

ESCULTORES SALMANTINOS DEL SIGLO XVII: PEDRO HERNANDEZ

por

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS
y ANTONIO CASASECA CASASECA

En artículo precedente publicado en esta misma revista, prometimos una serie periódica de estudios sobre la escultura salmantina del siglo XVII¹. El primero lo ocupó la figura más sobresaliente y hasta cierto punto conocida de este subfoco regional castellano, Antonio de Paz. Después de él el artista más cotizado por la clientela del momento fue sin duda Pedro Hernández. Sin embargo ha pasado desapercibido debido seguramente a su menor calidad. Una rebusca documental nos ha permitido reconstruir su biografía y catalogar su obra. En cuanto a su estilo, la desaparición de buena parte de su producción documentada hace todavía difícil llegar a unas conclusiones sólidas y definitivas.

Pedro Hernández debió nacer en la década de 1580 y murió muy viejo, cumplidos los ochenta años, pues, como veremos, falleció en 1665. Su padre, que llevaba su mismo nombre, fue ensamblador y carpintero, según consta en un documento de 1579²; en otro de 1601 figura como fiador del escultor Juan de Montejo en la obra del sepulcro de Santa Teresa de Jesús en el convento de la Anunciación de Alba de Tormes³. Así que nuestro artista es muy probable que realizase sus primeros pasos artísticos al lado de su progenitor. Estuvo casado con Ana de Medina y tuvo seis hijos; los cuatro primeros murieron en temprana edad, quedándole sólo dos hijas, Ana y María de Medina, casadas en 1617 y 1624 respectivamente. La primera contrajo matrimonio hacia 1637 con Juan González, que fue primeramente platero y

¹ *Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca*, BSAA, 1979, p. 387-416.

² En una obligación de dinero que le adeudaban Diego Sánchez y Andrés Juanes, vecinos de Cabrerizos; Archivo Histórico Provincial de Salamanca (sigla AHPS), Protocolo 3.879, fol. 387.

³ *Ibid.*, Prot. 3.459, fols. 411-12. En otro documento de 1622 figura Pedro Hernández el Viejo como morador en unas casas de la calle de Palomino alquiladas a don Francisco Bona] de Paz; Prot. 3.513, fols. 26-27.

luego notario de la Audiencia Eclesiástica de la Universidad de Salamanca; la segunda hacia 1640 con Antonio de Puga, cordonero de oficio. Vivía en una casa sita en la plazuela de San Julián, iglesia de la que fue parroquiano⁴. Aunque no le faltaron encargos, en buena parte de pueblos de la provincia, pasó muchos apuros económicos al fin de su vida, tanto que murió casi pobre de solemnidad. Ello se debió seguramente a su avanzada edad y a la consecuente incapacidad física de los últimos años. Así mientras entre 1610 y 1640 menudearon los encargos, fueron decayendo a partir de la última fecha hasta agotarse prácticamente a partir de 1650. Prueba de que en los años de auge físico no le faltó clientela con que amasar una respetable fortuna es el hecho de que pudiese dotar a sus hijas con la considerable cantidad de mil ducados a cada una. Sin embargo en vísperas de su muerte se encontraba muy preocupado por su porvenir, especialmente de la segunda, más pobre y cargada de hijos. Ya en 1634 había solicitado para ellas el disfrute de la memoria que doña María Ortega había fundado en la parroquia de Santa Olalla a fin de favorecer a doncellas pobres y honradas. El escribano Juan de Medina atestiguó que las dos muchachas lo eran tales y además parientes de la fundadora, por cuanto su abuelo materno, don Diego de Medina, había sido sobrino carnal de la misma⁵. Al año siguiente consiguió que Eufrasia Díez, viuda de Pedro Escobar y hermana de su padre, Pedro Hernández, otorgara en su testamento una manda de doscientos ducados para el remedio de sus hijas. El cobro de esta cantidad enredó a nuestro escultor en un pleito ante la Chancillería de Valladolid con Francisco de Coca, ministril de la catedral, pleito que no ganó hasta 1663 en vísperas de su muerte. Consiguió al fin los doscientos ducados que se sacaron de la venta de una casa en la calle de la Reina, casa que había sido de su tía la mencionada Eufrasia Díez⁶.

Pedro Hernández otorgó testamento el 16 de febrero de 1663. Se declaraba mayordomo de la cofradía del Santísimo en la parroquia de Sancti Spiritus y miembro de otras hermandades piadosas de San Julián, San Martín, la Vera-Cruz y San Francisco el Real. Ordenaba ser enterrado en la iglesia de San Julián, en sepultura propia junto al altar de Santa Ana, donde yacía su mujer Ana de Medina. Dejaba por herederas a sus hijas, mejorando en un tercio y quinto de sus bienes a la menor, e instituía albaceas a sus yernos⁷.

⁴ *Ibid.*, Prot. 5.665, fol. 630.

⁵ *Ibid.*, Prot. 4.718, fols. 1.507-12. El pedimiento de información se realizó el 6 de diciembre de 1634.

⁶ *Ibid.*, Prot. 5.115, fol. s. n.: Venta judicial de una casa a favor de Pedro Hernández a 28 de julio de 1663.

⁷ *Ibid.* Prot. de Pedro González Bretón, fol. s. n.; no se encuentra el inventario de los bienes del escultor. Además del testamento y de los documentos citados hay otros referentes a poderes, obligaciones y ventas carentes de interés.

Sin embargo no murió hasta dos años más tarde, el 7 de marzo de 1665⁸.

Nuestro escultor tuvo taller en su casa donde enseñó el oficio a varios aprendices. En 1619 a Miguel García, hijo de Gregorio García, vecino de Peñaranda, por espacio de cinco años⁹. Este Miguel García resultó aventajado discípulo pues, como ensamblador y tallista importante, acabará colaborando con los mejores escultores salmantinos cual Antonio de Paz, Jerónimo Pérez, Francisco Gallego y Cristóbal de Honorato. En 1628 recibió como aprendiz a Gabriel de Rubalcava, natural de la merindad de Cudeyo en Santander, de quien era tutor un hermano mayor estudiante en la Universidad; también salió aventajado discípulo¹⁰. Pero lo que prueba mejor la fama de Pedro Hernández como el maestro más acreditado del momento es que el propio Antonio de Paz pusiese en sus manos en 1630 la educación artística de su sobrino Juan de Paz¹¹.

