

# INTRODUCCION A LA ESCULTURA BARROCA MADRILEÑA. MANUEL PEREIRA

por

JESÚS URREA

*A Miguel Angel Aguilera.*  
IN MEMORIAM.

Durante el siglo xvii la escultura ocupó en Madrid un lugar secundario en el concierto de las Artes, a diferencia de lo que sucedió en otras regiones españolas. Si en Sevilla, Granada o Valladolid puede hablarse de escuelas, en Madrid pueden destacarse escultores. En la Corte se centran todas las tendencias artísticas de la época y de ella partirían aires renovadores para las escuelas provinciales.

En Madrid la pintura primó sobre la escultura y la fuerte personalidad de los pintores madrileños oscureció la importancia de los escultores. La abundante clientela cortesana hizo posible la atracción de artistas, que procedentes de los distintos reinos españoles, elaborarían en Madrid su arte. La importación de obras extranjeras es otro factor importante para propiciar un ambiente de «vanguardia».

El nivel ideológico y cultural madrileño era más elevado que el que se respiraba en provincias y por este motivo la pintura tuvo una mayor aceptación. La figura de Velázquez marca la supremacía sobre las demás artes. La escultura por su carácter de inmediatez, de fácil comprensión, asequible al pueblo va a quedar relegada a desempeñar un papel de veneración, en el que los valores estéticos pocas veces interesan al espectador. El rigorismo religioso costreñirá la temática de los encargos.

Tampoco en Madrid existía una fuerte tradición medieval ni renacentista por lo que a escultura se refiere. Gran parte del caserío y con él los conventos, monasterios y parroquias se construyeron a partir de la segunda mitad del siglo xvi cuando no en la primera mitad de la siguiente centuria. Sólo entonces fue preciso improvisar talleres de escultura que proporcionasen las obras necesarias. Hay que anotar por consiguiente una aportación humana de las es-

cuelas andaluzas, castellana y toledana, e incluso no son aislados los casos de escultores italianos presentes en la Corte.

Son escasos los datos biográficos que poseemos de los distintos escultores que trabajaron en Madrid durante el siglo XVII. Palomino apenas biografía a unos cuantos<sup>1</sup>. La mayor parte no nacieron en Madrid sino que procedían de otras regiones españolas. Su consideración social fue bastante parecida a la de los pintores del momento. Palomino les concede similares calificativos: «excelente» (Rioja), «inmortal» (Sánchez Barba), «especulativo» (Rubiales), alcanzando honores como Bussi, que consigue el hábito de la Orden de Santiago; le hubo que se enriqueció (Pereira) y también se dio el caso contrario (Revenga).

La figura del Escultor de Cámara de Su Majestad, que también existió, no es tan conocida como la de Pintor de Cámara. Sus funciones precisas las ignoramos y aunque habría que esperar la existencia de un regular número de retratos, éstos se confiaron a los pintores. En ellos se depositaron las funciones de decoradores, la ambientación de palacios, ornato de jardines, tramoyas teatrales y talla de obras para los oratorios reales. Antonio de Herrera Barnevo, sucedió a Pompeo Leoni en este cargo palatino y fue el primer Escultor de Cámara del siglo XVII<sup>2</sup>. Desde su muerte (1638) hasta 1664 el cargo no lo ocupó ningún otro artista, tal vez por la absorbente personalidad de Velázquez. En esta última fecha lo ostenta el italiano Morelli; después Nicolás Bussi que retrata a Carlos II y a doña Mariana de Austria; más tarde el granadino José de Mora y finalmente la sevillana Luisa Roldán. El retrato de Felipe IV que hizo Martínez Montañés en 1635 no tuvo otra compensación que la monetaria y tampoco Sebastián Bejarano que le retrató también en 1643<sup>3</sup> obtuvo el título de Escultor de Cámara.

Los precios de los contratos son sensiblemente superiores a las tarifas de provincias y el tamaño de las obras también es ligeramente superior, cuando se trata de obras para retablos. Valga lo uno por lo otro. Los talleres de los escultores no fueron tan numerosos como las academias de los pintores y el caso del pintor Pedro de las Cuevas no se repite entre los escultores. El viaje de formación a Italia es prácticamente desconocido (salvo en el caso de Revenga) y tampoco se conocen dibujos preparatorios para esculturas; el cliente prefería ver la idea del artista a través de modelos en cera o barro que desafortunadamente no se han conservado.

<sup>1</sup> Después de A. PALOMINO (*Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, 1724). el primer intento monográfico para estudiar la escultura madrileña del siglo XVII, fue iniciado por E. SERRANO FATIGATI, «La escultura en Madrid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1909. Posteriormente M.<sup>a</sup> E. GÓMEZ MORENO en su *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae*. Madrid, 1963, la dedica varios capítulos.

<sup>2</sup> C. DE LA VUÑAZA, *Adiciones*. Madrid, 1894, II, p. 264.

<sup>3</sup> PALOMINO (p. 875), le llama Juan de Bejarano; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 127.

En Madrid encontramos la gama más completa de usos escultóricos. La diversidad de la clientela así lo obliga y la categoría del comitente o la finalidad a que se destinaba la escultura también condicionaba la técnica y el material a utilizar. La tradición escurialense de los trabajos en bronce, prolongada en el siglo XVII, hace posible trabajar piezas en este material<sup>4</sup>. Las esculturas colocadas al aire libre (fachadas o jardines) se tallan en piedra, muchas veces de Tamajón, alabastro o mármol. La madera más utilizada para tallar es la de Cuenca y son numerosas las esculturas trabajadas en marfil, cera o barro, buscadas por coleccionistas y estimadas por su fácil colocación en palacios y oratorios. Los relieves escultóricos son menos numerosos que en otras escuelas, al ser sustituidos por pinturas en lienzo, y esculturas de bulto redondo en las hornacinas de los retablos. En el dominio de esta última técnica denotan su categoría artística. La ausencia de postizos, al menos durante la primera mitad del siglo, muestra la sinceridad de sus métodos expresivos. Los efectos truculentos están en función, posteriormente, de un sentimiento escenográfico de la escultura. La policromía, que en un principio es a base de colores planos, se irá complicando y contribuirá a realzar el intrínseco valor de la escultura. A veces se recurre a pintores de primera fila (Camilo) o bien se reúnen ambas cualidades en el propio escultor (Cano).

