

Presses universitaires de Perpignan

**Les échanges artistiques entre la France et
l'Espagne, xv^e-fin xix^e siècles** | Julien Lugand

**Cultura visual y
promoción
artística del
escultor Miguel**



Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)

Teresa Laguna Paúl

p. 143-163

Texto completo

- 1 La escultura monumental en barro cocido ha sido una práctica habitual en la ciudad de Sevilla y su área de influencia desde el siglo XV. La carencia de canteras cercanas, adecuadas para acopiar un material idóneo para la talla, y la dificultad para esculpir la piedra empleada en la construcción de la catedral, impuso la realización de esculturas de terracota en los grandes programas figurativos. La catedral hispalense conserva, hoy en día, uno de los mejores conjuntos europeos de escultura en barro cocido de los siglos XV al XVII, que inició Lorenzo Mercadante de Bretaña en las portadas occidentales¹. Con la misma técnica Pedro Millán, Sebastián de Almonacid, Pedro de Trillo y Juan Pérez, entre otros, terminaron los accesos de poniente, hicieron las esculturas para el andén del reloj y el proyecto figurativo del primer cimborrio, construido por el arquitecto Simón de Colonia, que tuvo un ambicioso programa iconográfico con grupos escultóricos y figuras de barro cocido terminados en 1511, alcanzó una gran altura y cubrió exteriormente con azulejos vidriados abonados a Niculoso Pisano, ceramista documentado en la ciudad desde 1503 hasta 1520².
- 2 El desplome de este primer cimborrio en 1511 paralizó todos los encargos de escultura monumental y al concluir su reconstrucción el humanismo declarado de numerosos miembros del cabildo como Maese Rodrigo Fernández de Santaella, Diego de Cortegana, Sancho de Matienzo,

Fernando Ramos o los hermanos Pinelo había incentivado la llegada de las formas humanistas e italianas. La estancia de Doménico Fancelli para instalar el sepulcro del cardenal Diego Hurtado de Mendoza en 1510 fue el hito que marcó el inicio del abandono progresivo de las formas nórdicas, patentes en el retablo mayor de la catedral y en los indicados proyectos de escultura monumental.

3 En 1517, terminadas las obras del nuevo cimborrio, el Cabildo contrató sus esculturas de barro cocido con un escultor renacentista al que Agustín Ceán Bermúdez identificó con un cierto “Miguel Florentín” que, para él, también era el autor del sepulcro del cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza. Esta atribución, mantenida por los historiadores del siglo XIX, fue reforzada por José Gestoso quien, además, adscribió al dicho “Florentín” numerosos pagos efectuados a un “maestre Miguel” por “ymagenes de barro” para los programas escultóricos de las puertas orientales, puerta del Perdón y trasaltar mayor de la catedral entre los años 1518 y 1524³. En 1925 Manuel Gómez Moreno demostró que este “Florentin” no fue el autor de este sepulcro sino Domenico Fancelli y, además, adscribió la autoría de las portadas a algún escultor procedente del norte de Francia o de la Borgoña, quizás vinculado con la Belle Chapelle de la abadía de Solesmes⁴ [ill. 1].

4 Pocos años después, José Hernández Díaz identificó al “maestre Miguel” de los pagos catedralicios con el mismo artista que contrató en Sevilla, el 28 de marzo de 1526, un retablo para el altar de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela y cuya rúbrica pudo descifrar gracias a otro documento que menciona expresamente en dos ocasiones a “Miguel Perin, maestro de hazer imájenes, vezino que soy desta çiudad de Seuilla en la collaçion de Santa María”⁵. No obstante, la complejidad de la rúbrica y la identificación del escultor quedó reflejada de forma diversa por la historiografía artística, que mantuvo muchas veces una ambigüedad entre “Miguel Florentin” y “Maestre Miguel”. La revisión sistemática realizada deparó que esta confusión obedece, únicamente, a una lectura rápida de los asientos

contables del archivo catedralicio ya que existe un “Miguel Florentín”, que suministró en 1519 las losas de un pavimento para el altar mayor, distinto de “maestre miguel”, “maestro de hazer imágenes de barro”, cuyos pagos están inmediatos en dicho año⁶.



ill. 1 - Puerta del Perdón de la catedral de Sevilla. Esculturas y relieve de Miguel Perrin 1519-1521.

- 5 La transcripción de “Perin” por “Perrin” responde a una constatación de la grafía de este apellido en los diccionarios de artistas franceses, desde el siglo XV hasta nuestros días. En éstos constan los escultores Miguel y Francisco Perrin, que trabajaron en el castillo de Bar-le-Duc en 1474, la capital del antiguo ducado de Bar, que en aquellas fechas formaba parte de los dominios del René de Anjou, aunque desconocemos si Miguel Perrin tuvo alguna vinculación familiar con estos escultores; este apellido es muy habitual en el país galo y lo encontramos también en otros oficios artísticos. Además, la documentación de la época constata

distintas variantes para una misma persona, ya que los escribanos tenían dificultades para transcribir correctamente los nombres de los numerosos artistas, profesionales y mercaderes extranjeros activos en la península durante los siglos XV y XVI. Ante estas circunstancias, muchos artistas de procedencia italiana, francesa, holandesa o alemana castellanizaron su apellido, el topónimo de su ciudad o de la región de donde procedían: Picardo, Toscano, Francés, Bruselas, Holanda, Borduque, Celandia, Troya o Nornando, entre otros. A la espera de próximos hallazgos y verificaciones, tampoco puede descartarse, que Miguel Perrin tuviera alguna relación con la región de Limoges donde se encuentran las poblaciones de Grange Perin y Le Fiont-Perin.

- 6 La identificación definitiva de Maestre Miguel con Miguel Perin o Perrin, que inicié simultáneamente a los trabajos de restauración de las portadas de la Catedral de Sevilla, permitió despejar incógnitas y aspectos inéditos de su relación con el Cabildo, establecer sus secuencias cronológicas, etapas y hábitos artísticos; distinguir perfectamente sus obras en la seo hispalense de otras terracotas atribuidas y formular hipótesis concernientes a otros encargos, especialmente, los relativos a la exportación con América. Desde entonces continuó las búsquedas para precisar, al máximo, conjeturas relativas a ¿dónde o con qué artista realizó su aprendizaje y primeras obras?, ¿cuando llegó a la península o en qué lugares trabajó antes de establecerse en Sevilla? o si llegó a dominar otras técnicas escultóricas como la talla en piedra, el alabastro y la madera.
- 7 Las obras documentadas de Miguel Perrin son un ejemplo extraordinario de los intercambios artísticos del 1500; un artista depurado que maneja con soltura los repertorios de grabados y domina la técnica del barro cocido en la realización de esculturas y relieves de gran formato dentro de la tradición de la Campaña, valle del Loira, Borgoña y la influencia de los escultores italianos activos en estas regiones. La constante mención a su actividad como “ymaginerero de ymagenes de barro” confirman que era un

acreditado especialista cuando contrató el 17 de noviembre de 1517 el programa escultórico del nuevo cimborrio de la catedral de Sevilla, el que proyectó el maestro Juan Gil de Hontañón en la primavera de 1516 y reemplazó, definitivamente, al caído el 28 de diciembre de 1511.

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS. MIGUEL PERRIN Y LOS PROYECTOS RENACENTISTAS DE ESCULTURA MONUMENTAL EN BARRO COCIDO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

- 8 La presencia de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla, maestre Miguel, comienza a mediados de noviembre de 1517 cuando acudió para realizar unas "figuras de barro cocido", un mes antes de que concluyeran las obras del nuevo cimborrio. Un proyecto que redujo considerablemente los paramentos murales respecto al primitivo y estableció un programa iconográfico que comprende diez y seis figuras, cobijadas bajo los doseletes que lanquean los vanos de iluminación cenital⁷ [ill. 2].



ill. 2 - Crucero de la catedral de Sevilla y esturas realizadas por Miguel Perrin en 1518-1519. Catedral de Sevilla.