Ignoramos en cambio con quién se formó Pedro Hernández. El problema afecta a toda la generación de escultores salmantinos nacidos a fines del siglo XVI que ejercieron su actividad en la primera mitad de la centuria siguiente. Falta por estudiar el panorama escultórico de la ciudad y la provincia en aquellas fechas del feneciente manierismo antes de que apareciese en el horizonte la personalidad renovadora de Esteban de Rueda. Algo apuntamos sobre este asunto en el artículo dedicado a Antonio de Paz. Añadiremos que Hernández mantuvo unos primeros contactos con Diego Salcedo, fallecido hacia 1611, y acaso con Pedro de Salazar, muerto en 1617, artistas de los que conocemos muy poco. El escultor partió de un manierismo, ya bastante agitado, como patentiza en las primeras imágenes del Ángel de la Guarda y de Santa Ana, para evolucionar hacia un franco naturalismo barroco. A diferencia de otros compañeros de profesión salmantinos, en esta senda hacia el naturalismo recibió tempranamente el impulso del importante foco vallisoletano, pues consta que ya en 1619 realizó varios viajes a la ciudad del Pisuerga para tomar modelo de la imagen de la Inmaculada Concepción de Gregorio Fernández en el convento de San Francisco. En estos viajes tendrá ocasión de conocer otras obras del insigne maestro, así como el Santo Entierro de Juni que se encontraba entonces en el claustro del mencionado convento, hoy desaparecido; este último inspiró, sin duda, el que nuestro artífice compuso para la iglesia salmantina de San Cristóbal. Más tarde, en 1631, volvió a entrar en contacto, aunque indirecto y seguramente poco significativo, con Gregorio Fernández, por cuanto el modelo para el escudo sostenido por

⁸ Archivo Diocesano de Salamanca, Libro de difuntos de la parroquia de San Julián de 1659 a 1727, fol. 17 v.º

⁹ AHPS., Prot. 3.254, fols. 397-98.

¹⁰ *Ibid.*, Prot. 2.982, fols. 160-62.

¹¹ *Ibid.*, Prot. 4.719, fols. 577 y ss.: Testamento de María de Paz. Véase el artículo citado en la nota 1, p. 389.

ángeles de la fachada de la iglesia de San Andrés de Carmelitas Descalzos, cuya ejecución se le encomendó, había sido enviado desde Valladolid por el afamado escultor. Dentro del ambiente estético en que trabajó y se desenvolvió nuestro hombre tampoco se ha de pasar por alto el conocimiento y estudio de la obra de Esteban de Rueda y Antonio de Paz, los escultores más avanzados de su generación en Salamanca. No en vano fue en 1634 tasador del retablo de San Martín, cuyos relieves y esculturas habían realizado estos artistas, y veedor en 1644 del retablo de Sancti Spiritus, obra maestra de Antonio de Paz. A pesar de lo cual Pedro Hernández nunca llegó al maduro naturalismo, casi clasicista, que alcanzó su compañero en la última fase de su estilo.

Con todo, a diferencia de sus colegas salmantinos, Hernández no sólo fue escultor, ensamblador y entallador, sino también cultivó una faceta inédita, la de dibujante de estampas para pintura, lo que no dejaría de influir en sus composiciones escultóricas, particularmente en los relieves. En abril de 1646 Pedro de Aguilar se obligó a pintar para el arcediano de la catedral, don Roque Ruiz del Barrio, cinco lienzos con las alegorías de los cinco sentidos y otros dos grandes de las historias de Lot y Anteón «conforme a las estampas de Pedro Fernández, escultor». También le había de hacer catorce lienzos con las escenas de la Creación «conforme a las estampas y dibujos que se me an entregado del dicho Fernández escultor»¹². Tres meses más tarde Pedro de Aguilar rectificó parte del anterior contrato a petición del arcediano, comprometiéndose a pintarle, en lugar de los lienzos de la Creación, dos de las historias de Venus y Marte, del mismo tamaño que los ya realizados de las historias de Lot y Anteón, «y la pintura conforme a los papeles que me tiene entregados Pedro Fernández, escultor»¹³. Ni que decir tiene que todos estos lienzos se han perdido, lo que es una lástima, pues nos hubieran permitido calibrar la categoría de nuestro artista como dibujante de temas especialmente mitológicos y alegóricos.

La primera obra documentada de nuestro escultor data de 1610. En el verano de aquel año los oficiales de la Audiencia Real de la ciudad querían tener una escultura de su patrono, el Angel de la Guarda, para que presidiera el altar que la cofradía poseía en la parroquia Sancti Spiritu. El mayordomo don Diego Ramírez buscó estampas devotas a cuyo modelo se acomodase la imagen, la cual había de cumplir los siguientes requisitos. «De buena madera de pino, seca..., bien acabado y perficionado el rostro..., con dos figuras más pequeñas pendientes de la figura principal e incorporado todo en una pieza, que la una a de ser un niño que sea de altura asta la cintura del Angel y le tenga debaxo de su amparo de la mano derecha, y un demonio al lado yzquier-

¹² AHPS., Prot. 3.908, fols. 474-75 v.º; escritura de 15 abril de 1646.

¹³ *Ibid.*, fols. 476-77 v.º; escritura de 26 de julio del mismo año.

do que le acomete... y el Angel le a de estar desviando con la mano izquierda». Se hicieron posturas entre los escultores de la ciudad, pujando Diego Salcedo y Pedro Hernández. La adjudicación se hizo a favor de Salcedo por haber rebajado el precio de salida de nueve mil reales a veinte ducados¹⁴. El contrato, firmado el 18 de agosto, estipulaba que la imagen se entregase en octubre del año siguiente. Ahora bien, para esa fecha es casi seguro que Salcedo había fallecido. Por otra parte se exigía la hechura de uno o varios modelos previos de barro hasta que alguno de ellos contentase a los cofrades y se pudiese traducirlo en madera. Así resulta altamente probable que, habiéndose demorado Salcedo en los modelos, en lo que le sorprendería la muerte, se hubiese ocupado de la escultura definitiva Pedro Hernández; esto sin contar con que nuestro artista no hubiese realizado como dibujante la estampa del Angel que los cofrades estuvieron buscando. En abono de esta suposición está el hecho de que, al contratar Hernández en 1614 un nuevo Angel de la Guarda para la iglesia de Villanueva de Figueroa, le pidiesen lo fabricase «de la forma y manera que yzo la imagen del Santo Angel de la Guarda que tienen los cofrades de la Audiencia Real de esta ciudad en la yglesia de Santi Spiritus della»¹⁵.

