

# ESCULTORES SALMANTINOS DEL SIGLO XVII: JERONIMO PEREZ

por

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y ANTONIO CASASECA CASASECA

En artículos precedentes aparecidos en esta misma revista <sup>1</sup> hemos estudiado ya a los escultores Antonio y Andrés de Paz y Pedro Hernández, cuya actividad abarca aproximadamente la primera mitad del siglo XVII en Salamanca. Para completar la serie nos falta dedicar nuestra atención a la biografía y obra de Jerónimo Pérez, a cuyo estudio consagramos este trabajo. En los mencionados artículos asentamos las premisas generales válidas para la comprensión de dicho período escultórico en Salamanca, por lo que, sin más preámbulos, pasamos a entendernos, con el artista señalado. Únicamente adelantamos la advertencia de que, a causa de la desaparición de buena parte de su obra documentada, se hace difícil llegar a una valoración definitiva de su estilo que, a juzgar por lo conservado, si no es de primerísima calidad, es acreedor, al menos, de nuestra atención por cuanto completa la visión de la escuela escultórica salmantina del XVII, hasta ahora prácticamente desconocida, como acontece, por lo demás, con otros focos regionales de la escultura barroca castellana.

Jerónimo Pérez debió nacer en la década de 1570 en Alba de Tormes. El testamento de su hijo, el también escultor Bernardo Pérez de Robles, asegura que su padre fue natural de la entonces próspera villa ducal <sup>2</sup>. Cuando en marzo de 1609 Jerónimo contrataba, como veremos, los relieves y esculturas del retablo mayor de la parroquia de Santiago de la Puebla, era mencionado como vecino de Alba, por lo que todavía debía vivir en dicha villa. Entre esta fecha y la de 1615 trasladó su residencia y su centro de actividad a la capital de la provincia, pues el 20 de enero de este último año vendía por juro de heredad a don Pedro de Castañeda, presbítero, racionero de la iglesia

---

<sup>1</sup> *Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca*, BSSA., 1979, pp. 387-416; *Escultores salmantinos del siglo XVII: Pedro Hernández*, BSAA., 1980, pp. 407-424.

<sup>2</sup> Véase A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles*, BSAA., 1971, pp. 318-19.

de San Juan de Alba de Tormes, las casas que allí poseía en la colación de Santa Cruz. Estaban situadas en la calle que desde San Martín iba a desembocar en la plaza del Mercado. Ocupaban una manzana entera, lindando lateralmente con la iglesia de Santa Cruz y las casas de don García de Mercado y, por detrás, con corrales del mayorazgo de don Luis de Toledo, señor de Cinco Villas. Constaban de «vergel, poço, arboles y aguas estantes y manantes, alto y bajo con su elevación y plegadura»<sup>3</sup>.

En Salamanca nuestro escultor residió en la calle de Herreros, vía importante que, cruzando el norte de la ciudad, discurría entre la Plaza Mayor y la puerta de Toro. En ella vivían también otros artistas como Antonio de Paz y Francisco Gallego. Fue, por tanto, parroquiano de Santa Eulalia o Santa Olalla, como entonces se decía, de cuya cofradía de Animas consta que fue mayordomo durante el año 1619<sup>4</sup>.

Casó en primeras nupcias con Gaspara de Tordesillas, ya difunta en 1629, año en que nuestro personaje dotó a la hija habida de este matrimonio, llamada Ana, la cual se desposó con el ensamblador Antonio Martínez, autor, entre otras cosas, del retablo mayor de la iglesia salmantina de Sancti Spiritus; la dote consistió en 400 ducados<sup>5</sup>. En este mismo documento se declaraba desposado en segundas nupcias con Catalina de Robles, vecina de Salamanca, suceso que tuvo lugar ya antes de 1610, por lo que su primera mujer falleció seguramente muy joven. Hacia 1610 nació efectivamente su hijo Bernardo, el escultor que marcharía luego a Perú en busca de mejor fortuna, habido en segundo matrimonio.

El 20 de marzo de 1627 daba su poder a Alonso de Pineda Maldonado, residente en Madrid, para que en su nombre y en el de sus compañeros Pedro Hernández, Antonio de Paz y Francisco Gallego, pareciese ante el rey y los señores de su real Consejo a fin de pedir y suplicar que se les eximiese del uno por ciento de alcabala en virtud de los privilegios otorgados al noble arte de la escultura por los Reyes Católicos, privilegios confirmados por otras pragmáticas reales. Como el escultor más antiguo de los cinco mencionados estampaba el primero su firma al pie del documento de solicitud<sup>6</sup>. En mayo de 1627 el mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santa Olalla, don Juan de Santillana, otorgaba su poder a Jerónimo Pérez, avenidor de la misma, para que pudiese poner a censo nueve mil reales de principal pertenecientes a los fondos de dicha asociación piadosa<sup>7</sup>. Esta escueta biografía de nuestro escultor se cierra con la noticia de su falleci-

<sup>3</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPS.), Prot. 394, fol. s. n.