- 9 La contratación de Perrin y la fecha de su llegada relacionan directamente su presencia con los técnicos que formaron parte de todo el proceso de consultas y reconstrucción del cimborrio; con las fábricas donde desarrollaron su maestría Enrique Egas, Juan de Álava, Juan de Badajoz e, indudablemente, Juan Gil de Hontañón. No obstante, se ignora, todavía, si el Maestro Mayor Juan Gil o su aparejador Gonzalo de Rozas conocían directamente sus trabajos o si, únicamente, tenían noticias suyas a través de otros arquitectos o escultores. Quizás puede que el arzobispo Diego de Deza o algún miembro destacado del cabildo tuvieran referencias suyas a través de los escultores con talleres reconocidos en Santiago, Palencia, Burgos, Toledo o Granada.
- 10 En aquellas fechas Miguel Perrin sería un artista completamente preparado que tendría contactos o formaría parte de algún estudio donde, sin duda, habría otros profesionales— entalladores o escultores— de origen francés y lamenco a principios del siglo XVI. Algunas de sus obras recuerdan elementos presentes en los primeros trabajos de Felipe Vigarny en el trasaltar de la catedral de Burgos o de Copin de Holanda en el retablo de Toledo, aunque esta relación puede obedecer al empleo sistemático de modelos comunes y fuentes grabadas, ya que no consta su presencia en la documentación de la catedral de Toledo desde inales del siglo XV hasta mediados de la centuria siguiente⁸. Lógicamente, podían conocerlo también otros artistas activos en Sevilla como, por ejemplo, el ceramista Francisco Niculoso Pisano o el escultor francés Claudio de la Cruz, que estaba especializado en imágenes de barro cocido y realizó un retrato del anterior en 1510⁹.
- 11 Según la documentación, la presencia de Miguel Perrin en la catedral respondió a un encargo directo del Cabildo, como ya sucedió con Lorenzo Mercadante de Bretaña en 1454: el 9 de noviembre de 1517 el Cabildo comisionó al Mayordomo de Fábrica para buscar donde lo hubiera y proporcionar una casa al maestro que realizaría las imágenes¹⁰. Nueve días después el escultor ya estaba en la catedral y le proveyeron

de una cantidad para cubrir sus necesidades inmediatas –“para ropa e para su gasto”– mientras localizaban un local adecuado donde pudiera realizar su trabajo¹¹. Estos términos y costumbres, habituales también entre los servidores de la monarquía cuando se incorporaban a los trabajos del Cabildo Municipal de Sevilla, demuestran cómo en noviembre de 1517 Perrín no disponía de casa ni de taller propio en Sevilla. Evidentemente, era ya un escultor completamente formado que tendría aproximadamente veinte años y contaría con el beneplácito de los técnicos que cerraron la bóveda del crucero: el 16 de diciembre del mismo año. Con éstos y, especialmente, con el aparejador Gonzalo de Rozas analizaría la problemática “in situ” y juntos valorarían los bocetos propuestos, quizás, directamente en el andamio.

12 Para realizar el encargo Miguel Perrin necesitó un espacio laboral que le proporcionó el Cabildo y, según la documentación conservada, formó parte de los contratos. Estos acuerdos contractuales también generaron derechos y obligaciones relativos a los materiales empleados que repercutieron directamente en la ejecución de las obras, de los precios acordados y de los pagos realizados. Éstos últimos constatan, además, cambios en la ubicación de su taller y domicilio en tres ocasiones hasta 1528.

13 Las primeras referencias para la búsqueda de un local donde llevar a cabo los trabajos de escultura del cimborrio comienzan el indicado 9 de noviembre de 1517 cuando, siendo inminente la colocación de la última piedra del cierre del crucero, el cabildo comisionó al mayordomo de Fábrica para buscar una casa donde “el maestro de las imágenes de barro” realice su trabajo. Una semana después Miguel Perrin recibió una primera cantidad –veinte ducados de oro– para ropa, para sus gastos y a cuenta de las esculturas encargadas. Sin embargo la búsqueda del local se demoró casi cinco meses, durante los cuales el escultor cobró otros dos adelantos pero le fue imposible iniciar sus trabajos porque, al parecer, el Cabildo todavía no le había proporcionado la vivienda prometida¹².

- 14 Ante esta circunstancia y para dar viabilidad al proyecto, en la reunión del 4 de mayo de 1518 se acordó hacer “un colgadizo en el corral do[nde] estaba el ladrillo cabe las servidumbres para do[nde] facer su ofiçio el imaginero que face las imágenes para el cimborio”¹³. Este “colgadizo” pudo ser un taller con un tejado saliente, un cobertizo, distinto a los andamios de obra sujetos por puntales a los mechinales de los muros, que la documentación catedralicia menciona con la misma expresión. En el transcurso de estos meses y hasta finales del mes de octubre del año siguiente, el escultor se alojó en una casa que la Fabrica de la Catedral cedió de por vida a Francisco Severino, abad de la Universidad de Beneficiados¹⁴. En otoño de 1518, Miguel Perrin estaba completamente instalado en Sevilla, disponía de una vivienda y de un taller próximo a la catedral.
- 15 Este primer espacio laboral estuvo localizado en el entorno del colegio de San Miguel, frente a la fachada de poniente de la Catedral, donde el Cabildo tenía numerosas casas y dependencias que utilizó tradicionalmente como almacenes y lugar de trabajo para algunos encargos artísticos. Allí, en el corral de San Miguel, construirían un horno, quizás, próximo a la cámara donde el vidriero Jean Jacques hizo en las mismas fechas la vidriera de la puerta del Nacimiento, las de la capilla mayor y las del cimborrio reconstruido¹⁵ o a la fragua donde, durante un tiempo, Fray Francisco de Salamanca trabajó en las rejas del coro y altar mayor¹⁶.
- 16 En las condiciones de este primer contrato el imaginero Perrin se comprometería a realizar las diez y seis imágenes del cimborrio por una cantidad que alcanzó 47.225 maravedés e incluyó los materiales, y la remuneración por su trabajo, y el Cabildo aportó el local, abonó los gastos generados por el transporte e instalación de las figuras¹⁷. Las cláusulas contractuales que regirían el acabado pictórico de las esculturas del cimborrio las suponemos equiparables a las que firmaron los escultores Juan Pérez y Jorge Fernández al contratar los profetas del primer cimborrio en 1509; imágenes de barro cocido pintadas al bol con los rostros y manos encarnados y con rótulos pintados en las filacterias¹⁸.

Seguramente, para esta terminación Miguel Perrin contrató los servicios de un pintor o, incluso, el Cabildo pudo encargarla al pintor de fábrica entre sus trabajos habituales.

17 A partir de entonces, en este taller el escultor modeló y coció desde 1519 hasta 1524 las imágenes y los relieves de la puerta del Perdón “vieja”, las de las dos portadas orientales y luego una parte del programa iconográfico del trasaltar mayor. La paralización de los trabajos del trasaltar en 1525 no interrumpió sus relaciones con el Cabildo, institución con la que mantuvo vínculos hasta su muerte en 1552. Como artista nunca formó parte de los oficiales de la Fábrica aunque realizó encargos de gran importancia, como anteriormente los habían hecho Lorenzo Mercadante de Bretaña, Pedro Millán o Sebastián de Almonacid, entre otros. Al igual que Esteban Jamete, Gabriel Joly, Felipe de Vigarny y Esteban de Obraj, entre otros artistas flamencos y franceses contemporáneos, desarrolló casi toda su carrera profesional en la península Ibérica.

18 Durante todo este tiempo y en la mayoría de los encargos posteriores, la documentación contable omite otro aspecto importante de los acuerdos: las protecciones o terminaciones cromáticas. Éstas sólo quedaron reflejadas y relacionadas en los trabajos de la puerta del Perdón, un encargo especial en el contexto de toda su producción catedralicia, ya que el Cabildo abonó al pintor Andrés de Covarrubias las policromías de los apóstoles san Pedro y san Pablo en 1519 y dos años después a Diego de la Barrera el “blanquevol” del relieve¹⁹. No obstante, en las campañas de restauración de las portadas se constataron restos de una capa muy fina de color rojizo, así como recubrimientos de yeso, que por su disposición estratigráfica podrían ser los primeros a los que seguirían otros aplicados en distintos momentos²⁰.

19 Cuando diseñaron los relieves de la puerta del Perdón “vieja”, que da acceso al patio de los Naranjos, y las de las portadas góticas de la cabecera del templo los artistas que trabajaban para la catedral y Miguel Perrin tuvieron en cuenta el entorno arquitectónico y el punto de vista del espectador. La puerta de la Adoración de los Reyes o de la

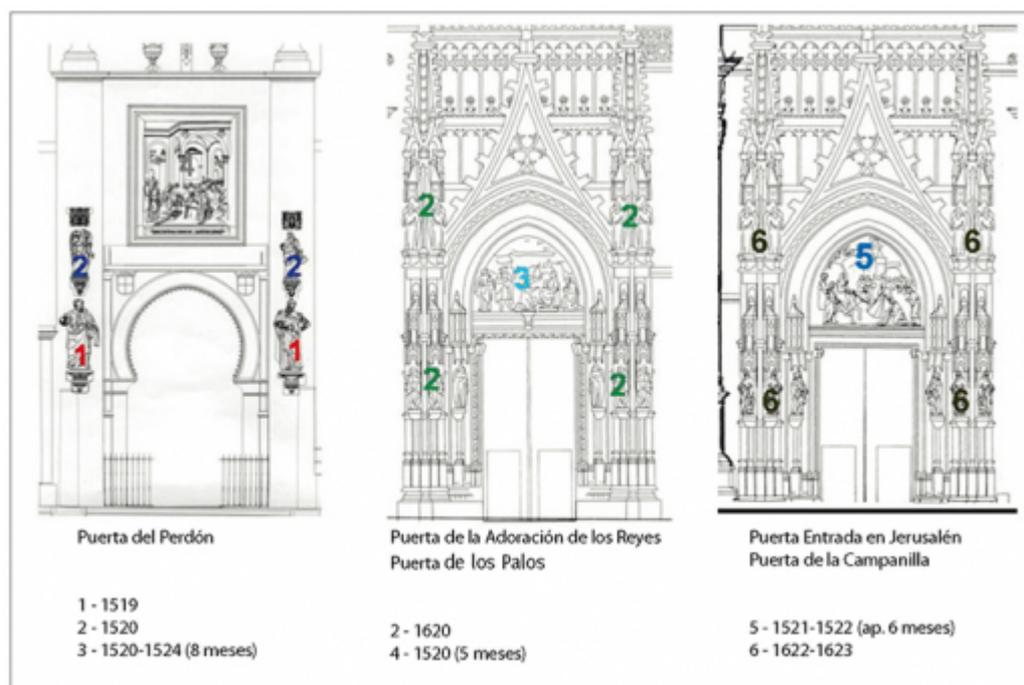
Epifanía, inmediata a la Torre, y la puerta de la Entrada en Jerusalén ubicada junto al Consistorio, la sala de reuniones del Cabildo estaban situadas en el interior de los atrios orientales del templo donde el público siempre observó las escenas desde una distancia muy cercana, baja y rodeada de otras construcciones. A finales del siglo XVIII, los derribos y la urbanización del Corral de los Olmos les confirió una nueva perspectiva visual porque el atrio gótico, encerrado en el urbanismo medieval, se convirtió desde entonces en un espacio público, abierto y monumental. En estos accesos góticos la disposición de las figuras y relieves están vinculados íntimamente con el marco arquitectónico, mientras que los caracteres urbanos y arquitectónicos de la puerta del Perdón constituyen una gran escenografía cristiana. El arco apuntado y su versión tridimensional el doselete, proporcionaban un sitio exacto, un lugar desde el que los espectadores pueden establecer una relación directa con la escena evangélica, con los movimientos de los ángeles con sus cabellos agitados por el viento y con los diálogos entre los profetas dispuestos a ambos lados del acceso [ill. 3].



ill. 3 - Miguel Perrin, 1519-1520. Ángel de las jambas de la puerta de la Adoración de los Reyes o de los Palos de la

catedral de Sevilla.

- 20 La puerta del Perdón siempre estuvo incardinada en un contexto urbano. Las Gradas era el lugar de concentración de intercambios mercantiles donde los pregoneros de la ciudad debían vocear o anunciar las ofertas de mercancías, las demandas judiciales, las ejecuciones de bienes, las subastas y cualquier otra transacción o negocio. Aquí la escena de la expulsión de los mercaderes adquiere un carácter realista e introduce directamente al espectador de la narración evangélica; la escultura renacentista cristianiza el acceso que separa la calle del patio de los Naranjos, el claustro catedralicio y cristiano, y marca un límite, una frontera, para las actividades mercantiles y mundanas de las Gradas. El espectador percibe desde cualquier ángulo los distintos volúmenes del relieve y los estribos laterales facilitan el movimiento de las esculturas que se proyectan libres en el espacio; los doseletes parecen elementos secundarios sobre las esculturas de la Anunciación, la Virgen y San Gabriel, y los monumentales san Pedro y san Pablo están sobredimensionados respecto a sus peanas de apoyo.



ill. 4 - Cronología y secuencias de los trabajos de Miguel Perrin en las portadas de la catedral de Sevilla: puerta del Perdón, puerta de Adoración de los Reyes y puerta de Entrada en Jerusalén.

- 21 En la realización de estos accesos la documentación conservada señala la existencia de varios contratos o acuerdos consecutivos hasta 1526 donde siguieron las pautas habituales en los encargos de escultura monumental. nunca se contrató un conjunto completo o una portada entera pues, como señaló A. Chastel, el acuerdo siempre fue sectorial, por fases o etapas diferenciadas, y cuando eran figuras o esculturas podían unirse los encargos de distintos lugares²¹ [ill. 4].
- 22 En la catedral cada pago efectuado a Miguel Perrin refleja un trabajo perfectamente definido en cuanto a su complejidad y aspectos técnicos: en las portadas separaron completamente los relieves de las esculturas, posiblemente, para adecuar las características del horno a la altura de las figuras y a las planchas de los relieves, cuyos distintos volúmenes están perfectamente diferenciados por la división y particiones efectuadas por el propio artista antes de la cocción. Asimismo, los pagos realizados por la catedral desde 1517 hasta 1526 destacan que prácticamente, durante todo este tiempo, realizó aproximadamente una figura al mes lo cual supone una actuación razonable, que permitía al cabildo controlar perfectamente los encargos, evitar demoras excesivas y al escultor programar las etapas del modelado, cocción y terminación sintonizándolos con otros encargos particulares y obras de pequeño formato o de devoción. El mismo ritmo laboral se constata documentalmente cuarenta años después en las entregas que realizó el escultor Juan Marín, a quien el cabildo contrató a destajo la terminación de las esculturas del trasaltar catedralicio en 1568²².
- 23 La altura y distancia que impone el cimborrio dificultan la percepción de los caracteres y empaque de estos profetas y apóstoles que tienen rasgos comunes con la escultura francesa contemporánea y con otras figuras de su producción documentada [ill. 2]. En todas se manifiesta como un escultor renacentista que maneja el lenguaje plástico italiano como los artistas de la Francia septentrional o del valle del Loira y suponemos que se formaría allí en algún taller relacionado con las empresas de los hermanos Amboise o

con las del rey René de Anjou o bien pudo realizar al algún viaje al norte de Italia donde aprendería la técnica del barro cocido. El peso, el tamaño de estas imágenes, su volumen, su movimiento y, especialmente los monumentales san Pedro y san Pablo (225 cm y 230 cm alto) que hizo en 1519 para la puerta del Perdón, recuerdan a los contrapostos de Donatello y Verrocchio y también a las esculturas de barro de la capilla del castillo de Gaillon. Todas visten largas túnicas y mantos envolventes con buenos volúmenes, conseguidos mediante la adición de materia y planchas de barro plegadas, que caen desplegadas en la base para beneficiar la estabilidad de las figuras y facilitar su cocción en un horno de aproximadamente 250 cm de altura [ill. 5].

24 Concluidos los apóstoles de la puerta del Perdón, la actuación continuó con un encargo de doce imágenes para el mismo acceso y para el inmediato a la Torre, que Perrin realizó desde octubre de 1519 hasta mayo de 1520 y ascendió a 31.200 maravedíes, abonados en cuatro pagos²³. Las entregas sucesivas de las dos figuras de la Anunciación de la puerta del Perdón y los diez ángeles de las jambas y parte superior de la puerta de la Adoración de los Reyes suponen una dedicación de un mes de su trabajo para realizar aproximadamente dos imágenes, cuyas alturas y características formales son equiparables. En el transcurso de estos siete meses y medio el escultor agruparía el modelado y la cocción de algunas; la Virgen alcanza 149 cm de altura y 75 cm de largo, el san Gabriel 145 cm de alto y 75 cm de ancho y los diez ángeles de la puerta inmediata a la Torre oscilan entre 122/138 cm de alto y 45/57 cm de ancho²⁴.



ill. 5 - Miguel Perrin, 1519. San Pedro de la puerta del Perdón. Catedral de Sevilla.

- 25 El modelado y los rasgos formales de la Virgen de la Anunciación es marcadamente humanista y lo desarrolla en toda su producción mariana posterior: rostro muy clásico con pómulos altos y planos, frente despejada, cejas finas y arqueadas, ojos almendrados sin marcar el iris, cuello esbelto y un mentón fino que compone un rostro con un esquema trapezoidal. Los ángeles del acceso inmediato a la torre tienen la misma volumetría circunscrita por los doseletes, que condicionan sus movimientos y, en cuanto a sus formas, presentan elementos derivados de los modelos florentinos del primer renacimiento enraizados en las series de los talleres Robbia y Buglioni [ill. 3].
- 26 Terminadas las esculturas de la Puerta del Perdón y del acceso inmediato a la Torre, recibió el encargo de comenzar sus relieves y el de la puerta situada junto al Consistorio, la

sala de reuniones del Cabildo, en los que estuvo ocupado durante año y medio. La contratación de las escenas de la Adoración de los Reyes, la Expulsión de los mercaderes del Templo y la Entrada en Jerusalén fue individualizada en 1520, 1521 y 1522, respectivamente. En la duración de estos trabajos –cinco, ocho y seis meses– existe una relación directa entre la complejidad técnica y las composiciones realizadas, que son equiparables a los plazos de ejecución y características técnicas que Miguel Perrin se comprometió a realizar en 1526 cuando firmó el contrato del altar de la Lamentación del Cristo para la capilla dotada por Juan Ibáñez de Mondragón en Santiago de Compostela²⁵. Las características formales de estos relieves motivaron cierta incompreensión respecto a su personalidad artística y a los encargos realizados para la Catedral de Sevilla, que pude desentrañar y dar a conocer.

- 27 La composición de la escena y los recursos plásticos del relieve de la Adoración de los Reyes, terminado a finales de 1520, demuestran las relaciones del escultor con el renacimiento septentrional y con los modelos habitualmente presentes en las obras contemporáneas realizadas por otros escultores extranjeros establecidos en la península Ibérica originarios de la Campaña, de Normandía o de Borgoña. Las cinco esculturas de tamaño académico conforman la acción y responden a los mismos tipos que realiza en toda su producción, especialmente la escultura sedente de la Virgen con el Niño, san José y los Reyes, que visten atuendos de corte y mantienen vínculos con algunas esculturas francesas contemporáneas; Gaspar tiene elementos comunes con el busto del canciller Antonio Duprat del castillo de la Péraudière, conservado en el Museo del Louvre, y Melchor recuerda directamente un rey mayo de barro cocido conservado en la iglesia de Notre-Dame de Pontoise, obra relacionada con los trabajos de Juste en la capilla del castillo de Gaillon²⁶. Detrás de éstas un relieve con planos diferenciados, modelados en medio y bajo relieve, en correspondencia con las secuencias evangélicas del anuncio a los pastores, la cabalgata de los Reyes y la ciudad de

Jerusalén fue realizado en varias planchas cortadas antes de la cocción, aprovechando la distribución de los elementos figurativos y espaciales para ocultar, con gran habilidad, las uniones de montaje [ill. 6].



ill. 6 - Miguel Perrin, 1520. Esculturas y relieve de la puerta de la Adoración de los Reyes. Catedral de Sevilla.

- 28 En cuanto a la escena del relieve maestro Miguel combinó varios modelos figurativos muy difundidos a finales del siglo XV y comienzos del XVI. Recuerda el grabado de la Epifanía de la serie de la vida la Virgen de Alberto Durero (h. 1505) y los elementos de la cabalgata tienen analogías con otros grabados de Michael Sonhaguer, algunos relieves en tallados por Michel Colombe, por Vigarny en el trasaltar de Burgos o por Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo. La cabalgata concebida como un triunfo, como una representación de la historia sagrada, con el característico cortejo poblado de figuras exóticas de diversas razas y países lejanos que conforma un friso con escorzos y volúmenes escalonados, que sustituyen a las habituales pendientes, a los caminos en zig-zag y a los horizontes poblados de figuras de las composiciones de Benozzo Gozzoli, Mantegna, Filippo Lippi o Ghirlandagio y, también, los grabados del *Triunfo de Cesar*, realizados por Jacobo de Estrasburgo que tuvieron

una amplia difusión a partir de la edición veneciana de 1503 e inspiraron a los escultores que tallaron los frisos del palacio de Vélez Blanco (1506-1515)²⁷. En la parte superior, Jerusalén es una ciudad amurallada de carácter septentrional con almenas, torres circulares con chapiteles y viviendas características del gótico civil europeo del siglo XV; evoca los tallados por algunos artistas de la Campaña y tiene elementos próximos al relieve de “Jesús con la cruz a cuestas” del retablo de la Crucifixión del Museo Unterlinden de Colmar (h. 1522)²⁸.

- 29 El relieve de la puerta del Perdón semeja un escenario teatral donde los protagonistas de intenso dinamismo avanzan sobre una gruesa moldura volada. El modelo de esta escena, marcadamente pictórica, fue un dibujo abonado en 1520 al pintor Pedro Hernández, un colaborador habitual de Alejo Fernández cuyas composiciones y arquitecturas inspiraron directamente esta composición. En el cuadro escultórico, enmarcado por un grueso bocel, las figuras dispuestas con distinto volumen y efectos de perspectiva cobran tal realismo que parecen reproducir las transacciones comerciales y algunas disputas cotidianas de los mercaderes en las Gradas de la Catedral. El acabado pictórico, el “blanquevol” realizado por el pintor Diego de la Barrera, acentuó las calidades plásticas, los planos del relieve, las carnaciones de las figuras y las texturas de los tejidos, de los tocados y sombreros de los personajes modelados por el escultor y conseguidos mediante distintas herramientas: plantillas de madera o metal, punzones y pajas clavadas en la superficie del barro, que consumidas por la combustión, dejaron una terminación con aspecto poroso y blando que simula, perfectamente, la calidad plástica del fieltro y los paños de lana [ill. 7].



ill. 7 - Miguel Perrin, 1521. Relieve de la Expulsión de los mercaderes del Templo en la puerta del Perdón “vieja”. Catedral de Sevilla.

- 30 La composición e iconografía de la puerta de la Entrada en Jerusalén (1521-1522), aunque recuerda algunas obras francesas como el relieve tallado en piedra de la fachada de Notre Dame de la Neuville sous Corbie, corresponde, claramente, a una evolución en su trayectoria artística manifiesta por la composición espacial y el modelado del relieve. Aquí, aunque el tímpano gótico condicionaba la organización de la secuencia evangélica, eliminó completamente las divisiones horizontales realizadas en la escena de la Epifanía y la secuencia narrativa recoge directamente los modelos renacentistas integrándolos en el paisaje. En el relieve de acusado volumen limitó al máximo las esculturas de bulto, estableció tres planos sucesivos y dispuso los personajes secundarios, en medio y bajo relieve, agolpados en las puertas de la ciudad de Jerusalén, cuya arquitectura responde a modelos contemporáneos. Las casas con terrazas escalonadas y ventanas con personajes

asomados que dinamizan la acción, desarrollan ampliamente las referencias urbanas en detrimento de cualquier representación paisajística como lo hiciera el Maestro del altar de Thuizon en la tabla francesa del mismo tema que perteneció al príncipe A. G. Gagarin o Lucas de Leyden en el grabado de la “Presentación de Jesús al pueblo” (1510). Técnicamente las cabezas de las imágenes del primer plano son de bulto redondo y sus cuerpos en alto relieve se funden, degradados progresivamente, con el fondo del tímpano; para mantener el equilibrio de algunos elementos o miembros como, por ejemplo, el pie de Cristo o la espada de san Pedro empleó espigas de madera. Las grandes líneas de la arquitectura sirvieron de guía para cortar el bloque de barro antes de su cocción y luego para su montaje; algunas figuras menudas y otros elementos vegetales realizados por adición se cocieron de forma independiente y luego fueron añadidas a la composición general [ill. 8 & 8bis].



ill. 8 - Despiece de las placas de barro cocido del tímpano de la Entrada en Jerusalén, modelada por Miguel Perrín en 1521-1522. Catedral de Sevilla.



ill. 8bis - Miguel Perrin 1521-1522. Tímpano de la Entrada en Jerusalén, puerta de la Campanilla. Catedral de Sevilla.

- 31 Instalado el relieve de esta tercera portada, en abril de 1522 Miguel Perrin concertó los seis profetas de sus jambas y los cuatro ángeles de las partes altas junto con un grupo de veintiséis figuras destinadas a otra gran empresa del cabildo: la ampliación del altar mayor de inminente terminación en sus aspectos constructivos. Este proyecto, aprobado en octubre de 1518, desarrolla en sus muros exteriores una gran pantalla iconográfica bajo cincuenta y nueve tabernáculos, que contrató el aparejador Gonzalo de Rozas y estaban concluidos, con susdoleletes y peanas, en el verano de 1522 en sincronía con el encargo escultórico²⁹. El programa iconográfico quedaría definido en octubre de 1518 y en su concepción participaría, seguramente, el canónigo Pedro Pinelo, arcediano de Reina. Los muros exteriores del altar mayor albergan una serie de patriarcas, profetas y reyes de Israel, antecesores y anunciadores de la venida de Cristo, que constituyen el preámbulo de la Nueva Ley a ambos lados del trasaltar. En este paramento proyectaron un auténtico retablo en piedra, un altar alto frente al acceso de la capilla Real, con veinticinco figuras que exaltan a la Iglesia: la Virgen, madre de la Iglesia, situada en el centro queda flanqueada por siete santos presentes en el calendario sevillano y en el registro superior diez y siete santos

mártires, confesores, doctores y vírgenes de la iglesia romana ocupan los doseletes altos.

32 Una vez más, el encargo comprendía treinta y seis imágenes para dos lugares distintos de la catedral pero con una problemática técnica semejante. Las esculturas custodiadas y protegidas bajo sus doseletes tienen diferencias de altura: en las jambas y parte alta de la puerta alcanzan una media de 130 cm y son más bajas que las del trasaltar y paredes laterales del altar mayor cuyas alturas oscilan entre 150 cm y 160 cm. En esta ocasión, los pagos documentados confirman algún cambio respecto a los encargos anteriores motivados, posiblemente, por la magnitud del proyecto y el número de figuras concertadas en este momento: diez para la puerta de la Campanilla y veintiséis para las paredes exteriores del altar mayor, aproximadamente la mitad del proyecto completo. Esta contabilidad permite una aproximación a otros acuerdos relacionados con la duración del contrato, con los plazos estimados para las entregas, con la gratificación que recibió Miguel Perrin por cada figura y los materiales que utilizó.

33 Las treinta y seis esculturas iniciadas, aproximadamente, en abril de 1522 estaban terminadas veintitrés meses después, tuvieron un coste total de 93.664'5 maravedíes y el precio medio de cada una de ellas alcanzó 2.601'77 maravedíes; cantidad equivalente a la remuneración de las esculturas del cimborrio, a las de la puerta del Perdón y de la Entrada en Jerusalén que ascendieron a 2.537'5 maravedíes y 2.600 maravedíes, respectivamente. En su ejecución, seguramente, organizaron varias entregas y las agruparon por sectores, para facilitar su instalación y aprovechar los andamios; comenzarían con las de la portada de la Entrada en Jerusalén, después las del registro inferior del trasaltar y luego las paredes laterales. Los pagos realizados el 22 de agosto de 1523 señalan, expresamente, la terminación y emplazamiento de las diez esculturas de la puerta de la Campanilla y otras tantas del trasaltar frente al arco de la capilla Real: los santos y mártires de los siglos III al VI vinculados con los orígenes del cristianismo en la península

y en la diócesis sevillana, que flanquean a la Virgen del Reposo³⁰. En esta fecha Miguel Perrin realizaba para la catedral, aproximadamente, dos esculturas cada trimestre y continuó con el mismo ritmo hasta marzo del año siguiente cuando terminó este contrato, por el que percibió una gratificación de 89.100 maravedíes ya que el Cabildo abonó directamente una parte de los materiales empleados en 1522 y 1523: 4.564'5 maravedíes³¹.

34 Se desconocen las causas de este cambio de actuación, motivado quizás por necesidades personales del propio escultor o por algunos acuerdos contractuales aceptados por ambas partes. Estos pagos tuvieron una duración limitada y han sido capitales para desentrañar aspectos relacionados, directamente, con la técnica escultórica de Miguel Perrin: la procedencia de las cargas de arena y del “barro de loza” de Castilleja de la Cuesta utilizados para el modelado escultórico, los vástagos de hierro que reforzaron el interior de algunos elementos complejos de las figuras, las varas de madera para algunos símbolos iconográficos e, incluso, las características de la leña de encina, los sarmientos y el borujo para mantener y potenciar la combustión durante la cocción de las piezas en el interior del horno, que verifican algunos hábitos comunes a los realizados en los alfares de Triana³². En estos últimos también empleaban otro barro procedente de la ribera de Tablada que el Cabildo adquirió en 1523 “para embarrar el horno” y testimonia los trabajos preliminares a la cocción de algunas imágenes del trasaltar.

35 Esta contabilidad también omite cualquier alusión a la policromía de la Virgen del Reposo que en 1526 fue citada como modelo en un contrato firmado entre Miguel Perrín y Fernando de Olivares: una imagen mariana acompañada por ángeles ceríferos que enviaron a las Indias cuya policromía, previsiblemente, fue contratada con el pintor Antón Sánchez de Guadalupe unos meses después³³. Este mismo artista u otros pintores como Diego Sánchez de la Barrera o Andrés de Covarrubias debieron colaborar en otros encargos concertados por Miguel Perrin como fue la Virgen del Oratorio de la catedral de León, que recuperó su policromía

en la última restauración llevada a cabo en 2007. La composición de esta imagen, donada por el canónigo leonés Juan Gómez en 1536, sintetiza los modelos, expresiones y actitudes desarrolladas en algunas de sus obras documentadas: el prototipo de raigambre florentina realizado en la Virgen del tímpano de la puerta de los Palos en 1520 y el Niño es una réplica del dormido que apoya dulcemente su cabeza en el hombro derecho de la Virgen del Reposo, documentada entre 1522 y 1523³⁴. La expresión clásica de esta última sigue el modelo desarrollado en la Anunciación de la Puerta del Perdón, la policromía actual endurece mucho la caída y el plegado de los paños, pero enmascara posiblemente los restos de la primitiva³⁵ [ill. 9].



ill. 9 - Miguel Perrin, 1522-1523. Virgen del Reposo que preside el trasaltar mayor de la catedral de Sevilla. © Archivo Arenas.

- 36 Un mes después de concluir el indicado contrato, el 15 de abril de 1524, Miguel Perrin cambió su domicilio y le habían encargado la continuación del proyecto escultórico del trasaltar mayor catedralicio. La Fabrica de la catedral le

alquiló unas “casas corral” que estaban situadas junto al Postigo de la Antigua, localizadas frente a otras arrendadas por Don Alonso de los Ríos, maestrescuela de la catedral de Sevilla y obispo de Valba, e inmediata a la que ocupó el platero maestro Nicolás hasta 1524 y luego el canónigo Diego Florez³⁶. Este orfebre de origen alemán mantuvo una buena amistad con Miguel Perrin y apadrinó a su hija Baruola (Bárbara), bautizada en la parroquia del Sagrario en diciembre de 1521³⁷.

37 El alquiler anual de las casas ascendió a mil quinientos maravedíes que, sin duda, demuestran un trato preferencial por parte del Cabildo y suponen, aproximadamente, la mitad de la cantidad que esta institución cobró por el mismo arrendamiento al racionero Juan de Solís cuando Miguel Perrín abandonó este domicilio el día diez y siete de noviembre de 1528³⁸. No obstante, esta diferencia podría estar relacionada con la continuidad del proyecto escultórico del trasaltar donde debían modelarse, todavía, treinta y tres esculturas para la terminar las cincuenta y nueve establecidas en el programa iconográfico. Éstas debieron formar parte de otro contrato comenzado en las mismas fechas, que tendría un desembolso inicial de 22.100 maravedíes, abonado en la primavera de 1524³⁹. La cantidad equivale aproximadamente, como en otras ocasiones, a una tercera parte del coste total que suponía realizar dichas imágenes y finalizar el conjunto: 85.800 maravedíes, tomando como referencia las contrataciones anteriores y un precio medio para cada figura de 2.600 maravedíes.

38 En su nuevo domicilio, Miguel Perrin continuó el modelado de imágenes para el trasaltar hasta que el Cabildo decidió paralizar este programa iconográfico a mediados del año siguiente. El once de junio de 1525 comisionaron a los contadores y al canónigo Pedro Pinelo para evaluar lo realizado e indemnizar al escultor por lo que “trabajó demasiado”. Con una gratificación de 2.250 maravedíes saldaron la cuenta del contrato antes de los plazos acordados pero la documentación omite cuantas habría realizado hasta entonces y la indemnización con el pago inicial equivale

aproximadamente a nueve figuras. Este número de esculturas sería el que hubiera podido realizar Perrin continuando la programación señalada para el primer contrato del trasaltar-dos figuras al trimestre-y, además, debe tener relación con las esculturas que se le atribuyen en las paredes exteriores y trasaltar de la catedral de Sevilla⁴⁰.

- 39 Actualmente, el trasaltar y paredes exteriores del altar mayor conservan veinte y seis esculturas adscritas a los trabajos que hizo Miguel Perrin en dicho proyecto. En el registro inferior del trasaltar la citada Virgen del Reposo y los siete santos, en la pared norte y agrupadas en los tabernáculos inmediatos a la reja hay cuatro profetas del registro alto y en el inferior cinco reyes de Judá, que comienzan en David y Salomón [ill. 10]. El muro meridional presenta de este escultor cuatro profetas en la parte superior y en la inferior hay cinco esculturas situadas a los lados de tres figuras de época barroca que, evidentemente, señalan cambios o reposiciones posteriores a su realización en el siglo XVI⁴¹. Estas renovaciones de época barroca reflejan, claramente, la sustitución de algunas esculturas que pudieron corresponder a los trabajos de Miguel Perrin y estaban dañadas por el paso del tiempo o por efecto de los terremotos, como el de Lisboa de 1755.



ill. 10 - Miguel Perrin, 1522-1524. Escultura del rey David en la pared lateral del altar mayor de la catedral de Sevilla, lado norte.

- 40 La pérdida de los libros de autos capitulares de estos años (1519-1524) dificulta el conocer con exactitud los motivos que paralizaron este magno proyecto escultórico y quizás estuvo relacionado con la finalización del retablo mayor donde otros escultores, pintores, doradores y estofadores que trabajaban bajo la dirección de los Fernández Alemán, y acapararon gran parte de los ingresos de la catedral durante varios años. La cancelación del contrato demoró el programa del trasaltar, prácticamente, hasta el tercer cuarto del siglo XVI, cuando los escultores Juan Marín y Diego de la Pesquera terminaron este conjunto entre 1564 y 1575⁴². No obstante, Miguel Perrin continuó ligado a la Catedral de

Sevilla y, en cierta manera, a este proyecto hasta su muerte en 1552.

RELACIONES DE MIGUEL PERRIN CON LA CATEDRAL DE SEVILLA DESDE 1525 HASTA 1552

- 41 La cancelación del contrato y la paralización de los trabajos del trasaltar en la primavera de 1525 nunca interrumpieron las relaciones de Miguel Perrin con la catedral de Sevilla y con los miembros de su cabildo.
- 42 El escultor continuó con su taller y vivienda en las casas corral que tenía arrendadas a la Fábrica de la catedral frente al Postigo de la Antigua y seguramente fue un testigo excepcional de los fastos organizados con motivo de la llegada del emperador Carlos para su boda con Isabel de Portugal en marzo del año siguiente. Este domicilio le permitió continuar sus lazos de amistad, de comunicaciones personales con sus vecinos Don Cristóbal de los Ríos, maestrescuela y obispo de Valva desde 1521, con el racionero Juan de Solís y, entre otros, con el canónigo y provisor Don García Ibáñez de Mondragón. Para el primero realizó un sepulcro en barro cocido cuya instalación desconocemos, pero las cláusulas del contrato evidencian una continuidad en los modelos tradicionales del 1500⁴³. El provisor le encargó en marzo de 1526 un retablo para el altar de la Piedad que había dotado su hermano Juan Ibáñez de Mondragón en una capilla de la girola de la catedral de Santiago de Compostela: la complejidad de esta obra quedó manifiesta en las cláusulas del contrato que dio a conocer José Hernández Díaz en 1932. Esta Lamentación ante Cristo muerto, considerada su obra cumbre, sintetiza muchas de las experiencias plásticas modeladas en los relieves de la catedral de Sevilla desarrollándolas con un profundo sentimiento y un intenso dramatismo, propio del tema representado, las expresiones de sus modelos más característicos. El prototipo del Señor está omnipresente en las portadas sevillanas, la escultura de José de Arimatea reproduce el mismo prototipo que el rey Melchor de la

puerta de los Palos cuya cabeza también la encontramos en las puertas del Perdón y Campanilla, y el san Juan repite las facciones del rey Gaspar sevillano. Además la Magdalena, que besa los pies del Señor, replica el prototipo femenino de la Virgen de la puerta de los Palos y la del Oratorio de la catedral de León. Una comparación entre esta obra y la del mismo tema que hizo Pedro Millán para el altar dotado por el canónigo Antonio Imperial (+ 1503) en la capilla de san Laureano de la catedral de Sevilla, conservada en el Museo del Hermitage, pone de manifiesto los cambios estéticos que Miguel Perrin aportó al horizonte artístico de la catedral hispalense⁴⁴. Introdujo las novedades estéticas del renacimiento septentrional en el panorama escultórico sevillano de la misma manera que Alejo Fernández renovó los postulados de la pintura sevillana contemporánea con arquitecturas y perspectivas renacentistas, que contrarrestaron la pervivencia de los fondos dorados de tradición gótica durante el primer cuarto del 1500.

43 En este taller realizó otros contratos que aportan una interesante información relativa a su producción externa a la catedral de Sevilla, a los modelos que tenían mayor demanda, señala el gusto y necesidades de los comitentes, la terminación y policromía de algunas piezas, la ejecución de algún encargo para el comercio con Indias⁴⁵. También permite valorar su producción artística en el contexto de la propia la ciudad de Sevilla, donde la escultura en barro cocido siempre gozó de prestigio y tuvo una fuerte demanda. A comienzos del siglo XVI eran varios los talleres que modelaron este material desde las formas nórdicas de Pedro Millán y Juan Pérez a las renacentistas de Pietro Torrigiano, documentado en Sevilla desde 1522 hasta 1528.

44 A mediados del mes de noviembre de 1528, Miguel Perrin había dejado este domicilio y marchó, seguramente, a Santiago de Compostela para instalar el retablo contratado para el altar dotado por Juan Ibáñez de Mondragón⁴⁶. Desde entonces y hasta 1537 carecemos de cualquier noticia relativa al tiempo que estuvo ausente de Sevilla, desconocemos qué nuevas relaciones y amistades entablaría, qué otras

poblaciones pudo visitar, qué otras obras pudo realizar o, incluso, si desarrolló otras actividades mercantiles. Sin embargo este viaje u otra circunstancia, todavía desconocida, truncaron su vida personal, su carrera profesional, le condicionaron el resto de sus días y mermaron drásticamente su capacidad de subsistencia.

- 45 Nueve años después, en febrero de 1537, cuando vivía en el barrio de san Lorenzo, firmó un poder notarial a los procuradores de la Audiencia de Santiago para gestionar el cobro del débito contraído por maestre Guillen, cerrajero, y poder saldar con esta suma otra deuda que él tenía pendiente con Pedro García, platero residente en la misma ciudad del apóstol. El documento omite el origen de este endeudamiento que pudo estar relacionado con cualquier actividad desarrollada durante su estancia en Santiago de Compostela para instalar el altar de los Mondragón o a otros motivos, ya que, todavía, desconocemos si pudo sufrir alguna enfermedad o accidente que llegara a mermar su capacidad para el trabajo escultórico⁴⁷. Desde 1528 hasta 1537 pudo probar fortuna en otros territorios de la Corona de Castilla o, incluso, del Reino de Portugal donde Felipe Hodart modeló una Santa Cena para el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra (1530-1534) y, entre otros escultores de origen francés, Nicolás Chanterene talló alguno de los mejores retablos del periodo manuelino⁴⁸. Antes de su viaje, conocería las posibilidades laborales que ofrecía la ciudad de Lisboa, donde Diego de Riaño y varios canteros sevillanos trabajaron en la Torre de Belem desde 1522 hasta 1528⁴⁹.
- 46 Cuando Miguel Perrin volvió a Sevilla la fortuna no le acompañó y, al parecer, tuvo grandes problemas para conseguir contratos que le proporcionaran los ingresos necesarios para vivir de su oficio. Ante estas circunstancias, en mayo de 1537 solicitó al cabildo de la catedral de Sevilla que tuvieran en cuenta sus circunstancias y le encargaran alguna obra escultórica que le facilitara la supervivencia. Desde 1525 la catedral tenía paralizado el programa iconográfico del trasaltar mayor pero había concluido ya todos los trabajos del altar mayor con su retablo y rejas,

Nicolás de León había realizado la talla de las capillas de San Gregorio y la Estrella (1531-1533) y el comienzo de las obras de la sacristía mayor en 1532 acaparaba la contratación y tareas de los entalladores hasta mediados del siglo XVI. El tres de julio de 1537 los capitulares analizaron su insolvencia, tuvieron en cuenta sus circunstancias, los servicios prestados, acordaron darle una ración para su sustento en el Hospital de Santa Marta y, además, le encargaron hacer “las imágenes que falta de los lados del altar mayor e que se pague su trabajo honestamente”⁵⁰. Este acuerdo constata las buenas relaciones existentes entre el escultor y el cabildo de la catedral de Sevilla, cuya caridad le llevó a reactivar los trabajos del trasaltar aunque el carácter de la resolución hace compleja la evaluación de estos trabajos y el número aproximado de esculturas realizadas, pues la documentación no recoge cargos por este concepto.

47 Desde entonces Miguel Perrin vivió en esta institución de caridad, realizaría algún trabajo de la catedral y, en una ocasión, solicitó permiso para terminar una obra en Carmona en 1540 que la historiografía relacionó con el retablo del Cristo de los Martirios de la parroquial de Santa María, hasta que Hernández Díaz lo vinculó con las obras de Roque Balduque⁵¹. Esta circunstancia abre la posibilidad de que atendiera otros encargos o trabajara en algún taller establecido en la ciudad porque no se han localizado, todavía, otros contratos entre los años 1528 y 1552. Al parecer, su situación personal y las penurias que le acompañaron hasta su muerte continuaron acaparando la atención del cabildo, preocupado por su estado y salud. La última referencia de este escultor está fechada el 3 de diciembre de 1552, cuando los capitulares comisionaron al canónigo Hernando de la Torre que “vistiese a maestro Miguel maestro de hacer bultos y ymágenes de barro y le dé lo que viese que ha menester”⁵².

48 La redacción del acuerdo podría indicar que en esta etapa de su vida se ganara el sustento como escultor o como entallador prácticamente anónimo entre las múltiples empresas arquitectónicas, públicas y privadas, en la Sevilla

de la primera mitad del quinientos. Un artista plenamente renacentista que experimentó con las fuentes grabadas, fundió distintas tendencias y reiteró sus modelos en el contexto de una producción que lo señala cómo uno de los escultores más interesantes afincados en Sevilla en el primer tercio del siglo XVI. Complejo e inquietante el destino del escultor Miguel Perrín, afincado en Sevilla cuando Pedro Millán y Niculoso Pisano realizaban sus últimos trabajos, Pietro Torrigiano modeló obras extraordinarias para el monasterio de San Jerónimo de Buenavista y se constata la llegada sistemática de entalladores y escultores franceses como Nicolás de León o flamencos como Roque Balduque, entre otros.

Bibliografía

Almagro Vidal, 2007: A. Almagro Vidal, “Proyectos y fracasos en la catedral de Sevilla. Una lectura a través de la planimetría”, *La piedra postrera (Simposio Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final, Sevilla 27-31 marzo 2007)*, Ed. Alf. Jiménez Martín, Sevilla, 2007, vol. 2, p. 181-193.

Alonso Ruiz, 2005a: B. Alonso Ruiz, “El cimborrio de la Magna Hispalense”, *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Cádiz, 27-29 enero 2005*, coord. S. Huerta Fernández, vol. 1, Madrid, 2005, p. 21-33.

Alonso Ruiz, 2005b: B. Alonso Ruiz, “El cimborrio de la magna hispalense y Juan Gil de Hontañón”, *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 2005, vol. I, p. 21-33.

Blanc, 2001: M. Blanc, “Les frises oubliés de Vélez Blanco”, *Actas del congreso internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 335-352.

Boucherat, 2005: V. Boucherat, *L'Art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535)*, Rennes, 2005.

Ceán Bermúdez, 1800: J. Ag. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

Ceán Bermúdez, 1804: J. Ag. Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804.

Chastel, 1969: A. Chastel, *El mito del renacimiento, 1420-1520*, Gèneve, 1969.

Chastel, 2005: A. Chastel, *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, Madrid, 2005.

Cirujano; Laguna, 2010: C. Cirujano y T. Laguna, “Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin”, *Laboratorio de Arte*, 22, 2010.

Cirujano; Laguna, 2011: C. Cirujano y T. Laguna, “Oeuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Seville”, *Sculpture française du XVI^e siècle, (Colloque international, Paris-Troyes 1,3 oct. 2009)*, Dir. M. Boudon-Machuel, Paris, 2011, p. 38-51.

Morón de Castro, 1981: M^a Fda. Morón de Castro, “Análisis histórico estilístico”, AA.VV. *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, p. 123-172.

Dias, 1987: P. Dias, *Nicolau Chanterene: escultor da Renascença*, Lisboa, 1987.

Ecolan, 2005: J. B. Ecolan, *La sculpture de la renaissance dans le Vexin français*, Paris, 2005.

Escudero; Barrera, 2009: Cr. Escudero y M. Barrera, “Terracota. La Virgen del Oratorio del Museo Diocesano Catedralicio de León. La restauración como proceso analítico”, *Patrimonio Cultural de España*, 0, 2009.

Estella, 1988: Mg. Estella, “Apuntes para el estudio de los entierros del siglo XVI”, *Primer Congreso General de*

Historia de Navarra, editado en *Príncipe de Viana*, 49/11, 1988, p. 109-123.

Falcón Márquez, 1980: T. Falcón Márquez, *La catedral de Sevilla*, 1980.

Gaborit, 1998: J. R. Gaborit (dir), *Musée, département des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes. Sculpture française, II: Renaissance et temps modernes*, Paris, 1998.

Galloppini, 1987: L. Galloppini, “Alcuni documenti su Francesco Niculoso Pisano”, en *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo, vol. III Cristoforo Colombo e la sua epoca*, ed. L. D’Arienzo, Roma, 1987, p. 295-317.

García Nistal, 2009: J. García Nistal, “Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español. La Virgen del Oratorio de la Catedral de León”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21, 2009, p. 69-80.

Gersao de Alarcao, 2009: C. Gersao de Alarcao, “Knowing Hodart and his work. The Conservation-Restoration of the last supper”, *The Conservation on line* 11 (2009) p. 55-66; www.e-conservationonline.com/content_view_795_257.pdf.

Gestoso y Pérez, 1899: J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899.

Gestoso y Pérez, 1890: *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1890.

Gestoso y Pérez, 1904: J. Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, (Sevilla, 1904) Ed. Facs., Sevilla, 1995.

Gómez Moreno, 1925: M. Gómez Moreno, “En la capilla Real de Granada. II”, *Archivo Español de Arte y*

Arqueología 1/3, 1925, p. 253-254.

Hernández Díaz, 1932: J. Hernández Díaz, “Una obra de maestro Miguel en la catedral de Santiago”, *Archivo Español de Arte* VIII, 1932, p. 149-155.

Hernández Díaz, 1934: J. Hernández Díaz, “Más sobre maestro Miguel, imaginero”, *Archivo Español de Arte* X, 1934.

Hernández Díaz, 1970: J. Hernández Díaz, “Roque Balduque en Santa María de Cáceres”, *Archivo Español de Arte* XLIII, 1970, p. 375-384.

Hernández Díaz, 1984: J. Hernández Díaz, “Retablos y esculturas”, AA.VV. *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, p. 221-320.

Hernández Díaz; Sancho Corbacho; Collantes de Terán, 1943: J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho, F. Collantes de Terán, *Catálogo artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1943.

Laguna Paúl, 2002: T. Laguna Paúl, “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la catedral de Sevilla”, *Bienes Culturales*, 1, 2002, p. 83-101.

Laguna Paúl, 2006: T. Laguna Paúl, “Miguel Perin, en las portadas de la catedral de Sevilla, Maestro Miguel la fortuna artística de un imaginero de barro”, *Los archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, Córdoba, 2006, p. 723-751.

Laguna Paúl, 2007: “Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla”, *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, Dir. E. Gómez Piñol, Sevilla, 2007, p. 81-105.

Mata Torres, 2001: Jfa. Mata Torres, *La rejería sevillana del siglo XVI*, Sevilla, 2001.

Morales Martínez, 1977: A. Morales Martínez, *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, 1977.

Morales Martínez, 1993: A. Morales Martínez, “Diego de Riaño en Lisboa”, *Archivo Español de Arte* 264 (1993) p. 404-408.

Muro Orejón, 1932: A. Muro Orejón, “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII”, *Documentos para la Historia del arte en Andalucía*, vol. IV, Sevilla, 1932, p. 46-49.

Nieto Alcaide, 1969: V. Nieto Alcaide, *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, Madrid, 1969.

Palomero Páramo, 1983: J. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983.

Pinto Puerto, 2006: Fco. Pinto Puerto, “Fábrica y forma del templo gótico”, AA. VV, *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, 2006, p. 277-285.

Sancho Corbacho, 1931: H. Sancho Corbacho, “Arte sevillano de lo siglos XVI y XVII”, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, Sevilla, 1931.

Santos y Olivera, 1930: B. Santos y Olivera, *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1930.

Stegmann; Angulo, 1926: H. Stegmann y D. Angulo: *La escultura en occidente*, Barcelona, 1926.

Viver-Sánchez Merino-Pérez, 1990: J. Viver-Sánchez Merino-Pérez, *Documentos sobre arte y artistas en el archivo de la obra y fábrica de la catedral de Toledo 1500-1549*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1990.

Notas

1. Laguna Paúl, 2002, p. 83-101.

2. Morales Martínez, 1977; Galloppini, 1987, p. 295-317.
3. Ceán Bermúdez, 1804, p. 11-12; 1800, vol. II, p. 126-128; Gestoso y Pérez, 1899, vol. I, p. 325; 1890, vol. II, p. 84-87, 229-230; Santos y Olivera, 1930, p. 14-16.
4. Gómez Moreno, 1925, p. 253-254.
5. Hernández Díaz, 1932, p. 149-155; 1934, p. 271-273; 1984, p. 241-242, 260-266.
6. Falcón Márquez, 1980, p. 99; Laguna Paúl, 2006, p. 732-735, 743-745; 2007, p. 84; B. Alonso Ruiz interpretó los pagos del cimborrio abonados a Miguel Perrin en 1518 como del escultor "Miguel Gil", Alonso Ruiz, 2005, p. 21-33.
7. Sobre el cimborrio de Juan Gil de Hontañón, Alonso Ruiz, 2005, p. 21-33; Pinto Puerto, 2006, p. 277-285; Almagro Vidal, 2007, vol. 2, p. 181-193.
8. Viver-Sánchez Merino-Pérez, 1990.
9. Sobre Claudio de la Cruz, Gestoso y Pérez, 1995, p. 173-174; Galloppini, 1987, p. 305-306.
10. [A]rchivo [C]atedral de [S]evila, *Secretaría*, Actas Capitulares, libro 10, fol. LXXXV, 9-11-1517, Gestoso y Pérez, 1890, p. 227.
11. A.C.S., *Secretaría*, Actas Capitulares, libro 10, fol. LXXXV, 18-11-1517, Gestoso y Pérez, 1890, p. 227.
12. A.C.S., *Secc. Secretaría*, Autos Capitulares L. 10, fol. LXXIX, LXXXV, CXXIXv y CCXIIv. *Secc. Fábrica*, L. 38, fol. 2v y 3.
13. A.C.S., *Secc. Secretaría*, Autos Capitulares L. 10, fol. CXXIXv, Gestoso y Pérez, 1890, p. 68 y 227.
14. A.C.S., *Sec. Secretaría*, Autos Capitulares, L. 10, 24-10-1518, fol. 222v.
15. Para los trabajos de Jean Jacques véase: Nieto Alcaide, 1969, p. 77-84 y 203-206.
16. Para los trabajos de las rejas del altar mayor véase: Mata Torres, 2001, p. 79-100 y 211-225. A.C.S., *Sec. Secretaría*, libro 10, Autos Capitulares, L. 10, 3-9-1518, fol. 191.
17. El precio corresponde a la cantidad total abonada, véase Laguna, 2006, p. 736. El embalaje para el transporte tuvo un cargo específico y los restantes trabajos serían asumidos entre los oficiales de fábrica entre sus tareas semanales, sin que produjeran demasías. A.C.S., *Sec. Fábrica*, L. 39, fol. 36.
18. Muro Orejón, 1932, p. 46-49.
19. Laguna, 2006, p. 737 y 739; Gestoso y Pérez, 1890, vol. II, p. 86-87; M^a Fda. Morón de Castro identificó la policromía de los apóstoles de la

puerta del Perdón, que desde Ceán Bermúdez estaba vinculada a los pagos del retablo mayor, Morón de Castro, 1981, p. 151.

20. Cirujano y Laguna, 2010, p. 42-43; Cirujano y Laguna, 2011, p. 38-51.

21. Chastel, 2005.

22. Gestoso y Pérez, 1890, vol. II, p. 230-231; Laguna Paúl, 2007, p. 89-90.

23. Laguna Paúl, 2006, p. 738.

24. *Ibid.*, p. 737-738; Laguna Paúl, 2007, p. 92.

25. Los pagos del tímpano de la puerta de los Palos ascendieron a 35.000 maravedíes, los de la puerta del Perdón a 37.750 maravedíes y los de la puerta de la Campanilla a 25.000 maravedíes. Laguna Paúl, 2006, p. 738,739; 2007, p. 90.

26. Sobre éstas vid.: Gaborit, 1998, p. 684; Ecolan, 2005, p. 106-107.

27. Chastel, 1969, p. 661 *sqq.* Para los relieves de Vélez Blanco remito al estudio de M. Blanc, 2001, p. 335-352.

28. Sobre éste vid. Boucherat, 2005, p. 256-263.

29. Gestoso y Pérez, 1890, vol. II, p. 228; Laguna Paúl, 2007, p. 97-98.

30. *Ibid.*, p. 97,100 y 102. La fecha de inicio de los trabajos es difícil de precisar ya que el primer pago a cuenta fue realizado con uno de los últimos del relieve de la puerta de la Campanilla: A.C.S. *Mayordomía*, L. 44, fol. 52; *Mayordomía*, L. 45, fol. 62.

31. A.C.S., *Mayordomía*, libro 45, fol. 84r. Laguna Paúl, 2007, p. 102

32. *Ibid.*, p. 100-102; Gestoso y Pérez, 1995, p. 61; Cirujano; Laguna, 2010, p. 39-40.

33. