 779-780, 813 –en la nota 51 se publica la documentación procedente del libro *Becerro* del convento–, y fig. 530.

presenta el *san Joaquín con la Virgen Niña* del convento de Santa Clara de Jesús, en Estepa, fechado a comienzos de los años cuarenta y no más allá de 1745⁶⁸; en ambos casos se trata de dos esculturas atribuidas a Carmona, constando documentalmente la procedencia madrileña de la primera y el casi seguro encargo de la segunda en la Villa y Corte españolas. La peana de nuestro *san Francisco* también es muy similar a la que sirve de asiento al *san José* de la iglesia madrileña de su misma advocación, que Antonio Ponz citaba en 1776⁶⁹ y que el escultor realizaría entre 1740 y 1747⁷⁰; y a la que tenía originalmente el *san José* de la iglesia de los Santos Juanes, en Nava del Rey⁷¹, que Martín González atribuyó al escultor⁷², y que haría hacia 1740-1750 según la última propuesta de datación de Jesús Urrea⁷³. Asimismo, guarda una evidente semejanza con la peana de *Ntra. Sra. de los Dolores* que Luis Salvador talló en 1743 para su iglesia en el Real Sitio de San Ildefonso⁷⁴; y con la que lleva la *Virgen del Rosario* en la colegiata de su advocación y de esa misma localidad segoviana (1745-1750)⁷⁵. Citemos,

⁶⁸ F. J. HERRERA GARCÍA, “Retablos y esculturas”, en AA.VV., *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*, Estepa, 1999, pp. 216-218, con una buena reproducción de la obra en p. 217.

⁶⁹ A. PONZ, *Op. cit.*, t. V, Madrid, 1776, p. 255.

⁷⁰ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador...*, p. 62; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona...*, pp. 122-125.

⁷¹ La talla procede de la iglesia del Hospital de San Miguel; en la actualidad ha perdido la peana, y la escultura del *Niño* que llevaba entre sus brazos está en paradero desconocido –J. CASTÁN LANASPA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. XX, *Antiguo Partido Judicial de Nava del Rey*, Valladolid, 2006, p. 100, figs. 517 y 518–. Una fotografía previa al expolio de la obra en E. GARCÍA DE WATTENBERG (coord.), *Luis Salvador Carmona en Valladolid*. Catálogo de la exposición (Valladolid, Palacio de Villena, 1986), Valladolid, 1986, pp. 42-43.

⁷² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1959, p. 432; ÍDEM (dir.), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Madrid, 1970, p. 213.

⁷³ J. URREA (dir.), *Luis Salvador Carmona...*, pp. 30-32.

⁷⁴ E. A. LORD, *Op. cit.*, p. 14.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 26-27.

por último, el *san Francisco Javier* de la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario, también de La Granja (c.1746), cuya atribución al artista por parte de Eileen A. Lord⁷⁶ ha aceptado la crítica de forma unánime dada su semejanza con el que existía en la iglesia madrileña de San Fermín de los Navarros (1746)⁷⁷, una autoría constatada a través de la carta de pago que el maestro otorgó el 23 de junio de 1758⁷⁸; formalmente, la peana es idéntica a la que tiene nuestra figura, salvo en la decoración vegetal sobre fondo dorado que sirve como ornamento para la escocia.

Concluamos nuestra exposición situando la hechura de la escultura placentina en el entorno de los años en los que Carmona acomete el *san Francisco* de Yepes y el de Estepa, hacia 1740-1745.

OTRAS OBRAS DE LUIS SALVADOR CARMONA EN PLASENCIA

No fue la última vez que llegaría a Plaseñcia una obra procedente del taller del artista. García Gaínza y Chocarro Bujanda han documentado la escultura de Ntra. Sra. del Rosario destinada al convento de Santo Do-

mingo, de “echura, manos y materiales [...] ajustada en este precio [6.000 reales]”, que se hallaba “conducida y encajonada” desde el obrador de Carmona en 1759⁷⁹. Conocida es la devoción que en el convento dominico se profesaba a Nuestra Señora bajo la advocación del Rosario, cuya cofradía está documentada desde 1572, dotada con capilla, retablo y ornamentos⁸⁰. Se entiende el interés que los cofrades pusieron a mediados del siglo XVIII por adquirir una nueva escultura y sustituir la antigua, acudiendo para ello a un taller que era conocido en la ciudad gracias a la V.O.T. franciscana. Ya en el siglo XIX, sabemos que la talla se salvó de la francesada⁸¹, aún a pesar de los graves destrozos que entonces se cometieron en el edificio⁸², y que, con motivo de la supresión del convento dominico, el mayordomo de la cofradía firmaba el acta de entrega de los ornamentos que les pertenecían con fecha de 17 de septiembre de 1835, entre los que figuraba “la efigie de Nuestra Señora del Rosario [...]”⁸³. Sin embargo, la obra de esta advocación que se cita en 1907 en la iglesia del que fuera convento dominico ya era moderna⁸⁴.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁷⁷ M. C. GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador...*, p. 76; ÍDEM, *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, Burlada, 1990, pp. 29-35.

⁷⁸ A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Colección de Documentos sobre Madrid*, Madrid, 1953, pp. 573-575.

⁷⁹ M. C. GARCÍA GAÍNZA y C. CHOCARRO BUJANDA, *Op. cit.*, pp. 308.

⁸⁰ A. FERNÁNDEZ, O.P., *Historia y anales de la devoción y milagros del Rosario desde su origen, hasta año de mil y seiscientos y veinte y seis*, Alcalá de Henares 1653, p. 322.

⁸¹ D. SÁNCHEZ LORO, *Historias placentinas inéditas. Primera parte. Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae. Volumen C*, Cáceres, 1985, p. 218.

⁸² Archivo Histórico Nacional, Estado, Legajo 27, Expediente 276, fol.2v.

⁸³ AHPCC, Clero, Legajo 193, Expediente 22, s.fol.

⁸⁴ J. BENAVIDES CHECA, *Op.cit.*, p. 157.