

Tres maestros escultores en la Catedral de Segovia: Juan de Juni, Gregorio Fernández y Manuel Pereira

Vicente BENÍTEZ BLANCO
Madrid

I. Introducción.

II. La catedral de Segovia: la Dama de las Catedrales.

III. Juan de Juni y la capilla de *La Piedad*.

3.1. *Juni, un artista del Renacimiento.*

3.2. *Capilla de la Piedad.*

3.3. *La Piedad o el Llanto sobre Cristo muerto.*

IV. Gregorio Fernández y la capilla del *Yacente*.

4.1. *Apuntes biográficos sobre el escultor.*

4.2. *Capilla del Yacente.*

4.3. *El motivo iconográfico de Cristo yacente en la obra de Gregorio Fernández.*

4.4. *Cristo yacente de la catedral de Segovia.*

V. Manuel Pereira y la capilla del *Sagrario*.

5.1. *El escultor Manuel Pereira.*

5.2. *El modelo de Cristo Crucificado en Pereira.*

5.3. *Cristo de la Agonía.*

VI. Conclusiones.

VII. Bibliografía.

El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica)

San Lorenzo del Escorial 2019, pp. 553-572. ISBN: 978-84-09-14193-7

I. INTRODUCCIÓN

Entre 1507, año que nació Juni, 1576 año en que nace Gregorio Fernández y 1683 cuando fallece un longevo Manuel de Pereira, hay un largo periodo de casi dos siglos durante los cuales se extiende la vida y actividad de estos tres artífices. Un espacio de tiempo que, en gran parte, coincide con las más importantes etapas constructivas de la catedral de Segovia, eje en torno al cual analizaremos las obras de estos artistas, cuya perfección en su oficio alcanza cotas tan altas que llegan a lo sublime. Sus creaciones llegan a ser modelos para otros excelentes escultores y su estela se prolonga durante mucho tiempo en escultura española, mientras que la apreciación de sus obras que ya gozaron de enorme éxito durante su carrera, siguió incrementándose tanto a nivel popular como por los especialistas que estudiaron las mismas.

Este estudio pretende resaltar la presencia de tres genios de nuestra plástica en un espacio catedralicio. Y como el devenir histórico ha reunido sus obras. Es evidente la continuidad entre Juni y Fernández, aunque siempre desarrollando cada uno una personalidad propia en su estilo. Por su parte el portugués Manuel Pereira se inspira en artistas flamencos o como sugieren algunos historiadores recibe el influjo del arte de Alonso Cano. Las obras de Juni y Fernández fueron encargadas por los comitentes para la catedral y ocupan el lugar para el que los artistas las realizaron, la de Pereira entra en la catedral mucho después de su ejecución, aunque se crea un retablo para acogerla ex profeso.

II. LA CATEDRAL DE SEGOVIA: LA DAMA DE LAS CATEDRALES

Los más eruditos historiadores del arte hispano no escatimaron elogios para alabar la magnitud, armonía, belleza, tesoros artísticos, los recursos de sus archivos, etc. que muestran nuestras catedrales, y para poderlo expresar en una frase, buscaron un sobrenombre que las identificara, así surgieron la *Pulchra leonina* (León), la *Dives toledana* (Toledo), la bella desconocida, ahora llamada la bella reconocida (Palencia), la Perla del Duero (Zamora) ... y la Dama de las Catedrales, la catedral de Segovia, título que le otorgó don Emilio Castelar.

Situada en la colina más alta de la ciudad, la elegante silueta de su torre, cúpulas y volúmenes se elevan por encima del histórico entramado urbano, donde abundan otras nobles torres románicas y mudéjares.

La figura de la catedral se vislumbra desde los desolados páramos circundantes surgiendo como una deidad arquitectónica y se recorta con el blanco fondo de las nevadas cumbres de la sierra de Guadarrama, en una onírica imagen, es la catedral de Segovia, la nueva catedral gótica ya que, la que contemplamos sustituye a la anterior románica situada ante el Alcázar y que al ser destruida durante la guerra de las Comunidades (1521-1523) se construyó una nueva, situándola más al interior de la ciudad.

El nuevo proyecto recibió el apoyo del emperador Carlos V y se inició en 1525 siendo obispo de la diócesis segoviana don Diego de Ribera. El arquitecto Juan Gil de Hontañón realizó el proyecto, tras su fallecimiento siguió al frente de las obras su hijo Rodrigo Gil que consolidó las trazas dadas por su padre y simultaneó esta obra con la de la catedral nueva de Salamanca por lo que ambos templos mantienen criterios y proporciones arquitectónicas similares.

Muchos otros prestigiosos arquitectos intervinieron en el largo proceso constructivo, así en 1579 era maestro mayor de la obra Martín Ruiz de Chertudi; Pedro de Brizuela en 1608; Juan de Setién de Güemes en 1699 y de nuevo un maestro compartido con la catedral de Salamanca, Pantaleón Pontón Setién en 1700.

