



Fig.1. Detalle de la fachada principal de la Catedral de Murcia. Fotografía: M. Saura.

Taller, autoría y anonimato: Pedro Pérez, escultor barroco

Concepción Peña-Velasco

Universidad de Murcia, España

Resumen

En los grandes talleres se diluyen las capacidades individuales de los artistas. Sucede con el escultor Pedro Pérez en la fachada de la Catedral de Murcia, con Jaime Bort como maestro mayor. Nacido en Alicante y formado con Juan Bautista Borja, realizó informes junto a Francisco Salzillo y recibió encargos de escultura monumental, pasos procesionales, imágenes de devoción y otros trabajos. Se estudia el entorno artístico en el que se movió y se aportan nuevos datos, especialmente su testamento e inventario de bienes, que permiten saber algo más sobre su vida y su trayectoria profesional.

Palabras clave: escultura barroca; Pedro Pérez; inventario de bienes.

Abstract

Big workshops, by their very essence, obscure the hand of the individual artists. Pedro Perez's contribution to the facade of the Cathedral in Murcia as a member of Jaime Bort's team is a clear example. Born in Alicante and trained with Juan Bautista Borja, he produced reports with Francisco Salzillo and received commissions for monumental, processional and devotional sculptures as well as and other works. This paper studies his artistic environment and provides new documents, specially his will and inventory of assets, that give us an insight into his life and professional trajectory.

Keywords: baroque sculpture; Pedro Pérez; inventory of assets.

Introducción¹

Los grandes talleres de arquitectura tuvieron un papel esencial en la formación de artistas en variadas disciplinas. Las cuentas de fábrica revelan sus nombres, gentilicios o apodos, así como sus oficios, pero la obra concreta que cada uno realiza apenas se puede diferenciar de la perteneciente a otros artífices. A veces se conocen las tareas que efectuaron, particularmente las relativas a facilitar el material o perpetrar labores más o menos delicadas según su cualificación, pero siguiendo el proyecto y los modelos establecidos. Es complejo generalizar porque cada taller es distinto. Depende de su envergadura, finalidad, dirección y otras circunstancias. La documentación suele proporcionar información sobre los mecanismos del encargo, los modos de operar y las cuentas de fábrica, con detalle de jornales y personas que colaboran, pero no sobre la ejecución concreta². De ahí que ciertos nombres hayan quedado oscurecidos u olvidados ante el protagonismo incuestionable del maestro mayor que proyecta y dirige, pese a que hubo quien sobresalió y demostró que era bueno en su quehacer, como cabe deducir, por ejemplo, de la recepción de un jornal superior entre los del mismo rango.

En el Barroco español, los mejores escultores y tallistas se distinguen por una producción más o menos extensa que permite analizar los caracteres que contribuyen a identificarlos, con predominio de imágenes de devoción y mobiliario litúrgico. Algunos formaron compañías de trabajo³. En la escultura monumental también sucede. Si bien, la cuestión cambia en las grandes fachadas erigidas en la Edad Moderna y repletas de piezas de bulto redondo y relieves figurados, fundamentalmente en las catedrales y otros templos significativos con muchos operarios, cuya obra permanece anónima.

Es el caso de Pedro Pérez (Alicante, ? - Murcia, 1785). Como han señalado Belda y Hernández Albaladejo, entre los artistas barrocos de Murcia y en el contexto del legado de Jaime Bort en la fachada Occidental de la catedral quizá “*el más interesante sea Pedro Federico Pérez, el enigmático escultor, objeto de falsas identidades*”⁴. El objetivo de este estudio es localizar y aportar nuevos datos sobre Pedro Pérez y el ambiente en el que se desenvuelve, analizarlos y reflexionar sobre este artista, que vive durante un momento de pujante desarrollo cultural, cuando la ciudad se convierte en un enclave destacado y activo para la escultura. Sin embargo, su labor queda soslayada en la dinámica de los talleres a los que se vincula, como el de la Catedral de Murcia, pese a haber ocupado puestos de responsabilidad en el organigrama del mismo, posiblemente debido a su experiencia y eficacia. Se han localizado referencias a él en los archivos municipal, histórico, catedralicio y parroquial. La información encontrada delata la procedencia de Pérez y de sus progenitores, aclara las relaciones de parentesco y contribuye a perfilar su aportación.

Pedro Pérez, también mencionado como Pedro Federico o Pedro Federico Pérez, desarrolla buena parte de su carrera en importantes talleres de la escultura monumental del Sureste peninsular. En el dilatado perio-

1. Este trabajo es parte del resultado del proyecto de investigación *Columnaria I. Comprender las dinámicas de los Mundos Ibéricos*, cod. 19247/PI/14 de la Fundación Séneca de la Región de Murcia.

2. Pionero fue el estudio de Montagu sobre los talleres romanos, distinguiendo al escultor que diseña y al que ejecuta. Le han seguido otros con enfoques diferentes y analizando los mecanismos del encargo, véase MONTAGU, J., *Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art*, New Haven, Yale University Press, 1992; SCIBERRAS, K., *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta*, 2ª ed. revisada, Malta, Midsea, 2012.

3. PEÑA-VELASCO, C., “Una compañía de escultores sicilianos en el siglo XVIII en España”, *OADI Rivista dell’Osservatorio per le arti decorative in Italia*, nº 7, 2013 <http://www1.unipa.it/oadi/rivista/> (Consulta: 7/06/2016).

4. BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006, pág. 440.

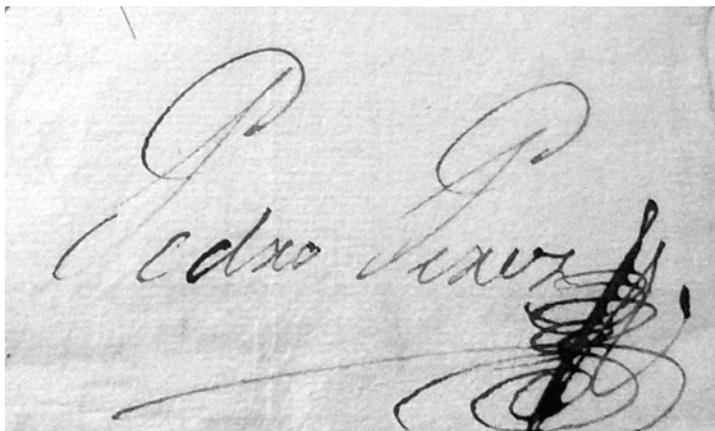


Fig. 2. Firma y rúbrica del escultor Pedro Pérez.

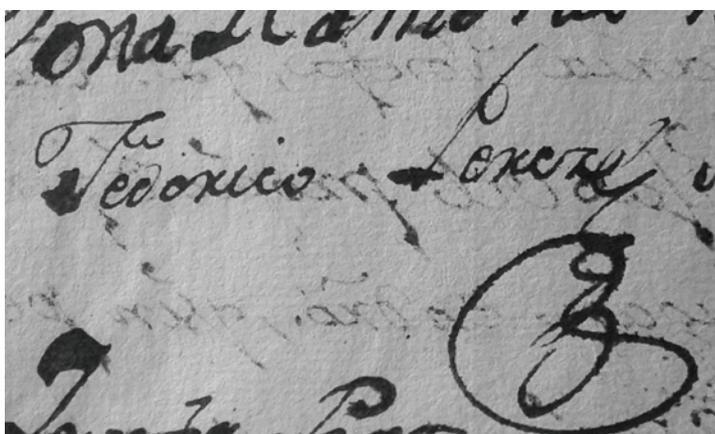


Fig. 3. Firma y rúbrica de Federico Pérez, hijo del escultor Pedro Pérez.

do de su actividad, particularmente desde finales de los años treinta en que se instala en Murcia a 1785 en que muere, alcanza reconocimiento, pero persisten lagunas sobre él. Tras su aprendizaje con el valenciano Juan Bautista Borja en el ámbito alicantino y sus inicios profesionales por esas tierras, se incorpora a la construcción de la fachada principal de la Catedral de Murcia a las órdenes de Jaime Bort, arquitecto, cantero y escultor. Desempeña una notoria labor, trabajando en repertorios ornamentales en el citado imafrente y en relieves y piezas de bulto redondo (Fig. 1). Tras el traslado de Bort a la corte, Pérez continúa con encargos en la escultura monumental, al tiempo que efectúa imágenes de devoción, figuras para pasos procesionales, andas, intervenciones sobre piezas anteriores en piedra y madera y obras diversas. En los años centrales de siglo y junto a maestros de talla, escultura, pintura y dorado con vecindad en Murcia, reivindica los derechos y exenciones del arte que practican⁵. Además, elabora informes sobre escultura pública con Francisco Salzillo.