Las reformas y ampliaciones que se efectúan en las distintas residencias reales emplean temporalmente los servicios de los escultores que habitan en la Corte. La decoración de los salones de El Pardo<sup>5</sup>, la construcción de las ermitas y jardines del Buen Retiro<sup>6</sup>, la fachada del Alcázar Real y las galerías que se colocaron delante de ella<sup>7</sup> fueron obras que los escultores pudieron contratar sin que fuera preciso gozar de un sueldo fijo en palacio. La nobleza

<sup>4</sup> Madrileña tiene que ser la escultura funeraria en bronce del arzobispo don Enrique de Peralta y Cárdenas conservada en la catedral de Burgos.

<sup>5</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, ob. cit.

<sup>6</sup> M.<sup>a</sup> L. CATURLA, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*. Madrid, 1957; J. M.<sup>a</sup> AZCÁRATE, «Anales de la construcción del Buen Retiro». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1966, p. 99-135.

<sup>7</sup> En relación con estos proyectos decorativos G. MAURA y GAMAZO publicó varios documentos, cfr. *Carlos II y su Corte*, T. II, Madrid, 1915, p. 208, 366, 610. La plaza del Alcázar se cerró con dos amplias loggias coronadas de 200 esculturas de mármol, encargadas a Nápoles, Milán y Florencia. Cfr. también SARRABLO AGUARELES, «La cultura y el arte venecianos en sus relaciones con España a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1956, p. 639, aunque confunde estas esculturas con las que actualmente se conservan en la Plaza de Oriente. Don Fernando Valenzuela trasladó de los jardines del Buen Retiro la escultura ecuestre de Felipe IV, de Pietro Tacca, colocándola según MAURA y GAMAZO (p. 208) sobre «un arco solidísimo» que daba acceso a la plaza del Alcázar. Por su parte F. J. DE LA PLAZA (*El Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975, p. 238) piensa que el caballo de bronce estuvo colocado en el frontón del Alcázar. En el Diario de noticias de 1677 a 1678 escrito por don Juan Antonio de Valencia (*Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, T. 67, Madrid, 1877) se anota: «Sábado 24 de Abril de 1677. El caballo de bronce que puso Valenzuela en el tejado de la fachada de Palacio, se baja hoy y se vuelve a su sitio del Retiro».

se interesa por la escultura para decorar tan sólo el retablo de la capilla que patrocina, pero las colecciones particulares de escultura son prácticamente desconocidas. Se prefieren las piezas importadas que aumentan la distinción del propietario<sup>8</sup>. La parquedad temática de la escultura nacional condicionó el coleccionismo privado.

La Iglesia constituye indiscutiblemente el principal cliente de los escultores madrileños, y este hecho repercute en la temática. Los retablos, sillerías o pequeños oratorios precisaban de temática religiosa. El tema inmaculadista priva sobre cualquier otro y las imágenes de Crucifijos son abundantes, con muy variadas advocaciones. Los Santos Labradores tienen en la Capital una especial significación, mientras que las Ordenes religiosas fomentan sus santorales creando imágenes que se imitan en otros lugares. La centralización y solemnidad de las ceremonias de canonización o beatificación inclina a pensar que es de Madrid de donde sale la iconografía correspondiente.

La falta de interés por los cortejos procesionales a diferencia de lo que sucedía en Valladolid, Sevilla o Granada condiciona el desarrollo de este tipo de escultura. En 1664 sólo salían ocho «pasos» en la Semana Santa madrileña: El Lavatorio, la Oración del Huerto, Cristo con la Cruz a cuestas, la Crucifixión, el Descendimiento, Cristo de la Piedad, el Santo Sepulcro y Nuestra Señora de las Angustias<sup>9</sup> y únicamente conocemos dos escultores que trataran la escultura procesional: Antón de Morales<sup>10</sup> y Manuel Rubiales<sup>11</sup>; parece como si se tuviera un interés por huir de las representaciones extremadamente realistas.

En dirección contraria se encuentra un tipo de escultura menor, igualmente de tema religioso, que cumple sus fines en las capillas de las clausuras o sobre el aparador de la habitación del noble: son los pequeños «escaparates» con figuras de cera que trabajaba primorosamente el mercedario Eugenio Gutiérrez Torices; son los nacimientos que se importan de Italia; son los barros deliciosamente íntimos que modela la Roldana; son las esculturas de marfil que se traen de Flandes, Alemania, Italia, Filipinas o que esculpe en Madrid el vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos<sup>12</sup>.

La escultura profana tuvo también, aunque escasamente, su representación. El retrato, la fábula mitológica, la alegoría y hasta la animalística fueron

<sup>8</sup> E. SANTIAGO PAEZ, «Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII». A. E. A. 1967. p. 115.

<sup>9</sup> F. SANTOS, *Las Tarascas de Madrid*, 1664, citada por G. MAURA y GAMAZO, *Carlos II y su Corte*, p. 43.

<sup>10</sup> En 1612 hace *Un Cristo y dos sayones* para Fuencarral, cfr. C. PÉREZ PASTOR, «Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España». *Memorias de la Academia Española*, T. XI, 1914, p. 139.