Las obras se dieron por finalizadas en 1768, y el día 16 de julio de ese año fue consagrada la catedral por el obispo don Juan José Martínez Escalzo. En memoria y agradecimiento a los desvelos de los primeros arquitectos se colocaron tres lápidas sepulcrales a los pies de la catedral¹.

Su planta es rectangular, tiene tres naves góticas de cinco tramos cada una, y capillas a ambos lados, el crucero queda marcado en planta por la mayor dimensión de los tramos. La Capilla Mayor es poligonal de siete paños con girola, la cual dispone de capillas radiales igualmente poligonales.

¹ PONZ A., *Viaje de España*, Madrid 1787, Editorial Atlas, Madrid 1972, t. X, p. 230. De las tres laudas sepulcrales la central dice: “*Aquí yace Rodrigo Gil de Ontañón, maestro de la obra de esta Santa Iglesia, ... la lápida de la derecha aquí yace Francisco de Campo Agüero, maestro que fue de esta Santa Iglesia de la obra de Cantería, y en la lápida izquierda Aquí yace Francisco de Biadero, maestro Arquitecto.*”

Las bóvedas de todo el espacio catedralicio son de crucería, excepto el crucero que dispone de cúpula. El conjunto tiene unas medidas de 105 m largo por 50 m de ancho, alrededor del cual se distribuyen veintidós capillas, la mayoría de ellas con espléndidas rejas y vidrieras. Una atmosfera de armonía y pureza de líneas reina en todo el conjunto.

III. JUAN DE JUNI Y LA CAPILLA DE LA PIEDAD

3.1. *Juni un artista del Renacimiento*

Considerado el más genial artista del renacimiento en España, Juan de Juni nació en 1507 en Joigny, Champaña, y falleció en 1577 en Medina de Rioseco, (Valladolid) era de origen francés y en Francia se formó, y tras una breve estancia en Oporto, vino a España traído por el obispo Acosta, para el que realizó sus trabajos en el convento de San Marcos de León.

Se estima que su formación renacentista la obtuvo gracias a una estancia en Italia, concretamente en la Toscana, argumento basado en los libros en toscano encontrados en su testamentaria, influjo muy evidente en sus obras pero no probado documentalmente.

En 1540 se encuentra afincado en Valladolid, ciudad donde realizó la mayor parte de su carrera. Dos años después, en 1542, inicia su obra más monumental, el grupo del *Santo Entierro*, para el convento de San Francisco (Valladolid), conjunto que después de la desamortización del siglo XIX pasó al Museo Nacional de Escultura. Fue su comitente fray Antonio de Guevara, franciscano y obispo de Mondoñedo, entre sus escritos más conocidos figura *Monte Carmelo*, una meditación sobre la Pasión de Cristo, por lo que no es de extrañar que eligiera este tema para su capilla funeraria en el mencionado convento vallisoletano. A su vez Juni ya había realizado con anterioridad, hacia 1540, el sepulcro para el arcediano Gutierre de Castro en el claustro de la Catedral vieja de Salamanca. En esta obra, el *Llanto sobre Cristo muerto* ocupa la escena central. La disposición de las figuras evolucionó con respecto a la que se representa en Segovia, al que añadió los personajes de Arimatea y Nicodemo.

Por otra parte, Juni había tratado el tema de la *Piedad* en numerosas ocasiones, una muestra de ello son los relieves en barro o madera policromados que nos han llegado, como son los ejemplares del Museo Federico Marés de Barcelona de 1536, o el del Museo de las Ferias de Medina del Campo de 1575.

Y pueden considerarse de su taller, con intervención más o menos directa del maestro, los relieves de la *Piedad* que se encuentran en el Museo de León, en el Victoria and Albert Museum de Londres, la del Museo Diocesano de Valladolid o la del Museo Camón Aznar de Zaragoza. Cito estas obras, por ser antecedente de su escultura para la catedral de Segovia, *La Piedad*, o *El Llanto sobre Cristo muerto*, fechada en 1571, como consta en una cartela en el ático del retablo, donde se inserta el grupo escultórico, es decir en su época de madurez artística.

3.2. *La capilla de la Piedad*

Esta capilla, la primera a la derecha, entrando por la puerta de San Frutos, acoge el alto relieve de Juni. La capilla de la *Piedad* en la catedral de Segovia corresponde a la primera época constructiva (1527-1557) y fue concedida por el Cabildo al fabriquero Juan Rodríguez como signo de agradecimiento por sus desvelos al frente de las obras, en su calidad de oficial de gobierno de la fábrica catedralicia desde 1522. Como titular de dicha capilla se encargó de su ornamentación, esto es, de su retablo y pinturas.