La escultura de Sancti Spiritus se conserva en un precioso retablito que en 1611 entabló para ella Antonio González Ramiro. En nada se parece a lo que conocemos de Diego Salcedo y, en particular, al Angel de la Guarda del retablo de Baños de Montemayor. Es un Angel de esbeltas proporciones, de movimientos y contramovimientos finamente calibrados para conseguir una composición manierista de suevo *figura serpentinata*, la cual, si aparece ya como difuminada en el conjunto, es muy visible, en cambio, en el niño protegido por el Angel. Los ropajes se ondulan en líneas menudas y caligráficas y los pliegues no ostentan la dureza que adquirirán en obras más avanzadas del escultor. Es muy jugosa y delicada la anatomía del niño, enteramente desnudo, y casi exhibicionista y pagana la de la pierna y brazo izquierdo del Angel.

No hemos logrado dar con el Angel de la Guarda que Hernández esculpió para el pueblo de Villanueva de Figueroa, dorado y policromado en 1619 por Andrés Rodríguez¹⁶, pero la bella imagen de Sancti Spiritus hizo fortuna y se erigió en prototipo de otras varias. Así en 1619 el propio Pedro Hernández realizó otra de cinco cuartas y media para la cofradía del Angel de la Guarda de la parroquia de San Miguel de Arcediano, «según y como y de la

¹⁴ *Ibid.*, Prot. 3.498, fols. 7-11. Las posturas de Diego Salcedo y Pedro Hernández se llevaron a cabo el 12 y 13 de agosto de 1610; la escritura se protocolizó el día 18 de agosto.

¹⁵ *Ibid.*, Prot. 3.503, fols. 827-28. Escritura de 2 de junio de 1614.

¹⁶ *Ibid.*, Prot. 3.254, fols. 339-40.

misma forma y manera y tan bien obrada como la que está en la yglesia de Sancti Spiritus»¹⁷. Se venera en una hornacina del actual retablo mayor del XVIII y es, efectivamente, un calco apenas sin variación del modelo propuesto. Todavía hemos encontrado otro Angel de la Guarda en un retablo lateral de la iglesia de Los Villares de la Reina, que no mencionan los libros de fábrica consultados. Tiene que ser de estos mismos años. No dudamos en atribuirlo a nuestro escultor por el perfecto modelado del Angel; en cambio las figuras del niño y del demonio pecan de simplificación y aun torpeza. Estas desigualdades serán denominador común de toda la producción del artista. Volveremos a mencionar aún otro Angel de la Guarda más evolutivo en el retablo de Colmenar de Montemayor, al que nos referiremos en su lugar adecuado.

Retrocediendo ahora a 1612, en esta fecha el escultor contrató el retablo mayor y una escultura de Santa Marta con destino a la iglesia de la Magdalena de Salamanca. No habiendo cumplido su compromiso para la fecha fijada, enero de 1614, se le prolongó el plazo hasta junio del mismo año¹⁸. La iglesia románica de la Magdalena, perteneciente a la Orden de Alcántara, fue totalmente transformada a fines del XVIII por Jerónimo García de Quiñones y nuevamente remodelada en 1917 cuando pasó a propiedad de los Carmelitas Descalzos; no queda, pues, rastro de retablo y de la estatua. En 1618 ensambló asimismo el retablo mayor de la iglesia del convento de San Andrés de Carmelitas Calzados; era de dos cuerpos, de columnas dóricas el primero y de pilastras jónicas alternando con estípites el segundo. Únicamente la custodia remataba en una imagen de escultura de San Andrés¹⁹. El retablo quedó destruido en la célebre riada de San Policarpo, por el año 1626, que arrasó el convento, dando lugar a la construcción de uno nuevo y más suntuoso²⁰. Tampoco se han conservado un San Antón realizado para la iglesia del pueblo de Arapiles y un Cristo Resucitado, de vara y media de alto, igual al que estaba en la capilla de la Vera-Cruz de Salamanca, hecho para don Luis de Ledesma, vecino de la villa de este nombre: ambas obras se fechan en 1619²¹. Cuanto al modelo de la cofradía de la Vera-Cruz, se venera efectivamente en

¹⁷ *Ibid.*, Prot. 3.254, fols. 309-9. Escritura de 10 de enero de 1619.

¹⁸ Los contratos del retablo y de la imagen de Santa María se firmaron respectivamente el 29 de junio y el 18 de septiembre de 1612. La fecha de la escritura citada es de 16 de enero de 1614; AHP., Prot. 2.968, fols. 234-35.

¹⁹ *Ibid.*, Prot. 5.597, fols. 315-16; Salamanca a 25 de junio de 1618.

²⁰ VELASCO BAYÓN, Balbino: *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca 1978, p. 43. En un documento de 1632 consta la venta del antiguo retablo al convento de Santa Isabel, consignándose en la descripción del mismo que tenía en los tableros a los lados de la custodia pinturas de San Elías y San Eliseo; AHPS., Prot. 4.716, fol. 1.932. Tampoco ha sobrevivido el retablo en la iglesia del convento de Santa Isabel.

²¹ AHPS., Prot. 3.254, fols. 315-16 y 352-53 respectivamente; los contratos están fechados el 10 de enero y el 13 de abril de 1619.

su capilla un Resucitado, que sale en procesión el Domingo de Pascua, pero no parece el mencionado sino otro que lo sustituiría en el siglo XVIII, atribuido a Alejandro Carnicero. Igualmente en 1619 suscribió el contrato de una Santa Marta, semejante a la que poco antes había entregado a la iglesia de la Magdalena, que le encargó doña Beatriz Nieto y Acevedo para su oratorio privado²².