<sup>11</sup> PALOMINO, p. 1.087.

<sup>12</sup> M.<sup>a</sup> ESTELLA, «El escultor Pedro Alonso de los Ríos». *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada (en prensa).

tratados por el escultor madrileño<sup>13</sup>. «Solo Madrid es Corte», crisol de pensamientos, novedades y hasta tolerancia. El desnudo tiene su abrigo en la mitología; el retrato en la escultura funeraria; la alegoría en la celebración callejera; y la intervención de máscaras y animales en las comedias. Como consecuencia de una serie de reformas que se realizan en Madrid se instalan fuentes que contribuyen al ornato y saneamiento de la coronada Villa<sup>14</sup>. Sus estructuras se verán rematadas o acompañadas por figuras de piedra o mármol que o se compran a «marchands» de escultura italiana (Ludovico Turqui) o se tallan aquí por Rutilio Gacci o Antonio Riera<sup>15</sup>. La entrada de las nuevas Reinas en Madrid daba lugar a la celebración de grandes fiestas y regocijos. Con tal motivo, toda la capital se convertía en una auténtica tramoya teatral levantándose una compleja escenografía de oropel y papelón que disfrazaba temporalmente la pobreza y fealdad del caserón madrileño<sup>16</sup>. Surge así una «escultura fingida» que realiza sus motivos alegóricos en yeso y papel encolado y que el lento pasar de las comitivas regias va convirtiendo en tiempo pasado. Es algo así como la representación escultórica de una vánitas, en estrecha vinculación por consiguiente con los catafalcos fúnebres.

De entre la abigarrada nómina de escultores que pululan por Madrid durante todo el siglo XVII destaca con una categoría estelar el lusitano Manuel Pereira que si al nacer fue súbdito español, al morir podía considerarse como portugués, por los avatares de la política hispana. A pesar de la importancia de su personalidad Pereira todavía no ha alcanzado la estimación que se merece. La escasez de noticias biográficas, la corta obra conocida, las destrucciones, pero sobre todo el abandono de los historiadores por el estudio de la parcela escultórica del Madrid barroco, han impedido la justa valoración de su arte, comparable, cuando no superior, al de los otros dos grandes escultores del siglo: Gregorio Fernández y Martínez Montañés.

La escuela escurialense de Pompeo Leoni, al establecerse la Corte definitivamente en Madrid en 1606, sentó las bases propicias para el desarrollo de

<sup>13</sup> En 1624 al escultor Antonio de Herrera se le pagan 40 cabezas de venados a imitación de los naturales para los jardines del Alcázar. Igualmente en 1625 se registran pagos al mismo escultor por «5 animales gigantes feroces para la dicha comedia que avian de hacer las meninas de la reina; 5 dragones grandes y dos más pequeños, y una tarasca grandes, dos leones y dos cabezas». (Cfr. J. M.<sup>a</sup> AZCÁRATE, «Noticias sobre Velázquez en la Corte», *A. E. A.*, 1960, p. 379.

<sup>14</sup> M.<sup>a</sup> DEL SOL DÍAZ, «Fuentes públicas monumentales del Madrid del siglo XVII. *Villa de Madrid*, 1976, n.º 53, 39-50.

<sup>15</sup> Sobre este escultor publicamos recientemente un artículo, «El escultor Antonio de Riera», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1975, p. 668. Olvidamos entonces manejar el artículo de J. M.<sup>a</sup> MADUREL MARIMÓN, «La labor artística de Antonio Juan Riera en la Villa y Corte de Madrid», *La Notaria*, 80, Barcelona, 1945.

<sup>16</sup> J. GÁLLEGO, «El Madrid de los Austrias. Un urbanismo de teatro», *Revista de Occidente*, n.º 73, p. 19-54; MARQUÉS DE SALTILLO, «Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947, p. 365-393.

una auténtica escuela madrileña, que, sin embargo, tuvo corta duración. Leoni crea una homogeneidad estilística basada en un realismo equilibrado que cultiva un preciosismo con resabios manieristas y que trata de mantener una serenidad de actitudes y movimientos mirando siempre hacia un idealismo clasicista. Los discípulos de Leoni se instalan en Madrid y Toledo y la fuerte personalidad de Gregorio Fernández se erigirá en Valladolid como disidente de esta concepción estética leonina que acabará arrastrando, aunque solo sea tenuamente, a la escultura madrileña en vías de una solución de compromiso que estará representada por la figura de Manuel Pereira cuya larga vida llenará la etapa central del siglo.

Nacido en 1588 en la ciudad de Oporto fue hijo del matrimonio formado por Andrés Gómez Pereira y Guiomar de Resende<sup>17</sup>. Si el apellido materno es claramente portugués, en cambio los del padre pudieran muy bien indicar una ascendencia española. Ignoramos cuándo se trasladó la familia a España y en dónde se establecieron, pero seguramente lo hicieron en Madrid. Palomino al biografiar a Pereira al que considera «insigne escultor», de «nombre inmortal» y «eminente artífice», entre otros epítetos, le confiere una ascendencia noble<sup>18</sup>.