La capilla posee una excelente reja renacentista (1507) procedente de la antigua catedral, de la cual se trasladaron algunos elementos como esta reja que cerraba la capilla mayor. Es de elegantes proporciones, consta de dos cuerpos divididos en tres calles, su autor fue el acreditado rejero Francisco de Salamanca, que realizó también la reja de la capilla del *Cristo del Consuelo* y otras para diferentes catedrales. gótica. El coronamiento es a base de florones y espirales, en la calle central se remata con un Crucifijo sobre un escudo tal vez perteneciente al comitente. Abundan en esta obra motivos de decoración

Aunque no documentado, es razonable pensar que sería el propio Juan Rodríguez, que sin duda conocía y habría admirado el grupo del *Santo Entierro* en la capilla del obispo de Mondoñedo en el convento de San Francisco de Valladolid, quien realizaría el contacto con Juan de Juni para la creación del retablo de la *Piedad*, con la petición de ser lo más parecido al de Valladolid.

3.3. *La Piedad o el Llanto sobre Cristo muerto de Juni*

El alto relieve de la *Piedad* de Segovia cuenta con un amplio número de entusiastas admiradores, tanto artistas como viajeros ilustrados. De entre estos

últimos recogemos el testimonio de varios de ellos. Antonio Palomino compara a Juni con el gran Miguel Ángel.

Ponz manifiesta que el conjunto muestra “*el extraordinario espíritu del artifice*” o “*profesor de fuego extraordinario, y tanto, que aun en asuntos quietos buscaba la imitación de la naturaleza agitada... sabía mucho: era grandioso, entendía el desnudo, y sacaba grandes partidos*”². Pero es Bosarte³, de entre todos los viajeros ilustrados, quien dedica más páginas para describir el retablo y manifestar su más profunda admiración hacia el maestro Juni “*el diseño de la obra toca aquel grado de terrible, como cuando lo aplican a las obras de Miguel Ángel... al único con quien puede compararse*”⁴. Ya en el siglo XIX. El académico don Martín Fernández de Navarrete -Secretario de la Real Academia de San Fernando- expresa su más encendido elogio a Juni alabando el grado de perfección en sus obras y su espíritu sublime.

El retablo presenta un solo cuerpo formado por cuatro columnas de orden dórico en el cual se representa la escena previa al entierro de Cristo. José de Arimatea sostiene sobre el sudario la cabeza de Cristo en sus manos, a la vez que dirige su mirada al grupo posterior formado por la Virgen María en el centro, con los brazos extendidos en una expresión de dolor, acompañada por san Juan, María Salomé y María Magdalena. A los pies de Cristo, Nicodemo porta el ánfora de los ungüentos, dando a entender que el cuerpo del Redentor ha sido limpiado de la sangre de la cruz, y descansa sobre el sudario. Y es el cuerpo yacente de Cristo el que ocupa todo el primer plano, una figura de gran belleza y como ya apuntaron cuantos la han estudiado la más cercana a los patrones de Miguel Ángel. El conjunto desprende un acusado movimiento de las figuras en manos y gestos, seña de identidad en las obras de Juni, sólo la figura del Justo del primer plano presenta una imagen de sosiego.

Sobre las dos figuras que a ambos lados de la escena central se encuentran en los intercolumnios, se han reiterado las más diversas interpretaciones en cuanto a su identidad. Pueden ser los dos soldados que vigilaban el sepulcro, uno un soldado romano y otro judío (a tenor de su indumentaria). Una interpretación más reciente identifica al soldado de la derecha con Longinos, el soldado romano que clavó la lanza en el costado de Cristo, lanza que aquí también lleva, mostrando una expresión de dolor y quebranto.

² PONZ, A., *Viaje de España*, Ediciones Atlas, Madrid 1972, t. X, pp. 232-233.

³ Isidoro Bosarte (1747-1807) Secretario de la Real Academia de BB. AA. de San Fernando. Historiador continuó la tarea de Ponz.

⁴ BOSARTE, I., *Viaje Artístico a varios pueblos de España, viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*. Madrid 1804, Editorial Maxtor. Valladolid 2006, pp. 85-89.

En el ático del retablo, se encuentra la figura del Padre Eterno de abundantes y agitadas barbas herederas de las del Moisés de Migue Ángel. El conjunto restaurado durante el año 2018 atrae la atención del visitante por la potencia de sus esculturas, intensidad y detalles de su policromía y el perfecto estado en el que nos ha llegado. Con esta intervención en una obra de Juni, ocurre algo parecido a la restauración, en 1977, del celeberrimo *Entierro de Cristo* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, obra directamente relacionada con el retablo de Segovia, y el éxito que obtuvo su exposición en el Museo del Prado.

Sólo por esta obra ya valdría la pena visitar la catedral de Segovia, y comprobar el atractivo de encontrarse con una obra del genio de Juni, aquí incrementado, por no ser frecuente, con el hecho de contemplarlo en el lugar y forma para el que fue concebido.

IV. LA CAPILLA DEL YACENTE. GREGORIO FERNÁNDEZ

4.1. Apuntes biográficos sobre el escultor

El escultor más insigne de la escuela castellana del siglo XVII, había nacido en Sarria (Lugo) en 1576. Su padre, también llamado Gregorio Fernández, del que se conocen algunos trabajos como entallador, vivió en la comarca de Sarria. Así, podemos pensar que el futuro artista creció en un ambiente proclive a lo que sería la pasión de su vida. Además, su vocación artística fue favorecida por la circunstancia de que por los años de la última década del siglo XVI trabajaban varios artistas castellanos, escultores, ensambladores, pintores, etc., en diversos proyectos que se llevaban a cabo en Galicia, por ejemplo los trabajos del escultor Juan de Angés para la catedral de Orense. A su vez Isaac de Juni, hijo del gran Juan de Juni, lo hacía para la catedral de Santiago de Compostela y su yerno, el ensamblador vallisoletano, Juan de Muniátegui trabajó en el monasterio de Montederramo. Es muy probable que el joven Gregorio Fernández entrara en contacto con estos artistas y que participara en alguno de sus trabajos en su tierra paterna. Y así, de esta colaboración y amistad, se animaría, cuando ellos regresaron a Castilla, a unirse a ellos.

A partir de 1605 se encuentra afincado en Valladolid, ciudad donde residió y que, salvo contadas excepciones, pasó el resto de su vida. Se presume de una supuesta estancia en Madrid, dado la ascendencia madrileña de su mujer. Tanto en la capital como el período de 1601 a 1606, Fernández entró en contacto con los artistas de la corte, en especial con los Leoni, de los que en una primera etapa se perciben influencias de su clasicismo. Constan sus

trabajos para el Palacio Real de Valladolid, lo que le permitió relacionarse con el duque de Lerma, que le encargó su primer trabajo de mérito, el *Cristo yacente* para el convento dominico de San Pablo.

La extraordinaria calidad de sus creaciones, su sentido de la belleza y buen gusto le proporcionó una amplia y destacada clientela, desde el propio Felipe III, el duque de Lerma, su mecenas en los inicios, el duque de Uceda, o los condes de Lemos entre la nobleza, pero son las órdenes religiosas las que le proporcionaron mayor número de encargos, carmelitas, jesuitas y franciscanos procuraron tener una obra suya, también en menor medida dominicos, cartujos y cistercienses cuentan con imágenes de sus titulares en sus conventos.

La fama y renombre de Gregorio Fernández no ha disminuido con el paso del tiempo o gustos estéticos. Unamuno recuerda cómo Fernández, junto a Berruguete, logró crear un estilo escultórico: “*La escultura es acaso la más universal, la más dialectal de las artes. Y si la España central logró crear un estilo escultórico, fue en la talla de madera policromada, tal como en Berruguete y Hernández se nos muestra, que es un arte mixto de pintura y escultura*”⁵.

4.2. Capilla del Yacente

La capilla donde se expone el *Yacente*, ha sido llamada también capilla del Descendimiento y del Santo Sepulcro, está protegida por una notable reja fechada en 1668 y realizada en los talleres de los Elorza, con escudo del canónigo Cristóbal Bernaldo de Quirós que adquirió la capilla en 1661.

Dotada de un espléndido retablo barroco, de pinturas y esculturas, presenta la *Crucifixión* en el ático, el *Descendimiento* en el cuerpo central y la imagen del *Yacente* en el banco. Las pinturas se deben al pintor madrileño Francisco Camilo que dotó de intensos colores y movimiento las escenas de la Pasión de Cristo. El retablo cuenta también, en los intercolumnios, con dos ángeles que sostienen en sus manos símbolos de la Pasión como son el paño de la Verónica y la Corona de espinas. En el banco del retablo se situó la imagen del *Yacente*.

Aunque en la actualidad la talla se expone en una urna acristalada en el centro de la capilla, de acuerdo con el programa de musealización y para favorecer mejor su contemplación a los visitantes de la catedral, el *Cristo*

⁵ UNAMUNO, M. de, “La escultura honrada”, en *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 65.

yacente se integraba en el banco del retablo hasta fechas recientes según antigua tradición y era expuesto el Viernes Santo, cuando procesionaba junto a los demás pasos de Semana Santa.

4.3. *El motivo iconográfico del Cristo yacente en la obra de Gregorio Fernández*

La iconografía de *Cristo yacente* contaba con destacados ejemplos en la escultura del siglo XVI en España. El *Cristo yacente* (1544) de las Descalzas Reales debido al romanista Gaspar Becerra, el *Yacente* de Francisco Rincón en el monasterio de Sancti Spiritus de Valladolid o los Entierros de Juni son los modelos más cercanos a Gregorio Fernández, y debieron de influir a la hora de crear su propio arquetipo de yacente, el cual desarrolló desde un clasicismo en sus orígenes a un modelo extraordinariamente realista en sus últimas obras.

Sin embargo la verdadera novedad que aporta Fernández es la de aislar la figura de Cristo, que hasta entonces aparecía rodeado de las figuras de los dolientes, la Virgen, san Juan, las santas mujeres y en ocasiones también José de Arimatea y Nicodemo. En el tema de la Piedad quedaba reducido a la Virgen, pero en los *Yacentes* solo el cadáver de Cristo se ofrece a la veneración, con la consiguiente concentración de fiel orante que, sustituye a los dolientes de las versiones anteriores, es decir, el espectador es ahora el acompañamiento de Cristo.