<sup>4</sup> Archivo Diocesano de Salamanca, Libro de Cuentas de la Cofradía de Animas de la parroquia de Santa Olalla, años 1620-1678, fol. 1 v.º

<sup>5</sup> AHPS., Prot. 3.270, fols. 616-17.

<sup>6</sup> *Ibid.*, Prot. 3.251, fols. 301 r.º y v.º

<sup>7</sup> *Ibid.*, Prot. 5.006, fol. 190 r.º

miento acaecido en el curso del año 1647. Vino a morir justamente por las mismas fechas que su colega Antonio de Paz, pues por ambos se ofrecieron sufragios en la iglesia de Santa Olalla, como cofrades y mayordomos que habían sido de la cofradía de Animas, según consta en el registro efectuado el 22 de octubre del mencionado año<sup>8</sup>.

Pérez tuvo como aprendiz por espacio de seis años, entre 1613 y 1619, a Benito García<sup>9</sup>. ¿Con quién aprendió él mismo el arte de la escultura? No es fácil precisarlo mientras no se despeje totalmente la nebulosa que se cierne sobre la escultura salmantina a finales del siglo XVI. Como hipótesis no carente de fundamento se puede apuntar como sus maestros a Alonso de Falcote y Juan de Montejo, escultores que trabajaron intensamente por la zona de Alba de Tormes en aquella época. Sin salir de la villa ducal baste referirse a obras romanistas tan notables como las esculturas y relieves del retablo de los Santos Juanes, la Virgen con el Niño y el relieve de la Magdalena en el tímpano de un retablito, piezas todas conservadas en la parroquia de San Juan; los relieves pétreos de la portada del convento de las Madres y el sepulcro de Simón de Galarza y su mujer en el interior de la iglesia; la Virgen del Consuelo en Santa Isabel y la estatua yacente de don Luis de Salazar en las Dueñas. Este lote de obras se puede fechar entre 1570 y 1595 y se relaciona claramente con el estilo de Falcote y Montejo, sin que podamos entrar aquí en precisiones sobre las diferencias estilísticas de ambos artistas.

Jerónimo Pérez, vecino de Alba, tenía por aquellos años la edad más propicia para captar y asimilar la influencia de aquellos maestros, los más cualificados, incisivos y modernos del momento. Creemos advertir particularmente en su obra la quietud y esbeltez elegante del primero, aunque sin llegar a su amanerado refinamiento, y las proporciones macizas, los rostros más expresivos y aun deformes del segundo, sin alcanzar, con todo, su crispado y violento dinamismo.

A través de su vida se fue topando luego con otras maneras y estilos diferentes, como el de Martín Rodríguez, escultor que debió tallar los relieves del retablo de Santiago de la Puebla, y, ya en Salamanca, con el de sus colegas Antonio de Paz, Pedro Hernández y Francisco Gallego, con quienes mantuvo excelentes relaciones profesionales. Estos últimos le enderezarían por el sendero del incipiente naturalismo barroco. Veremos también que estuvo en contacto con el gran ensamblador y escultor de la primera mitad del XVII, Antonio González Ramiro, quien seguramente subrogó en su persona la labor escultórica de alguno de los muchos retablos que tenía contra-

<sup>8</sup> Archivo Diocesano de Salamanca, Libro de Cuentas de la Cofradía de Animas de Santa Olalla, años 1620-1678, fol. 94 v.º

<sup>9</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Prot. 3.052, fols. 768-69.

tados<sup>10</sup>. Al igual que estos colegas y de conformidad con una tradición local fuertemente arraigada, no desdeñó de considerar como tarea escultórica de tanta importancia como la de esculpir estatuas de madera la de labrar escudos, emblemas heráldicos, capiteles y otros motivos arquitectónicos ornamentales. Precisamente le sorprendió la muerte cuando ejecutaba los escudos de piedra en las pechinas de la iglesia de la Clerecía según el diseño del arquitecto jesuita Pedro Mato.

Como ya señalamos, la obra que se ha conservado de Jerónimo Pérez es escasa; hay muchas lagunas y faltan, por ese motivo, jalones indispensables para precisar su evolución estilística. Con todo nos atrevemos a adelantar un juicio global sobre este escultor. No se trata desde luego de una personalidad sobresaliente sino de una figura de segunda categoría aun en el foco salmantino. Su técnica es tosca, su estilo mediocre aunque aseado dentro de las características generales que marcan el tránsito del manierismo de receta de finales del Renacimiento al incipiente naturalismo. Su contribución en esta última vertiente no resultó tampoco decisiva dentro de la reducida órbita de la escultura barroca salmantina. Careció de la importancia de Antonio de Paz, el único gran maestro de su generación, y fue superado con creces por su hijo Bernardo Pérez de Robles ya en la segunda mitad de la centuria.