Extrañamente en este último contrato se especificaba que la estatua de Santa Marta se esculpiese también «conforme al modelo de una Nuestra Señora que está haciendo para la cofradía de La Cruz». En efecto, sabemos por el libro de Acuerdos de dicha cofradía que, habiendo traspasado a los Sexmeros de la ciudad una imagen de la Virgen que poseían por cuarenta ducados, andaban en tratos para hacer una nueva bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. En 4 de septiembre de 1619 don Francisco de Ocaña acudió a Valladolid para hacer allí el encargo, habiéndole pedido por la imagen un precio excesivo, expuso la opinión de que en Salamanca había buenos oficiales para realizar este trabajo. Se puso entonces en contacto con Pedro Hernández, quien se comprometió a esculpir la imagen en cinco meses a imitación de la Inmaculada del convento vallisoletano de San Francisco, obra, como se sabe, de Gregorio Fernández. Sin embargo, como nuestro escultor se demorara más de la cuenta en realizar su compromiso, en 8 de marzo de 1620 acordó la cofradía que don Andrés López se dirigiera nuevamente a Valladolid para contratar definitivamente la Inmaculada con Gregorio Fernández. En vano apeló nuestro hombre a la cofradía alegando que no había podido hacer la estatua por impedimentos que había tenido. Lo único que consiguió fue una compensación económica por los gastos que le habían ocasionado varios viajes a Valladolid para tomar modelo de la Inmaculada de San Francisco²³. El contrato con Gregorio Fernández se llevó a cabo el 2 de junio de 1620²⁴.

Una vez expuesta en la capilla de la Vera-Cruz la Inmaculada del maestro vallisoletano, causó un gran impacto. Así cuando en 1622 Pedro Hernández aceptó encargarse de la hechura de otra Inmaculada Concepción con destino a la cofradía de este título que funcionaba en el convento salmantino de San Francisco el Real, una de las cláusulas del compromiso estipulaba que «ymite en el rostro a la que está en dicho conbento y en lo que toca al ropaxe

²² *Ibid.*, Prot. 2.972, fols. 1.632-33; 18 de noviembre de 1619.

²³ Archivo Diocesano de Salamanca, Libro de Acuerdos de la Cofradía de la Vera-Cruz, 1611-1624, fols. 147, 149-50 y 164.

²⁴ Así consta en el mencionado Libro de Acuerdos, fols. 167 r.º y v.º. Se añade que la imagen se contrató con Gregorio Fernández ante el escribano de Valladolid Pedro López Bahamonde en precio de 2.100 reales y 44 dineros para la caja en que había de venir cuando estuviere terminada, que sería para la Navidad de 1620. Estos datos coinciden con los publicados por E. GARCÍA CHICO, *Documentos para la Historia del Arte en Castilla. Escultores*, Valladolid 1942, p. 175-76.

conforme a la que está en la yglesia de la Cofradía de la Cruz»; sólo que, además de la aureola de rayos, había de llevar la media luna y un dragón a sus pies. Esta imagen fue también dorada y policromada por el pintor Antonio González de Castro «conforme a la de la Cruz, así por dentro como por de fuera»²⁵. Es lástima que no se haya conservado debido a la ruina del convento de San Francisco el Real, pues hubiera sido muy instructiva la comparación con la Inmaculada de Gregorio Fernández que venturosamente se encuentra en su sitio.

A falta de ésta y otras esculturas de las mismas fechas, poseemos al menos una documentada en 1621, lo que nos permite precisar el estilo del escultor en este período todavía inicial de su producción. Nos referimos a la Santa Ana con la Virgen Niña en un retablo colateral de la iglesia de Los Villares de la Reina. La contrató el 26 de abril del mencionado año, como de costumbre conforme a un modelo previo elegido por la clientela, concretamente «según y como y de alto y tamaño que está hecha y acavada otra que al presente ay en la yglesia de San Ysidro desta ciudad»²⁶. La imagen se encuentra desde luego más cerca del manierismo que del naturalismo de Gregorio Fernández. Ello pudo deberse a que Hernández no fue capaz de asimilar la lección que le había proporcionado su reciente estancia en Valladolid. Opinamos sin embargo que el arcaísmo manierista de la escultura fue ocasionado más bien por tener que partir forzosamente de un modelo dado. Las proporciones anchas y las formas robustas así como el engolamiento de los paños son los que habían utilizado un Esteban Jordán o un Francisco del Rincón una generación antes. Los rostros de Santa Ana y de la Virgen resultan bastante inexpresivos y en el de esta última utiliza el mismo tipo infantil de pómulos redondeados que en los distintos niños que acompañan a sus imágenes del Angel de la Guarda.

El 27 de abril de 1622 concertó la factura de unas andas para la cofradía del Rosario del lugar de Arcediano, para donde ya había realizado uno de los Angeles de la Guarda. El contrato aludía al ensamblaje y a la escultura, si bien este último término habrá que referirlo seguramente a la entalladura²⁷.

²⁵ AHPS., Prot. 3.258, fols. 673-74. La fecha del contrato de esta Inmaculada por parte de Pedro Hernández fue la de 24 de octubre de 1622 y el precio cincuenta ducados. La escritura del dorado y policromía de la imagen lleva fecha de 29 de agosto de 1623 y se encuentra en el protocolo 3.513, fols. 306-309; en ella se especifica que el pintor Antonio González de Castro había de poner tanto a la Virgen como al dragón ojos de cristal de roca, así como las piedras y joyas en la orla del manto y de la túnica que le entregase Juan Domínguez, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción. Cuanto a la imagen de la Concepción que había en el convento y cuyo rostro había de imitar la de Fernández, ignoramos si sería la que acababan de labrar para la fachada del mismo Pedro de Salazar y Francisco Sánchez; cfr. PINILLA GONZÁLEZ, Jaime: *El arte de los Monasterios y Conventos despoblados de la provincia de Salamanca*, Salamanca 1978, p. 39-40.

²⁶ *Ibid.*, Prot. 3.256, fols. 610-11 r.º

²⁷ *Ibid.*, Prot. 3.258, fols. 581-82.