Gregorio Fernández (1576-1636) tiene documentados más de una docena de Cristos yacentes, todos de excelente factura, siendo el de los dominicos de San Pablo de Valladolid (hacia 1609) el primero de la serie. Los otros yacentes se encuentran en: convento del Sacramento de Boadilla del Monte (Madrid); Santa Clara de Lerma (Burgos); capuchinos de El Pardo (Madrid); convento de la Encarnación (Madrid); monasterio de San Plácido (Madrid); convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos); Museo Nacional de Escultura Valladolid; convento de clarisas de Monforte de Lemos (Lugo); catedral de Segovia y en Valladolid conventos de San Joaquín y Santa Ana, dominicas de Santa Catalina de Siena⁶ e iglesia de San Miguel.

El modelo de *Cristo yacente* de Gregorio Fernández presenta características comunes en toda la serie, como son: el perfecto modelado del desnudo, el gran realismo aumentado por la utilización de elementos postizos como ojos

⁶ Este monasterio se cerró el año 2007 el *Cristo Yacente* se venera en la actualidad en la iglesia del convento de San Pablo de Valladolid.

de cristal, dientes de marfil, o el corcho en la herida del costado y rodillas. La bella cabellera humedecida que se extiende por la almohada, presenta el cuerpo de Cristo hacia el lado derecho para una mejor contemplación y una sábana o sudario sobre la que descansa la talla. Y aunque el modelo es reconocible cada uno de ellos es una obra única en su conjunto.

En cuanto a la iconografía del *Cristo yacente*, que con anterioridad a Fernández ya estaba establecida, en esta serie de obras de su producción se considera la más excelsa la del *Cristo de los Capuchinos* de El Pardo, encargo de Felipe IV para regalar a esta comunidad. Por lo que se refiere al *Yacente* de Segovia es obra clasicista en el arte de Fernández, de primoroso tallado y policromía que como en otras ocasiones confió al pintor Valentín Díaz, como por otra parte, era habitual en las obras que salían del taller del maestro. Su cronología podría estar en torno a 1630.

4.3. *Cristo Yacente de la catedral de Segovia*

La talla del *Yacente* fue un encargo del obispo de Segovia don Melchor de Moscoso y Sandoval (1624-1632) que la donó a la catedral según consta en las Actas Capitulares del 8 de marzo de 1631⁷.

La imagen de Cristo (190 x 75 cm) reposa sobre un sudario blanco que a su vez está sobre la madera del sepulcro, siendo esta de tonalidad verdosa imitando mármol y elementos en dorado. La noble cabeza de Jesús, de maravilloso realismo, queda levantada mediante un almohadón, sobre el que se extiende la ondulada cabellera de la que aun gotea sangre. Hay que destacar no solo la intensa verosimilitud de su expresión con ojos y boca ligeramente entreabiertos y su dolorida expresión, sino también la cuidada barba, las tonalidades azuladas de la muerte en párpados y dedos, acentuada por la pálida policromía de la piel y regueros de sangre que han dejado las heridas.

La anatomía de Cristo presenta una musculación más robusta que en otros yacentes de Fernández. El cuerpo mostrado sin rigidez, se halla inclinado hacia el lado del costado derecho. El paño de pureza, de varios pliegues, le cubre levemente dejando al descubierto la cadera derecha, es de color azul, tonalidad utilizada en menor medida que el blanco en la policromía del maestro. La mano derecha posa sobre el sudario, con los dedos separados en un gesto típicamente de Gregorio Fernández.

⁷ ALONSO MORENO J., *La catedral de Segovia*, Barcelona 1987, p. 37.

De las heridas de costado, manos y pies ha brotado abundante sangre, que en el caso de los pies se extiende entre los dedos. Es evidente que la imagen despierta en quien la contempla un sentimiento de profunda compasión y devoción, objetivo primordial del artífice.

El *Cristo Yacente* sigue cautivándonos hoy en la ciudad de Segovia, y está presente cada Semana Santa en la procesión de los Pasos el Viernes Santo, acompañado por los fieles de la parroquia de San Andrés; en 2019 se cumplen 40 años de esta devoción, por tal motivo la imagen fue trasladada a esta iglesia durante la Semana Santa.

También ha estado presente la talla en eventos culturales. En España ha sido expuesta en dos ocasiones en Las Edades del Hombre: la primera, *El árbol de la Vida* celebrada en Segovia, el año 2003, y la segunda en Arévalo el año 2013 bajo el título de *Credo*. En 2011, fue una de las obras que formaban el *Via Crucis* de la JMJ de Madrid, presidido por SS. Benedicto XVI.

Además, de Noviembre de 2016 a Abril 2017, fue expuesta en Munich (Alemania) en la muestra sobre arte español denominada “*Spain’s Golden Age. The Age of Velázquez in painting and sculpture*” en el Kunsthalle München⁸.