La primera obra documentada de nuestro personaje es el retablo mayor de la iglesia de Santiago de la Puebla, a medio camino entre Peñaranda de Bracamonte y Alba de Tormes. Acaso una rebusca más profunda en su villa natal hubiera dado como resultado el hallazgo de alguna obra más temprana, pero todavía no hemos tenido esa suerte. Después de una serie de tentativas frustradas, en las que participó Alonso Falcote, el mentado retablo fue traspasado definitivamente a Martín Rodríguez en fecha ligeramente anterior a 1609<sup>11</sup>. Este artista debió de ajustarlo tanto en lo referente a ensamblaje como en lo tocante a escultura. Habiendo fallecido inesperadamente, su viuda Ana de Aguilar, compelida por el provisor del obispado a que, como heredera de su marido, cumpliera el contrato suscrito por éste, se concertó el 5 de marzo de 1609 con Antonio Díez, vecino de Salamanca, en que éste acabase el ensamblaje, y con Jerónimo Pérez, vecino de Alba, en que hiciera «seis ystorias grandes de medio relieve, las que mandase el cura y mayordomo de dha. yglesia, y veinte y ocho figuras redondas que faltan en dho. retablo, las cuales figuras las tengo de dar y pagar cada una a sesenta reales y las seis ystorias todas ellas a mill e cinquenta reales»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Véase A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y A. CASASECA CASASECA, *El ensamblador Antonio González Ramiro*, artículo en prensa que aparecerá en el n.º 211 de *Archivo Español de Arte*.

<sup>11</sup> Véase M. R. Yolanda PORTAL MONGE, *Iglesias de Santiago de la Puebla y Macotera*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca 1979, pp. 33 y 88-89.

<sup>12</sup> AHPS., Prot. 4.689, fols. 1.460-61 v.º

El retablo, ensamblado por Antonio Díez, fue colocado en 1612 y policromado en 1626 por Pedro de Parada<sup>13</sup>. Los relieves y las imágenes de bulto tuvo que hacerlas nuestro escultor en su mayor parte entre 1609 y 1612. Sin embargo consta por el libro de fábrica de la iglesia que todavía se le pagaba cantidades en 1626, 1629 y 1633. Montaron éstas la suma de 1.160 reales, refiriéndose los correspondientes libramientos a algunas figuras, no a los relieves<sup>14</sup>. Es posible que la carencia de fondos obligase a demorar la ejecución de las esculturas, razón por la que, a nuestro entender, no llegaron a realizarse las ventiocho originariamente convenidas. Hoy en día el retablo sólo tiene diecinueve y, aún así, algunas de ellas no pertenecen a nuestro artífice.

El retablo es una de las más aparatosas máquinas de madera de la provincia de Salamanca. Su estructura es muy parecida a la del retablo del monasterio de Guadalupe, de Juan Gómez de Mora, y a la del retablo desaparecido de la iglesia de San Miguel en la villa vecina de Peñaranda de Bracamonte, obra de Antonio González Ramiro. Sin embargo estos dos retablos son posteriores, de 1615 y 1618 respectivamente. Por eso el modelo fue acaso el retablo, de menores dimensiones, de la iglesia de Santa María de los Caballeros en Salamanca (hoy Adoratrices), ensamblado por Alonso Falcote en 1596. Las esculturas están situadas en las estrechas entrecalles con la desagradable particularidad de que, para alojar tanta imagen como estipulaba el contrato, se colocaron superpuestas dos estatuas diminutas en cada piso de las entrecalles.

El banco ostenta relieves de los Evangelistas, de los Doctores de la Iglesia Latina y Oriental, de San Jerónimo penitente y de San Francisco. Su estilo es diferente al de los restantes relieves y figuras de bulto, por lo que sospechamos que dichos relieves se debieron a Martín Rodríguez, el primer contratista del ensamblaje y de la escultura juntamente del retablo. Los seis alto-relieves de las calles efigian escenas de la vida del apóstol Santiago, titular de la parroquia, aunque no todos. Se distinguen en el primer cuerpo la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago, con la inscripción: «Regugium Pauperum ora pro nobis», y el Bautismo de Cornelio por San Pedro, con el rótulo: «Ego te baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti» (Hechos, 12, 2); en el segundo cuerpo aparecen Santiago en la batalla de Clavijo y San Jorge liberando del dragón a la hija del rey de Silene; en el tercero el Martirio de Santiago en Jerusalén y un episodio de la Predicación Apostólica, bien se trate de una historia apócrifa referente a la predicación de Santiago en España, bien de defensa de sí mismo que hizo San Pablo ante Agripa y Berenice (Hechos, 25, 1 y ss.). Esta última suposición se basa en

<sup>13</sup> M. R. Yolanda PORTAL MONGE, obra citada, pp. 89-97.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 103.

la presencia dentro del relieve de una mujer ataviada a la moda romana y muy destacada entre los asistentes.

Los relieves acusan una distribución de masas todavía muy clásica y una composición cerrada a base de colocar simétricamente a unos y otros personajes a ambos lados de un eje central. Este efecto es particularmente perceptible en el relieve de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago, donde la alta columna divide materialmente a los asistentes en dos mitades, cuatro por cada lado. La rígida aureola de ángeles que rodea a Nuestra Señora y los rayos que de ésta emanan son una receta anticuada, palpándose también el arcaísmo en la abundancia de figuras vistas de riguroso perfil, así como también en el punto de vista muy bajo que determina que aquéllas se superpongan sin alcanzar plenamente un escalonamiento en planos de perspectiva. Los dos caballeros, Santiago y San Jorge, están concebidos en los relieves respectivos del segundo cuerpo en posturas complementarias y apenas difieren entre sí; el primero viste de peregrino, con esclavina y sombrero de ala ancha, pese a encontrarse guerreando, quizás para distinguirse de San Jorge que está revestido de armadura. Sus caballos son desproporcionadamente pequeños y realizan idéntica corveta, a pesar de lo cual el movimiento resulta como congelado, reducido a la mera agitación de los contornos. En el tercer cuerpo el artista ha debido de valerse de estampas para la composición de los escenarios arquitectónicos del Bautismo de Cornelio y de la Autodefensa de San Pablo, utilizando en ambos casos puertas monumentales que dejan entrever unas ciudades. La primera de estas puertas parece calcada en parte de la lámina novena del libro sexto de Arquitectura de Serlio. La factura de los relieves es algo tosca y poco apurada, acentuándose este defecto con los agrietamientos de la madera, el deterioro de las extremidades y el desprendimiento de las capas de la pintura. Las figuras son achaparradas, encogidas, menudas; los pliegues y frunces numerosos y dispuestos en líneas paralelas, todavía con pocos quiebras angulosos; los rostros poco elegantes, predominando las narices prominentes y aquilinas como en el escultor Juan de Montejó; los cabellos alisados y poco diferenciados y las barbas dispuestas en mechones ensortijados. Resalta por su esbeltez y lánguida elegancia la figura femenina (Berenice ?) de la escena de la Apología de San Pablo, recordando en este caso a Falcote.

Entre las esculturas de bulto descuello la de Santiago peregrino, en la hornacina central, por su insólita apostura y gallardía, bien que sea todavía muy estática y el rostro resulte bastante inexpresivo. Es la única de tamaño natural, pues las demás son pequeñas, menudas y canijas como la mayoría de las figuras de los relieves. De las dieciocho que se conservan en el retablo sólo nos parecen de Jerónimo Pérez las de San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo y otros cinco Apóstoles, indiscernibles ya que todos llevan el mismo

atributo de un libro en la mano izquierda, San Blas, Santa Ana, Santa Agueda y Santa Bárbara, a más de la Virgen y San Juan Evangelista que en el ático flanquean el solitario Crucifijo, aprovechado éste acaso del retablo primitivo. No son de nuestro autor otro San Blas, San Sebastián y San Ramón Nonato, de diferentes épocas y calidades. Todas estas figuras han sido cambiadas de sitio en más de una ocasión y se encuentran muy deterioradas, a punto de perder la policromía, cuando no mal repintadas. Destacaríamos las del Bautista, Santa Agueda y, particularmente la de Santa Ana con la Virgen Niña, quizás la primera de la serie por el influjo patente de Juni. En todo caso con respecto a estas estatuas y relieves es prematuro hablar de la influencia de Gregorio Fernández, tópico en que se cae cuando no se sabe cómo catalogar una escultura en Castilla en la primera mitad del siglo XVII<sup>15</sup>. La temprana fecha del contrato del retablo en 1609 lo evidencia.

