



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE  
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola



**SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE**

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo  
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

# SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional  
de Escultura Religiosa  
«La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico  
D<sup>a</sup> Loreto Mallol Sala, vocal  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal  
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas.  
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.  
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.  
Dra. D<sup>a</sup> María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.  
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).  
D<sup>a</sup> Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis.  
D<sup>a</sup> Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Santiago Varela Botella.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri.  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.



## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo . . . . .	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina . . . . .	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina . . . . .	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal . . . . .	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria . . . . .	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa . . . . .	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz . . . . .	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento . . . . .	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX . . . . .	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante . . . . .	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell . . . . .	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea . . . . .	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia . . . . .	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra . . . . .	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 . . . . .	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) . . . . .	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante . . . . .	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

## Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. . . . .	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza . . . . .	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla . . . . .	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada . . . . .	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco . . . . .	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época . . . . .	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo . . . . .	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte . . . . .	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII . . . . .	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista . . . . .	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián . . . . .	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. . . . .	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra. . . . .	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española . . . . .	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial . . . . .	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? . . . . .	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española . . . . .	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) . . . . .	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). . . . .	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” . . . . .	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno . . . . .	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

#### **Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa**

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza . . . . .	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón . . . . .	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia . . . . .	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

## APROXIMACIÓN A UN NIÑO JESÚS DEL SIGLO XVIII DEL MUSEO DE LA CATEDRAL DE LA ALMUDENA. ¿OBRA DE LUIS SALVADOR CARMONA?

Manuel Núñez Molina  
Investigador independiente  
manuel.nunez.molina@gmail.com

### 1. Introducción

En el Museo de la Catedral de la Almudena (Madrid), se expone una talla de un Niño Jesús catalogada como obra anónima española del siglo XVIII. La imagen pertenece a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena –patrona de los representantes–, cuya sede radica en la Parroquia madrileña de San Sebastián. La congregación quiso expresamente que, tanto la imagen escultórica como otros bienes, fueran depositados en el Museo de la Catedral madrileña desde su inauguración en el año 2007. Anteriormente habían estado depositados en el Museo Nacional del Teatro de Almagro (Ciudad Real)<sup>1</sup>.

Agustín Francisco Martínez Carbajo y Pedro Francisco García Gutiérrez (1992, pp. 386-387) relacionaron la imagen, por la manera en la que está trabajada la anatomía y el rostro, con algún taller sevillano conocedor de la obra de La Roldana. Si bien, señalaron que esta estética también influyó en obras análogas ejecutadas en Madrid, concretamente unos ejemplares del *Sagrado Corazón del Niño Jesús* y la

---

1. Agradezco a Óscar Uceta García, Encargado del Área de Conservación del Museo de la Catedral de la Almudena, haberme facilitado información sobre la procedencia de la talla, el año de inicio del depósito, y permitirme realizar fotografías de la imagen. Igualmente, quiero agradecer a M<sup>a</sup> Teresa del Pozo Arroyo, Responsable de Atención a Investigadores y Fondos Documentales del Museo Nacional del Teatro de Almagro (Ciudad Real), la información facilitada, indicándome las fechas exactas del depósito de la talla (entre el 1 de julio de 1994 y el 14 de abril de 2007). Me comentó que la imagen, cuando llegó al museo, fue limpiada levemente, pero que no fue restaurada en ningún momento; si bien, no hay ningún registro de dicha limpieza. Por último, agradezco a María Ángeles Tejedor-Casal, Presidenta de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, permitirme la consulta del archivo, depositado en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, y por autorizar la publicación de fotografías de la imagen escultórica.

imagen conocida como “El Pastorcito”, que están en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid<sup>2</sup>. Desde nuestro punto de vista, la imagen muestra unos rasgos estilísticos que la aproximan a algunas obras realizadas por uno de los escultores más importantes del siglo XVIII, Luis Salvador Carmona (1708-1767).

Nuestro estudio se dividirá en dos partes. La primera tratará sobre la historia de la Iglesia de San Sebastián y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, y la segunda, sobre la escultura del *Niño Jesús*, deteniéndonos en la iconografía, la descripción de la pieza y su autoría. Para este último aspecto, por un lado, indicaremos la documentación de archivo relacionada con la imagen y, por otro, realizaremos un análisis comparativo con otras esculturas de iconografía similar ejecutadas por Luis Salvador Carmona, posible autor de nuestra imagen.

## 2. La iglesia madrileña de San Sebastián y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena

### 2.1. Parroquia de San Sebastián

La Iglesia parroquial de San Sebastián se fundó en el año 1541 por Juan Tavera, cardenal, arzobispo de Toledo (1534-1545), e Inquisidor General de España. Situada entre las calles de Atocha, San Sebastián y de las Huertas, originalmente estuvo instalada en una ermita homónima, que se encontraba cerca de la plaza de Antón Martín. Las obras del nuevo templo comenzaron entre 1553 y 1554, encargándose de las trazas el arquitecto Antonio Sillero. Alrededor de 1578 se terminó de construir la nave central; más tarde se construyeron la capilla mayor, la sacristía y el cementerio, empezando las obras de la torre en 1612, por el arquitecto Lucas Hernández. A lo largo del siglo XVII se fueron añadiendo varias capillas en las que se instalaron diversas cofradías: Nuestra Señora de la Misericordia, Santísimo Cristo de la Fe o de los Alabarderos, Nuestra Señora de Belén en su Huida a Egipto o de los Arquitectos<sup>3</sup> y Nuestra Señora de la Novena o de los Representantes. Gracias a

---

2. Véase: García Sanz, A. (2010). *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid: Prosegur. Patrimonio Nacional. Personalmente, no encuentro parecidos con la imagen del Museo de la Catedral de la Almudena.

3. Antonio Ponz citó un grupo escultórico (en la actualidad desaparecido) ubicado en el altar, que representaba «el paso de Belén», y que fue realizado por Luis Salvador Carmona. En: Ponz, A. (1793). *Viaje de España*, t. V, Madrid, [s.n.] p. 68 (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000154545&page=1> Recuperado el 12 de noviembre del 2018). Por otro lado, el propio escultor cita la obra en su *Memorial* (1748) como: «en la que ay de su mano una imagen de N.<sup>ra</sup> Señora q representa la Huyda de Egipto». Véase: Moreno Villa, J. (1932). “Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* (t. VIII, 22). Madrid: Centro de Estudios Históricos, p. 98. Una fotografía de la obra aparece en: Mesonero Romanos, M. (1914). “El arte en las iglesias de Madrid. San Sebastián”, *La Ilustración Española y Americana* (año LVIII, núm. XLVI). Madrid: Abelardo de Carlos editor, p. 370. En el pie de foto, con el título “la Huida a Egipto”, se indica su ubicación en la Capilla Bautismal [<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001228912&search=&lang=es> (Recuperado el 12 de noviembre del 2018)]. Al observar la foto, puede identificarse con la descripción dada en el *Compendio de la vida y obras de Don Luis Salvador Carmona* (1775), documento conservado en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, signatura 82-2/4. Véase: Martín González, J. J. (1990). *Luis Salvador Carmona*.

estas, la iglesia se fue enriqueciendo con importantes obras artísticas (García Gutiérrez y Martínez Carbajo, 1994, pp. 378-379).

En 1936, con el estallido de la Guerra Civil, la iglesia fue ultrajada, destruyéndose prácticamente todo el interior. A esta situación se suma el bombardeo por parte de las tropas nacionales, que dieron por hecho que dentro de la iglesia existía un almacén de pólvora y alimentos del bando republicano. Únicamente se salvaron la portada<sup>4</sup>, la capilla de Nuestra Señora de Belén, la torre (años después fue derribada para ser recolocada en la zona interior del templo, si bien, las obras de reconstrucción no se finalizaron) y una parte de la cabecera (Fig. 1). Entre el patrimonio mueble salvado se encuentran dos cuadros de Lucas Jordán con la escenas de *La Presentación de Jesús en el Templo* y *La Circuncisión*, una *Inmaculada Concepción* de Mateo Cerezo y un *San Jerónimo penitente* de Antonio Pereda.