A los equívocos sobre la persona de Pedro Pérez, se suman los problemas generados por la identificación certera de su obra en conjuntos monumentales, donde es difícil delimitar actuaciones particulares. La aproximación a su trayectoria biográfica ha sido complicada porque en la documentación se le llama de diferente forma. A esta circunstancia se une el desconcierto originado porque se entremezclan los nombres de personas de su familia y de otras. En gran medida desorientan los inconvenientes derivados de la homonimia y de que Pedro Pérez y sus parientes incorporen y omitan el nombre o apellido Federico, tal vez utilizando el patronímico. Al tener diferentes individuos el mismo nombre, es posible que se valgan de la indicación filial para distinguirse y más si coinciden en el tiempo. Se encuentran tres generaciones con las siguientes relaciones de parentesco: Federico Pérez –quizá sea Juan Federico o Juan Federico Pérez–, natural de Ámsterdam; su hijo Pedro Pérez –Pedro Federico– (Fig. 2), nacido en Alicante y establecido en Murcia y a quien nos referimos en este estudio, y Federico Pérez (Fig. 3), nieto e hijo respectivamente de los anteriores como lo demuestra el testamento de su padre⁶. Este último es oriundo de Murcia y su presencia se documenta en Cádiz en 1785. A la dificultad derivada de la confusión de nombres y apellidos se añade que algunos autores llaman al primero Juan Federico Dupart y lo consideran pariente,

5. BELDA NAVARRO, C., *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1992, págs. 137–138, 139.

6. En el bautismo recibe el nombre de Pedro, pero utiliza Federico, como revela su firma.

cuando no padre, del escultor francés Antonio Dupar. Los documentos ahora investigados sobre Pedro Pérez permiten saber quiénes son sus progenitores, su esposa y vástagos, así como otras noticias personales. El testamento esclarece la relación de parentesco y no denota conexión con el escultor Dupar.

Las referencias a la familia Federico son tempranas y continuas. Ceán (1800), Baquero (1913), Espín (1928, 1931), Sánchez Moreno (1945), Gómez Piñol (1977), Belda (1984, 1992), Gutiérrez-Cortines (1987), Hernández Albaladejo (1990), Vera Botí (1994) y Melendreras (2003) han proporcionado noticias sobre su actividad en Murcia, esencialmente de Pedro Pérez –Pedro Federico⁷. Vidal (1981) y Sáez (1985) han completado con documentos sobre sus inicios profesionales en Alicante⁸.

En 1800 Ceán se refiere a un escultor de crédito llamado Juan Federico y le atribuye los bustos de *San Felipe Neri* y *San Carlos Borromeo* del antiguo oratorio filipense murciano, datándolos a comienzos del siglo XVIII⁹. En 1913 Baquero genera confusión al agregarle el apellido Dupar y se pregunta si es el padre de Antonio Dupar, escultor marsellés asentado en Murcia hasta comienzos de los años treinta. Cuestiona si también es Pedro Federico y entremezcla la obra de Juan Federico, Antonio Dupar y Pedro Federico¹⁰. Señala su participación en la fachada Occidental de la Catedral de Murcia, cuando en las cuentas sólo consta la intervención de Pedro Pérez –Pedro Federico–. Además, Baquero no es consciente de que Pedro Federico y Pedro Pérez son la misma persona y distingue a dos artistas, lo que contribuye a acrecentar el enredo. Pese al error, Baquero subraya la importancia de Pedro Pérez trabajando como escultor cualificado con alto jornal en el imahante catedralicio y alude a peritajes suscritos con Francisco Salzillo¹¹. En 1928, Espín reitera la asignación de los filipenses y corrige detalles incorrectos¹². Distingue a la familia Federico del escultor Antonio Dupar, pero incorpora a la nómina de artistas al pintor Federico Pérez, cuando se trata de Pedro Federico –es decir Pedro Pérez o Federico Pérez–, que, como otros escultores, policroma y estofa¹³. Sánchez Moreno documenta la intervención de Pedro Pérez en la fachada de la parroquia de Santa Eulalia de Murcia y le atribuye alguna

7. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, v. II, pág. 78; BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1913, págs. 15, 167–169, 201; ESPÍN, J., “De los escultores Antonio Dupar, Juan Federico y Pedro Federico”, *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*, VI, nº 6, 1928, s. p. y ESPÍN RAEL, J., *Artistas y Artífices Levantinos*, Lorca, La Tarde de Lorca, 1931, págs. 284–285, 363–364; SÁNCHEZ MORENO, J., “Notas sobre arquitectos en Murcia y noticia del escultor Pedro Federico”, *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 1–4 trimestre, 1945–1946, págs. 351–355; GÓMEZ PIÑOL, E., “Jaime Bort y la fachada Occidental de la Catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, Granada, Universidad de Granada, 1977, págs. 500–514; BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo de la escultura murciana”, *Historia de la Región de Murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1984, v. VII, págs. 395–519, citas págs. 497–499; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena: Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987, págs. 106–110; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada de la Catedral de Murcia*, Murcia, Asamblea Regional, 1990, pág. 435; VERA BOTÍ, A. et al., *La Catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1994; MELENDRERAS GIMENO, J. L., “Estudio documental y estilístico del segundo cuerpo de la fachada de las Cadenas de la Catedral de Murcia”, en RAMALLO ASENSIO, G., ed., *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 113–119.

8. VIDAL BERNABÉ, I., *La escultura monumental barroca en la Diócesis de Orihuela-Alicante*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1981, pág. 116; SÁEZ VIDAL, J., *El Arte Barroco en Alicante (1691–1770)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985, págs. 204, 208–209.

9. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, op.cit., pág. 78. Es noticia que repite la prensa (*La Paz de Murcia*, 21–III–1890, pág. 1).

10. BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., págs. 15, 167–169. En 1840 Ponzoa declara que es “Mr. Dupar, de nación Francés, escultor lapidario de Roma, maestro excelente, que fue traído adrede para trabajar en las estatuas y adornos de la portada”, véase PONZOA CEBRIÁN, F., *La Iglesia Catedral de Cartagena trasladada a Murcia*, ms. conservado en AMM (Archivo Municipal de Murcia), sig. 1–40, 1840, f. 70r. (La transcripción de documentos que se efectúa respeta la grafía original). Al comprobar la intervención de Pedro Federico en la fachada catedralicia, Baquero se pregunta si “sería éste el Dupar de Ponzoa”, véase BAQUERO, A., “Rebuscos. La Historia de la Portada”, *La Paz de Murcia*, 17–06–1902, pág. 1; BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., págs. 15, 167–169. La prensa habla también de Juan Federico Dupar (*La Paz de Murcia*, 21–04–1896, pág. 1).

11. BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., págs. 167–169, 201.

12. ESPÍN, J., “De los escultores...”, op.cit., s. p.

13. ESPÍN RAEL, J., *Artistas ...*, op. cit., págs. 284–285, 363–364.

otra obra¹⁴. Belda y Hernández clarifican el tema a partir de documentos y argumentos fehacientes y, junto a Gutiérrez-Cortines y Vera, aportan datos sobre su actividad en Murcia¹⁵.

Por otro lado, en ocasiones se ha planteado que, quizá, Juan Federico sea el “*escultor forastero*” mencionado en 1700, que trabaja en la fachada de la Colegiata de San Patricio de Lorca y que fray Pedro Morote dice que es flamenco y viene de Versalles. Si bien, dada la presencia coetánea en localidades próximas de los escultores Nicolás de Bussy, nacido en Estrasburgo, y Esteban de Gert, oriundo de Burdeos, se han estimado otros nombres de artistas como hipótesis de colaboración en la citada obra, que todavía ofrece interrogantes de autoría¹⁶.

Pedro Pérez: de sus inicios en Alicante a la consolidación de su reputación en Murcia

Pedro Pérez nace en Alicante en las primeras décadas del siglo XVIII. Es hijo de Federico Pérez, natural de Ámsterdam, y de María Olivares, de la villa de Ayora, en el antiguo Reino de Valencia¹⁷. Se forma con Juan Bautista Borja como escultor y tallista en etapas que este último dirige talleres relevantes de la escultura monumental religiosa y civil por tierras alicantinas, trabajando la piedra, la madera y el estuco. El nombre de Borja se incluye en la relación de escultores enviada a Madrid en 1743 desde diferentes ciudades españolas para saber qué profesionales competentes pueden ser llamados a colaborar en el Palacio Real de Madrid. Se subraya entonces que Borja es “*hombre al que se puede confiar la dirección de muchos obreros*” y se incide en su experiencia con “*mármoles y jaspes y piedras de diferentes calidades*”¹⁸. Pedro Pérez tuvo, por tanto, unos inicios de formación sólidos con un buen maestro, aprendiendo cómo gestionar un gran taller, con lo que implica de actividad diversa y cambiante según la etapa constructiva y uso de materiales diversos. En abril de 1728, se documenta el pago a Pérez de seis jornales por su quehacer en San Nicolás de Alicante junto a Borja, a razón de dos reales al día¹⁹. En la década siguiente ya es maestro.