En junio de 1613 Juan Martínez, mayordomo de la cofradía de Santa Ana en la parroquia de San Martín de Salamanca, concertaba con nuestro escultor un retablo de la patrona titular «como uno que está en Señor S. Francisco del Señor Santiago, exzepto que no a de llevar dos anxelitos que tiene por rremate y a de llevar en lugar de los anxelitos dos pirámides..., y a cada lado de Santa Ana a de estar una figura que a de ser de Señor S. Francisco con un Cristo y Señor Nuestro y Señor S. Antonio del otro lado con sus lirios y un Niño Jesús, y arriba en el rremate a de llevar una ystoria de medio rrelieve de Señor S. Joaquín y Sta. Ana en el abraço en la Puerta Dorada, y es de advertir que toda esta obra ansí de santos como todo lo demás que lleva a de ser de medio rrelieve, y en lo que toca al pedestral an de yr cuatro figuras, las que le pidieren..., y se entiende de medio rrelieve»<sup>16</sup>. Este retablo se ha perdido, aunque no en su totalidad. La figura de Santa Ana, indudablemente ya existente cuando se contrató el retablo, es de bulto y se encuentra hoy instalada en la hornacina de uno de los retablos barrocos de la llamada capilla del Carmen, a los pies de la mencionada iglesia de San Martín. Enfrente se colocó otro retablo igualmente barroco de hacia 1723, fecha en que Domingo Díez construyó la capilla. En él, a ambos lados de una mediocre imagen de Santa Lucía, se incrustaron sin duda los relieves de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua procedentes del retablo de Santa Ana fabricado por Pérez, pues concuerdan con el estilo de éste y con la descripción que de ellos hace el contrato antes transcrito; únicamente parece que fueron vueltos a pintar.

Son efectivamente dos mediorrelieves de figuras muy estáticas, con los hábitos franciscanos de pliegues casi rectilíneos y circunscritos a planos más

<sup>15</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid 1967, pp. 439-40.

<sup>16</sup> AHP.S., Prot. 3.052, fols. 718-19.

concisos y acartonadas que los de las esculturas de Santiago de la Puebla. Sus bordes y bocamangas se fruncen ya en ángulos fuertemente quebrados. Los rostros y manos son también algo duros, los mentones y las narices prominentes y las cabezas echadas hacia atrás para poder clavar la mirada en el cielo. Las imágenes han avanzado en naturalismo y expresividad, aunque la labra continúa siendo tosca y poco refinada.

Del libro de cuentas de la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca en el año 1614 se deduce, aunque sin demasiada precisión en el detalle, que Jerónimo Pérez realizó el primitivo retablo de su capilla y las imágenes que comportaba<sup>17</sup>. El retablo fue sustituido un siglo más tarde por el actual, ensamblado por Joaquín de Churriguera entre 1713 y 1714 con motivo de la remodelación de toda la capilla, pero debieron aprovecharse dos imágenes del antiguo, que no casan con el estilo de las nuevas que se realizaron. Se colocaron en las hornacinas de las calles laterales. Hace muy poco han sido desplazadas por otras y hoy se las puede ver en dos nichos a uno y otro lado del presbiterio. Se trata de dos pequeñas esculturas, una de las cuales representa ciertamente a San Benito de Palermo, llamado el Negro o el Moro, pues fue hijo de esclavos africanos, mientras la otra ha sido erróneamente identificada con San Pedro Canisio, siendo así que se trata de otro santo franciscano<sup>18</sup>. El estilo de estas imágenes parece concordar con el de Jerónimo Pérez, por lo que, teniendo en cuenta la escueta noticia documental antes consignada, creemos que hay razón suficiente para atribuírselas.

También en 1614, a seis de abril, nuestro artífice se convino con Antonio Juanes, mayordomo de la cofradía de San Antonio en la iglesia de San Benito, para hacerle un retablo con destino a la imagen del titular conforme a una traza que se le había de entregar<sup>19</sup>. Tal retablo no se ha conservado. Por otra parte no llevaba ningún relieve ni escultura o, al menos, su hechura no se especificaba en el contrato.

En 1616 se concertaba con dos vecinos de Buenamadre para ejecutar con destino a la iglesia de San Miguel de aquel lugar «un S. Miguel, de álamo blanco, que tenga una bara y dos dedos y en la mano izquierda a de tener un peso con sus almas y en la otra una jineta con su cruz y un dragón a los pies y sus alas, muy bien acabado y de buen rostro»<sup>20</sup>. Era un arcaísmo sólo explicable por el destino de la imagen a un pequeño lugar alejado del movimiento cultural el que se exigiera como atributo de San Miguel la balanza para pesar las almas, como en las «psicostasis» del Románico, siendo así que

<sup>17</sup> Archivo Diocesano de Salamanca, Libro de Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz, años 1569-1614, fol. 233.

<sup>18</sup> J. CAMÓN AZNAR, *Salamanca. Guía artística*, 2.ª ed. 1953, p. 112. Pedro Canisio no fue beatificado hasta 1864 y, por tanto, no se le podía tributar culto en 1614.

<sup>19</sup> AHPS., Prot. 3.053, fols. 849-50.

<sup>20</sup> *Ibid.*, Prot. 4.984, fols. 418-20.

desde fines del siglo xv se efigiaba ya al Arcángel sólo alanceando a Satanás con el estandarte o «jineta» terminado en una cruz. Este atributo es el que se avenía también mejor con las representaciones triunfalistas del Barroco. Ignoramos si se ha conservado esta imagen.