Entre 1943 y 1959 se acometieron las obras de reconstrucción de la iglesia, bajo la dirección de Francisco Iñiguez Almech, siendo declarada Monumento Histórico-Artístico en 1969. El inmueble ha cambiado su orientación, pues primitivamente la entrada principal se encontraba en la calle de San Sebastián (donde fue recolocada la portada original con una imagen moderna del santo), mientras que en la actualidad se accede por la calle Atocha, con entrada en arco de medio punto, cerrado con reja y atrio (Fig. 2). Aunque se han conservado algunas zonas del edificio original –antigua capilla de los arquitectos, capilla del Sagrado Corazón, etc.–, la mayor parte del inmueble es moderno, teniendo planta ochavada, cúpula sobre pechinas, coro a los pies y varios altares distribuidos por el espacio central, además del retablo mayor (obra de los Talleres Granda) con la imagen central de San Sebastián y rematado por un Calvario escultórico, obra de Luis Ortega Bru.

---

*Escultor y Académico*. Madrid: Ediciones Alpuerto, pp. 25-36. El documento aporta una información muy valiosa para conocer un gran número de obras del escultor.

Por último, en la capilla hubo otro grupo escultórico del Descanso en la Huida a Egipto, diseñado por Manuel Francisco Álvarez de la Peña, “el Griego” (1721-1797) y tallado por Julián de San Martín (1762-1801). Consúltese: García Gainza, M. C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 61-62; Tormo y Monzó, E. (1985). *Las iglesias del antiguo Madrid* (3ª ed. de los dos fascículos publicados en 1927). Madrid: Instituto de España, p. 213.

Puede verse una fotografía en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, con el nº de inventario 36354\_B: [http://www.mcu.es/fototeca\\_patrimonio/show\\_ficha.do?indice=37](http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/show_ficha.do?indice=37) (Recuperado el 12 de noviembre del 2018).

4. La portada fue realizada por José de Churriguera y Pedro Ribera, siendo reformada, más tarde, por Juan Antonio Cuervo. En la hornacina se encontraba el grupo escultórico formado por San Sebastián, un sayón y dos angelitos, ejecutado por Luis Salvador Carmona, quien lo menciona en su *Memorial*. Véase: Moreno Villa, J. (1932). “Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* (t. VIII, 22). Madrid: Centro de Estudios Históricos, p. 98: «como lo acreditan el San Sebastian y sus adornos de piedra que ocupan la portada de su iglesia en esta corte...». Véase también: García Gainza, M. C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 39-40, y Aparisi Laporta, L. M. y Mora Palazón, A. (2018). *Parroquia de San Sebastián*. Madrid: Editado por los autores, pp. 79 y 83. Estos últimos señalan que la imagen pétreo de San Sebastián, a pesar de salvarse del bombardeo, más tarde fue atada «con un fuerte alambre que, enganchado a una camioneta, conseguirá derribarla». Fue destruida, junto a los escombros, aunque la cabeza fue rescatada por un vecino, quien la custodió en su domicilio. Tras su muerte, un miembro de su familia la devolvió al templo, encontrándose actualmente en uno de los nichos de la cripta.

Por último, el archivo parroquial conservado es una fuente importantísima para el estudio de la parroquia y las diversas personalidades que mantuvieron alguna relación con la misma. Se conservan partidas de bautismo, casamiento y defunción, de escritores, músicos, arquitectos, pintores, escultores y otras personalidades, como por ejemplo, Tirso de Molina, Lope de Vega, Leandro Fernández de Moratín, Gustavo Adolfo Bécquer, Francisco Asenjo Barbieri, José Benito de Churriguera, Claudio Coello y Luis Salvador Carmona (Aparisi Laporta y Mora Palazón, 2018, pp. 263-264; García Gutiérrez y Martínez Carbajo, 1994, pp. 379-385).

## 2.2. Cofradía de Nuestra Señora de la Novena o de los Representantes

La Cofradía de Nuestra Señora de la Novena comenzó a fraguarse en 1630, cuando Andrés de la Vega, «autor de comedias»<sup>5</sup> (Sáez Raposo, 2018, p. 207), solicitó los permisos para editar las llamadas *Advertencias*, un documento en el que se recogían las motivaciones por las cuáles se quería fundar la Hermandad<sup>6</sup>. A esta iniciativa se unieron un gran número de personas del ámbito del teatro como Manuel de Vallejo, Antonio de Prado o Tomás Fernández Cabredo.

La Congregación se creó en 1631, aprobándose las Constituciones en 1634. Se estableció en la Iglesia de San Sebastián, próxima a los dos Corrales de Comedias más importantes (el del Príncipe y el de la Cruz) y, a su vez, dentro del distrito donde residían los actores. No solo tuvo un carácter devocional, sino también gremial –según los estatutos, únicamente podía estar conformada por los *representantes* y su familia directa– y hospitalario, pues en 1637 alquilaron unas camas en el Hospital de la Pasión, ubicado en la Plaza de la Cebada y tutelado por la Orden de Predicadores o de Santo Domingo. Años después, crearon una capilla en dicho hospital, donde se veneraba al *Santísimo Cristo de la Piedad y Buena Muerte*, imagen que procesionaban el Jueves Santo (García Gutiérrez, 1992, pp. 536-537; Sáez Raposo, 2018, p. 207).

Los cofrades tenían un patrón, San Ginés –existía una iglesia con su nombre en Madrid–, pero decidieron ponerse bajo el patrocinio de la Virgen de la Novena (se custodia una imagen pictórica de la misma, que trataremos más adelante, en la iglesia de San Sebastián). Desde el año 1632, la Hermandad pasó a ser la propietaria del cuadro, situado en uno de los altares de la iglesia, si bien, la parroquia lo cedió con la condición de que si abandonaban la iglesia, no podrían llevárselo. Pasados unos años, quisieron construir una capilla y otras dependencias propias, comprando una parte del cementerio ubicado fuera del templo. El retraso en la

---

5. Con el nombre de «autor» se conocía al director de una compañía teatral hasta finales del siglo XVIII. Por otro lado, un «representante» es un actor o actriz de teatro. Véase: Diccionario de la Lengua Española, Edición del Tricentenario: <http://dle.rae.es/>. (Recuperado el 12 de noviembre del 2018)

6. La Cofradía surge con el propósito de reconocer la profesión de actor, ya que no era bien vista por la sociedad. Los primeros actores procedían del gremio de artesanos, quienes carecían de «limpieza de sangre» por tener un oficio mecánico (Sáez Raposo, F. (com.) (2018). *Todo Madrid es Teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro* [Catálogo de la exposición celebrada en la Casa Museo Lope de Vega, Madrid, del 1 de junio al 30 de septiembre de 2018]. Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deportes: D. G. de Promoción Cultural, p. 207.)



construcción, debido a problemas económicos y controversias con la parroquia, conllevó a que esta reclamara la propiedad. La Hermandad, no conforme, impugnó dicha reclamación ante el Tribunal Eclesiástico, el cual, en 1658, emitió una sentencia a favor de la Cofradía, pero con la obligación de que construyera la capilla en dos años. Las obras, encargadas a Juan Fernández, finalizaron en 1673 (Aparisi Laporta y Mora Palazón, 2018, p. 135; García Gutiérrez, 1992, pp. 537; Sáez Raposo, 2018, p. 207).

A lo largo de la centuria, la Hermandad pasó por buenos momentos, creándose sedes dependientes en Valladolid, Barcelona, Sevilla o Valencia; obtuvieron la concesión de varios privilegios concedidos por Urbano VIII e Inocencio X, en 1637 y 1651, respectivamente, y, al igual que otras congregaciones, se unieron al Voto Concepcionista en 1654. Pero también hubo malos tiempos, pues tras la muerte de Felipe IV, las representaciones se prohibieron durante mucho tiempo y la Congregación tuvo que emitir un memorial a Carlos II, para que les permitiese reanudar el trabajo. Por otro lado, un dato interesante es que la Cofradía realizó «exequias» a Lope de Vega (enterrado en la iglesia) en 1635, y a Pedro Calderón de la Barca en el año 1681 (García Gutiérrez, 1992, pp. 537-538).