En 1738, Pedro Pérez contrata la realización de las puertas de la capilla del Sacramento en San Nicolás de Alicante. Tras admitirse la postura de Antonio Soler para efectuarla, Pérez hace rebaja y se le adjudica el 20 de mayo de 1738 en 134 libras y 14 sueldos. Se le exige poner bajorrelieves del “*Misterio del Sacramento*”²⁰. La obra manifiesta un linaje artístico engarzado en Borja, su maestro, tanto en el tratamiento de las escenas como de los repertorios decorativos, con predominio de líneas curvas. Poco después Pérez

14. SÁNCHEZ MORENO, J., “Notas sobre arquitectos...”, op. cit., págs. 353–355.

15. BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo...”, op. cit., pág. 498; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 435; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura...*, op.cit., págs. 106–110; VERA BOTÍ, A. et al., *La Catedral...*, op. cit., págs. 443, 453, 454.

16. MOROTE PÉREZ, P. (O.F.M.), *Antigüedades, y blasones de la ciudad de Lorca, y Historia de Santa María la Real de las Huertas*, Murcia, Francisco Joseph López Mesnier, 1741, pág. 193; SEGADO BRAVO, P., *Lorca Barroca*, Murcia, Editum, 2012, pág. 81.

17. Consta en el testamento y en libros sacramentales.

18. ALBARRÁN MARTÍN, V., “Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid”, BSAA, LXXIV, 2008, págs. 203–218, cita pág. 211. Ceán señala que Borja estaba “*adornado con las habilidades de la danza, esgrima y lenguas francesa, inglesa, italiana, holandesa y mallorquina*”, véase CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico...*, op.cit., v. I, pág. 167. El Barón de Alcahalí añade el alemán, BARÓN DE ALCALHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imp. Federico Doménech, 1897, pág. 354. Ello le permitiría el manejo de libros de procedencia diversa y una comunicación más fluida con extranjeros y el padre de Pérez procedía de Ámsterdam.

19. SÁEZ VIDAL, J., *El Arte Barroco...*, op.cit., pág. 248.

20. VIDAL BERNABÉ, I., *La escultura monumental...*, op.cit., pág. 116; SÁEZ VIDAL, J., *El Arte Barroco...*, op.cit., págs. 204, 208–209.

llega a Murcia. Posee la práctica del día a día en obradores que concitan la presencia de arquitectos, alarifes, canteros, tallistas, escultores y carpinteros, entre otras profesiones. Tales talleres demandan la dirección de un maestro con capacidad organizativa y de planificación. Integrarse en ellos supone tratar personas que hacen variadas labores y tareas, observar otras técnicas y oír puntos de vistas en profusión de oficios, con los imprevisos que surjan y la toma de decisiones ante los contratiempos. La experiencia de Pérez se acrecienta junto a Jaime Bort, oriundo del antiguo Reino de Valencia que llega desde Cuenca para construir un imponente excelso y superior a cualquier otro de la arquitectura religiosa barroca en la Diócesis de Cartagena²¹. No es igual formarse en casa de un maestro con encargos de mayor o menor relevancia, que estar a pie de obra y con compañeros que, sujetos a jerarquías, se afanan en hacer realidad un proyecto común. Las piezas escultóricas que se sitúan en un marco arquitectónico de esta índole están condicionadas por el escenario que las acoge, debiendo acomodarse a él como parte del todo en tamaño, proporción y estilo. Pérez se desenvuelve bien en la escultura monumental desde el principio.

A finales de los años treinta Pérez es vecino de Murcia, en una etapa de prosperidad económica. El francés Antonio Dupar se ha marchado y Francisco y José Salzillo, Francisco González y José Caro asumen la mayor parte del protagonismo en escultura y, con el tiempo, Joaquín Laguna, Juan Porcel y Manuel Bergaz. El taller catedralicio congrega a buenos maestros y provee a Pérez de un trabajo estable. En Murcia permanece y acomete la mayor parte de su obra. Tal vez se marche por un tiempo, pues no se le menciona en el Catastro del Marqués de la Ensenada, pero se le cita en 1776 en los padrones de San Juan Bautista. Se indica entonces que está casado, es escultor y tiene un hijo de 16 años²². Efectivamente, contrae matrimonio en Murcia el 17 de octubre de 1747 con Ramona Moreno, natural de Lorca. Nada llevan los cónyuges al matrimonio. Ella es hija de Agustín Moreno y Nicolasa de Mena, nacidos en Huércal-Overa. Celebra la ceremonia Antonio Matheusi, cura teniente de Santa María. Se alude al “*mandamiento del Señor Provisor, Governador y Vicario General de este obispado en que dispensó en las tres canónicas moniciones, que previene el Santo Concilio de Trento por justas causas que para ello tubo*”²³. La cláusula de la dispensa de las amonestaciones disuena de lo habitual. Según el Derecho Canónico, era obligatorio proclamarlas en las misas de los tres domingos previos a la boda, para que cualquier feligrés pudiera alegar algún impedimento del que tuviera noticia. Los novios solicitarían al obispado esta medida para evitar que su hija, que vino al mundo a los pocos días, naciera fuera de matrimonio, pues María Teresa es bautizada el 22 de octubre de 1747, siendo compadre Nicolás de Rueda, destacado tallista murciano²⁴. Años después nacen sus hijos Pedro Saturnino (1759), Mariana (1763), María Josefa (1766) y Juana de Dios (1772)²⁵.

21. Sobre la actividad de Bort en Cuenca, véase TORRALBA MESAS, D., *La Catedral de Cuenca en la cultura arquitectónica del Barroco 1680–1750*. Tesis doctoral Universitat de València, 2013. En línea: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=43965> (Consulta: 2–09–2015).

22. Catastro de Ensenada, AGRM (Archivo General de la Región de Murcia), Hacienda, 3845, Murcia, 1756. Tampoco se cita su nombre en 1761 en Cartagena, ni en Lorca (Catastro de Ensenada. Murcia, AGS (Archivo General de Simancas), DRG, 1ª leg. 1541, Murcia, Libro de Vecindario de Seglares, 1761). Padrones de San Juan Bautista de Murcia, AMM, leg. 2499 II, 1777, s. f.

23. Matrimonio de Pedro Pérez y Ramona Moreno, APSJBM (Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Murcia), LM (Libro de Matrimonios) 1724–48, 17 de octubre de 1747, f. 181r. Testigos Blas Irlas, cantero y asentador de la fachada principal de la catedral, y José Artíguez, tallista. Ambos tuvieron encargos anteriormente en Elche, véase HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., págs. 430, 432.

24. Bautismo de María Teresa Pérez, APSJBM, LB (Libro de Bautismo) 1746–56, 22 de octubre de 1747, f. 35v.

25. Es su compadre Juan Antonio Parra. Pedro Saturnino tomó el nombre de Federico, como, a veces, lo hizo su padre (Bautismo de Pedro Saturnino Pérez, APSJBM, LB 1756–63, 13 de febrero de 1759, f. 80r/v). No se ha encontrado la referencia al nacimiento de Josefa. Mariana nace el 8 de septiembre de 1763 y es bautizada el 16, el 18 de diciembre de 1766 viene al mundo María Josefa y el 11 de marzo de 1772 bautizan a Juana. Los compadres son José Serrano, Gaspar Orozco y Juan Bronchalo (Bautismo de las hijas de Pedro Pérez, APSJBM, LB 1756–63, 16 de septiembre de 1763, f. 278v; LB 1763–69, 19 de diciembre de 1766, f. 146r; LB 1769–74, 16 de marzo de 1772, f. 121v).