Dos años más tarde se avenía con varios vecinos de Castellanos de Moriscos en razón de «una figura de Cristo Resucitado, de vara y media de alto poco más o menos, según el Cristo de Resurrección que está en la yglesia de Santa Cruz desta ciudad..., de escultura y pintura según está obrado y perfezonado el de la dha. yglesia..., exzeto que a de ser desnudo, que no a de llebar capa»<sup>21</sup>. Esta escultura ya no existe en la iglesia de Castellanos de Moriscos. Su modelo, el Cristo Resucitado de la capilla de la Vera Cruz, es posible que lo hubiera hecho el propio Pérez o acaso su colega Pedro Hernández, pues éste último realizó varias imágenes procesionales para dicha cofradía. Tampoco se ha conservado. El que hoy se venera en la capilla pertenece al siglo xviii y es atribuible a Alejandro Carnicero.

Tampoco hemos tenido suerte en localizar la estatua de San Juan Bautista que ejecutó para el pueblecito de San Esteban de la Sierra, estatua que concertó el diez de septiembre de 1627. Había de ser de «talla entera al thenor y forma de otra que está en el retablo mayor de la yglesia de San Martín desta dicha ciudad, que a de ser de vara y media»<sup>22</sup>. Pensamos que el San Juan Bautista de la parroquia de San Martín es el que se conserva en el Museo Provincial de Salamanca, debido a la gubia de Esteban de Rueda, pues este célebre escultor contrató varias esculturas del mencionado retablo mayor<sup>23</sup>. Es este un dato muy a tener en cuenta pues indica, por una parte, la pronta resonancia que obtuvo dicho retablo y, por otra, el natural impacto que produciría el estilo de Rueda en la evolución de nuestro escultor. Por otro lado Jerónimo Pérez conocía muy bien el retablo y las esculturas de la iglesia de San Martín por cuanto fue nombrado por Antonio González Ramiro, su contratista, junto con Pedro Hernández como tasador de las mismas<sup>24</sup>.

En agosto de 1627 se obligó con un vecino de Alaraz a «la hechura de un Crucifixo en su cruz, muerto, de siete quartas de alto (metro y medio aproximadamente) y sus clavos de yerro y un tornillo de abraze por las espaldas, con su calbario y una calavera y dos güesos»<sup>25</sup>. En la ermita de Alaraz hay una escultura del Crucificado que se saca en procesión. Por su tamaño, mayor que el natural, no parece encajar con el acabado de describir, el cual

<sup>21</sup> *Ibid.*, Prot. 3.523, fols. 294-95.

<sup>22</sup> *Ibid.*, Prot. 3.522, fols. 934-35. La escritura del estofado y dorado de esta imagen por el pintor Francisco Romero se encuentra en los folios 927-29.

<sup>23</sup> A. GALLEGO DE MIGUEL, *Museo de Bellas Artes de Salamanca*, Salamanca 1975, número 66 del catálogo, p. 40.

<sup>24</sup> Véase nuestro artículo antes citado *Antonio y Andrés de Paz...*, BSAA., 1979, p. 397.

<sup>25</sup> AHPS., Prot. 3.266, fols. 265 r.º y v.º

no pasaría de ser un Crucifijo algo grande de peana. Además los caracteres estilísticos son más avanzados y apuntan a la segunda mitad del xvii, concretamente hacia el círculo del hijo de Jerónimo Pérez, Bernardo Pérez de Robles.

Satisfechos los vecinos de San Esteban de la Sierra con el San Juan Bautista que nuestro escultor les había hecho un año antes, en 1628 le encargaron nuevamente «un S. Francisco de madera, al modo y traza de un San Francisco que al presente está en el Convento de San Francisco desta ciudad, en la sacristía, que haya de ser güeco»<sup>26</sup>. No se han conservado tampoco ni esta escultura ni su modelo del arruinado convento de San Francisco el Real en Salamanca. De todas formas hay que subrayar en este caso como en otros muchos de la escultura salmantina del siglo xvii, la imposición por parte de los clientes de los prototipos que eran de su agrado, privando de toda iniciativa al escultor. Estos prototipos no eran en su mayoría precisamente los de vanguardia, sino los pertenecientes a estilos ya caducos de finales del siglo anterior.

En abril de 1630 le encargó el párroco del lugar de Villanueva «una ymaxen de escultura de San Ceferino, de cinco quartas sin peaña, pontífice con un libro en la mano yzquierda y en la derecha un báculo y una daga en los pechos»<sup>27</sup>. Hay en la provincia de Salamanca varios pueblos con el nombre de Villanueva: Villanueva de Cañedo, Villanueva de Pavones, Villanueva del Conde..., por lo que resulta sumamente difícil localizar esta imagen, dada la vaguedad del documento.