Durante el siglo XVIII, la Cofradía también tuvo sus momentos buenos y malos, pues tuvieron que cumplir las leyes y cédulas promulgadas por los diferentes monarcas, que afectaban a la normativa de los teatros y al tipo de representaciones que se llevaban a cabo. Por ejemplo, las “comedias” se suspendieron durante la Guerra de Sucesión, consiguiendo que Felipe V permitiera su restablecimiento en 1714. Si bien, hubo que cancelarlas en 1720 con la Peste de Marsella. Además, desde 1765 –reinando Carlos III– se prohíben las obras de carácter religioso. Algunos aspectos positivos fueron que en 1765 se creó el Hospital del Silencio, también conocido como Hospital de los Cómicos, ubicado entre las calles del Fúcar, Nuestra Señora de la Leche (a finales del XIX se integró en la calle de la Alameda) y la calle de San Blas<sup>7</sup>. Y en 1775 se fundó un Monte Pío para asistir a jubilados, huérfanos, etc. (Aparisi Laporta y Mora Palazón, 2018, p. 155; García Gutiérrez, 1992, pp. 539-541).

El siglo XIX y XX supuso el inicio de la decadencia de la Hermandad. Tuvo que sobrevivir a la creación, en 1799, de la Junta de Reforma de Teatros; a la Guerra de la Independencia (1808-1814) y, a la Guerra Civil, momento en el que la iglesia de San Sebastián fue bombardeada, y las dependencias de la Cofradía, al igual que otras capillas del templo, desaparecieron. Finalizada la guerra y con la ayuda de la Jefatura del Servicio de Recuperación Artística, la Hermandad pudo recuperar una réplica de la imagen Mariana y, poco a poco, otros enseres. Tras pasar por varios locales o iglesias, desde 1941, finalmente el cuadro regresó a la parroquia de San Sebastián en 1950, para la veneración de los feligreses (Aparisi Laporta y Mora Palazón, 2018, pp. 185-186; García Gutiérrez, 1992, pp. 541-542)<sup>8</sup>.

7. Estuvo en funcionamiento hasta 1854, año en que desaparece como consecuencia de los decretos desamortizadores.

8. En la bibliografía consultada solo se mencionan los diferentes traslados del cuadro de la Virgen de la novena. No se hace referencia a los movimientos del resto del patrimonio artístico y documental.

Actualmente, los miembros de la Congregación –siendo presidenta Doña María Ángeles Tejedor-Casal– siguen reuniéndose para diferentes actos, entre los que se encuentra la celebración de una misa «el último sábado de cada mes» (Sáez Raposo, 2018, p. 209). Son un número reducido de miembros, que tienen que sobrellevar la escasez de medios económicos. Como se señaló al inicio del texto, una parte del patrimonio artístico y documental se encuentra depositado en el Museo de la Catedral de la Almudena y en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, mientras que otra parte está en dependencias de la Cofradía, en la parroquia de San Sebastián.

### 2.2.1. Imagen pictórica de la Virgen de la Novena

Entre la calle del León y la calle de Santa María vivía el florentino Pedro Beluti, quien decidió colocar, en la fachada de su casa, un cuadro –fecha a finales del siglo XVI o inicios del XVII– de la Virgen del Silencio, en el año 1615. Al poco tiempo los miembros del teatro comenzaron a rendirle culto. El cuadro fue profanado en 1623, llevándolo a una de las salas del Tribunal de la Inquisición. Al haber fallecido Beluti un año antes, su hijo Carlos encargó una copia, que corrió la misma suerte. Tras ser retirada, la Inquisición decidió darla al conde de la Puebla de Montalbán. Una nueva copia, realizada por Francisco Lombre (discípulo de Vicente Carducho), se colocó a finales de 1623. En 1624, Catalina Flores, criada de Bartolomé de Robles y Mariana de Valera (ambos actores), después de sufrir una enfermedad que la había dejado paralítica, comenzó a pedir limosna donde se encontraba la imagen de la Virgen. Se cuenta que le rezó una Novena y días después ocurrió un milagro, pues comenzó a andar. Tras este suceso, la imagen fue llevada a la iglesia de San Sebastián, pasando a ser conocida bajo la advocación de la Novena<sup>9</sup> (Aparisi Laporta y Mora Palazón, 2018, p. 114; García Gutiérrez, 1992, p. 536).

Algunas de las grandes personalidades de la nobleza comenzaron a rendirle culto, como la condesa de Chinchón, patrona de la Cofradía. En 1625, la condesa se puso enferma y el cuadro fue llevado a su residencia. Tras curarse, mandó realizar una copia, que fue la enviada a la parroquia, mientras que ella se quedó con el cuadro verdadero. Finalmente, se arrepintió y acabó devolviéndolo. Por este motivo, la Hermandad poseyó dos imágenes. Hubo otros préstamos, pero desde 1647 la Inquisición los prohibió, salvo si la imagen era requerida por la Realeza (Aparisi Laporta y Mora Palazón, 2018, p. 115; García Gutiérrez, 1992, p. 536).

---

9. La imagen inicialmente era conocida como la *Virgen del Silencio* y la *Virgen de los Cómicos*. Se trata de una Sagrada Familia en la que la Virgen y San José contemplan al Niño, dormido en una camita, mientras que San Juanito mira al espectador, llevándose un dedo a la boca pidiendo silencio (de ahí el origen de una de sus advocaciones). El título de *los Cómicos* se debe a que fueron los actores los que comenzaron a rendirle culto.

### 2.2.2. Capilla de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena

Como indicamos anteriormente, la capilla de la Cofradía de los Representantes fue realizada por Juan Fernández, finalizando las obras en 1673. En el siglo XVIII, fue reformada por el arquitecto neoclásico Silvestre Pérez. Las pechinas originales fueron obra de Alonso del Arco, siendo rehechas, en el siglo XIX, por Martínez Garí. Además de la capilla, propiamente dicha, la Hermandad tuvo varios anexos: una Sacristía, una Sala de Juntas y un Oratorio o Camarín privado, en el que se encontraban varias esculturas, como la imagen del Niño Jesús que nos ocupa, y varias pinturas, entre las que se encontraba el cuadro original de la Virgen de la Novena (Aparisi Laporta y Mora Palazón, 2018, pp. 135 y 151; Tormo y Monzó, 1985, p. 211).

Elías Tormo, en 1927, publicó *Las iglesias del antiguo de Madrid*<sup>10</sup>, ofreciendo una descripción de la iglesia de San Sebastián y de la Capilla de Nuestra Señora de la Novena, en particular. El libro es una fuente de información muy valiosa para conocer cómo era el templo antes de la destrucción acontecida durante la Guerra Civil Española. En concreto, de la capilla de la Novena señala la existencia de un gran número de cuadros y esculturas: un Crucificado del siglo XVIII, ejecutado por José Piquer; una imagen de San Francisco Javier, tallada por José Salvador Carmona, sobrino del afamado escultor, y algunos lienzos que representan a Santos Patronos de los actores, posiblemente ejecutados por Alonso del Arco, entre otros. Igualmente, menciona la existencia, en el Oratorio, de la imagen mariana original, junto a «imágenes del Niño Jesús y San Juanito»<sup>11</sup> (Tormo y Monzó, 1985, p. 212).

Por último, en la revista *La Ilustración Española y Americana* (1914, año LVIII, núm. XLV, pp. 350-351; núm. XLVI, pp. 370-371 y, núm. XLVII, pp. 390, 394-395), Manuel Mesonero Romanos aporta una valiosa información sobre la historia de la fundación de la iglesia, su patrimonio artístico, etc. Nos interesa señalar, que en el número XLV, p. 351, se reproduce una fotografía de la Capilla de los Representantes, en la que se puede ver la imagen mariana en la parte central del retablo, flanqueado por dos imágenes escultóricas (Fig. 3).