V. MANUEL PEREIRA Y LA CAPILLA DEL SAGRARIO

5.1. *El escultor Manuel Pereira*

De origen portugués, nació en Oporto en 1588 y fijó su residencia en Madrid, a partir de 1624. Desarrolla lo más importante de su producción en España y, salvo algunas obras en Lisboa, es aquí donde se encuentran sus más logradas creaciones. Ceán Bermúdez recoge la opinión de su paso por Italia y la idea de que su arte escultórico lo aprendió en la ciudad de Valladolid «*con muchos y buenos profesores*».⁹ Recibió el influjo de Alonso Cano, durante la larga estancia madrileña del artífice granadino en la corte. Residió y tuvo su taller en Madrid, donde falleció en 1683 con fama y reconocimiento de su obra.

Aunque algunas de sus creaciones se encuentran en puntos distantes de la capital, (Sevilla, Parroquia del Sagrario, Burgos, Cartuja de Miraflores, Calahorra, Convento de Carmelitas Descalzas), lo más abundante de su producción se

⁸ *ABC Castilla y León. ABC.ES*, 08/11/2016.

⁹ CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España, Madrid 1800*. Akal, Ediciones Istmo S.A., Madrid 2001, p. 67.

localizaba en Madrid hasta 1936, cuando durante los diferentes actos vandálicos contra el patrimonio fueron destruidas sus obras en el retablo de la colegiata de San Isidro, en la parroquia de San Andrés, en la iglesia de San Martín, en la de San Felipe el Real, e imágenes en el convento del Rosario; otro tanto ocurrió en la iglesia de los jesuitas de Alcalá de Henares.

Por fortuna, se salvaron de la destrucción en Madrid, el san Bruno de la hospedería del Paular (actualmente en el museo de la Academia de San Fernando), las cuatro imágenes de santos benedictinos del convento de San Plácido, y las del titular en la portada y la del altar en San Antonio de los Alemanes.

Manuel Pereira supo expresar las más altas cotas del misticismo como quedó patente en la escultura de san Bruno encargada por el cardenal Zapata para la Cartuja de Miraflores de Burgos, donde el espíritu del alma cartuja quedó reflejado en la absorta mirada del santo en el crucifijo que sostiene en su mano. También el San Bruno en piedra de la hospedería del Paular, en Madrid, tuvo la admiración de Felipe IV, que hacía parar su carroza para contemplarlo.

5.2. *El modelo de Cristo crucificado en Pereira*

Antes de comentar el Cristo de Pereira en la catedral de Segovia conviene hacer un análisis de otros crucificados en la carrera de este artista.

El Cristo crucificado de Manuel Pereira deriva de modelos flamencos y más concretamente de creaciones de Rubens, cuyos dibujos fueron divulgados por toda Europa a través de grabados y estampas. En ellos podemos apreciar las características que más tarde Pereira trasladó a sus imágenes: brazos de Cristo muy tensionados en forma de V, cabeza girada a la izquierda y mirada suplicante a lo alto, angustiosa caída del cuerpo, cartela del Inri en forma vertical, etc. Todas estas premisas ya aparecen en el primer *Crucificado* de Pereira, el conservado en el monasterio de Santo Domingo de Benfica (Lisboa) de 1635-36 y en el resto de los tallados por sus manos: de 1647 es el madrileño *Cristo del Olivar*; el del convento de San José de Calahorra (La Rioja) fechado entre 1647-1655; el de Soria en la iglesia de S. Juan de Rabanera y el Cristo de Segovia que sería realizado entre 1646-1647.

5.3. *Cristo de la Agonía*

La imagen del *Cristo de la Agonía* o *Cristo de la Casa de Lozoya* recibía culto en la capilla privada de la Casa del Torreón de Segovia, propiedad de

los marqueses de Lozoya. Doña M^a de la Asunción de Mascaró y Hierro, marquesa viuda de Lozoya, manifestó su voluntad de que, después de su fallecimiento, la imagen del Santo Cristo que, desde antiguo pertenecía a su linaje, recibiese culto público en Segovia en alguna iglesia y preferiblemente en la catedral. Su hermano y albacea testamentario llevó a cabo la donación en 1896. Antes de la llegada del Cristo a la seo, y para realzar la imagen, se encargó un retablo en cerámica, obra diseñada por Daniel de Zuloaga, inspirándose el artista en modelos Della Robbia; el retablo se completa con dos grandes lámparas de hierro forjado y cuatro candelabros que siguen el estilo de los *candelieri* dibujados en la cerámica, con los que hacen juego visual; queda, así, ennoblecido el conjunto, que se protege con una verja semicircular diseñada, como el resto de los elementos, por Zuloaga y realizada en el taller segoviano de Ángel Pulido.

El Crucificado de Pereira se expuso en la capilla del Sagrario en la que fue la antigua sacristía, un espacio de nave rectangular, al fondo del cual se halla la capilla del Sagrario propiamente dicha.