No sabemos cuáles fueron sus primeros pasos artísticos, ni con quién los dio, pero si algo aprendió en su tierra debió de perfeccionarlo en España. De su juventud no se conoce absolutamente nada en Portugal. En los dos primeros decenios del siglo XVII los más importantes escultores que residían en Madrid eran: Antonio de Herrera, el catalán Antonio Riera, el italiano Juan Antonio Ceroni y el granadino (?) Antón de Morales. Toledo seguía dependiendo escultóricamente de Madrid y Juan Bautista Monegro y Giraldo de Merlo aureolado este de una gran fama, eran sus más destacados representantes. En compañía de alguno de estos artistas pudo muy bien formarse Pereira, pero sorprende realmente que hasta el año de 1624 no tengamos noticia alguna sobre su actividad: En esta fecha, a su 36 años, entrega las cuatro esculturas talladas en piedra de la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús, en Alcalá de Henares, representando a *San Ignacio*, *San Francisco Javier*, *San Pedro* y *San Pablo*<sup>19</sup> con un estilo totalmente hecho, ajeno por supuesto a toda la estatuaria

<sup>17</sup> El escultor Manuel Pereira aguarda todavía la exhaustiva monografía que sólo podrá publicarse después de una rebusca en archivos y el rastreo de sus obras en las provincias vecinas a la capital y que sin duda colocará a Pereira en el puesto que le corresponde. Hasta el momento, que sepamos, sólo se han publicado sobre el escultor los siguientes trabajos: M.º L. CATURLA, «Sobre o escultor Manuel Pereira», *XVI Congrès International D'Histoire de l'Art*. Lisbonne-Porto, 1949, p. 333-337; MARQUÉS DE SALTILLO, «La capilla de Santo Domingo Soriano en la iglesia del convento de Santo Tomás». *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1946, n.º 54, p. 253-267; D. MACEDO, «Notas sobre o imaginario Manuel Pereira», *Bellas Artes*, 1956, p. 25-34.

<sup>18</sup> PALOMINO, p. 945-946.

<sup>19</sup> PALOMINO, p. 945; M.º E. GÓMEZ MORENO reprodujo el *San Pedro* y la escultura de *San Pablo*.

portuguesa del mismo momento. Son sus primeras obras conocidas y en ellas ya están patentes los caracteres más peculiares de su arte: una arrogante apostura en sus actitudes, junto con una serenidad realista que equilibra siempre sus composiciones. Igualmente para las monjas bernardas de Alcalá talló un *San Bernardo* en piedra que debió de colocarse en la fachada de la iglesia en torno a 1626, momento en el que Sebastián de la Plaza termina el templo<sup>20</sup>. La escultura crea un tipo que luego repetirá en Madrid en el convento benedictino de San Plácido. Su esbelta figura, se ensimisma con la lectura del libro que sostiene en su mano izquierda y tan sólo el movimiento del rostro anima su severa rigidez.

Manuel Pereira se casó en Madrid en 1625 con María González de Estrada, que contaba entonces dieciocho años<sup>21</sup> y de la que tuvo varios hijos, dos de los cuales sobrevivieron al padre: Bartolomé y Damiana. En 1634 la familia que vivía en la madrileña calle de Cantarranas (hoy Lope de Vega), pared por medio con don Francisco Quevedo, adquirió un censo de capellanía en la iglesia de San Nicolás, informando como amigos del escultor los pintores Luis Fernández y Juan de Lanchares<sup>22</sup>. Algo le salió mal al artista cuando un año más tarde, el 8 de agosto, se encontraba en la cárcel de Madrid por deudas. En aquella ocasión le ayudaron a salir de apuros el pintor Jusepe Leonardo y el ensamblador Juan Bautista Garrido<sup>23</sup>. Esto precisamente cuando Martínez Montañés acababa de llegar a la Corte para retratar al Monarca. Salvo este pequeño incidente, su existencia debió de ser tranquila y el gran número de encargos que sirvió le facilitó una posición económica desahogada. Fue Familiar del Santo Oficio y el cargo no puede ser más representativo de su comportamiento y religiosidad.

Costeado por el Cardenal Zapata, el escultor talla una imagen de *San Bruno* destinada a la cartuja burgalesa de Miraflores. Realizada en madera policromada, su fecha oscilará entre 1624, año en que se festeja en Burgos con gran solemnidad al santo fundador de la Cartuja, canonizado un año antes y 1635 año en que muere el Cardenal<sup>24</sup>. La escultura matizada de profundo realismo adquiere por su naturalidad formal una cota muy elevada dentro del sentimiento de la época y consigue trascender al espectador valores de humanidad, sencillez y religiosidad pocas veces obtenidos sin recurrir a efectos truculentos.

Por su nacionalidad portuguesa sería reclamado para labrar en piedra la

<sup>20</sup> PALOMINO, p. 945; E. TORMO (Alcalá de Henares, BSEE, 1917, p. 146) duda entre Monegro y Pereira.

<sup>21</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, «La capilla...», p. 262.

<sup>22</sup> M.<sup>a</sup> L. CATURLA, «Sobre el escultor Manuel Pereira», p. 336.

<sup>23</sup> M.<sup>a</sup> DEL C. MARTÍN MONTERO, «Jusepe Leonardo y Manuel Pereira», *A. E. A.*, 1952, p. 170.

<sup>24</sup> F. TARIN Y JUANEDA, *La Cartuja de Miraflores*. Burgos, 1896, p. 94.

figura de *San Antonio de Padua* que se colocó hacia 1630 sobre la puerta del hospital madrileño de su nombre que acogía en su beneficencia a los portugueses necesitados. El antiguo retablo mayor fue trazado por Vicente Carducho y ensamblado por Juan Garrido, dorándose en 1632. De este mismo año será la imagen titular que se conserva muy repintada y reformada en el siglo XVIII<sup>25</sup> resultando de inferior calidad que la colocada en la hornacina sobre la puerta de ingreso. Ambas muestran al Santo lisboeta en tierna conservación con el Niño Jesús, regordete y jugueteón. El hábito del santo franciscano no presenta ninguna rugosidad convencional que distraiga de la naturalidad con que ambas esculturas fueron concebidas.