Del año siguiente es la imagen de San Antón que se conserva en Zarapicos. No es de mucha calidad pero tampoco se podía exigir más por doscientos reales²⁸. Con todo esta escultura corrobora nuestra sospecha respecto de la de Santa Ana. No han transcurrido dos años entre la hechura de una y otra imagen y, sin embargo, el escultor ha realizado en su estilo un giro de noventa grados. Es decir la lección aprendida en Valladolid sí había dado su fruto. La figura de San Antón, aun compuesta con escaso empeño, denota ya un patente realismo tanto en el rostro, barba y cabello como en el ropaje. Este es el camino que va a seguir de ahora en adelante nuestro escultor.

El 7 de junio de 1624 el licenciado Francisco Rodríguez, capellán de la parroquia de San Cristóbal de Salamanca, y Pedro Hernández se convinieron en que éste haría «un santo sepulcro con todas las figuras y requisitos que sean necesarios para semexante ystoria». El interés puesto por el artista en este relieve de piedra franca de Villamayor se deduce de las expresiones siguientes: «Y las figuras a de açer en la forma que dicho Pedro Hernández en su condición entendiere y supiere como si le dieran dos mil ducados por ello»²⁹. El relieve se ha conservado por fortuna al fondo de uno de los ábsides de la iglesia, aunque en deplorable estado de abandono por estar el templo hace tiempo cerrado al culto. Es una de las mejores creaciones de nuestro escultor pese a que se advierten desigualdades y aun torpezas imputables a la magnitud del relieve, ya que se compone de siete figuras de tamaño mayor que el natural. Por necesidad hubieron de colaborar con él discípulos de su taller. En Salamanca existían dos relieves de tema semejante: el de Juan de Juni en el claustro de la Catedral Vieja y otro en la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Vega, de autor desconocido muy italianizante a quien se ha confundido con Lucas Mitata. Sin embargo Hernández parece haberse inspirado para la composición general no en ellos, sino en el Santo Entierro de Juni que sin duda conoció con motivo de sus viajes al convento de San Francisco de Valladolid. Ateniéndose al mismo principio de rigurosa simetría la Virgen ocupa el centro de la escena, a sus lados se corresponden las actitudes de María Salomé y María Magdalena, San Juan y María de Santiago, mientras cierran la composición por ambos extremos las figuras de José de Arimatea y Nicodemus. Como en Juni los personajes del fondo contemplan conmovidos el acontecimiento; en cambio los santos varones no hacen lo mismo sino que, con un nuevo sentido procesional y escenográfico, arrastran hacia el sepulcro el cuerpo inerte de Cristo, sosteniendo con esfuerzo el suda-

²⁸ El San Antón que se conserva en la iglesia de Zarapicos coincide en medidas y atributos con el que se describe en el contrato: «De madera, que tenga cinco cuartas de alto sin la peaña, con su campanilla y cochino como es costumbre... y por mi cuenta le haré pintar, dándole sus colores en el ropaxe y las orillas dél doradas»; *Ibid.*, Prot. 3.259, fols. 238-39; 7 de junio de 1624.

²⁹ AHPS., Prot. 3.516, fols. 429-30.

rio por los dos extremos. Creemos advertir también un leve influjo del relieve del martirio de San Esteban, en la fachada de este templo salmantino, firmado en 1610 por Juan Bautista Ceroni, tanto en la forma de los árboles del paisaje como en la figura de San Juan, retraída en segundo plano con la corona de espinas sobre el pecho; esta última es semejante a la de San Pablo joven sosteniendo los vestidos de los que apedrean a San Esteban en el mencionado relieve. Aludimos a las desigualdades que presenta el grupo. Así mientras las imágenes de las Marías son bastas y de cabezas y manos desproporcionadas, las de San Juan y de los santos varones están bien modeladas. La Virgen lleva echado el manto sobre la cabeza que forma los mismos pliegues que en la Santa Ana de Los Villares. La figura de Cristo es lo más cuidado del conjunto; el rostro, cabellos, manos y extremidades están esculpidos con *finura* y eficaz naturalismo, acercándose a los Cristos yacentes de Gregorio Fernández. No sin razón el profesor Martín González, aun sin conocer el autor, intuyó en este relieve la huella de un discípulo del maestro vallisoletano³⁰.

Aunque no documentado, sospechamos que el Cristo yacente de madera que se conserva en la parroquia de San Nicolás de Vitigudino, es también obra de Pedro Hernández. Su rostro, torso y extremidades son muy parecidos a los acabados de describir. En este caso la influencia de Gregorio Fernández es evidente en cuanto se atuvo a un tipo creado e incansablemente repetido por este artista. Pero en comparación de los prototipos de este maestro el Cristo yacente de Vitigudino resulta arcaizante por lo estático. Sólo dobla la cabeza hacia el lado izquierdo y uno de los brazos hacia el contrario, mientras el otro brazo y las piernas permanecen en la más absoluta rigidez. En consecuencia el modelado, aunque correcto, carece de la blandura táctil característica de los Cristos de Fernández.

Siguen por orden cronológico al relieve de San Cristóbal una serie de obras que se han perdido. En 1624 un Niño Jesús, que tomaba como modelo otro célebre de la parroquia salmantina de San Martín, y un San Francisco de Asís, ambos para el pueblo de Babilafuente³¹. En 1625 un San Sebastián para la cofradía de este santo en Villaescusa (Zamora) y un Calvario completo, de madera de peral, puesto dentro de una caja de cristal, encargo de don Antonio de Medina, acaso pariente de la mujer del escultor³². En 1626 unas andas procesionales contratadas por unos vecinos de Arcediano, pueblo para el que Hernández había realizado ya otros encargos. Llevaban dos columnas estriadas sosteniendo un arco tallado, el cual tenía por remate un grupo de la Resurrección y dos ángeles a los lados; el corredor de las andas estaba flan-

³⁰ *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, Madrid 1971, p. 15.

³¹ AHPS., Prot. 3.261, fols. 433-34 y 598-99. Las fechas de las escrituras el 28 de abril y el 6 de diciembre de 1624.

³² Prot. 5.003, fols. 1.531-32, a 24 de septiembre de 1625.

quado por cuatro pirámides³³. En 1628 una figura de San Blas, vestido de pontifical y echando la bendición, juntamente con unas andas parecidas a las acabadas de describir, todo ello con destino al pueblo de Villamayor³⁴. En el mismo año una Santa Bárbara (Santa Bárvola en el documento) para el lugar de Mozodiel de Abajo y un San Juan Bautista para el de Hoyos del Collado, jurisdicción de Piedrahita en la provincia de Avila³⁵.