La imagen del *Cristo de la Agonía* era atribuida a Alonso Cano hasta que, ya en pleno siglo XX, el historiador Manuel Gómez Moreno, que conocía bien los crucificados madrileños de Pereira, tanto el llamado *Cristo del Olivar* como el desaparecido en el convento de Santa Catalina de Siena lo consideró obra de Manuel Pereira. Esta atribución fue posteriormente corroborada por los más eminentes especialistas, entre otros, Camón Aznar, Martín González o Mercedes Agullo¹⁰.

El *Cristo de la Agonía* fue un encargo del Regidor de Segovia, don Alonso de Aguilar y Rosales, quien solicitaba al escultor tomara, como modelo el realizado para el obispo de Segovia, y después, de Sigüenza y Sevilla fray Pedro de Tapia, este modelo es el Cristo del Sagrario en la catedral de Sevilla¹¹.

El *Cristo de Lozoya* está fijado a la cruz con cuatro clavos, el madero es redondo y la cartela vertical del *Inri* sobre fondo blanco presenta el título en hebreo, griego y latín *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*. La delgadísima anatomía de Cristo es extremadamente enjuta y alargada, los brazos trazan una uve, en este caso, algo más abierta que en otros crucificados de este autor, da la sensación de estar colgado el cuerpo de ellos. El pecho no tiene la herida del

¹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas. Summa Artis Escultura y arquitectura españolas del siglo XVII*. Espasa Calpe. Madrid 1988, 4ª ed., T-XXVI, pp. 376-378.

¹¹ SÁNCHEZ GUZMÁN, R., *El escultor Manuel Pereira (1588-1683)*, Fundación Universitaria Española, Seminario de arte e iconografía Marqués de Lozoya. Madrid 2008, p. 107.

costado, al ser un Cristo vivo. El desnudo se cubre con paño de pureza, sujetado mediante un cordel que deja al descubierto la cadera. La cabeza, inclinada sobre el lado izquierdo, se dirige a lo alto y muestra una amplia melena que cae sobre ambos hombros. El marqués de Lozoya al describir al Cristo se detiene en detallar: “*la cabeza, soberbiamente plantada sobre el cuello y los hombros, con aquella expresión de agonía divina que no tiene par en la historia del Arte*”¹². El cuerpo, ligero y casi adolescente, presenta varios regueros de sangre que a partir de las heridas de manos, hombros y caderas llegan a ensangrentar de forma considerable el paño lumbar. Las rodillas presentan así mismo profundas y ensangrentadas heridas.

Al igual que otros crucificados de Pereira, la talla recuerda a los Cristos de marfil que tanto abundaron en España durante los siglos XVI y XVII¹³. Pero, sobre todo, en el Cristo de Segovia nos mueve, al contemplarlo, no sólo la compasión y ternura por el inmenso dolor soportado, sino que, también, esa ilusión ascendente que desprende la imagen, la mirada de Cristo a lo alto, llena toda su figura cuya alma parece volar del frágil cuerpo atado al madero.

VI. CONCLUSIONES

Es de destacar que la catedral de Segovia, entre sus tesoros, reúne tres modalidades artísticas de la iconografía de la Pasión: una Piedad, un Cristo Yacente y una Expiración, ejecutados de mano maestra, respectivamente, por Juan de Juni, Gregorio Fernández y Manuel Pereira.

Las tres obras analizadas (de los siglos XVI y XVII) se caracterizan por su realismo y expresividad, al reflejar con verosimilitud la anatomía del cuerpo, intensamente marcada, por un lado, en la musculatura, aparato óseo y torsiones, y, por otro, en la expresión del rostro lleno de emotividad y angustia. Se rompe, en consecuencia, la línea hierática y rígida de la escultura medieval que distanciaba al espectador de la imagen, para desembocar en la identificación de los fieles con las tallas contempladas que transmiten sentimientos y estados psicológicos.

Otro rasgo de interés es el que dos de estas obras, el *Cristo Yacente* y la *Piedad*, fueron encargadas para ser expuestas en la catedral y aquí permanecen

¹² MARQUÉS DE LOZOYA, “De cómo llevo a la catedral el Cristo de la Agonía, llamado «El Cristo de Lozoya»”, en *Estudios Segovianos* (Instituto Diego de Colmenares, Segovia), t. XX (1968) 15.

¹³ SÁNCHEZ GUZMÁN, R., *El escultor Manuel Pereira...*, p. 44.

desde su realización, lo que determina la advocación de estas dos capillas, que toman su nombre de la escultura que cobijan sus muros.

Nuestro particular recorrido por la catedral de Segovia y estos tres maestros escultores termina aquí a los pies del Cristo de Pereira, en la capilla del Sagrario, al fondo de la cual, en la capilla de los Ayala se levanta un conjunto que constituye una apoteosis del barroco con sobreabundancia de dorados y figuras.