Tal vez el encargo madrileño de la iglesia de San Antonio de los Portugueses guarda relación con el que hizo a Pereira la iglesia lisboeta de Santo Domingo en Bemfica gracias a la generosidad de su prior Joao de Vasconcelos que costeó entre otras cosas cuatro esculturas de «*Cristo Señor, de María Santísima, de Santo Domingo y San Pedro Mártir*; le costaron puestas allá tres mil escudos de plata»<sup>26</sup>. El encargo a la corte de Madrid lo completó Vasconcelos con una serie de pinturas de Vicente Carducho cuya muerte en 1638 nos puede dar una fecha tope para las esculturas de Pereira. La escultura de la Virgen, conocida como *Virgen del Rosario*, es una de las representaciones marianas mejor logradas; el Niño, de ensortijada cabellera y cara mofletuda, juguetea con su Madre y su modelo repite el del San Antonio en Madrid. El rostro de la Virgen es de una languidez exquisita y deja trasparentar un aire de melancolía y «saudade» típicamente portuguesa. Su esquema compositivo mira hacia lo sevillano, dejándonos entrever los tipos montañesinos. La creación sin embargo es auténticamente original y puede reflejar el módulo inmaculadista utilizado por Pereira. La peana de angelitos que soportan la talla no puede resultar más deliciosa, pero en sus rostros tampoco se refleja alegría. El *Cristo* de Bemfica, lastimosamente repintado y algo deteriorado, constituye cabeza de serie dentro de la producción del escultor. Para la puerta principal

<sup>25</sup> D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, p. 111; M.º E. GÓMEZ MORENO, p. 110, prefiere fechar la escultura «hacia 1640».

<sup>26</sup> CRUZ CERQUEIRA. «As imagens e os painéis de S. Domingos de Bemfica. Notas para a historia artística de Manuel Pereira e Vicente Carducho», *Olissipo*, Lisboa, números 35 y 36, 1946; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La huella española en la escultura portuguesa*. Valladolid, 1961, p. 45-46; M.º E. GÓMEZ MORENO (p. 113) que sitúa el convento de Santo Domingo en Bemfica «cerca de Oporto», fecha las obras «después de 1632», precisando «su fecha entre 1640 y 1647». No he podido obtener fotografías de las otras dos esculturas atribuidas a Pereira, por lo que prefiero no emitir juicio alguno. Creemos que puedan relaciones con M. Pereira la Inmaculada de San Esteban de Salamanca y la del convento de las Verónicas, de Murcia, vinculadas a los maestros de Toro (M.º E. GÓMEZ MORENO, p. 93). Como detalle curioso, la peana de la escultura murciana es similar a otras utilizadas por Pereira. El rostro de la Inmaculada de Salamanca, demuestra la misma deliciosa tristeza que la imagen de Bemfica; su excelente policroma puede ser un argumento más a favor de Pereira.



del desaparecido Convento de San Felipe, en Madrid Pereira talló en 1638 una escultura de piedra representando a *San Agustín* encargada por don Juan de Mora Zayas, criado de la reina Isabel de Borbón<sup>27</sup>.

En 1639 le encontramos actuando de tasador de la fuente que en ese año se había colocado en la plaza madrileña de Santo Domingo<sup>28</sup> y al año siguiente es el propio escultor quien entrega a la Villa una escultura de *Neptuno* con un tritón y demás atributos para ser colocada en la fuente del Humilladero de San Francisco<sup>29</sup> que no se ha conservado. Es hasta el momento la primera mención de una obra profana esculpida por Pereira.

De nuevo le volvemos a ver en compañía del ensamblador Juan Bautista Garrido, cuando en 1641 realiza una escultura de *Nuestra Señora de Montserrat* para el convento madrileño de la misma advocación que acababa de patrocinar el mismo Monarca<sup>30</sup>; la escultura fue policromada por el pintor Luis Fernández que como vimos tenía amistad con el escultor. Precisamente en 1646 Pereira sale como fiador del pintor en el compromiso que ambos firman para dorar y restaurar el retablo mayor del convento de las Descalzas Reales de Madrid<sup>31</sup>. En este último año se comprometió a realizar la escultura del apóstol *San Felipe* para la puerta lateral del convento de San Felipe el Real de Madrid, para el que ya había trabajado años atrás<sup>32</sup>.

Se encuentra documentado en 1647 el *Cristo del Olivar* conservado en su oratorio madrileño<sup>33</sup>. Repite con ligeras variantes el Cristo de Bemfica y el tipo vuelve a reaparecer en el *Cristo de Lozoya* de la catedral segoviana<sup>34</sup>. La iconografía de Crucificado utilizada por Pereira es la de Cristo expirante, con la mirada dirigida hacia lo alto, en actitud muy repetida por el escultor, con paño de pureza muy ceñido y atado en su lado derecho. Clavado sobre maderos de tronco redondo, a veces tiene cuatro clavos (Bemfica, Lozoya). Sus brazos forman casi un ángulo recto en estos dos últimos ejemplos y siempre aparentan una tensión extrema y dolorosa. El rótulo de la cruz aparece escrito en tres lenguas. Creemos interesante destacar la ausencia de representaciones

27 MARQUÉS DE SALTILLO, «Artistas madrileños», *BSEE*, 1953, p. 144.

28 M.<sup>o</sup> DEL SOL DÍAZ Y DÍAZ, *Villa de Madrid*, 1976, p. 39.

29 IDEM, p. 49 y 50.

30 M.<sup>o</sup> L. CATURLA, p. 337; M.<sup>o</sup> E. GÓMEZ MORENO (p. 110) sospecha que puedan proceder de este retablo las esculturas de San Benito y Santa Escolástica conservadas en la iglesia de Monserrate. Por nuestra parte creemos que ambas son obras del siglo XVIII y próximas al escultor Juan Antonio Villabrille y Ron.

31 A. MATILLA TASCÓN, «Restauración de obras de arte en las Descalzas Reales (siglos XVII y XVIII)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1973, p. 221.