El nombre de Pedro Pérez —o Pedro Federico— consta en las listas semanales de pagos de la fachada Occidental de la Catedral de Murcia, erigida desde finales de la década de los treinta²⁶. En abril de 1739 se documenta su presencia, que se prolonga años. Comienza cobrando 7 reales y 17 maravedí, a los pocos días 9 y, después, 10. Un jornal así sólo lo recibe entonces el cantero Diego Tomás, persona de confianza de Bort en la monte y corte de piedra, seguido de Carlos Chornet, también cantero. En 1740 continúa con esta retribución, superior a sus compañeros Joaquín Laguna con 8, Manuel Bergaz con 7 reales y medio y Pedro Fernández con 7²⁷. En 1741 mantiene la asignación y, en la última semana, se añade la palabra tallista a su nombre y al de Fernández²⁸. Precisamente debió destacar en el trabajo y labor minuciosa en los órdenes arquitectónicos, con los conocimientos necesarios de los tratados de arquitectura, además de los relieves figurados y rica ornamentación y, también, en piezas de bulto redondo. En noviembre de 1743 dirige un memorial a la ciudad de Alicante señalando que ha dado poder a Francisco Mira para que liquide cuanto le deben y declara estar ocupado en la catedral de Murcia²⁹. Hernández indica que Bort aparta a Pérez del imafrente en 1747, poco antes de que este último haga una propuesta al cabildo para que se asignen las estatuas por una cantidad y no a jornal³⁰. En efecto, en abril de ese año el cabildo insta para que la fachada se acabe y se introduzcan reformas en el alzado. Se plantea contener el gasto de escultura, así como seguir el ofrecimiento de Pérez de hacer las piezas por un tercio menos de lo señalado por Bort. El hecho de que cuanto menos se acuerde estudiar su memorial denota cierto reconocimiento, bien que interesaría el beneficio económico que el cabildo obtendría de seguir la propuesta. En el acuerdo capitular se indica lo siguiente:

*“Que se moderen los gastos y salarios en la escultura, y construcción de modelos por los oficiales, en que se hallan muchos ocupados; y que para obiar esto se puede ajustar la escultura, por un tanto cada estatua; como lo pide Don Pedro Pérez escultor en esta ciudad ofreciendo en el memorial que se leió al Cavildo, que fabricará todas las que sean necesarias por un tercio menos de lo que por dicho Maestro Mayor se propusiese. Y el Cavildo determinó cometerlo a dichos Señores Comisarios para que resuelvan en este particular lo más conveniente, teniendo presente la escritura de obligazi3n que hizo dicho Maestro; y que no componiéndose con este, providencien sobre el memorial de dicho Pérez o con quien más convenga.”*³¹

Por entonces, entre los cercanos colaboradores de Bort en escultura se encuentran su hermano Vicente —más de veinte años menor— y Manuel Bergaz. En los padrones de 1743 en la parroquia de San Bartolomé ambos viven en casa del maestro, están casados y no tienen hijos³². Vienen con Jaime Bort desde Cuenca y le

26. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 435.

27. En 1740 se le llama indistintamente Pedro Federico y Pedro Pérez. Cuentas de la fachada principal de la Catedral de Murcia, ACM (Archivo de la Catedral de Murcia), leg. 122 docs. 22 y 23, 1739, 1740.

28. Cuentas de la fachada principal de la Catedral de Murcia, ACM, leg. 122 doc. 24, 1741. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 435.

29. SÁEZ VIDAL, J., *El Arte Barroco...*, op.cit., pág. 209.

30. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 220.

31. Propuestas para agilizar la conclusión de la fachada principal de la Catedral de Murcia, ACM, AC (Actas Capitulares), 24 de abril de 1747, f. 292r; BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., pág. 201; GÓMEZ PIÑOL, E., “Jaime Bort...”, op.cit.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 220. Ya en el verano de 1745 el racionero Marín se queja de los gastos excesivos de Bort en la saca y conducción de la piedra y “hechura de estatuas”, reclamando la opinión de maestros, véase HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 65; VERA BOTÍ, A. et al., *La Catedral...*, op.cit., pág. 443. También el tallista Nicolás de Rueda se ofrece en 1743 a concluir a mejor precio que Bort los porches que se antepusieron al pósito: PEÑA-VELASCO, C., “La controvertida intervención de Jaime Bort en la construcción de los porches del Almudí de Murcia”, *Verdolay*, n° 6, 1994, págs. 173–180.

32. Jaime Bort declara tener 55 años. Sus dos hijas habían entrado en el monasterio de dominicas de Santa Ana de Murcia. En su casa están Vicente Bort —hijo de Vicente y de Marcela Miliá— de 30 con su mujer; Pedro Fernández, oficial soltero de 30 y futuro director del imafrente al marchar Bort, y Manuel Bergaz de 28. Además se citan los aprendices siguientes: Jaime Campos de 17 mancebo —que será escultor notable en la fachada catedralicia—; Sebastián Martínez, Julián Sánchez y Vicente Vallés, todos de 16; su sobrino Gregorio Zayas de Rivero de 15; Alejandro Sánchez de 14 y Carlos Malagueño de 13 (Padrones de la Parroquia de San Bartolomé de Murcia, AMM, leg. 2.499 II, 1743, s. f.). Julián Sánchez es hijo de Victoriana, hermana de Jaime Bort, y brillante arquitecto e ingeniero que realiza parte de su formación con su tío en Murcia y Madrid y a quien este último deja libros, moldes y herramientas, véase RODRÍGUEZ-VILLASANTE PRIETO,

siguen a la corte, donde la Academia de San Fernando es un reclamo para completar la formación y proporcionar a hijos y discípulos aprendizaje en esa institución, caso del conocido escultor Alfonso Giraldo Bergaz³³, hijo del mencionado Manuel Bergaz. Madrid facilita el establecimiento de contactos y la extensión de redes sociales, considerando, además, el amparo que, por esos años, a los artistas vinculados a Murcia les presta Baltasar de Elgueta, intendente de las obras del Palacio Real que perteneció a la Academia de Bellas Artes y hermano del diletante Antonio Elgueta, secretario del Tribunal de la Inquisición en esta ciudad. Vicente Bort y Manuel Bergaz asisten a las clases de San Fernando. El primero se anota en diciembre de 1753 y el segundo en noviembre de 1752³⁴. Ambos deben marchar a Madrid tras su participación en el imafrente catedralicio. También trabajan en el taller de palacio los murcianos José Pérez Descalzo, Juan Porcel y Juan Martínez Reina. Manuel Bergaz y Jaime Campos, discípulos de Bort, son los escultores más significativos que, a comienzos de los cincuenta, concluyen las piezas escultóricas situadas en la parte posterior de la fachada catedralicia, dirigida por Pedro Fernández y con la intervención de los tallistas Domingo Ferrer, Francisco Fernández, Silvestre Díaz, Sebastián Navarro y, esporádicamente, Juan de Gea.

Además de los citados discípulos y colaboradores de Jaime Bort, Pedro Pérez está cercano a él en distintos encargos simultáneos que hace en Murcia. Cobra un jornal de 10 reales en 1739 y 1740 en el puente de piedra, proyecto hidráulico primordial para la ciudad³⁵. Su relación con Bort le permite adquirir experiencia a las órdenes de este maestro mayor de la catedral y del Concejo. Cuán distante es ese momento de diálogo artístico, de la soledad de Nicolás Salzillo durante la Guerra de Sucesión, cuando señala que es el único escultor de la ciudad y clama por la exención de las cargas concejiles. También Pérez vive un momento de reivindicación de derechos profesionales. En 1750 concurre junto a Juan Marín, José Ganga, Manuel Rodríguez, Nicolás de Rueda, Diego Marín, Andrés López Zafra, Silvestre Díaz, José Grao y Juan de Elvira –vecinos de Murcia y profesores de pintura, escultura, arquitectura, talla y dorado– y, en

J. A., *La obra de Julián Sánchez Bort en el Conjunto Histórico de Ferrol y su referencia al mundo académico*, El Ferrol, Concello de Ferrol, 2004. Bort suscribe, además, cartas de aprendizaje con otros artífices, como Juan Martínez Reina, véase: SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1945, pág. 84. Vicente Bort se casa con Antonia Pitar y, en 1750, nace su hija (Bautismo de Petronila Bort, APSJBM, LB 1746–56, 22 de febrero de 1750, f. 104r). Trabaja en Madrid en el Puente Verde y el Palacio Real. Después, en Cuenca, sigue pleito junto a otros artífices para que se respeten sus privilegios. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., págs. 430–431; TÁRRAGA, M. L., “Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de Trofa”, *Imafrente*, n.º 2, 1986, págs. 65–82. Pleito de profesores de arquitectura y escultura contra el gremio de San José, AHN (Archivo Histórico Nacional), Consejos, 31687, exp. 5, 1756–57.