En agosto de 1629 el Cabildo de la catedral salmantina le encargó unos ángeles «para el altar mayor de dicha santa yglesia... de quatro pies y medio de alto con peaña y todo, y an de ser güecos y las peanas an de ser hechas postiças, envevidos los pies de los ánxeles en ellas»³⁶. Dudamos si se trataba de los ángeles que habían de acompañar a la imagen de la Asunción de la Virgen, hecha poco antes por Esteban de Rueda³⁷. El canónigo Rojas encargado por el cabildo para reunir limosnas, dar las trazas y buscar oficiales que los ejecutasen fue efectivamente el mismo que encomendó a Hernández los ángeles acabados de mencionar. Sin embargo los deliciosos angelitos que rodean actualmente la escultura de Rueda no tienen peana. En la traza que se entregó al escultor los ángeles estaban vestidos, pero la última cláusula del contrato corrigió este punto ordenando «que no los tenga de azer así, sino que estarán descubiertos asta lo que pareciere conforme al arte». De hecho los angelitos que circundan la imagen están desnudos. En todo caso las normas de recato y honestidad impuestas por el Concilio de Trento iban poco a poco cayendo en desuso.

También en 1629 nuestro escultor se obligó a hacer «una figura de Cristo con la cruz a cuestras, correspondiente al Cristo de la cruz a cuestras que tiene la cofradía de la Cruz de esta ciudad, la cual figura a de ser fecha al natural, toda ella de madera seca y bien acondicionada vestidura»³⁸. Esta escultura se conserva en la ermita de Descargamaría, pueblo de la provincia de Cáceres perteneciente a la diócesis de Ciudad Rodrigo³⁹. No hemos podido

³³ *Ibid.*, Prot. 3.250, fols. 1.289-90; a 4 de junio de 1628. En la misma parroquia de Arcediano, en su retablo mayor del siglo xviii, además del Angel de la Guarda ya mencionada, hay otras dos imágenes de San Francisco y Santo Domingo que se pueden atribuir a Pedro Hernández, así como el relieve de la puertecilla del sagrario. Consta que en 1654 construyó un retablo para esta iglesia Andrés de Paz, al que vino a sustituir el actual.

³⁴ AHPS., Prot. 3.258, fols. 582-83; a 13 de junio de 1628.

³⁵ *Ibid.*, Prot. 3.268, fols. 684-85 y Prot. 3.270, fols. 186-87. Las fechas de los respectivos contratos fueron el 17 de septiembre y el 6 de diciembre de 1628.

³⁶ *Ibid.*, Prot. 5.488, fols. 1.109-11. Contrataron las esculturas en nombre del cabildo don Jerónimo de Rojas, canónigo, don Martín del Castillo, arcediano de Medina del Campo, y el racionero don Luis de Castilla.

³⁷ Véase sobre este punto la extensa documentación aducida por A. CASASECA en el artículo *La Asunción del altar mayor de la Catedral Nueva de Salamanca*, así como la ilustración correspondiente, en BSSA, 1979, p. 454-62.

³⁸ AHPS., Prot. 4.359, fols. 1.017-20; a 30 de enero de 1629.

³⁹ Cfr. MARTÍN RODRÍGUEZ, M.: *Apuntes de la diócesis de Ciudad Rodrigo*, Sala-

conseguir fotografía de la misma. Por lo que hace al Nazareno de la Veracruz, que le sirvió de modelo, debe haberse perdido pues el actual es moderno.

Esto nos lleva de la mano a considerar otras imágenes o pasos procesionales propiedad de la misma cofradía, concretamente los llamados popularmente de Los Azotes y de La Caña. Ceán los tuvo por obra de Alejandro Carnicero en el siglo XVIII⁴⁰. El profesor Martín González opina, por el contrario, que pertenecen al siglo XVII y que siguen modelos de Gregorio Fernández⁴¹. Una aclaración documental resulta imposible porque la mayor parte de los papeles del archivo de la cofradía han desaparecido recientemente. Sin embargo don Antonio García Boiza, que debió manejarlos, consignó como autores de los pasos al escultor Pedro Hernández y al pintor (sic) Antonio de Paz⁴², nombres que no pudo inventarse pues cuando escribía en 1937 estos artistas eran completamente desconocidos. El paso de los Azotes es efectivamente por su composición y por las figuras de los sayones el que guarda un claro parentesco con el de la Flagelación de Gregorio Fernández. En cambio el de la Caña o del Ecce-Homo no tiene precedente en Valladolid. Cristo, sujeto por dos sayones de repugnante catadura, es presentado al pueblo por Poncio Pilato. La figura del pretor romano es particularmente atractiva por su espléndido modelado y su lograda expresión. No le va en zaga la imagen de Cristo, de vacilante postura pese a su robusta anatomía. Para nosotros sendos pasos fueron esculpidos por Pedro Hernández y Antonio de Paz; lo que no resulta fácil de discernir es la participación de cada cual.

Hacia 1630 el escultor se encontraba en Béjar por cuanto, como ya señalamos, tenía allí como aprendiz a Antonio de Paz. Lo lógico es que se encontrara no de paso sino realizando alguna obra⁴³. Pues bien, en el pueblo

manca 1969, p. 35. Preside el retablo de la ermita llamada del Cordero y mide la imagen 1,32 m. de altura, encontrándose muy deteriorada y repintada.

⁴⁰ *Diccionario histórico...*, t. I, Madrid 1800, p. 258.

⁴¹ *Escultura barroca castellana. Segunda parte*, p. 15.