32 CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico*, T. IV, Madrid, 1800, p. 69. PALOMINO (p. 945) le atribuye además la escultura de *San Benito* sobre la portada del convento de San Martín, en Madrid. CEÁN (IV, p. 70), por su parte, le asigna el *San Martín partiendo la capa* de la misma iglesia.

33 M.<sup>o</sup> E. GÓMEZ MORENO, p. 113.

34 MARQUÉS DE LOZOYA, «De cómo llegó a la Catedral el Cristo de la Agonía, llamado Cristo de Lozoya», *Estudios Segovianos*, 1968, p. 153.

dramáticas en la obra de este escultor. El Crucifijo es la única concesión que hace a la tragedia e incluso no se complace marcando un dolor desgarrado, se limita solamente a señalar la angustia, haciendo hincapié en un sentimiento de esperanza. Sus Cristos son de esbeltas proporciones, más delicados que los tallados por Gregorio Fernández, pero vecinos al de Lecaroz de Alonso Cano. Son serenos y elegantes de concepción, con un adelgazamiento en sus formas y un aspecto de perfección menos humanizada, más espiritual y exquisita.

El famoso *Cristo del Perdón* que talló Pereira y policromó el pintor Francisco Camilo para el convento de Dominicos del Rosario de Madrid, sólo le podemos conocer a través de la réplica conservada en Comillas (Santander) y la versión que hizo en 1751 Luis Salvador Carmona para La Granja de San Ildefonso<sup>35</sup> repetida en Atienza y Nava del Rey. Se trata de un Cristo misericordioso, implorante, sin dramatismo, lleno de dulzura, arrodillado sobre la esfera del Mundo, intercediendo ante la Divinidad por el género humano.

En el convento de carmelitas de Larrea (Vizcaya) se conserva una bellísima escultura de Ecce Homo, de medio cuerpo e implorante actitud. En alguna ocasión se ha relacionado con Gregorio Fernández<sup>36</sup> pero nosotros preferimos asignarla al portugués Manuel Pereira. La obra ingresó en el convento como donación de los patronos don Juan de Larrea y su esposa, junto con importantes cuadros, en los primeros años del siglo XVIII: «En uno de los colaterales (de la iglesia) hay echura del SSm<sup>o</sup> Eccehomo de medio cuerpo, coronado de Espinas y las llagas de manos y costado...»<sup>37</sup>. Su iconografía es muy interesante; más que un Ecce Homo se trata de un Cristo resucitado como parecen indicar las llagar de manos y costado. La corona de espinas es similar a la de los Crucifijos de Lozoya o Bemfica; el rostro implorante, la mirada dirigida a lo alto, las ligeramente arqueadas, la barba fina y el cabello abundante y trenzado, el rostro y nariz afilados, la boca entreabierta, las manos elegantísimas y expresivas y una anatomía delicada y esbelta, apuntan insistentemente hacia Pereira. El hecho de no insistir en lo dramático, suavizando la Pasión con un anhelo de resurrección puede ser un argumento más.

En 1649 el racionero de la catedral de Toledo y cantor de Felipe IV Marcos García fundó la capilla de San Marcos en la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia). Su embocadura se decora con lienzos, algunos próximos a algún discípulo de Eugenio Caxés y su retablo, excelente obra madrileña de mediados de siglo, ve rematado su ático por una buena pin-

<sup>35</sup> PALOMINO, p. 945; M.<sup>a</sup> E. GÓMEZ MORENO, p. 114; E. A. LORD, «Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)», *A. E. A.* 1953, p. 11-29.

<sup>36</sup> J. DE YBARRA Y BERGÉ, *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*. Bilbao, 1958, p. 499, fot. 1.025. Agradecemos sinceramente a la señorita Amparo Ferreras la fotografía que nos ha facilitado.

<sup>37</sup> E. J. DE LABAYRU Y GOICOECHEA, *Historia General del Señorío de Bizcaya*, T. VI, Bilbao, 1971, p. 130. Entre las pinturas donadas figuraban obras de Lucas Jordán, Palomino, Van Kessel, Angelo y Jusepe Leonardo, etc.

tura de Cristo de la paciencia. Su santo titular, *San Marcos*, es una pieza excelente y digna tan solo de Pereira<sup>38</sup>. Es de tamaño algo mayor que el natural; de policromía muy sobria, verde y rojo con decoración de rameados, en sus ropajes. La disposición de la figura que resulta muy arrogante recuerda la escultura de San Andrés que talló para la iglesia madrileña de su nombre, lamentablemente destruída. Su rostro mira hacia arriba, en actitud muy característica del escultor, mostrándonos unas facciones muy afiladas y la boca entreabierta; un apuradísimo estudio del cabello confiere un punto de belleza muy elevada. La mano que sostiene el libro del Evangelio no puede ser más expresiva de la calidad de la talla.

Cuando en 1654 se compromete junto con Bernabé de Contreras a hacer dos esculturas de *San Pedro y San Pablo* para la capilla de Santo Domingo in Soriano del convento dominico de Sto. Tomás en Madrid, Pereira se declara Familiar del Santo Oficio<sup>39</sup>. Para entonces su vida privada se había visto alterada con la muerte de su esposa y su hija Damiana en 1651 se había casado con don José de Mendieta Solís, ayuda de Cámara del Rey y Veedor de las obras reales; en esos años, su hijo Bartolomé ya sería sacerdote<sup>40</sup>.