33. Se ha localizado el acta bautismal de este artista: “En la Parroquial del Señor San Lorenzo de la Ciudad de Murcia en veinte y nueve días del mes de Enero de mil setecientos quarenta y quatro años: Yo Don Christóval Camacho Cura Theniente de ella baptizé solemnemente y Chrismé a un niño que nació el día veinte y tres de dicho mes, pússese por nombre Alfonso es hijo legítimo de Manuel Bergaz, natural de Cuenca, y de Anna López su mujer, natural de Villanueva de los Escuderos, abuelos paternos Miguel Bergaz y Ángela Cabañero naturales de Cuenca, maternos Francisco López y Anna del Moral, naturales de Villanueva de los Escuderos. Fue su compadre Jossoph Fenor, a quien advertí el parentesco espiritual y obligación contrahida. Testigos Leandro Maestre y Francisco Alcamí y lo firmé. Don Cristóbal Camacho [firma y rúbrica]” (APSLM (Archivo Parroquial de San Lorenzo de Murcia), LB 1729–45, 29 de enero de 1744, f. 212v). La fecha de nacimiento se conocía, pero no la referencia bautismal y los datos familiares que contiene, véase RODRÍGUEZ RICO, C., “Alfonso Giraldo Bergaz y su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Academia*, n.º 87, 1998, págs. 285–303, cita págs. 285, 303. MELENDERERAS GIMENO, J. L., “Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrido”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 43, n.º 3–4, 1985, págs. 229–260, cita pág. 230.

34. Matrícula de Vicente Bort y Manuel Bergaz en la Academia de San Fernando, ARABASF (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Matrículas 1752–1778, 1753, 1752, ff. 135r, 80v. En línea: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/archivo_general/matriculas.pdf> (Consulta: 11–3–2014). Bergaz debió regresar, pues aparece en Murcia en el Catastro de la Ensenada. Por entonces destacados escultores envían a hijos y discípulos a la academia; por ejemplo, Manuel de Acevo, oriundo de Arnuevo y discípulo de Luis Salvador, en 1753; el catalán Francisco Bonifaç, hijo de Baltasar y nieto de Lluís, en 1754 y Alfonso Bergaz en 1757, entre otros. Vinculados a Murcia asisten José Ganga, “empleado por la escultura en el Real Astillero de Cartagena”, en 1753; los pintores Francisco Elvira –con principios de escultura– en 1762 y Andrés Ginés en 1752, que pasaría a México; el grabador Antonio Espinosa en 1755; Dionisio Marín en 1775; Vicente Chornet en 1778 y Diego Rejón de Silva, célebre tratadista y traductor de valiosos tratados artísticos, en 1772 cuando es cadete, así como otros nombres: ARABASF, Matrículas 1752–1778, ff. 80r, 42r, 6r, 66v, 47r, 48r, 5r, 27v, 138r, 27v, respectivamente. AZCUE BREA, L., *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la academia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

35. PEÑA-VELASCO, C., *El Puente Viejo de Murcia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, págs. 523, 280. También trabaja para el Concejo en los años cuarenta en el oratorio de la Virgen de los Peligros, cobrando el mismo jornal.



Fig. 4. Detalle de la fachada de Cadenas de la Catedral de Murcia. Fotografía: M. Saura.

nombre de los maestros de su arte, todos dan poder a procuradores de Granada y Madrid para la defensa de sus intereses³⁶. La vetusta reclamación de privilegios y exenciones se reaviva en Murcia en los años cuarenta. En 1752, Pedro Pérez, el escultor y tallista Joaquín Laguna, el pintor Francisco Martínez Talón y el maestro de arquitectura José de los Corrales solicitan al Concejo la devolución de los documentos sobre exenciones³⁷.

Otras intervenciones

Pedro Pérez utiliza materiales pétreos, pero también madera, que encarna, dora y estofa. Trabaja para Lorca, Molina, El Palmar, Alhama y otras localidades. Domina lo concerniente a la escultura monumental y cuenta con el reconocimiento del cabildo eclesiástico. Prueba de ello es que, décadas después de la conclusión del imafronte barroco catedralicio, la autoridad religiosa lo requiere en 1783, pese a su avanzada edad, para acometer reformas en la fachada renacentista de Cadenas, donde se emprenden cambios en el primer cuerpo, se altera el segundo y se culmina con ático (Fig. 4)³⁸. Pérez hace los tres relieves de los santos hermanos de Cartagena emplazados en las calles del cuerpo superior. Jerarquiza y sitúa

en el centro a *Fulgencio* como obispo y patrón de la Diócesis de Cartagena. Sigue los modelos de representación hagiográfica de Bort en la fachada principal, en la que Pérez ha participado³⁹. Cobra 300 por mano de José López, arquitecto a cargo de la obra, por los relieves de los santos y un dibujo del escudo para la puerta —que

36. BELDA NAVARRO, C., La "ingenuidad" ..., op. cit., págs. 137–139. El 6 de abril de 1750 se le notifica el auto del corregidor sobre la defensa de prerrogativas.

37. BELDA NAVARRO, C., La "ingenuidad" ..., op. cit., pág. 140. Sobre exenciones de los artistas, AMM, AC, 15 de abril 1752, f. 94r/v y 14 de junio de 1752, f. 121v.

38. Cuentas de la Fachada de Cadenas de la Catedral de Murcia, ACM, leg. 120 doc. 9, 1783. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura...*, op. cit., págs. 106–110; BELDA NAVARRO, C., "El gran siglo...", op. cit., pág. 498; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op. cit., pág. 435; MELENDERAS GIMENO, J. L., "Estudio documental...", op. cit., págs. 487, 497–499, 509, 519; BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en ...*, op. cit., pág. 440.

39. Las esculturas de los tres santos y su hermana Florentina culminan los conjuratorios de la torre de la catedral, terminados en 1771 por Francisco Elvira y Sebastián Navarro, maestros de una nueva generación, en 600 reales cada obra. VERA BOTÍ, A., *La torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, pág. 195.

realiza Diego García—, además de 900 por la *Virgen de la Leche* en marco cuadrangular del ático⁴⁰. Opta por tondos con figuras de medio cuerpo para los tres santos mitra-dos. *Fulgencio* viste casulla, distinguiéndose de *Leandro* e *Isidoro* con capa pluvial, como en otros casos del Setecientos, por ejemplo, en las esculturas de la fachada bortiana y en las representaciones pictóricas del retablo del Oratorio del Obispo en el Palacio Episcopal de Murcia o en las pechinas del templo de Fortuna. *Fulgencio* lleva báculo y bendice como pastor de su Iglesia. *Leandro* e *Isidoro* portan cruz patriarcal y libro, cambiando su disposición en uno y otro caso buscando la simetría compositiva del conjunto arquitectónico. La *Virgen de la Leche* (Fig. 5), cuya advocación se expresa en la nota de pago, revela la importancia de esta devoción, avivada en ese siglo con el arribo a la catedral de la venerada y milagrosa reliquia de leche de la Madre de Dios, procedente de Nápoles, a través de los patronos de la Capilla de los Vélez. Los relieves de Pérez en la Portada de Cadenas tienen el valor de ser una producción segura suya, junto a las puertas de la capilla sacramental alicantina de San Nicolás. Muestran el predominio y pervivencia de los arquetipos de la fachada catedralicia, como también sucede con los de Salzillo en las imágenes devocionales, y la resistencia a los cambios en ciertos círculos profesionales, en un momento de instauración de los ideales académicos. Ciertos maestros apenas despliegan originalidad, ni logran desarrollar su individualidad que se pierde en la reiteración de modelos precedentes, del gusto de la clientela. Tras la citada intervención en el acceso Norte de la catedral, el cabildo promueve otra en 1784 en el frente gótico de la Portada de los Apóstoles. Pérez efectúa un brazo para el Niño Jesús de una imagen mariana que se retira al eliminar el parteluz donde se situaba, cobrándolo ya su viuda en 1786⁴¹.



Fig. 5. Relieve de la *Virgen de la Leche*, Pedro Pérez. Fachada de Cadenas de la Catedral de Murcia. Fotografía: M. Saura.

40. Firma recibos el 27 de agosto y el 8 de noviembre de 1783, véase GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura...*, op.cit., págs. 106–110; BELDA NAVARRO, C., "El gran siglo...", op. cit., págs. 487, 497–499, 509, 519; MELENDREAS GIMENO, J. L. "Estudio documental...", op. cit.

41. "Yttem cinquenta reales vellón que pagué a la biuda de Federico escultor de un brazo de mármol que se le mandó hacer è hizo para el Niño de la Nuestra Señora de mármol que se quitó de la Puerta de los Apóstoles", Cuentas de la fábrica mayor de la Catedral de Murcia, ACM, leg. 122 doc. 19, 1786, s. f.; VERA BOTÍ, A., et al, *La Catedral...*, op.cit., pág. 454.