Las obras que hemos analizado tienen como protagonista la imagen de Cristo en varios momentos de su Pasión y Muerte. Admiramos en estas esculturas su indudable belleza la perfección y realismo de sus líneas, que requieren una contemplación detenida y sosegada para que nos trasmitan la vida que la propia obra posee, sin duda hará nacer en el espectador los sentimientos de compasión, amor, empatía, humildad que la imagen transmite, y nos invitan a la reflexión y a la oración, objetivo último, para el que fueron concebidas y creadas.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- BOSARTE, I., *Viaje Artístico a varios pueblos de España. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid 1804. Editorial Maxtor, Valladolid 2006.
- CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid 1800. Akal Ediciones Istmo S.A., Madrid 2001.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A., *Juan de Juni escultor* Universidad de Valladolid. Valladolid 2012.
- GÓMEZ MORENO, M., *La gran época de la escultura española*, Ediciones Noguer, Madrid 1970.
- MARQUÉS DE LOZOYA, “De cómo llego a la catedral el Cristo de la Agonía, llamado «El Cristo de Lozoya»”, en *Estudios Segovianos* (Instituto Diego de Colmenares, Segovia), t. XX (1968).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas. Summa Artis. Escultura y arquitectura españolas del siglo XVII*. Espasa Calpe. Madrid 1988, 4^a ed. Madrid 1980, T-XXVI.

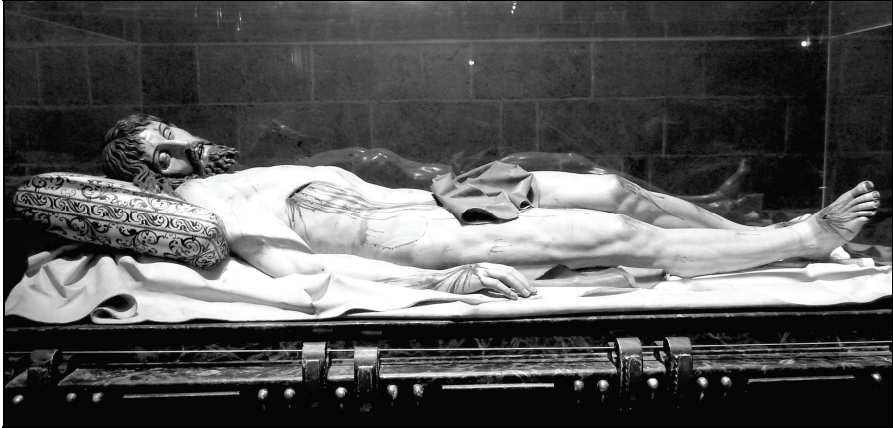
- PONZ, A., *Viaje de España*, Ediciones Atlas, Madrid 1972, t. X.
- RUIZ HERNANDO J., *La catedral de Segovia*, Edilesa, León 1994.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, R., *El escultor Manuel Pereira (1588-1683)*. Fundación Universitaria Española, seminario de arte e iconografía Marqués de Lozoya. Madrid 2008.
- UNAMUNO, M., “La escultura honrada”, en *En torno a las artes*, Espasa Calpe, Madrid 1975.
- URREA, J., *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636. Apuntes para un libro*, Ed. Universidad de Valladolid, Valladolid 2014.
- VV.AA., *Gregorio Fernández 1576-1636*. Fundación Santander Central Hispano. Catálogo de la exposición, Noviembre 1999-enero 2000. Madrid 1999.
- YUBERO GALINDO, D., *La catedral de Segovia*. Editorial Everest. León 1973.



1. La Piedad o Entierro de Cristo. Juan de Juni. 1571. Catedral de Segovia.



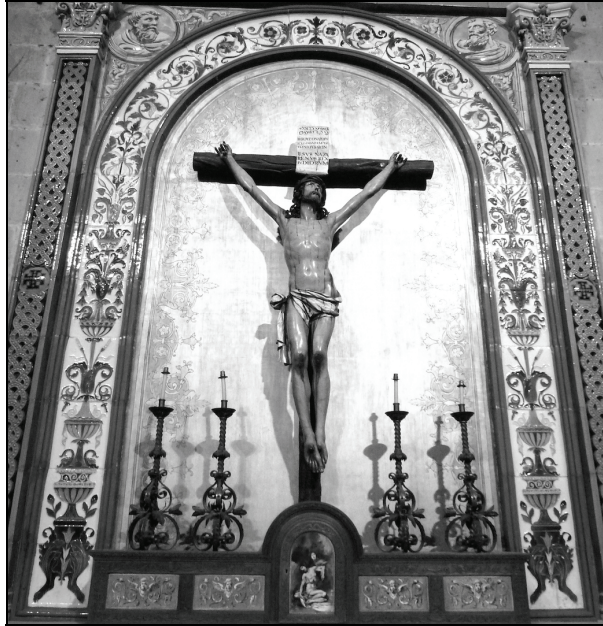
2. Nicodemo (detalle del grupo de La Piedad). Juan de Juni.



3. Cristo Yacente. Gregorio Fernández. Hacia 1631. Catedral de Segovia



4. Cristo Yacente (detalle). Gregorio Fernández



5. Cristo de la Agonía. Manuel Pereira. Hacia 1646-1647



6. Cristo de la Agonía (detalle)