⁴² *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios, ermitas... en la Provincia de Salamanca*, Salamanca 1937, p. 108. En el folleto titulado *Semana Santa en Salamanca 1964*, en el epígrafe «Ilustre Cofradía de la Santa Cruz del Redentor y de la Purísima Concepción de Nuestra Señora» el anónimo autor dice, en cambio, que todos los pasos de la misma fueron hechos por los escultores Jerónimo Pérez y Antonio Díez, fundándose en los Libros de Acuerdos. También asegura que el paso de las Marías ante el sepulcro vacío, que se saca en procesión el Domingo de Pascua, se debe a Pedro Hernández. El arca vacía está flanqueada por dos angelitos de bastante buena escultura, pero las imágenes de las tres Marías son de vestir y de tan insignificante talla escultórica que resulta imposible atribuirles a nuestro imaginero. De estas dudas nos hubiera sacado la consulta de los mencionados Libros de Acuerdos de la Cofradía, pero desgraciadamente sólo una mínima parte de los mismos obra actualmente en el Archivo Diocesano, habiéndose perdido el resto. En cuanto al escultor Jerónimo Pérez pensamos dedicarle un próximo artículo.

⁴³ Se podría pensar desde luego en los relieves y estatuas del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Béjar. Aunque contratada su escultura en 1623 por el placentino Pedro de Sobremonte, no parece se terminara antes de 1635 y, además, los relieves actuales no se corresponden con los estipulados en el contrato. Tienen un sello muy

de Colmenar de Montemayor, no lejos de Béjar, existe un retablo ensamblado por Antonio González Ramiro, quien consta lo acabó antes de 1635⁴⁴. Tiene relieves en los pedestales del banco, estatuas en las hornacinas de los dos cuerpos y un Calvario en el ático. Aunque González Ramiro firmó esporádicamente algún contrato como escultor, lo normal era que subrogase la parte escultórica de sus retablos en oficiales de este arte. Las estatuas del retablo de Colmenar poseen bastantes rasgos que las aproximan concretamente al estilo de Pedro Hernández. En particular el Ángel de la Guarda de uno de los nichos altos obedece al arquetipo creado por este artista en la iglesia de Sancti Spiritus y repetido más tarde en otras tres ocasiones. Es cierto que lo ha variado profundamente. La composición ya no es manierista en «figura serpentinata», sino abierta y naturalista como lo acusa la posición de ambos brazos. También los pliegues del vestido no se resuelven en líneas minuciosas y ondulantes, sino en amplios y quebrados planos. En cambio persisten rasgos de los ángeles anteriores como es, por ejemplo, el borde de la túnica rajado para poder exhibir íntegramente la pierna izquierda adelantada y flexionada sobre la figura del demonio. La imagen de San José con el Niño a su vera es la más deliciosa del conjunto por la maestría con que consigue la sensación del caminar, segura y arrogante en el santo Patriarca, vacilante y graciosa en el Niño Jesús. La estatua de la Asunción en el encasamento central es una versión libre del modelo de Esteban de Rueda en la Catedral Nueva de Salamanca; la imita en la posición de la cabeza y de las manos, pero en la túnica y el manto el escultor retrocede a los planos apretados y serpenteantes de sus primeras obras. Los ángeles que rodean a la Asunción —muy deteriorados— reproducen casi exactamente los de la Catedral, punto más que explicable si Hernández realizó éstos, como antes conjeturábamos. También las imágenes de San Pedro y San Pablo se acomodan a los prototipos inventados por Esteban de Rueda en el retablo de Peñaranda de Bracamonte.

En abril de 1630 nuestro artífice se obligó a la hechura de un San José con el Niño a la manera del que había en la iglesia de San Martín⁴⁵. Fue muy popular este San José de la parroquia salmantina, pues también a Antonio de Paz le mandaron hacer otro igual. Probablemente sirvió de arquetipo al que acabamos de describir en el retablo de Colmenar. Estaba destinado a la iglesia de Babilafuente y no se ha conservado.

salmantino pero no nos atrevemos a adjudicarlos a Pedro Hernández. Sobre el problema de este retablo, cfr. nuestro artículo *Antonio y Andrés de Paz...*, BSSA, 1979, p. 414-15.

⁴⁴ El 1 de marzo de 1635 Juan Gallego, vecino de Colmenar de Montemayor, se obligaba a pagar a Antonio González Ramiro 221 reales «del resto de mayor quantía que yo e Andrés Garzía le debíamos de un retablo que el dcho. Antonio González yço para la yglesia del dcho. lugar»; AHPS., Prot. 2.988, fols. 276 r.º y v.º Todavía en 7 de junio de 1640, fecha en que el ensamblador otorgó testamento, tenía pendiente de cobrar la mencionada cantidad.

⁴⁵ *Ibid.*, Prot. 3.272, fols. 603-604; a 5 de abril de 1630.

Al año siguiente, a 10 de junio, se concertó con el P. Juan de Montalvo, prior del monasterio de San Andrés de Carmelitas Calzados, para ejecutar un escudo de piedra en la fachada de la nueva iglesia «conforme a un modelo que está fecho de cera y madera, metido en una caxa..., el qual dicen ser de mano de Gregorio Hernández, escultor vecino de la ciudad de Valladolid, según y en la forma que está en dcho modelo»⁴⁶. Este escudo de la Orden Carmelitana era de grande proporciones, 18 pies de alto por 13 de ancho, fabricado en piedra franca de Villamayor y flanqueado por dos ángeles que portaban en sus manos respectivamente una pluma y un ramo de bronce. Por él cobró el escultor la crecida suma de ochenta ducados y con él colaboraron sus oficiales. Desgraciadamente la iglesia del monasterio de San Andrés, llamado El Escorial salmantino, ha desaparecido. El dibujo de la portada del templo, hecho por Cabracán en 1861 sobre lo que quedaba de sus ruinas, no permite hacernos idea de lo que fue el escudo⁴⁷.

A partir de 1631 las obras documentadas van espaciándose. Hasta 1644 no volvemos a encontrar otro contrato. Se trata de un San Miguel para el pueblecito de San Esteban de la Sierra, el cual había de ser esculpido «de traça, modelo y forma que lo está otro en casa de Cristóbal de Honorato, escultor vecino desta ciudad y morador a la calle de Herreros»⁴⁸. Este último condicionante acaso sea sintomático de que el estilo de nuestro hombre se estaba pasando rápidamente de moda, mientras se imponía el más moderno de los escultores de la nueva generación.

En 1647 se le encargó una escultura del evangelista San Marcos para la ermita del lugar de La Garganta, jurisdicción de Béjar⁴⁹, y en 1650 acudió con el mencionado Cristóbal de Honorato a dar la forma y traza de un retablo que se había de hacer en cierta capilla de la iglesia de Fuente la Peña. Con ellos acudieron también el pintor Francisco Báez y los herreros Francisco Conejo y Felipe Manganes, quienes habían de realizar unas pinturas y una reja con destino a la misma capilla⁵⁰.