El maestro alicantino se vincula a otros trabajos de la escultura monumental. En la escritura de obligación que suscribe Francisco Moreno en julio de 1765 para realizar la fachada principal de Santa Eulalia, se advierte que la talla debe estar a satisfacción de Pedro Navarro y la escultura de Pedro Federico y consiste en una apoteosis de la santa y dos ángeles niños sosteniendo una cruz (Fig. 6). Se indica que, si las ejecutan estos artífices, se designarán otros facultativos para el peritaje. Por otro lado, Sánchez Moreno le atribuye a Pérez el relieve del santo titular de la portada de la parroquia de San Antolín, datada en la siguiente década y que se conserva actualmente en el altar mayor del templo, nuevamente construido en el siglo XX⁴².

Pedro Pérez trabaja para la importante Cofradía de Nuestro Padre Jesús. Ibáñez documentó la realización de dos sayones para acompañar a la imagen del paso procesional de *Jesús a la Columna* que databa del siglo anterior y que también retoca Pérez⁴³. Ibáñez transcribió un recibo fechado poco después de mediar la centuria donde consta que el importe de todo ello asciende a 100 pesos, pagándolo por cuenta propia el prebendado y también mayordomo Bernardo de Aguilar –que es a quien el cabildo eclesiástico le encarga en 1748 elaborar la “*lista de los santos*” para ubicar en el segundo cuerpo de la fachada barroca de la Catedral de Murcia⁴⁴–, colaborando José Tortosa con 20 pesos. Aguilar sabe que puede confiar en Pérez, pues conoce directamente la cotidianeidad de su quehacer en el taller del principal templo de la diócesis. Dos décadas después, Francisco Salzillo efectúa el nuevo paso de *Los Azotes* en sustitución del anterior que se vende, desconociéndose el paradero de las imágenes. Por otro lado, en 1765 Pérez hace la escultura en madera de la *Virgen de la Asunción*, titular de la parroquia de Molina de Segura. El recibo de Pérez de 4.128 reales incluye el pago a tres personas que construyen un andamio para subir la pieza y al escultor Antonio Gras por el modelo⁴⁵. La imagen, destruida en la Guerra Civil, se conoce por fotografía y refleja los modos característicos de la representación del tema. Además, Pérez recibe varios encargos en Lorca, como un ángel de cinco palmos para el florón de la cúpula de Santiago, percibiendo 424 reales en 1770, y, en 1773, un trono con dos ángeles para la titular de Santa María, en 1620 reales, incluyendo el traslado desde Murcia⁴⁶.

Se documentan otras intervenciones de Pérez, algunas sobre quehacer ajeno. El 7 de julio de 1764 firma la recepción de 550 reales de la fábrica catedralicia, por “*poner varias piezas que faltaban a los Ángeles [...] que sirven para reservar en la Octava del Corpus, retocarlos en madera, y dorarlos y estofarlos de nuevo, y ponerles ojos de cristal y encarnarlos*”⁴⁷. En 1768 cobra 420 reales por una “*última mano de encarnación*” que da a la *Virgen de las Angustias* de Salzillo para Lorca⁴⁸. En 1785 declara en su testamento que el párroco de El Palmar le debe 8 pesos por la composición de un Cristo. Además, trabaja como tallista. En la década de los cincuenta compone las andas y el trono del *Cristo de la Sangre* de Nicolás de Bussy, para la potente cofradía que lo saca en procesión

42. SÁNCHEZ MORENO, J., “Notas...”, op. cit., págs. 252–253. Escritura de obligación y fianza con Francisco Moreno para erigir la fachada de Santa Eulalia de Murcia, AHPM (Archivo Histórico Provincial de Murcia), prot. 3068, esno. Ramón Jiménez, 28 de julio de 1765, ff. 322r–325v.

43. IBÁÑEZ, J. M., *Reseña Histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, ejemplar mecanografiada conservado en el Museo de Bellas Artes de Murcia, 1934, págs. 41, 48.

44. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 229.

45. Se acomete a instancias de los visitadores, que lo ordenan cinco años antes. HERNÁNDEZ MIÑANO, J. D., *Los retablos de la Capilla Mayor de la Iglesia de la Asunción de Molina de Segura*, Murcia, Ayuntamiento de Molina y Fundación Séneca, 2010, págs. 79–80.

46. ESPÍN RAEL, J., *Artistas...*, op. cit., págs. 284–285, 364.

47. Cuentas de la fábrica mayor de la Catedral de Murcia, ACM, leg. 117 doc. 5, 1764. VERA BOTÍ, A. et al., *La Catedral...*, op.cit., pág. 453. Hernández habla de retoques en otra imagen mariana, véase *La Fachada...*, op.cit., pág. 435.

48. ESPÍN RAEL, J., *Artistas...*, op. cit., págs. 363–364.

el Miércoles Santo⁴⁹. Asimismo, el 16 de septiembre de 1753 informa, con Salzillo, sobre el valor de las esculturas de *Fernando VI* y *Bárbara de Braganza* realizadas por Manuel Bergaz y Jaime de Campos para la Alameda del Carmen, hoy en el Museo de Bellas Artes, y sobre las desaparecidas de *San Miguel* y *San Rafael* de Joaquín Laguna para el puente de piedra. Bergaz y Campos declaran que llevan catorce años trabajando a jornal –en la catedral– y están poco prácticos en los ajustes por un tanto y Laguna protesta al sentirse agraviado en el precio estimado. Pérez y Salzillo tasan en 4.200 reales las esculturas de los reyes y en 3.000 los arcángeles, a excepción de la piedra⁵⁰. Además se recaba su dictamen para informar sobre la escultura que realiza Roque López, discípulo de Salzillo, en el retablo de San Lázaro de Alhama, poco después de los problemas surgidos tras el inicio del mismo en 1784. En concreto opina sobre la imagen del titular de la citada parroquia, inspirada en *San Indalecio* de Salzillo para la Catedral de Almería, destruido pero conocido por fotografía⁵¹.

El panorama murciano en los últimos años de Pérez es muy distinto a cuando llega. En 1779 comienza a funcionar la Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y Geometría de la Real Sociedad Económica de Amigos del País que dirige Salzillo, ya anciano, cuya impronta permanece en discípulos y seguidores, especialmente Roque López. No se conocen documentos que demuestren que Pérez se incorpore a ella. En esa etapa de finales de siglo, surgen problemas en la delimitación de competencias entre arquitectos, escultores, tallistas e, incluso, doradores. Desde Valencia vienen Pedro Juan Guissart, nacido en Bohemia, y, en 1791, está de paso Francisco Sanchís, profesor en la Academia de San Carlos. En Cartagena se encuentran los escultores del arsenal y, en la segunda mitad del Setecientos, destacan José Ganga Santa Cruz y su hijo José Ganga Iglesias, Juan Pascual, Diego Francés y, en 1783, otorga testamento y muere Manuel Lavena, maestro mayor y natural de Olite⁵².

Testamento e inventario de bienes de Pedro Pérez

El 22 de septiembre de 1785, Pedro Pérez está gravemente enfermo y hace testamento. Designa albaceas a su mujer, a Félix José de Gea –abogado de los Reales Consejos y del obispo Diego de Rojas– y al presbítero Antonio Matheusi⁵³. El primero es nieto de Esteban de Gert, escultor establecido en el Noroeste murciano, e hijo de Juan de Gea, acreditado maestro de arquitectura y talla, que dirigió la construcción de los cuerpos barrocos de la torre de la Catedral de Murcia. El segundo, hijo póstumo de Jerónimo Matheusi –mercader oriundo del Ducado de Saboya–, está vinculado a la familia Gea y a Pedro Pérez, a quien casa. El artista pide ser enterrado en su parroquia con hábito seráfico. Deja a criterio de sus albaceas las misas y sufragios por sus familiares y las suyas quiere que sean en el altar del *Cristo de las Penas*, en los carmelitas calzados. Habla de sus cortos bienes –todos gananciales– y de su dilatada familia –un hijo y cinco hijas–. Designa a su esposa

49. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., “Historia y problemática de la Estación de Penitencia en la Catedral de Murcia”, *Cabildo. Semana Santa en Murcia*, n° 1, 2015, págs. 73–78, cita pág. 75.

50. La declaración se copia en el acta de 22 de septiembre de 1753. Sobre la tasación de las esculturas de los reyes y los dos arcángeles, AMM, AC, 17 de julio 1753, f. 175r; 21 de agosto 1753, ff. 190v–191r; 11 de septiembre 1753, f. 195r y 22 de septiembre de 1753, ff. 200v–201r. BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., págs. 201–202; SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra...*, op. cit., pág. 94.

51. BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo...”, op. cit., pág. 519.

52. ORTIZ MARTÍNEZ, D., *De Francisco Salzillo a Francisco Requena: la escultura en Cartagena en los siglos XVIII y XIX*, La Unión, Asociación de Belenistas de Cartagena, 1998, págs. 105–119.