En 29 de enero de 1637, como hemos informado ya en otra parte<sup>28</sup>, Jerónimo Pérez se concertó con el abad de Fariz, representante del conde de Monterrey, por indicación del capitán Curzio Cazarella, superintendente de la obra de la iglesia de las Agustinas Recoletas de Salamanca, «para labrar los capiteles de la dicha fábrica, escudos y otras cosas». En concreto se convinieron en que el propio Pérez, ayudado por su hijo Bernardo, Antonio de Paz, Miguel García y Francisco Gallego, labrarían cincuenta y cuatro capiteles tanto del interior como del exterior de la iglesia, incluidos los del crucero y la linterna<sup>29</sup>. Los capiteles son bellísimos, del más puro orden corintio. Es posible que el modelo fuera suministrado por Bartolomé Picchiati, autor de la traza del templo, pues los capiteles son muy parecidos a los de la iglesia napolitana de San Jorge de los Genoveses, construida por aquél; incluso son iguales las estrías machihembradas de las pilastras, los plintos y las basas<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> *Ibid.*, Prot. 3.258, fols. 584-85.

<sup>27</sup> *Ibid.*, Prot. 3.272, fols. 612 r.º y v.º

<sup>28</sup> Cfr. el artículo citado *Antonio y Andrés de Paz...*, pp. 406-7.

<sup>29</sup> AHPS., Prot. 4.016, fols. 1.697-98.

<sup>30</sup> Véase Anthony BLUNT, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, Londres 1975, pp. 94 ss. y fig. 122.

Bien es verdad que estos capiteles reproducen con absoluta exactitud los que proponen canónicamente Vignola y Palladio en sus respectivos tratados para el orden corintio<sup>31</sup>. En todo caso mérito exclusivo de Jerónimo Pérez y de su equipo fue la perfección de la labra.

También se realizaron entonces en la iglesia de las Agustinas los medallones de piedra de las cuatro Virtudes Cardinales que decoran las pilastras achaflanadas del crucero a la altura de los capiteles. En artículo precedente los atribuimos a Antonio de Paz. Ahora, mejor miradas las cosas, opinamos que son obra de Jerónimo Pérez no sólo en razón de que fue él quien firmó el contrato como único responsable en nombre de sus compañeros, sino porque la tosquedad de estas alegorías corresponde mejor a la habitual en este escultor. Las prominentes narices y los escarolados cabellos son también rasgos suyos, aunque no tanto los quebradísimos ropajes. Para su composición seguimos creyendo que se inspiró en grabados de origen flamenco.

En 1640 otorgó escritura junto con su segunda mujer, Catalina de Robles, a favor del colegio de Mercedarios Descalzos, por la que se comprometía a hacer «dos bultos de piedra de Villamayor, blanca, menuda, de la mejor que aya, el uno del señor don Antonio de Vergara y el otro de doña María de Figueroa, y an de ser de dos baras de alto cada uno de ellos, proporcionados al nicho que está en la capilla mayor del dicho Colegio y Convento del lado del Evangelio..., que estén de rodillas encima de unas almoadas cada uno de ellos»<sup>32</sup>. Habían sido estos señores fundadores del mencionado colegio de la Vera Cruz, uno de los más importantes de la Universidad. La nueva iglesia se había edificado a fines del siglo xvi gracias a la liberalidad del conocido teólogo P. Francisco Zumel. Del colegio y de la iglesia no restan hoy más que algunas ruinas enclavadas en el actual «campus» universitario.

En septiembre de 1643 Jerónimo Pérez, Antonio de Paz, Miguel García y Cristóbal de Honorato suscribieron contrato con don Francisco Rodríguez de Menchaca, caballero del hábito de Santiago, para hacerle cada uno de ellos un escudo de sus armas, de madera de pino y ocho pies de altura, conforme al modelo y traza que les había entregado el hermano Pedro Mato, arquitecto de la Compañía de Jesús<sup>33</sup>. No fue esta la única colaboración de nuestro artista con otros afamados escultores de Salamanca. Se había iniciado ya en la iglesia de las Agustinas Recoletas y continuó en 1646 en la del Colegio Real de la Compañía de Jesús. También en esta ocasión la traza fue suministrada por el hermano Pedro Mato y se trataba de la labra en piedra de los escudos de Felipe III y Margarita de Austria en las pechinas de la cúpula.

<sup>31</sup> J. B. da Vignola, lám. XL del Tratado sobre los Cinco Ordenes de la Arquitectura; A. Palladio, Libro I, fol. 43.

<sup>32</sup> AHPS., Prot. 5.665, fol. s. n., 20 de abril de 1640.

<sup>33</sup> *Ibid.*, Prot. 3.288, fols. 520-21.