## 3. La imagen del Niño Jesús del Museo de la Catedral de la Almudena: iconografía, descripción y autoría

### 3.1. Iconografía del Niño Jesús

La Infancia de Jesús es una de las iconografías más representadas en las artes plásticas. Los artistas usaron como fuentes de inspiración los evangelios canónicos y los evangelios apócrifos, pero también fueron muy importantes otros textos escritos por místicos, que ayudaron, a su vez, a difundir su devoción. Estas fuentes

10. La obra fue publicada en 1927. He utilizado la reedición de 1985: Tormo y Monzó, E. (1985). *Las iglesias del antiguo Madrid* (3ª ed. de los dos fascículos publicados en 1927). Madrid: Instituto de España, p. 210-215.

11. No puedo asegurar que la imagen del Niño Jesús citada por Tormo sea la imagen estudiada, pero como veremos en el apartado de autoría de la escultura, podría tratarse de la misma imagen.

sirvieron para representar escenas como el *Nacimiento*, *La Adoración de los Pastores*, *La Adoración de los Magos*, *La Huida a Egipto* o *El taller de Nazaret*<sup>12</sup>.

Pero la imagen y el culto al Niño Jesús, de forma individualizada, que comenzó a desarrollarse en Europa, a finales de la Edad Media, carecía de carácter narrativo, por lo que los artistas tuvieron que valerse solo de «fuentes literarias más tardías o simplemente de imágenes de carácter simbólico» (Martínez Medina, 1989, p. 58).

Entre los impulsores de la devoción al Niño Jesús se encuentran San Bernardo de Claraval (1090-1153) y San Francisco de Asís (1182-1226), quien, en la misa de Navidad del año 1223, en la ciudad de Greccio, reunió a un número importante de feligreses para que asistieran a la representación de un Nacimiento viviente. En el transcurso del acto, el Santo colocó una imagen del Niño en un pesebre, para que fuera venerado. Desde ese momento, la visión humana de Jesús cobrará un renovado impulso (García Gutiérrez y Martínez Carbajo, 1992, p. 62; Martínez Medina, 1989, p. 58).

A lo largo del siglo XVI, textos como los de San Ignacio de Loyola o Santa Teresa de Jesús, contribuyeron a la difusión de la devoción del Niño Jesús, calando dentro de la piedad popular. Durante esta centuria van apareciendo obras artísticas del Divino Infante, pero será a lo largo de los siglos XVII y XVIII cuando esta iconografía cobrará mayor auge y desarrollo hasta la actualidad, pudiendo ver esculturas y pinturas en conventos, iglesias o colecciones privadas, tanto en España como en otros países europeos, hispanoamericanos y en otras partes del mundo (Martínez Medina, 1989, pp. 58-59).

Existen una gran variedad de representaciones o tipologías del Niño Jesús, encontrando características análogas entre dicha pluralidad, al igual que variaciones dentro de un mismo tipo iconográfico. Entre las diferentes tipologías mencionaremos: el *Niño Majestad*, bendiciendo con la diestra y sujetando el Orbe Terrestre con la mano izquierda; el *Niño Jesús de Praga* (iconografía relacionada con la anterior); el *Santo Niño de Cebú*; los *Niños de Resurrección*, en ademán de bendecir y sujetando una cruz con el lema “Gloria in excelsis Deo”; el *Buen Pastor Niño* sujetando un cayado y acompañado por un corderito, o con el animal sobre sus hombros; los *Niños de Pasión* y el *Sagrado Corazón del Niño Jesús* que aparece sujetando un corazón, o llevándolo en el pecho y mostrándolo al espectador. Esta iconografía suele estar muy relacionada con las imágenes de Pasión (De Vega Giménez, 1984, pp. 31-47; Martínez Medina, 1989, pp. 59-63).

Respecto a la imagen de la Hermandad de Nuestra Señora de la Novena, por el gesto y la expresión del rostro, estaría dentro de los tipos de Pasión, si bien, actualmente no posee ningún atributo (cruz, corona de espinas, etc.). Antes de analizar la imagen, vamos a tratar, brevemente, el origen de dicha iconografía.

La iconografía del Niño Jesús de Pasión –con todas sus variantes<sup>13</sup>– es una de las más representadas, teniendo una gran acogida dentro de la religiosidad popular.

---

12. Véase: Martínez Medina, F. J. (1989). *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (estudio iconológico)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 41-58.

13. Dentro de esta tipología encontramos imágenes del Niño Jesús, de pie o sentado, que con una expresión de dolor (a veces aparecen con lágrimas que recorren sus mejillas), sujetan una cruz con

Aunque se ha pensado que su origen se encuentra en la Contrarreforma, existen algunos precedentes, por ejemplo, la iconografía de la *Virgen del Perpetuo Socorro* (habitual en Occidente y cuyo origen está en el arte icónico bizantino). Aquí, la Virgen se representa sosteniendo a Jesús Niño, quien agarra con las manos una de las de su Madre, en un gesto de “socorro”, al ver los símbolos de la Pasión –la lanza, la vara con la esponja, la cruz de doble travesaño y los clavos– que sujetan San Miguel y San Gabriel (Martínez Medina, 1989, p. 60).

Otro precedente medieval es la *Misa de San Gregorio*, cuya leyenda se fue difundiendo a partir del siglo XV. El santo se encontraba en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén (Roma), oficiando la misa del Viernes Santo. Ante la incredulidad de uno de los feligreses, de que Cristo estaba presente en la Sagrada Forma, San Gregorio se puso de rodillas frente al altar y Jesús apareció, rodeado de todos los atributos de la Pasión y mostrando las llagas del martirio, cayendo la sangre del costado en el cáliz que había en la mesa. La escena une la iconografía del *Varón de Dolores* o *Imago Pietatis* y las *Arma Christi*, escena donde se representan los Símbolos de la Pasión de Jesús (Carmona Muela, 2003, pp. 185-186)<sup>14</sup>.

### 3.2. Descripción

La imagen del Niño Jesús, realizada en madera policromada (con tonalidades en mate), mide «43 x 23 x 17 cm.» (Fernández Talaya y Junquera Prats, 2007, p. 328), sin contar la peana moderna. Desnudo y sedente, su brazo izquierdo lo acerca al pecho, mientras que el derecho se encuentra en una actitud declamatoria. La anatomía está perfectamente trabajada. De carnes rollizas, sin exageraciones, se perciben las líneas formadas al doblar los brazos, las muñecas o los pies. La parte trasera también está muy bien definida, observando un leve hundimiento de la carne en la zona de la columna, y unos hoyuelos pequeños a la altura baja de los omóplatos y en el isquion. La expresividad se concentra en el rostro, de frente despejada y formas redondeadas. Eleva la mirada hacia su izquierda. Las cejas se encuentran arqueadas, formándose unas leves líneas al fruncir el ceño, que acrecientan la expresión de dolor; los ojos –de cristal– tienen una forma ovalada, marcándose las líneas de los párpados; en la zona de las sienes se pueden observar las líneas de las venas, pintadas y sin relieve; la nariz es pequeña, de perfil recto y

---

una mano y con la otra, una cestita con algunos de los símbolos del martirio (látigo, clavos, tenazas, etc.). Sobre la cabeza suelen llevar una corona de espinas y, en la mayoría de los casos, llevan ricas vestiduras. Otros modelos son el *Niño Jesús de la espina*, iconografía más habitual en la pintura; el *Niño Jesús Nazareno* en actitud de andar, llevando la cruz a cuestas, como los ejemplos conservados en San Fermín de los Navarros (Madrid) y en el Convento de San Antón (Granada), actualmente atribuidos a La Roldana; el *Niño Pastor de Pasión*, representado con un cayado cruciforme y acompañado con uno o varios corderitos, y el Niño dormido sobre una cruz, calavera o corazón. Véase: Martínez Medina, F. J. (1989). *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (estudio iconológico)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 59-63 y pp. 310-312.

14. Para conocer más datos sobre el origen y modelos de los Niños pasionarios puede consultarse: García Sanz, A. (2010). *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid: Prosegur: Patrimonio Nacional, pp. 299-387.

punta redondeada, con las fosas nasales bien definidas. Se aprecia el surco nasolabial, dando paso a una boca menuda, de perfiles definidos y labios ligeramente carnosos; al encontrarse abierta –aumentando la expresividad– podemos observar varios dientes. Otro rasgo sería la línea del mentón que provoca una ligera papada que enlaza con el pequeño cuello, con el propósito de mostrar unos rasgos naturalistas.