53. Testamento de Pedro Pérez, AHPM, prot. 3253, esno. Joaquín Jordán, 22 de septiembre de 1785, ff. 599r–602v. Testigos José Álvarez, abogado de los Reales Consejos, Francisco Teruel y Juan de la Corte. Debe a Manuel Quevedo, de Cartagena, unos 235 reales.



Fig. 6. Detalle de la fachada principal de la Parroquia de Santa Eulalia de Murcia. Fotografía: M. Saura.

por curadora *ad bona* y, al procurador de causas Ventura Jordán, curador *ad litem* y defensor judicial de su hijo residente en la Isla de León, en Cádiz. Firma un testigo por imposibilidad del otorgante, que fallece ese mismo día entre las diez y las once de la noche⁵⁴, dos años después del escultor Francisco Salzillo.

La tasación de bienes asciende a 27.714 reales y 24 maravedís⁵⁵, correspondiendo a cada hijo 2.124 reales y 1 maravedí. Pese a su extensa carrera, Pérez no tiene una posición desahogada. Entre sus pertenencias, lo más valioso es una vivienda en San Juan Bautista valorada en 21.395 reales. Se citan pocos muebles sin detalle sobre su posible ubicación en las habitaciones, lo que habría procurado información sobre las dependencias, su uso y adorno⁵⁶. Lo más costoso es un armario de pino de color en 150, seguido de un espejo grande con marco corlado en 120. Posee varios bufetes (redondo viejo de pino en 20, pequeño ochavado de pino en 12, de pino cuadrado en 25, medio bufetillo de color encarnado en 30 y medio de piedra en 10) y sillas (doce grandes antiguas encarnadas y con asientos de anea en 60; seis bajas en 15; dos pequeñas y viejas en 2 y cuatro altas de morera con asientos de anea en 12). Además, tiene una mesa con papelera sin tapa en 20, tres arcas (de nogal con cerradura y llave en 15, de pino corriente en 10 y una vieja en 8), un cofre bastante usado y sin llave en 20, un catre mediano encarnado en 105 y un tablado de cama en 15. Se citan colchones (uno de lana con funda blanca en 25, dos medianos y viejos con fundas de terliz poblados de lana en 50, dos de lana con fundas de lienzo azul a medio servir en 50, dos con fundas viejas de lienzo casero en 22 y otro nuevo con funda azul en 15), cabeceras de lana (con fundas de lienzo casero en 8, cuatro azules en 6 y otras cuatro de indiana viejas en 12) y ropa de cama (cinco sábanas nuevas de lienzo de cáñamo en 150 y cuatro viejas y pequeñas en 12), así como un cobertor de indiana en 40 y una colcha azul y blanca de lana y lino en 45. La ropa blanca consiste en manteles nuevos de tramado en 16 con seis servilletas a juego en 24, dos toallas en 10 y unos tendidos de algodón y lino en 8. Asimismo, ocho hojas de cortina de algodón azul y blanca en 48 reales, varas de hierro para colgarla en 16 y tres cenefas “*de color encarnado y corla*” en 15. Por demás, hay objetos de iluminación, cocina y otra índole: un velón mediano en 15, una bujía en 4, dos candiles en 2, un cajón de madera en 6, hierros para el fuego en 1, tenazas en 24 maravedís, una sartén grande en 6 reales y otra pequeña en 2, una chocolatera en 6 –refleja la costumbre de beber chocolate–, unas gradillas en 2, dos tinajas en 10, trastos viejos de amasar en 8, una caldera grande usada de cobre con asas en 20 y otra pequeña en 10⁵⁷.

En cuanto al guardarropa, se ajusta a las reglas sociales de la apariencia masculina en la época, que reúne lo novedoso y lo tradicional⁵⁸. La cantidad de prendas y su valor delatan que se preocupa por dar la

54. Entierro de Pedro Pérez, APSJBM, LD (Libro de Defunciones) 1762–1790, 23 de septiembre de 1785, f. 177v.

55. Menos las bajas de 1.481 reales y 4 maravedís (878 reales y 20 maravedís de gastos de fallecimiento, 300 del “lecho cotidiano” reservado a la viuda, 268 reales 18 maravedís de gastos de partición y testamento y 34 por escribir y borradores de la partición), quedan 26.233 reales y 20 maravedís, siendo la mitad –13.116 reales y 27 maravedís– para la viuda. Además, se bajan 372 reales 16 maravedís por funeral, misas y entierro, quedando 12.744 reales 11 maravedís a repartir por los hijos (Inventario de bienes de Pedro Pérez, AHPM, prot. 3254, esno. Joaquín Jordán, 1785, v. 2, s. f.).

56. Sobre mobiliario en casas murcianas de la época, véase MARTÍNEZ ALCÁZAR, E., “El mueble en la vivienda murciana a finales del siglo XVIII: una visión a través de la documentación notarial”, *Imafronte*, n.º 21–22, 2009–2010, págs. 219–232.

57. Sobre iluminación doméstica, véase SANZ DE LA HIGUERA, F. J., “La iluminación doméstica en el Burgos del siglo XVIII”, *ASRI: Arte y Sociedad*, n.º 5, 2013, <http://asri.eumed.net/5/iluminacion-domestica.html> (Consulta: 4–03–2016). Sobre urbanidad en la mesa y la moda de beber chocolate: PÉREZ SAMPER, M. A., “La urbanidad en la mesa en la España del siglo XVIII”, en ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, I., ed., *Vida cotidiana en la España de la Ilustración*, Granada, Universidad de Granada, 2012, págs. 223–266; FATTACHIU, I., “Gremios y evolución de las pautas de consumo en el siglo XVIII: la industrial artesanal del chocolate”, en MUÑOZ NAVARRO, D., ed., *Comprar, vender y consumir. Nuevas aportaciones a la historia del consumo en la España moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011, págs. 153–171. PÉREZ SAMPER, M. A., “Chocolate, té y café: sociedad, cultura y alimentación en la España del siglo XVIII”, en FERRER BENIMELI, J. A., dir., *El Conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, v. I, págs. 157–222.

imagen correspondiente a su posición social, bien que sus recursos económicos no le permiten mayor gasto y su ropa está bastante estropeada. Tiene dos pares de medias de algodón –unas nuevas y otras viejas en 12 reales–, un camisón de crea en 15 y un par de calzoncillos blancos en 6. En cuanto a la ropa de vestir, se mencionan tres capas de paño –una azul apolillada en 60, otra de camelote musco vieja en 20 y otra de paño pardo muy vieja y rota en 8–, dos *sortús* en color *Pompadour* –uno de *Duray* verde en 20 y otro de bayetón en 10⁵⁹–, dos casacas –una color ceniza en 16 y otra negra en 30–, una chupa de terciopelo negro en 60 y dos calzones de estameña negra en 6. En general, la ropa de vestir se encuentra en mal estado: las capas están deterioradas; un *sortú* –que correspondería al sobretodo– usado y otro manchado y los calzones y una casaca viejos. La ropa interior se conserva mejor, quizá denota atención por el aseo corporal, en un momento en que la higiene experimenta cambios⁶⁰. Se alude al camisón nuevo, igual que las medias, y a calzoncillos de buen uso. El *sortú* forma parte de las clásicas prendas de abrigo, como el redingote o el cabriolé, filtradas especialmente desde Francia, con la consiguiente incorporación y adaptación de voces en el léxico sobre indumentaria, que también afecta a colores, caso de la referencia a *Pompadour* por Madame Pompadour. Por otro lado, se escogen gamas tonales de ciertas prendas de manera que combinen. Así, la chupa de terciopelo negro va indistintamente con cualquiera de las dos casacas oscuras, de forma que el atuendo ofrezca mayor diversidad. El armario de Pérez es menos completo y está en peor estado que el de Salzillo, que muere dos años antes. Ambos visten con discreción y sus guardarropas responden a las características de la indumentaria, dentro de la clase social a la que pertenecen⁶¹.

Entre los bienes no existe indicación sobre joyas, ni sobre piezas de plata. Tampoco hay comentario sobre vajillas, cubertería y piezas de mesa del ajuar doméstico, salvo la chocolatera. Tiene cinco floreros con marcos corlados en 150 reales, un cuadro de la *Concepción* con marco igual en 30, cuatro “*laminitas pintadas en el vidrio*” en 20 y otras dos con marcos dorados en 10, una hechura de *San Francisco de Paula* con media caña de color encarnado y corla en 20, dos cuadros con marco negro –uno grande de *Santa Bárbara* en 10 y otro de *San Diego* en 12– y un Crucifijo en 6. En cuanto a las esculturas de madera citadas, posiblemente sean parte o todas de su mano. La más valiosa y única que indica altura –cinco palmos– es un *Crucificado* en 1.400 reales, seguido de un *San Miguel* en 900, una *Virgen de las Angustias* en 600, un *Crucificado* en 350, un *San Pascual Bailón* en 300 y una *Purísima* pequeña en 90. También tiene una cabeza de *San Pedro* en 350.