De 1655 datará el *Crucifijo* conservado en la capilla Palafox de la iglesia soriana de San Juan de Rabanera, como titular de la Escuela de Cristo. La obra fue donada y enviada desde Madrid por don Juan García del Pozo, Comisario del Santo Oficio y Criado de Su Majestad que conocería muy bien la persona y obra de Pereira<sup>41</sup>. El Cristo es de una elegante arrogancia, lleno de tensión barroca, presenta el típico adelgazamiento de los Cristos de Pereira. Eleva igualmente su mirada hacia lo alto y está clavado en cruz de maderos torsos, con rótulo escrito en tres lenguas. El Tratamiento del cabello y barba es similar al empleado por escultor en otras obras.

Tal vez sea de este mismo momento la escultura de *San Bruno* encargada para la hornacina de la fachada de la hospedería que poseía la Cartuja del Paular en la madrileña calle de Alcalá y que hoy se guarda en la Real Academia de San Fernando. Es sin lugar a dudas la mejor escultura que se hace en Madrid en todo el siglo XVII y supera a la versión de Miraflores. La anécdota

<sup>38</sup> Ha sido dada a conocer, sin atribución alguna, por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ en su *Escultura barroca castellana*, II, Madrid, 1971, p. 107.

<sup>39</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, «La capilla de Santo Domingo Soriano en la iglesia del convento de Santo Tomás», p. 260.

<sup>40</sup> PALOMINO, p. 946; CEÁN, IV, p. 70, dice que don José de Mendieta era caballero de la Orden de Santiago. EL MARQUÉS DE SALTILLO (p. 262) señala en cambio que fue el nieto de Pereira quien obtuvo el hábito de Santiago.

<sup>41</sup> E. PARDO BAULUZ, «Palafox y 'La Escuela de Cristo' en la iglesia de San Juan de Rabanera de Soria», *Celtiberia*, 1969, p. 215-228. Ha sido también atribuido a Pereira por S. ALCOLEA (*Guía artística de Soria y su provincia*, Barcelona, 1946, p. 16) y por B. TARACENA y J. TUDELA (*Guía de Soria y su provincia*, Madrid, 1973, p. 98). Queremos señalar aquí el parentesco entre la cabeza del *Cristo* soriano y la del *Ecce-Homo* conservado en Longares (Zaragoza) que viene siendo atribuido al escultor Alonso Cano.

que cuenta Palomino es de sobra conocida para volverla a repetir y nos extraña que la admiración del Monarca no le hiciera sentir la necesidad de hacerle trabajar en palacio. La austeridad y severidad del rostro del Cartujo se compagina admirablemente con el delicado y elegante movimiento de su cuerpo que se quiebra para contemplar la calavera con la que establece un mudo coloquio.

En septiembre de 1658 fue nombrado tasador a la muerte de la Duquesa de Alburquerque «de las cosas tocantes a su oficio»<sup>42</sup>. Este año fue especialmente provechoso para el escultor. La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, de Madrid, comienza a ser decorada. En esta tarea intervienen artistas muy destacados en ese momento: Juan Sánchez Barba, Francisco de Caro, Juan de Pareja, José Ratés, Eugenio Guerra, etc. A Pereira le contratan diez esculturas de Santos labradores para ser colocadas en las hornacinas que rodeaban el baldaquino que contenía el cuerpo del Santo Patrón de Madrid<sup>43</sup>. Las esculturas representaban a: *Eliseo, Alejandro, Eustaquio, Orencio, Adán, Simeón, Emeterio, Lamberto, Galdenico y Esteban*<sup>44</sup>; todavía en 1663 no las había entregado. Además se comprometió a realizar las del retablo mayor de San Andrés que por entonces se había construido sobre variante de una traza dada por Alonso Cano unos años antes. Para el retablo parroquial talló las esculturas de *San Pedro, San Pablo, Santa Teresa, San Pedro Alcántara*, los *Evangelistas*, la *Virgen* y la imagen titular de *San Andrés*, la mejor de todas<sup>45</sup>.

Tal vez sean anteriores a 1668 las esculturas que desde Palomino se le vienen atribuyendo en el monasterio benedictino de San Plácido, en Madrid representando a *San Bernardo, San Ildefonso, San Anselmo y San Ruperto*, aunque su desigual calidad haga sospechar la intervención de colaboradores. Sus cabezas son fruto de la misma que hizo el *San Bernardo* de Alcalá o el *San Esteban labrador*; la misma firmeza de expresión, ahondando si se quiere más en lo popular, pero con la decidida arrogancia de quien se sabe poseedor de la verdad. No creemos sin embargo que le correspondan, como se ha insinuado<sup>46</sup>, las tallas de *San Plácido y San Benito* que flanquean en el retablo mayor la gran *Anunciación* del joven Claudio Coello.

<sup>42</sup> M.<sup>a</sup> L. CATURLA, p. 337.

<sup>43</sup> F. MACHO ORTEGA, «Sobre San Andrés y la capilla de San Isidro, en Madrid», *B. S. E. E.*, 1918, p. 215-222.

<sup>44</sup> E. TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*. Ed. 1972, p. 111. En el siglo XVIII los Santos labradores se trasladaron al Colegio Imperial, actual catedral de San Isidro, en donde fueron repintados de blanco para imitar mármol.

<sup>45</sup> M.<sup>a</sup> E. GÓMEZ MORENO publica foto antigua del retablo, fig. 92. El retablo se destruyó, como los Santos labradores, en 1936. PALOMINO (p. 945) le atribuyó además las esculturas de piedra de *San Isidro* «sobre la puerta de su capilla» y las de *San Andrés* y *Nuestra Señora* sobre las puertas de la parroquial. Sólo se conserva, mutilada, la de *San Andrés*.