Por otro lado, las orejas se caracterizan por su forma redondeada, los lóbulos carnosos y separados de la cara, y las zonas internas bien definidas (hélix, fosa navicular, concha, etc.). Hay que señalar, que la oreja derecha se ve en su totalidad, mientras que la zona superior de la izquierda está tapada por un mechón de pelo.

Respecto a la manera de tallar la cabellera, van intercalándose las líneas ondulantes, sin apenas realce, con los mechones en relieve, realizando los bordes a punta de pincel. Podemos destacar el mechón ondulado de la parte superior –a modo de copete–, y los rizos ondulados y acaracolados que van cayendo desde los lados, creando una masa en la zona inferior trasera. En la parte superior tiene un pequeño agujero, esto nos hace pensar que llevaría algún elemento metálico (Figs. 4, 5 y 6).

### 3.3. Autoría

La talla del Niño Jesús no está documentada. Pedro Francisco García Gutiérrez y Agustín Francisco Martínez Carbajo la identificaron con la imagen de «Un niño Jesús sentado en un sillón» (1992, p. 387) que aparece en el *Inventario* de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, fechado el 30 de julio de 1728, en el apartado de la descripción del Camarín u Oratorio privado<sup>15</sup>. Según los autores, en los siguientes inventarios también quedó registrada la imagen.

En la parte dedicada a las tallas y esculturas (ff. 122 r.-127 r.) no aparece la referencia al Niño Jesús y al sillón, al igual que tampoco se habla de “Camarín de la Virgen”. En cambio, sí aparece el nombre de Oratorio, que se correspondería con dicho Camarín. En el folio 122 v., leemos: «mas Dos Niños Iguales el uno de Pasion Y otro Resucitado que estan a los Lados del altar en sus nichos En mill Reales de Vellón». Personalmente creo que el Niño de Pasión se corresponde con la imagen estudiada.

Por otro lado, existe un inventario, fechado el 11 de marzo de 1891, en el cual se hace mención de «un Niño de talla, sentado en una silla» en el Camarín (Aparisi Laporta y Mora Palazón, 2018, p. 184)<sup>16</sup>.

---

15. «Inventario de las Alaxas de La Cofradía de Ntra. S. de la Novena, sita en la Parroquial de S. Sebastián de esta Corte», fechado el 30 de julio de 1728. Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. En depósito en el Museo Nacional del Teatro de Almagro. Signatura DO04112. El documento consta de: «150 p. Ms., enc. en perg.; 31 cm.» (PELÁEZ MARTÍN, A. (com.) y ANDURA VARELA, F. (coor.) (1992). *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid: Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero* [mayo-junio 1992]. Madrid: Apsel, pp. 381-382).

16. Ambos autores lo recogen de: Subira Puig, J. (1960). *El Gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 203-205. No he visto el documento, encontrándose en el archivo que la Cofradía tiene en la parroquia de San Sebastián.

Como indicamos en el apartado introductorio, creemos que la imagen podría haber sido tallada por Luis Salvador Carmona. Antes de realizar el análisis comparativo con varias imágenes, creemos oportuno indicar algunos datos biográficos sobre el escultor.

Luis Salvador Carmona nació en Nava del Rey (Valladolid) en 1708. Sus grandes capacidades para la escultura suscitaron que «un canónigo de Segovia» mandase su traslado a Madrid. Aquí entró a trabajar bajo la dirección de Juan Alonso Villabrille y Ron. Dicha formación duró seis años, «entre 1722 y 1728 aproximadamente» (García Gainza, 1990, p. 39). Durante estos años, realizó o colaboró en algunos de los proyectos encargados a Villabrille, entre los que se encuentran: el grupo de *San Sebastián* de la portada de la parroquia homónima (el conjunto fue destruido durante la Guerra Civil, conservándose algún fragmento, como la cabeza, que actualmente se encuentra en las dependencias parroquiales), el grupo escultórico de la portada del Hospicio de San Fernando, fechado en 1726, y el *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza* del templete del Puente de Toledo. Hay que señalar que todas fueron ejecutadas en piedra. Estas imágenes fueron mencionadas por el propio escultor en su *Memorial*. Igualmente, Ceán dio noticia de la ejecución de siete esculturas que fueron bien pagadas, si bien, no se sabe los temas representados, ni si se conservan, como tampoco el material utilizado. Acabado el periodo de aprendizaje, siguió en el taller de Villabrille hasta la muerte de este (hizo testamento en 1728, pero falleció en torno a 1731). Después, Carmona mantuvo una relación laboral con el yerno del maestro, José Galván, del que apenas se conocen obras seguras. Las décadas de los veinte y treinta, del siglo XVIII, suponen un desconocimiento en lo que respecta a las obras realizadas por Carmona, siendo la década de los cuarenta en adelante las más estudiadas gracias a la documentación de obras, en muchos casos. Murió en Madrid, en el año 1767 y fue enterrado en la parroquia de San Sebastián (García Gainza, 1990, pp. 11-14 y pp. 39-41)<sup>17</sup>.

Pasemos ahora al análisis comparativo. La primera obra con la que vamos a confrontar el Niño Jesús es la *Virgen del Rosario* custodiada en el Oratorio del Olivar (Madrid). Nos centraremos en las cabezas de querubines de la peana y en la figura del Niño que sostiene la Virgen. Se desconoce su procedencia, pudiendo ser una de las existentes en algún templo madrileño, seguramente una de las conservadas en el Colegio dominico de Santo Tomás, cuya referencia la encontramos en el “Compendio” de 1775. Martín González la fechó en los años cincuenta del siglo XVIII (Martín González, 1990, pp. 109 y 113).

Por un lado, encontramos analogías en la forma de trabajar los cabellos. En los querubines y en la imagen del Niño del grupo del Oratorio del Olivar, vemos como se combinan los cabellos ondulados, trabajados en bajorrelieve, con mechones serpenteados en altorrelieve, que forman un pequeño arco en la zona central

---

17. Para conocer más datos sobre la vida y la obra de Luis Salvador Carmona, se puede consultar: VV. AA. (2013). *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su nacimiento*. [Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía. Cuadernos de Estepa 2]: <http://www.estepa.es/export/sites/estepa/.galleries/DOCUMENTOS-general/DOCUMENTOS-cuadernos/cuadernosdeestepa02.pdf> (Recuperado el 12-10-2018).

(visible en el perfil). Estas formas las apreciamos igualmente en la imagen depositada en el museo de la catedral madrileña. Por otro lado, podemos observar a través de los perfiles de algunas de las cabezas, como los mechones próximos a la oreja –tanto en el grupo del Oratorio, como en la imagen de la Novena– tienen unas ondulaciones terminadas con formas ensortijadas, trabajadas de manera análoga. En el caso de la imagen de la Novena, este tipo de mechones se concentran, sobre todo, en la parte trasera. Si establecemos una comparación frontal de ambos Niños Jesús, vemos como la silueta del cabello ensortijado es prácticamente idéntica.

La forma en la que se confeccionan los cabellos es una característica propia del arte de Carmona, que se puede apreciar recorriendo su obra, y que nosotros veremos en otras imágenes de las que hablaremos más adelante. Continuando con las imágenes del Oratorio, advertimos otras analogías en los rostros, por ejemplo, en sus formas redondeadas y frente despejada, con una leve papada creada desde la línea de la barbilla. Si comparamos el perfil de algunas de las orejas y sus líneas internas, vemos semejanzas. Del mismo modo, la forma almendrada de los ojos –con el lacrimal bien definido– y las líneas de los párpados son muy similares. En lo referente a la boca, ocurre lo mismo, se tratan de bocas menudas de labios carnosos. Por último, indicar que las encarnaciones también son análogas (Figs. 7 y 8).