La última intervención de Pedro Hernández se produjo en la iglesia de San Julián de Salamanca, de la que era feligrés y donde pocos años más tarde sería sepultado. La devoción de los salmantinos a la Virgen de los Remedios, que allí se veneraba, impulsó a construir un nuevo retablo mayor en cuyo camarín se colocaría la devota imagen de fines del siglo xv. En 1651 hizo las trazas el mirobrigense Alonso de Balbás, que se encontraba fabricando a la

⁴⁶ *Ibid.*, Prot. 5. 494, fols. 1.223-24.

⁴⁷ El dibujo fue publicado en *Revista Salmantina*, diciembre de 1861, p. 137. Otro dibujo, basado en el anterior, fue realizado por el arquitecto Joaquín de Vargas y publicado en el periódico «El Adelanto» en 1920; este último ha sido reproducido en el libro *Dibujos Salmantinos*, Salamanca 1974, p. 36.

⁴⁸ AHPS., Prot. 3.547, fols. 181-82; a 31 de marzo de 1644.

⁴⁹ *Ibid.*, Prot. 3.909, fols. 327-28; a 14 de febrero de 1647.

⁵⁰ *Ibid.*, Prot. 5.715, fols. 8-9; a 19 de mayo de 1650.

sazón la sillería del coro de la iglesia dominicana de San Esteban. Sin embarbo la adjudicación definitiva del ensamblaje no se efectuó hasta el 24 de mayo de 1653, tomándolo a su costa Jerónimo Sánchez tras licitar con Juan de Mondravilla. La cláusula referente a la escultura era muy escueta: «Y se asienta por condición que por quanto en la planta de dicha obra ba a un lado puesto un nicho y a otro no, se entiende que esto a de ser a gusto de los señores comisarios si an de ser figuras redondas o quadros de pintura»⁵¹. Los comisarios se decidieron por esculturas pues, en efecto, en los nichos van dos estatuas de San José y San Joaquín a más de varios tableros con relieves, dos arcángeles en pie y dos virtudes recostadas en la zona del ático. Es muy posible que en la decisión de preferir la escultura a los cuadros de pintura pesara de manera determinante el voto de nuestro escultor, quien actuó como comisario. También resulta lógico que se le encomendara a él desde un principio la labor escultórica. Efectivamente en los libros de cuentas que manejó don Amalio Huarte figuran en el año 1655 pagos efectuados a Pedro Hernández por haber hecho unas historias y dos ángeles para la coronación del retablo. En 1663 Juan de Rojas cobró la terminación de las estatuas de San José y San Joaquín —una exigua remuneración por cierto— y otras historias de Nuestra Señora. También en ese año Juan Rodríguez percibió cantidades por dos ángeles que realizó⁵².

Pensamos que las historias esculpidas por nuestro escultor fueron las de la Anunciación y Visitación de la Virgen que figuran en las portezuelas del banco del retablo, portezuelas que sirven de acceso al camarín de Nuestra Señora de los Remedios. Son muy suyas pero francamente torpes, indicio de una decadencia física que explicaría la ausencia de encargos en los últimos años de su vida y el estado de pobreza en que murió. Téngase en cuenta que cuando esculpió estos relieves debía frisar los ochenta años. En la escena de la Visitación es particularmente palpable el declive. Las figuras son toscas, desaliñadas, rozando lo feo; las tocas de las mujeres y los turbantes de los varones recuerdan, eso sí, los que el artífice había hecho en el Entierro de San Cristóbal y en los pasos de la Vera-Cruz.

Las imágenes de San José y San Joaquín resultan totalmente correctas seguramente porque en 1663, año en que nuestro escultor hizo testamento, las acabó y perfeccionó Juan de Rojas. Por su clásico aplomo y sobriedad se encuentran en la línea de las esculturas que Antonio de Paz realizó en 1644

⁵¹ *Ibid.*, prot. 3.558, fols. 752-53. El contrato íntegro de este retablo ha sido publicado por María Teresa IGARTUA MENDÍA en *Desarrollo del retablo barroco en Salamanca*, «Revista Estudios», Madrid 1972, documento 9, p. 138-44.

⁵² A. HUARTE ECHENIQUE, *El retablo de la Virgen de los Remedios* en la revista «La Basílica Teresiana», n.º 68, 1920, p. 56-60. No hemos podido compulsar los documentos manejados por el señor Huarte pues el Archivo Diocesano, donde ahora se encuentran los Libros de Cuentas de la parroquia de San Julián, está de momento cerrado al público.

para el retablo de la iglesia de Sancti Spiritus. Los tableros de la Asunción de la Virgen y de la Disputa del Niño Jesús en el Templo son también de mano de Juan de Rojas a causa de su parecido con los que este mismo artista ejecutó en la parte alta del mencionado retablo de Sancti Spiritus. Finalmente las imágenes de los dos Arcángeles que coronan el entablamento se deben a Pedro Hernández, quien sacó fuerzas de flaqueza para componerlos con corrección y aseó. Por el contrario las dos Virtudes recostadas que flanquean el coronamiento del ático nos parecen, en razón de sus angulosas quebraduras y a la vista de los documentos aducidos, de Juan Rodríguez, el escultor salmantino formado en la escuela de Valladolid.

LAMINA I



1. Salamanca, Iglesia de Sancti Spiritus, Angel de la Guarda.—2. Villares de la Reina (Salamanca), Iglesia parroquial, Santa Ana y la Virgen.

1



2



3



4



5



6

1. Villares de la Reina (Salamanca). Iglesia parroquial. Angel de la Guarda.—2. Zarapicos (Salamanca). Iglesia parroquial. San Antón.—3, 4 y 5.—Colmenar de Montemayor (Salamanca). Iglesia parroquial. Angel de la Guarda, San José y el Niño, y Asunción de la Virgen.—6. Salamanca. Iglesia de San Julián. San Joaquín.



1. Salamanca. Iglesia de San Cristóbal. Santo Entierro.—2. Salamanca. Iglesia de San Julián.
Relieve de la Anunciación.