

APORTACIONES A LA OBRA DEL ESCULTOR ALEJANDRO CARNICERO

En la colección de dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan dos firmados por el escultor Alejandro Carnicero a los que hasta ahora, pese a figurar desde hace mucho tiempo en el catálogo de don Angel M. de Barcia, no se había prestado atención. El primero se incluye en él con el número 911 y es descrito de la siguiente manera: "Flagelación del Salvador. Este de pie, atadas las manos a una columna pequeña, entre dos sayones, uno de los cuales lo tiene cogido por los cabellos. Detrás un soldado romano con lanza y antorcha. Al pie firma autógrafa del autor (Alexandro Carnizero), y a la otra parte la de Manuel Francisco Pérez de Parada. Para un paso de procesión de Semana Santa. A la pluma y tinta de China. Papel agarbanzado. Colección Madrazo. Muy malo"¹.

La verdad es que el dibujo no es tan malo, ni mucho menos, como le pareció al ilustre funcionario de la Bibliografía Nacional. Presenta efectivamente alguna torpeza de perspectiva en el pedestal de la media columna y en la colocación en un mismo plano de los dos hombros del sayón de la derecha. En cambio está realizado con buena técnica dibujística, el trazo firme y minucioso en la representación de los pormenores y el sombreado absolutamente perfecto. Que Alejandro Carnicero fuera un buen dibujante parece desprenderse del testimonio de Ceán Bermúdez quien atestigua que, siendo joven, Carnicero se dedicó a grabar al buril y realizó con esta técnica varias obras: en 1723 un San Pedro de Alcántara escribiendo; en 1730 una Virgen de la Esclavitud que se veneraba en el colegio de San Vicente de Salamanca y Nuestra Señora del Risco que se encontraba en los Agustinos de Madrid; en 1736 un San Juan Nepomuceno para el recibidor de Malta y el San Miguel que había esculpido para el hospital de Nava del Rey².

Parece incuestionable que se trata de un dibujo preparatorio para un paso de Semana Santa, pues las cuatro figuras representadas se asientan claramente sobre un tablero rectangular destinado a sacarlas en procesión; no parece, por tanto, un dibujo efectuado para un grabado. Si esto es así, nos encontramos con un dibujo excepcional en el sentido de que es el único, que sepamos, que se haya conservado hecho previamente a la realización de un paso procesional. Esto nos permite conocer cómo nuestros imagineros concebían la composición de un grupo escultórico de muchas figuras destinadas no a un retablo o a una hornacina sino pensadas para que fueran contempladas en la calle desde múltiples puntos de vista.

Carnicero que, al ser vallisoletano —pues había nacido en Iscar—, hubo de conocer el paso del mismo asunto de Gregorio Fernández, ha dispuesto las figuras en una triangulación parecida, situando en el centro la de Cristo flagelado y agrupando en los extremos de una de las diagonales que pasan por ese centro a los dos

¹ A. M. DE BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, p. 145.

² J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, I, p. 258. De todos estos grabados se conoce hasta la fecha únicamente el de San Pedro de Alcántara, inserto en la vida del santo escrita por Fernando Camberos y publicada en Salamanca en 1723; cfr. S. A. ORDAX, "El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura", *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, I, Cáceres 1980, p. 11.



1



2

1. Madrid. Biblioteca Nacional. Flagelación, dibujo por Alejandro Carnicero.—2. Salamanca. Paso de la Flagelación, por Alejandro Carnicero.



Madrid. Biblioteca Nacional. Inmaculada. Dibujo firmado por Alejandro Carnicero.

sayones que lo azotan y en el de la otra, que se cruza con la primera, a un legionario romano que preside con estólida indiferencia la ejecución y sostiene con una mano una lanza y con otra una antorcha, como si la escena aconteciera en un lóbrego calabozo. Las figuras de los verdugos se caracterizan por sus feas cataduras y por la desmedida ferocidad de sus gestos, especialmente la del sayón de la derecha que, no contento con descargar sobre las espaldas de la víctima su látigo terminado en púas de hierro, tira fuertemente de un mechón de la cabellera de Cristo. Es muy posible que el aspecto soez y esperpéntico de los sayones le fuese inspirado a Carnicero por la contemplación de la pintura de la Flagelación, de Fernando Gallego, en la Catedral Vieja de Salamanca, pues el detalle del verdugo que, además de flagelar a Cristo, le tira brutalmente de un mechón de sus cabellos está ya presente allí³.