Cabe subrayar la relación de las herramientas de escultor. Se detallan hierros en 150 reales; escofinas en 100; barrenas en 28; cepillo en 12 y sierras en 9. Dispone de lijas, pinceles, brochas y algunos colores en

58. MARTÍNEZ ALCÁZAR, E., “Cambios y permanencias en la indumentaria masculina del entorno murciano (1759–1808)”, *Tiempos modernos*, 8, n° 29, 2014. En: <<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/viewFile/362/421>> (Consulta: 29-07-2015); GIORGI, A., “Los vestidos cortesanos conquistan la villa”, en GARCÍA, M., CHACÓN, F., dirs., *Ciudadanos y familias. Individuo e identidad sociocultural hispanas (siglos XVII–XIX)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, págs. 411–422. Mi agradecimiento a las doctoras Martínez Alcázar y Giorgi por las sugerencias realizadas.

59. Sobre los tejidos y prendas de origen extranjero, véase GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Tejidos con ‘denominación de origen extranjera’ en el vestido castellano. 1500–1800”, *Estudios Humanísticos. Historia*, 3, 2004, págs. 115–144. Véase también DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario Histórico de telas y tejidos*. Castellano–Catalán, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

60. GIORGI, A., “Los vestidos...”, op.cit.; MARTÍNEZ ALCÁZAR, E., “Cambios...”, op. cit.; ORTEGO AGUSTÍN, M. A., “Discursos y prácticas sobre el cuerpo y la higiene en la Edad Moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, n° 8, 2009, págs. 67–92, cita págs. 77 y ss.; CEA GUTIÉRREZ, A., “El traje de los alrededores de Salamanca como lo vieron los grabadores de los Siglos XVIII y XIX”, *Revista de Folklore*, n° 36, 1983, págs. 183–194; BOLUFER PERUGA, M., “Ciencias de la salud’ y ‘Ciencias de las costumbres’: Higienismo y educación en el siglo XVIII”, *Áreas: Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n° 20, 2000, págs. 25–50.

61. PEÑA-VELASCO, C., BELDA NAVARRO, C., “Francisco Salzillo, artífice de su ventura”, en HERRERO PASCUAL, A. M., coord., *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*, Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006, v. I, págs. 18–43, cita pág. 30.

30, ratificando que en el taller policroma las esculturas en madera, a las que les pone “ojos de vidrio y cristal”. De ellos atesora una buena porción “para santos”, tasada en 150 reales. Sobresalen “varias estampas y dibuxos” en 80, que son fundamentales para un artista como fuente de inspiración y de formación para sus discípulos, aunque la cita no permite mayor identificación. En general, en los inventarios de escultores se suelen mencionar herramientas y libros y se alude a otro tipo de material como fuente de inspiración y, a veces, a cajas para trasladar piezas y, en el caso de Luis Salvador Carmona, a un maniquí articulado⁶². Destaca la aproximación al utillaje de escultor realizada por Morte en etapas anteriores, considerando cómo Damián Forment representa tales instrumentos en uno de sus autorretratos y en relieves relacionados con la vida de San José y a su oficio de carpintero⁶³.

En Murcia en el siglo XVIII, se documentan otros inventarios de bienes *post mortem* de escultores, que aluden frecuentemente a los útiles de trabajo, pero desafortunadamente no ofrecen información concreta sobre libros y la mención a estampas, dibujos y modelos es, cuando se referencia, poco esclarecedora. Si bien, este tipo de documentos constituye una valiosa fuente primaria que proporciona datos sobre el entorno familiar y forma de vida del artista⁶⁴. De Mateo López Noguera se hallaron en 1716 en un armario las siguientes herramientas: escofinas, hierros de talla y amoldar, azuelas, garlopas, martillos, sierras, junteras, barrenas y limas. Además de pinceles, ojos de vidrio, estampas, un cuaderno de dibujos, lápices, libros, barro y troncos de ciprés⁶⁵. Se trata del abuelo y padrino de Mateo López Pujante, consuegro de Francisco Salzillo⁶⁶. En el inventario de Nicolás Salzillo en 1744, se anotan gubias, formones, escofinas, barrenas, bancos y troncos de madera, adjudicándosele a su hijo Francisco “una piedra de moler, todos los modelos de yeso y barro, todo jénero de yerros”⁶⁷. No se hace inventario tras la muerte de José Salzillo, el hermano y también escultor de Francisco Salzillo. El de este último tiene lugar en 1816, mucho después de su fallecimiento, como sucede con su padre. Hay una amplia mención a sus modelos y efectos del taller, que pasan a su discípulo Roque López, valorándose en 6.000 reales. Si bien en 1765 Francisco Salzillo, estando enfermo, pide por vía testamentaria que se le entreguen dos “juegos de yerros y escofinas” a su discípulo José López, que muere en 1781, y otros tantos a su otro discípulo Roque López; mientras que en 1783 señala que le den a su hermano Patricio todas las herramientas de su facultad⁶⁸. Dos años transcurren entre la muerte de Francisco Salzillo y la de Pedro Pérez. Los bienes del primero se tasan en 198.676 reales y 27 maravedís, cantidad más de siete veces superior a la correspondiente a Pedro Pérez que asciende a 27.714 reales y 24 maravedís, como se ha indicado.

62. GARCÍA GAÍNZA, M. C. y CHOCARRA BUJANDA, C., “Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona”, *Academia*, n° 86, 1998, págs. 297–326, cita pág. 303.

63. Además, se conservan las herramientas originales, encontradas al desmontar el retablo renacentista de Santo Domingo de la Calzada, véase MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, págs. 68–73.

64. Hace más de treinta años Martín González destacó la importancia de los inventarios de bienes y señaló que apenas se conocían los pertenecientes a escultores, aunque se ha avanzado mucho en este ámbito. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pág. 34.

65. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., “El escultor Nicolás Salzillo”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXXVI, n° 3–4, 1977–1978, págs. 255–296, cita págs. 268–269.

66. Mateo López Noguera se casa con Águeda Martínez. Su hijo Mateo contrae matrimonio con María Pujante y su descendiente Mateo con Juana Núñez y tienen a Salvador López Núñez, que se casa con la única hija que sobrevive a Francisco Salzillo.

67. SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra...*, op.cit., págs. 34–35; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., “El escultor...”, op.cit., pág. 289; HERRERO PASCUAL, A., coord., *Francisco Salzillo...*, op.cit., v. 2, pág. 192.

68. PEÑA-VELASCO, C., BELDA NAVARRO, C., “Francisco Salzillo...”, op.cit., pág. 30; HERRERO PASCUAL, A., coord., *Francisco Salzillo...*, op.cit., v. 1, págs. 250–253, 274, 364–356.

En suma, los Reinos de Valencia y Murcia fueron espacios constantes de movilidad de artistas y circulación de piezas. Frente a los siglos XVI y XVII donde Andalucía deja sentir su peso cultural en Murcia, en el último tercio del Seiscientos y en el Setecientos se acrecienta la llegada a estas tierras de maestros valencianos, con presencia constante de extranjeros. En este contexto se sitúa Pedro Pérez. El escultor se integra en el notable obrador catedralicio, formado para acometer una empresa de larga duración como es la fachada principal del templo. Este taller entraña un espacio fructífero de encuentro artístico, con la contrapartida de que los logros de una actividad común enaltecen al maestro mayor pero eclipsan con frecuencia a otros artífices e incluso pueden mitigar su mayor o menor talento imaginativo, al estar sujetos a unos proyectos que apenas permiten rasgos originales en la ejecución. La documentación revela la destreza y correcta labor de Pérez. Por ende, las obras tardías reflejan que perpetúa modelos anteriores. Especialmente es deudor de Jaime Bort en la escultura monumental. Su testamento e inventario de bienes manifiestan algo más sobre su persona y profesión, aunque falta mucho por saber sobre su quehacer versátil en piezas de bulto redondo y relieves en piedra, así como en figuras en madera para pasos procesionales, imágenes de devoción y, en general, encargos en el ámbito religioso, que parecen denotar una mayor proyección de Pedro Pérez como estatuario que como imaginero, en ciertas etapas de su carrera y ante un panorama revitalizado para la escultura y dominado por la preeminencia de Francisco Salzillo.

Fecha de recepción: 21/06/2016

Fecha de aceptación: 13/09/2016