Las siguientes imágenes que vamos a analizar son los angelitos, con atributos de la Pasión, conservados en la Clerecía-Universidad Pontificia de Salamanca y que, junto a la talla del *Cristo recogiendo sus vestiduras*, conforman uno de los Pasos de la Semana Santa salmantina más destacados. El conjunto escultórico es citado en el “Compendio”. Manuel Gómez Moreno vio la firma en la columna que acompaña al Cristo, donde aparece el año de 1760. Las imágenes se ubicaban en la antigua Sacristía, dentro de un retablo con espejos (Martín González, 1990, p. 257). Actualmente, la talla del Cristo se encuentra en uno de los retablos laterales de la iglesia, mientras que las figuras de los angelitos se mantienen en su ubicación original<sup>18</sup>.

Encontramos rasgos similares entre los cuatro angelitos y la imagen del Niño Jesús, no obstante, consideramos que en dos de ellos –el que lleva la esponja y el que sujeta la lanza –, el parecido gestual es mayor. Empezaremos por el angelito que sostiene la esponja. La forma de la cabeza es idéntica: líneas redondeadas, frente despejada, mejillas bien definidas y una pequeña papada que se une al cuello. Lo mismo ocurre en la configuración de las orejas. Y al confrontar el gesto entre el angelito y el Niño Jesús –ambos con la mirada elevada– parecen gemelos. Características parejas se observan con el angelito de la lanza, si bien, el fruncimiento del ceño, en este caso, está más marcado. Por otro lado, la anatomía (poseen carnes rollizas) es otro de los elementos coincidentes, no obstante, la policromía brillante –a pulimento– de los angelitos crea una percepción visual diferente frente a la policromía de tonalidades más mates de la imagen de Jesús Niño. Los cabellos de

---

18. Agradezco a Beatriz Fragua González, Encargada del Área de Prensa y Relación con los Medios del Gabinete de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca, el envío de varias fotografías de las esculturas. Me indicó que la antigua sacristía, pasó a llamarse Aula Menor, recibiendo en la actualidad la denominación “Aula Francisco Suárez S.J.”. Igualmente, agradezco a Eduardo Calvo Reino, Director del Gabinete, la autorización para usar las fotografías en la publicación.



los angelitos poseen mayor movimiento, pero la gubia ha creado el mismo tipo de “olas” que en el Niño Jesús, incluido el copete superior.

Los otros dos angelitos, con la corona de espinas y el flagelo, respectivamente, muestran actitudes diferentes; apesadumbrados, dirigen la mirada hacia el suelo, uno seca sus lágrimas y otro lleva su mano al pecho. A pesar de estas diferencias, existen rasgos afines con nuestra imagen.

Estas cuatro imágenes, contemporáneas al Cristo, por tanto, fechadas en la década de 1760, muestran, desde nuestro punto de vista, la evolución de las características que posee la talla del Niño Jesús, cuya datación exacta desconocemos, pero que consideramos como una de sus obras iniciales. (Figs. 9, 10 y 11).

Encontramos algunas coincidencias en dos imágenes del Niño Jesús que van acompañadas por la figura de San José. Por un lado, el *San José con el Niño* de la iglesia homónima de Madrid, y por otro, el *San José con el Niño*, de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, de la localidad sevillana de Estepa. La primera fue fechada por Martín González (1990, pp. 122 y 125) entre los años 1740 y 1747. Señaló, siguiendo a Jesús Urrea, que podría ser el grupo que el propio escultor recoge en su *Memorial* y que fecha en 1748<sup>19</sup>. Centrándonos en la escultura, San José sostiene al Niño Jesús (tallado de forma exenta) con su brazo izquierdo. Al no llevar ropajes, podemos ver una anatomía próxima a la de nuestra imagen. Pero quizás sea el perfil de la cara, la línea que va desde el inicio de la frente hasta la barbilla y el cuello, el rasgo más afín que encontramos (Fig. 12). Esto también es apreciable en la imagen del Niño Jesús de Estepa. El grupo escultórico ha sido fechado alrededor de 1754, poniéndolo en relación con el grupo conservado en el convento de Carmelitas Descalzas de Segovia. Se trata de unas imágenes donde ya se aprecia el estilo «depurado» de Carmona (García Gainza, 2015, pp. 348-349) (Fig. 13).

Por último, compararemos una serie de imágenes realizadas por Luis Salvador Carmona de distinta iconografía, pero que encontramos una serie de analogías en la expresión del rostro, especialmente en la forma de representar el arqueado de las cejas, el fruncido del ceño, y en la forma de los ojos (incluida la dirección de la mirada) que nos recuerdan a la talla del pequeño Infante. Antes de enumerarlas, señalaremos que las similitudes son en menor grado que las piezas estudiadas anteriormente. Estas imágenes son: la *Cabeza de San Francisco de Asís* del Museo de León (Fig. 14), cuyos rasgos son más dulcificados que los que muestra la imagen homónima de Yepes (Toledo), lo que llevó a Martín González (1990, p. 269) a fecharla a finales de 1750; *Nuestra Señora de los Dolores* de la localidad del Real de San Vicente (Toledo). Se trata de una imagen sedente, donde el movimiento declamatorio coincide con la talla del Niño Jesús. Fue Juan Nicolau Castro quien la dató en 1754, por un documento, realizado en Madrid, en el que se concedían ochenta días de indulgencias a las personas que le rezasen una salve. La imagen tuvo que ser trasladada a la parroquia en fechas muy próximas (Martín González, 1990, pp.

19. Urrea Fernández, J. (1983). “Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (49). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 441-454; Moreno Villa, J. (1932). “Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona”. *Archivo Español de Arte y Arqueología* (vol. VIII). Madrid: Centro de Estudios Históricos, pp. 98-99.

207 y 210) (Fig 15, izquierda), y la imagen de la *Dolorosa* custodiada en la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores del Real Sitio de San Ildefonso (Segovia). Es una imagen de talla completa, de pie, y con la mirada elevada. Considerada como obra magnífica, de gran barroquismo, fue donada por Juan Vizcaíno, mayordomo de la Cofradía de María Santísima de los Dolores. En un documento de la Hermandad se indica que fue ejecutada por Carmona en el año 1743 (Martín González, 1990, pp. 91 y 95) (Fig. 15, derecha).

#### 4. Conclusiones

Tras el análisis comparativo llevado a cabo, creemos que la imagen del Niño Jesús podría haber sido tallada por Luis Salvador Carmona. Si finalmente así fuera, teniendo como referencia el *Inventario* de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, fechado el 30 de julio de 1728, sería una de sus primeras obras ejecutadas en madera. La imagen se encuadraría dentro de los últimos años de formación del escultor en el taller de Villabrille y Ron, periodo en el que colaboró con él en varias obras que hemos citado.

Observando la manera de trabajar los cabellos, el rostro, los ojos, la boca, la anatomía, etc., el autor de la escultura de la Cofradía de la Novena, se preocupó por los detalles, mostrando un acercamiento al naturalismo. Estos rasgos son afines al estilo tan característico de Carmona. Desde mi punto de vista, se puede esbozar una evolución en el quehacer del escultor, partiendo de la imagen del Niño Jesús, donde ya muestra un estilo diferente al creado por su maestro y que irá perfeccionando a lo largo de los años, fijándolo hasta llegar a una forma de trabajar la madera extraordinaria, sin dejar de lado la rica policromía, y que queda manifiesta en las obras analizadas.

Por último, al desconocer obras en madera, de finales de la década de 1720 y la década de 1730, la pieza estudiada supondría una novedad dentro de su catálogo. Del mismo modo, seguimos buscando el documento de archivo que apoye nuestra hipótesis o que confirme la autoría.