El paso de los Azotes para el que se hizo este dibujo preparatorio se conserva afortunadamente en bastante buen estado. Ya el mencionado Ceán Bermúdez señaló que nuestro escultor había hecho "el paso de los azotes a la columna y otros que se sacan en procesión por Semana Santa en aquella ciudad (Salamanca)"⁴. El paso efectivamente hubo de encargarlo la Cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz, la más antigua de la ciudad, puesto que su fundación se remonta al siglo XIII. Desligada de su función asistencial a finales del Quinientos, se dedicó en adelante exclusivamente al aspecto penitencial y procesional, alcanzando su mayor florecimiento en la primera mitad del XVIII. Entre 1713-1714 hizo remodelar totalmente su capilla a Joaquín de Churriguera, quien realizó los retablos y la espléndida decoración que hoy ostenta. Los libros de esta Cofradía, trasladados no hace mucho al Archivo Diocesano, se conservan parcialmente y la mayoría se hallan tan deteriorados por la humedad y la polilla que su lectura resulta casi imposible. De todas maneras consta que a partir de 1724 era mayordomo don Manuel Francisco Pérez de Parada, quien en esa fecha regaló un magnífico frontal para el altar mayor con marco de concha y delicadas miniaturas de la vida y pasión de Jesucristo pintadas sobre cristal, frontal que por fortuna se conserva. Pues bien, este don Manuel Francisco Pérez de Parada es el que firmó, junto con Carnicero, el dibujo preparatorio del paso que nos ocupa, de suerte que el año 1724 constituye la fecha "post quem" para la datación del paso⁵. Por otro lado se sabe que poco antes de 1727 al matrimonio formado por don José Calvo Tragacete y doña María Mercadillo, habían encargado al imaginero valenciano Felipe del Coral, residente entonces en Madrid, la imagen de la Virgen de las Angustias para que figurase en la procesión general de Viernes Santo, imagen que fue trasladada procesionalmente desde la Corte a Salamanca, haciendo estación en diversos pueblos del recorrido⁶. Es decir que entre 1724 y 1727 se produjo un incremento de las tallas de la Cofradía destinadas a las procesiones de la Semana Santa.

Por otra parte Alejandro Carnicero, después de haber colaborado a partir

³ Véase J. A. GAYA NUÑO, *Fernando Gallego*, Madrid, 1958, p. 18, lám. 24; J. L. GARCÍA SEBASTIÁN, *Fernando Gallego y su taller en Salamanca*, Salamanca, 1979, p. 50, lám. 11.

⁴ *Op. cit.*, p. 258. Los otros pasos que menciona Ceán son sin duda el del Ecce-Homo o de la Caña y el de Cristo Resucitado.

⁵ Tomamos estos datos del escrito mecanografiado "Datos históricos de la Ilustre Cofradía de la Santa Vera Cruz del Redentor y de la Purísima Concepción de la Virgen, su Madre, establecida en la Capilla de esta ciudad", del que es autor don Angel Benito Paradinas, quien lo compuso a la vista de algunos de los libros antes de su traslado del Archivo Diocesano.

⁶ Archivo Histórico Provincial de Salamanca, prot. 5.197, fols. 769-87.

de 1712 bajo la dirección de José de Larra Domínguez en algunos medallones del crucero y capilla de la Catedral Nueva y en las esculturas del retablo de la catedral de Zamora⁷, debió alcanzar la plena independencia profesional hacia la década de 1720-1730, realizando entonces algunas de sus mejores obras, como el grupo de la Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock en 1726 y los primeros medallones de la Plaza Mayor a partir de 1729⁸.

El paso de los Azotes, tal como fue realizado, ofrece algunas variantes en comparación con el dibujo preparatorio. La más saliente es la traslación del legionario romano desde el plano del fondo hasta el primer término de la acción, convirtiéndolo así en un sayón más. Ha perdido la lanza y la antorcha y ahora sostiene y casi tira del dogal sujeto al cuello de Cristo. Sin embargo esta traslación no ha mermado la triangulación compositiva, pues el legionario ha sido colocado en el extremo contrario al de antes dentro de la diagonal que tiene como centro a la figura de Cristo y se cruza con la delimitada por los otros sayones. Como el legionario romano para realizar su nueva acción se inclina hacia la figura de Jesucristo, ésta en justa compensación abre el compás de las piernas y vuelve hacia él el torso, bien que en contraposto gire la cabeza hacia el sayón que le flagela y le tira de un mechón del cabello, dirigiéndole una mirada entre dolorosa y compasiva. El expresado legionario es la figura del paso ataviada más suntuosamente. Lleva loriga y faldellín corto con guardamalletas y calza grebas. Estas últimas son idénticas a las del ángel que acompaña al grupo de la Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock de 1726. La loriga tiene hombreras en forma de fauces de león, rasgo que aparece en la armadura con que está revestido el busto de Felipe II hecho en bronce por Pompeo Leoni, hoy en el Museo del Prado; suponemos que Carnicero lo conoció a través quizás de algún grabado. La delantera del casco, que en el dibujo preparatorio aparece empenachado, termina igualmente en fauces de león, característica que volvió a repetir el escultor en el San Miguel de Nava del Rey⁹.