<sup>46</sup> E. TORMO, p. 164; M.<sup>a</sup> E. GÓMEZ MORENO, p. 113. M. AGULLÓ ha aportado interesantes documentos sobre la construcción del retablo mayor, cfr. «El monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón»,

Las últimas noticias que poseemos de Manuel Pereira son confusas. Palomino que si no alcanzó a conocerle personalmente, al menos debió de tratar con quien le conoció, señala sorprendentemente que «murió en nuestra Corte nuestro Pereira por los años de 1667 a los sesenta y tres de su edad»<sup>47</sup>. El Marqués de Saltillo encontró y publicó su testamento, redactado en Madrid el 11 de agosto de 1673 y en el que Pereira declaraba «estar bueno y en mi entero y sano juicio»<sup>48</sup>. Contaría pues en este año, si es que nació en 1588, ochenta y cinco de edad. Su memoria sin embargo era lúcida al recordar personas y hechos sucedidos con mucha anterioridad. Como es sabido no era extraño hacer testamento y hasta es posible que éste no fuese el último. Palomino señala todavía que Pereira quedó casi ciego «a lo último de su vida».

Como casi todos los grandes artistas, Pereira tampoco dejó discípulos. De Manuel Delgado sólo sabemos que talló en piedra el San Juan de Dios que el maestro modeló en cera. Sospechamos que fuera también discípulo portugués Manuel Correa pues al testar en abril de 1677 ordena que sus deudas se cobraran a través de Manuel Pereira<sup>49</sup>. Es esta la última fecha que tenemos de la existencia del anciano artista. Contaría entonces 89 años. M.<sup>a</sup> Elena Gómez Moreno sostiene que la muerte le llegó a Pereira en 1683 después de haber vivido 95 años<sup>50</sup>. Si no tuvo discípulos sin embargo la generación de escultores de mediados de siglo le debe el haber sentado las bases de un barroquismo clasicista, equilibrado, ajeno de efectismos, punto de arranque de soluciones diversas que hubieron de mezclarse con la aportación de Alonso Cano y de otros escultores andaluces y castellanos.

---

*Villa de Madrid*, 1975, n.º 47, p. 37-50. De estos mismos años (1666-1671) tendría que ser la Inmaculada de la portada de las Capuchinas, en Toledo, que le atribuyó CEÁN (T. IV, p. 71) y que M.<sup>a</sup> E. GÓMEZ MORENO ya precisó que «de ser suya, correspondería a fecha avanzada, ya con cierta influencia de Cano» (p. 110). Por nuestra parte no la consideramos obra de Pereira, pues no tiene ninguna relación con obras anteriores ni con los pliegues de los hábitos de los Santos del convento de San Plácido, en Madrid.

<sup>47</sup> PALOMINO, p. 946.

<sup>48</sup> MARQUÉS DE SALTILLO, «La capilla de Santo Domingo Soriano en la iglesia del convento de Santo Tomás», p. 262. M.<sup>a</sup> L. CATURLA acepta la fecha de 1673 como año de la muerte de Pereira (p. 335). Precisamente en ese año el convento de San José de Avila encarga la formidable escultura de San José que preside su retablo mayor, que se viene atribuyendo a Manuel Pereira (cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, II, Madrid, 1971, p. 75, fig. 103). La obra fue entregada en 1676. La avanzada edad que en ese momento tendría Pereira parece aconsejar una reconsideración sobre su atribución.

<sup>49</sup> V. TOVAR, «El arquitecto Marcos López y el convento de las trinitarias descalzas de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1974. Manuel Correa intervino en 1649 en las decoraciones con motivo de la entrada en Madrid de la reina Mariana de Austria (cfr. MARQUÉS DE SALTILLO, *Ejemplares artísticas madrileñas*, BSEE, 1948) y en 1657 contrató varias esculturas para el convento segoviano de la Merced (cfr. MARQUÉS DE SALTILLO, «Artistas madrileños», BSEE, 1953, p. 155).

<sup>50</sup> M.<sup>a</sup> E. GÓMEZ MORENO, p. 114.



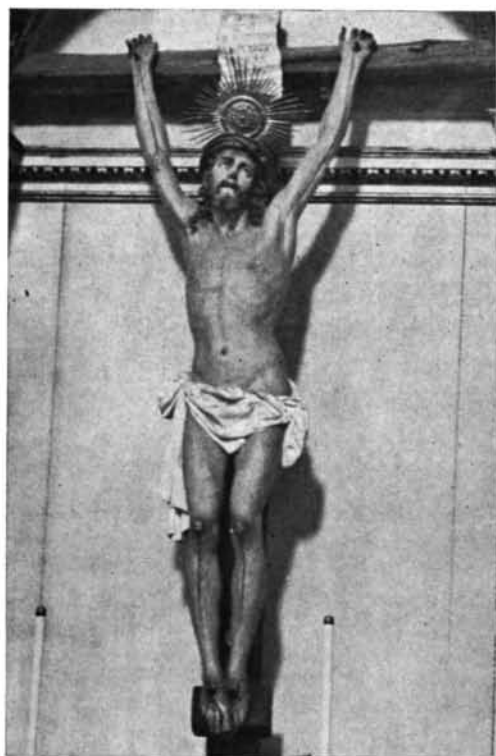
1. Alcalá de Henares (Madrid). Convento de Bernardas. San Bernardo.—2. Alcalá de Henares (Madrid). Jesuítas. San Pablo.—3. Madrid. San Antonio de los Portugueses. San Antonio de Padua.—4. Martín Muñoz de las Posadas (Segovia). Parroquial. San Marcos.



1



2



3



4

1. Santo Domingo de Bemfica (Lisboa). Virgen del Rosario.—2. Larrea (Vizcaya). Ecce Homo.—3. Santo Domingo de Bemfica (Lisboa). Crucifijo.—4. Soria, Iglesia de San Juan de Rabanera. Crucifijo.



Madrid, Convento de San Plácido: 1. San Ildefonso.—2. San Bernardo.—3. San Ruperto.—  
4. Madrid, Catedral, San Esteban Labrador (destruido).