#### Bibliografía

- APARISI LAPORTA, L. M. y MORA PALAZÓN, A. (2018). *Parroquia de San Sebastián*. Madrid: Editado por los autores.
- CARMONA MUELA, J. (2003). *Iconografía de los Santos*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- DE VEGA GIMÉNEZ, M. T. (1984). *Imágenes exentas del Niño Jesús. Historia, Iconografía y Evolución*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.
- FERNÁNDEZ TALAYA, M. T. Y JUNQUERA PRATS, J. (coms.) (2007). *Museo de la Catedral de la Almudena. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Cabildo Catedral Metropolitano de Madrid.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- (2015). “San José con el Niño. Luis Salvador Carmona”. (Ficha del catálogo). En J. MARÍA FERNÁNDEZ FRÍAS y J. MARÍA PARRADO DEL OLMO (coors.). *Teresa de Jesús. Maestra de oración* [Catálogo de la exposición celebrada en Ávila y Alba de Tormes del

- 24 de marzo al 10 de noviembre de 2015]. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, pp. 348-349.
- GARCÍA GUTIERREZ, P. F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A. F. (1992). “Documentos y objetos procedentes del Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena”. En A. PELÁEZ MARTÍN (com.) y F. ANDURA VARELA (coor.). *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid: Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero* [mayo-junio 1992]. Madrid: Apsel, pp. 379-391.
- (1992). “Una colección singular. Manifestaciones iconográficas del Niño Jesús”, *Galería Antiquaria* (98). Madrid: Antiquaria, p. 62.
- (1994). *Iglesias de Madrid* (2ª ed.). Madrid: Editorial El Avapiés.
- GARCÍA GUTIERREZ, P. F. (1992). “El Gremio de Representantes”. En A. PELÁEZ MARTÍN (com.) y F. ANDURA VARELA (coor.). *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid: Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero* [mayo-junio 1992]. Madrid: Apsel, pp. 535-542.
- GARCÍA SANZ, A. (2010). *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid: Prosegur: Patrimonio Nacional.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1990). *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*. Madrid: Ediciones Alpuerto.
- MARTÍNEZ MEDINA, F. J. (1989). *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (estudio iconológico)*. Granada: Universidad de Granada.
- MESONERO ROMANOS, M. (1914). “El arte en las iglesias de Madrid. San Sebastián”, *La Ilustración Española y Americana* (año LVIII, núm. XLV). Madrid: Abelardo de Carlos editor, pp. 350-351. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001228875&search=&lang=es> (Recuperado el 12 de noviembre del 2018).
- (1914). “El arte en las iglesias de Madrid. San Sebastián”, *La Ilustración Española y Americana* (año LVIII, núm. XLVI). Madrid: Abelardo de Carlos editor, pp. 370-371. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001228912&search=&lang=es> (Recuperado el 12 de noviembre del 2018).
- (1914). “El arte en las iglesias de Madrid. San Sebastián”, *La Ilustración Española y Americana* (año LVIII, núm. XLVII). Madrid: Abelardo de Carlos editor, pp. 390, 394-395. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001228962&search=&lang=es> (Recuperado el 12 de noviembre del 2018).
- MORENO VILLA, J. (1932). “Memorial del escultor D. Luis Salvador Carmona”. *Archivo Español de Arte y Arqueología* (vol. VIII). Madrid: Centro de Estudios Históricos, pp. 98-99.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (com.) y ANDURA VARELA, F. (coor.) (1992). *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid: Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero* [mayo-junio 1992]. Madrid: Apsel.
- PONZ, A. (1793). *Viaje de España* (t. V). Madrid, [s.n.], p. 68. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000154545&page=1> (Recuperado el 12 de noviembre del 2018).
- SÁEZ RAPOSO, F. (com.) (2018). *Todo Madrid es Teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro* [Catálogo de la exposición celebrada en la Casa Museo Lope de Vega, Madrid, del 1 de junio al 30 de septiembre de 2018]. Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deportes: D. G. de Promoción Cultural, pp. 207-211.
- SUBIRA PUIG, J. (1960). *El Gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 203-205.
- TORMO y MONZÓ, E. (1985). *Las iglesias del antiguo Madrid* (3ª ed. de los dos fascículos publicados en 1927). Madrid: Instituto de España, p. 210-215.

- URREA FERNÁNDEZ, J. (1983). “Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (49). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 441-454.
- (2009). *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- VV. AA. (2013). *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su nacimiento*. [Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía. Cuadernos de Estepa 2]. <http://www.estepa.es/export/sites/estepa/.galleries/DOCUMENTOS-general/DOCUMENTOS-cuadernos/cuadernosdeestepa02.pdf> (Recuperado el 12 de noviembre del 2018).

### Documentación de archivo

«Inventario de las Alaxas de La Cofradía de Ntra. S. de la Novena, sita en la Parroquia de S. Sebastián de esta Corte», fechado el 30 de julio de 1728. Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. En depósito en el Museo Nacional del Teatro de Almagro. Signatura DO04112.



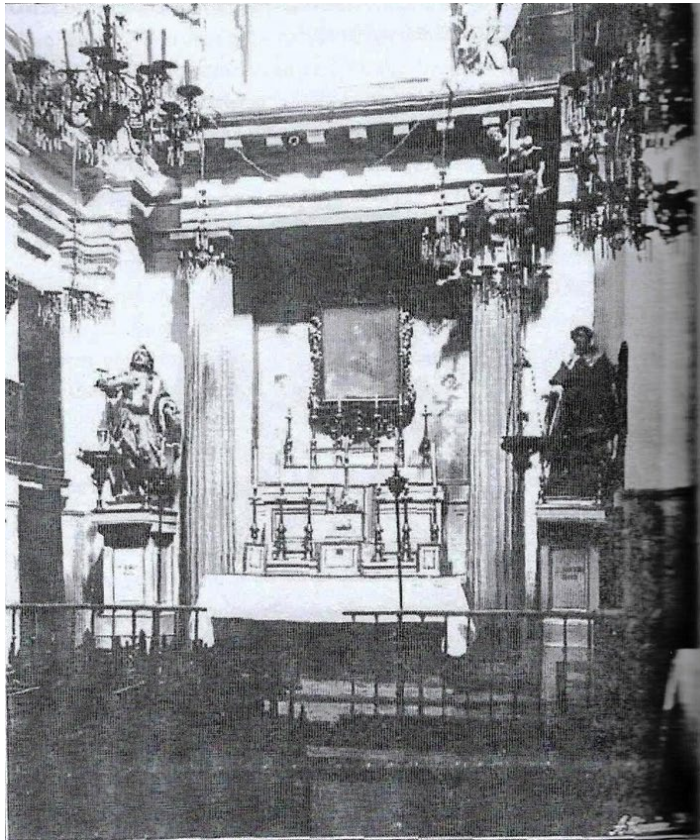
1. *Iglesia de San Sebastián*, Madrid. Estado de la fachada con el grupo escultórico de San Sebastián, tras los bombardeos de la Guerra Civil Española. En: Aparisi Laporta, L. M. y Mora Palazón, A. (2018). *Parroquia de San Sebastián*: Madrid: Editado por los autores, p. 74.

*Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena.  
¿Obra de Luis Salvador Carmona?*

Manuel Núñez Molina



2. *Iglesia de San Sebastián*, Madrid. Fachada principal y lateral en la actualidad. Fotografía del autor.



Izquierda. *Altar Mayor de la Capilla de Nuestra Señora de la Novena.* Iglesia de San Sebastián, Madrid. En: Aparisi Laporta, L. M. y Mora Palazón, A. (2018). *Parroquia de San Sebastián, Madrid*: Editado por los autores, p. 74. Derecha. *Altar de Nuestra Señora de la Novena* en la actualidad. Iglesia de San Sebastián, Madrid. Fotografía del autor.



4. *Niño Jesús*, anónimo, atribución a Luis Salvador Carmona, siglo XVIII. Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, depositado en el Museo de la Catedral de La Almudena, Madrid. Fotografía del autor.





5. *Niño Jesús* (detalles), anónimo, atribución a Luis Salvador Carmona, siglo XVIII. Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, depositado en el Museo de la Catedral de La Almudena, Madrid. Fotografía del autor.



6. *Niño Jesús* (detalles), anónimo, atribución a Luis Salvador Carmona, siglo XVIII. Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, depositado en el Museo de la Catedral de La Almudena, Madrid. Fotografía del autor.

*Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almodena.  
¿Obra de Luis Salvador Carmona?*

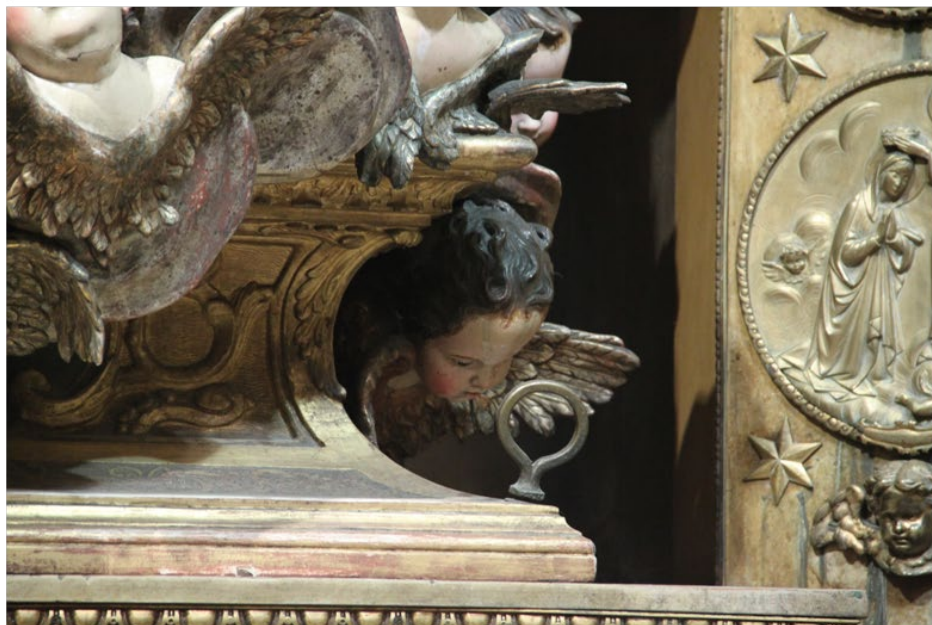
Manuel Núñez Molina



7. *Virgen del Rosario* y detalle de la peana, Luis Salvador Carmona, década de 1750. Oratorio del Olivar, Madrid. Fotografía del autor.

*Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almuneda.  
¿Obra de Luis Salvador Carmona?*

Manuel Núñez Molina



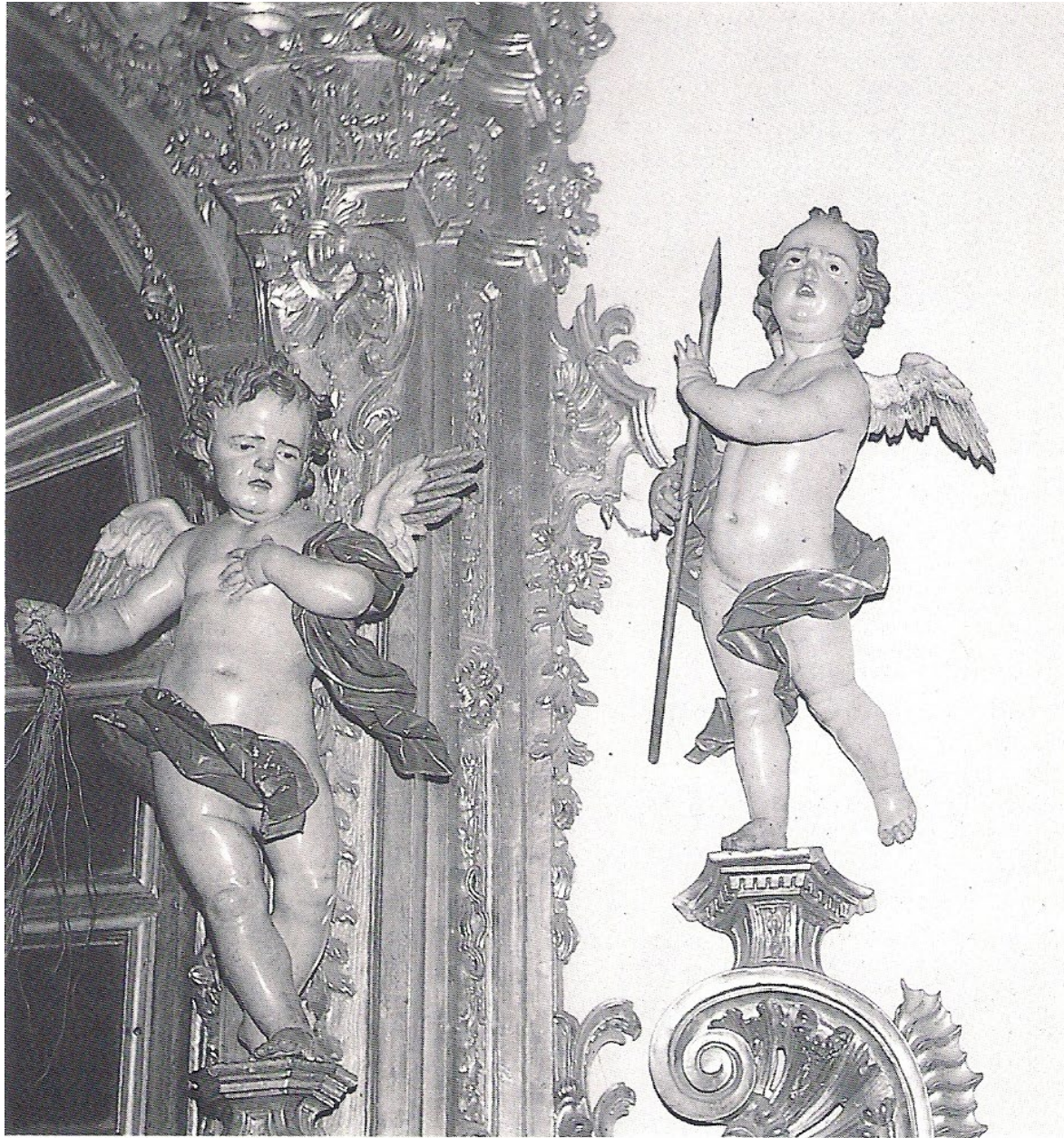
8. *Virgen del Rosario* (detalles), Luis Salvador Carmona, década de 1750. Oratorio del Olivar, Madrid. Fotografía del autor.



9. *Angelitos*, Luis Salvador Carmona, década de 1760. Aula “Francisco Suárez S.J.”, Clerecía-Universidad Pontificia, Salamanca. Fotografía cedida por el Gabinete de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca.



10. *Angelitos* (detalles), Luis Salvador Carmona, década de 1760. Aula “Francisco Suárez S.J.”, Clerecía-Universidad Pontificia, Salamanca. Fotografía cedida por el Gabinete de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca.



11. *Angelitos*, Luis Salvador Carmona, década de 1760. Aula “Francisco Suárez S.J.”, Clerecía-Universidad Pontificia, Salamanca. En: Martín González, J. J. (1990). Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico. Madrid: Ediciones Alpuerto, [s. n.].

*Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena.  
¿Obra de Luis Salvador Carmona?*

Manuel Núñez Molina



12. *San José con el Niño*, Luis Salvador Carmona, entre 1740 y 1747. Iglesia de San José, Madrid. Fotografía del autor.





13. *San José con el Niño*, Luis Salvador Carmona, alrededor de 1754. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Estepa (Sevilla). En: Fernández Frías, M. y Parrado del Olmo, J. M. (coors.) (2015). *Catálogo de la exposición Teresa de Jesús. Maestra de oración*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, p. 131.



14. *Cabeza de San Francisco*, Luis Salvador Carmona, finales de 1750. Museo de León. En: Martín González, J. J. (1990). *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*. Madrid: Ediciones Alpuerto, [s. n.].



15. Izquierda. *Nuestra Señora de los Dolores*, Luis Salvador Carmona, 1754. Iglesia parroquial, El Real de San Vicente (Toledo). En: Martín González, J. J. (1990). *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*. Madrid: Ediciones Alpuerto, [s. n.]. Derecha. *Dolorosa*, Luis Salvador Carmona, 1743. Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, Real Sitio de San Ildefonso (Segovia). En: García Gainza, M. C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad, [s. n.].