El segundo dibujo conservado en la Biblioteca Nacional con el número 912 es descrito así por Barcia: "Imagen de la Inmaculada Concepción. De pie sobre peana de nubes, Angeles y cabecitas aladas. La Virgen la mano derecha en el pecho y la izquierda extendida. En la peana: Alex^o Carnicero f. A la pluma y tinta China. Papel agarbanzado. Anchura 139 cms., altura 205 cms. Colección Madrazo"¹⁰.

Pensamos que se trata no de una Inmaculada Concepción sino de una Asunción, a causa principalmente de la peana de nubes donde los tres ángeles niños aúpan materialmente hacia arriba a la Virgen en su camino hacia el cielo. La firma "Alex^o Carnicero f." parece apuntar a que se trata de un dibujo destinado a ser grabado pero, por otra parte el gran parecido que ostenta con la Asunción esculpida por el propio Carnicero para el retablo de la catedral de Coria entre 1746 y 1748¹¹, podría hacer pensar que es más bien un dibujo preparatorio, como el anterior. La

⁷ Véase a este propósito nuestro artículo "El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera", *A.E.A.* 1986, pp. 15-16.

⁸ Cfr. B. VELASCO BAYÓN, "Esculturas de Alejandro Carnicero en Salamanca", *BSAA*, 1975, pp. 679-83; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La Plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, 1977, pp. 64 y ss.

⁹ Esta coincidencia fue advertida muy atinadamente por Juan José Martín González, a quien sirvió de confirmación para atribuir el paso de los Azotes a Carnicero; cfr. *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid 1983 p. 444.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 165.

¹¹ S. A. ORDAX, *art. cit.*, pp. 20-24.

técnica del dibujo corroboraría también este punto ya que parece más avanzada. Aunque las líneas de los contornos y perfiles siguen siendo firmes y definidas, falta la precisión en la traducción de los detalles, el sombreado es más vaporoso y el contraste entre zonas iluminadas y oscuras bastante menos intenso.

Sin embargo comparando el dibujo con la escultura de la Asunción de la catedral cauriense saltan inmediatamente las diferencias. La peana sólo tiene aquí cabezas de querubines entre nubes, la Virgen se lleva la mano izquierda al pecho (al revés que en el dibujo) mientras extiende más largamente el brazo derecho hacia arriba y también la disposición del manto y la caída de la túnica son algo distintas. Se trate o no de la Inmaculada, lo cierto es que este tipo de Virgen tan elegante y esbelto influyó indudablemente en el discípulo de Carnicero, Manuel Alvarez, llamado "el Griego", quien lo adoptó con algunas diferencias en sus Inmaculadas del Palacio Real de Madrid y del Palacio Arzobispal de Toledo¹².

Una última consideración a manera de apéndice. Aunque el sentimiento religioso impreso en las esculturas no dependa en último término de la religiosidad y el talante moral de sus autores, sino de su capacidad para poder simularlo dentro de las reglas de la verisimilitud y el decoro, en el caso concreto de Alejandro Carnicero su expresividad se debió en buena parte a su carácter profundamente honesto y piadoso. A la noticia a este respecto dada por Balbino Velasco de que llegó a ser maestro de novicios de los terciarios del Carmen de Salamanca, queremos añadir otro apunte sacado del archivo. En el testamento de su última mujer, Manuela Mancio García, otorgado en Salamanca el 4 de agosto de 1740, además de manifestar que había vendido su casa frente a la iglesia de Santi Spiritus por encontrarse en trance de trasladarse a Madrid, donde ya se hallaba viviendo su esposo, afirmaba tener de éste "muchísima satisfacción y confianza por su gran cristiandad, zelo, cariño y buena ley que siempre me ha tenido y tiene"¹³.—ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS.

ESCULTURAS DE SIMON GABILAN TOME Y DE SU HIJO FERNANDO

Desde hace años venimos ocupándonos del estudio y catalogación de la escultura salmantina, intentando con ello completar el esquema publicado por el profesor don Juan José Martín González, pionero en este trabajo. Consideraciones metodológicas impusieron que centrásemos nuestras investigaciones sobre las obras del siglo XVII, presumiendo que esta época era la más rica cuantitativa y cualitativamente, conformándose Salamanca como el segundo foco en importancia después de Valladolid.

Tras el estudio —incompleto en cuanto a la nómina de artistas y catálogo de

¹² Véase P. JUNQUERA "Dos tallas policromadas del escultor Manuel Alvarez", *Arte Español*, XXI (1957), pp. 371-73; y nuestro artículo "Sobre el escultor Manuel Alvarez y su familia", *A.E.A.*, 1970, pp. 89-93.

¹³ Archivo Histórico Provincial de Salamanca, prot. 5.753, fols., 604-605.