Los contrató Jerónimo Pérez junto con el mencionado Miguel García y Francisco Gallego<sup>34</sup>. Los espléndidos escudos rematados por la corona real y rodeados por el Toisón de Oro son semejantes a los que hay en el primer cuerpo de la fachada de la misma iglesia de la Clerecía, por lo que no sería equivocado atribuir también éstos a los mismos artífices, siempre bajo el control del arquitecto jesuita. Son los escudos de la Clerecía la última obra documentada de Pérez, quien falleció, como dijimos, al año siguiente.

Antes de concluir con este escultor añadiremos aún otro dato que no encaja con absoluta certeza dentro de su producción documentada. El ensamblador Antonio González Ramiro, para cuyos retablos hicieron esculturas varios artistas, declaraba en su testamento que quedaba a deber a Jerónimo Pérez «ciento cincuenta reales por una obligación de ochocientos reales otorgada ante Francisco de Medina, y della fue mi fiador Francisco González, zerero, mi sobrino, y de los demás está pagado»<sup>35</sup>. Ignoramos si esta obligación pecuniaria obedecía al pago de esculturas hechas por Pérez para alguno de los retablos ensamblados por González Ramiro. Cabe la posibilidad de que se trate de los relieves del retablo mayor de Cantalapiedra, que el ensamblador realizó hacia el final de su vida y al que hace también alusión en su testamento de 1640. De todas maneras el estilo de los numerosos relieves y esculturas del retablo de Cantalapiedra, aunque tosco y desaliñado como el de nuestro escultor, no concuerda siempre con las características que hemos señalado en este artista.

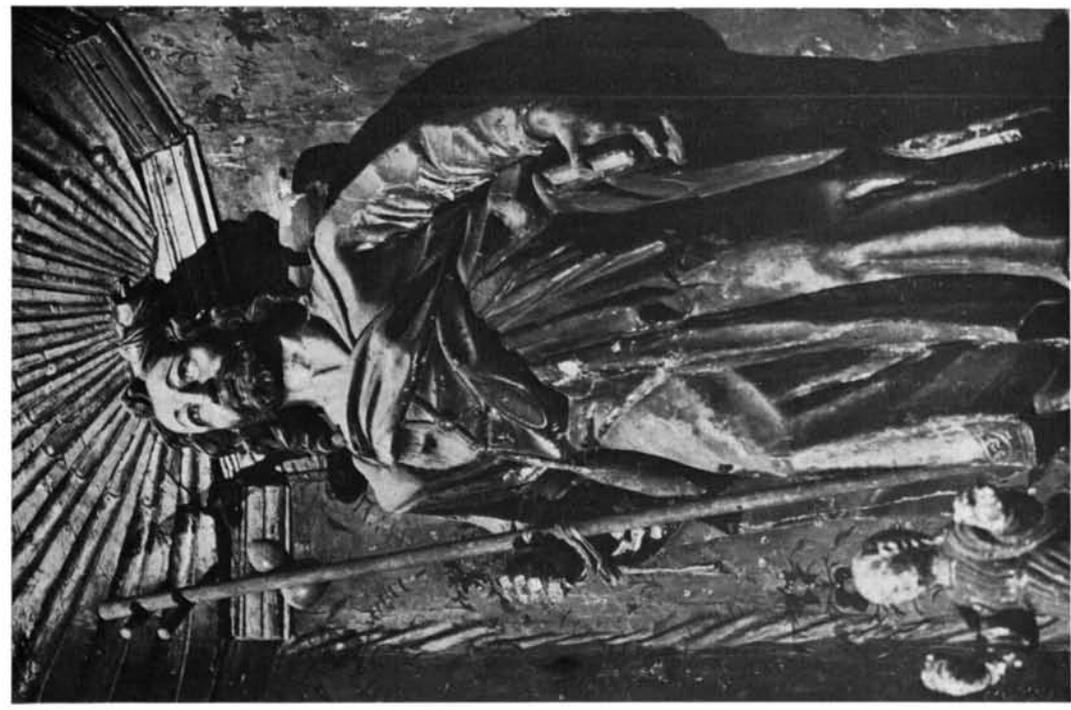
<sup>34</sup> Véase A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús*, Salamanca 1969, p. 71.

<sup>35</sup> AHPS., Prot. 2.992, fols. 1.102-10.

LAMINA I



Salamanca. Iglesia de las Agustinas. La Fortaleza.



Santiago de la Puebla (Salamanca). Iglesia parroquial: 1. Retablo mayor. Conjunto.—2. Escultura de Santiago Apóstol.



Salamanca. Capilla de la Vera Cruz: 1. San Benito de Palermo.—2. Santo franciscano.—Salamanca. Iglesia de San Martín: 3. San Francisco.—4. San Antonio de Padua.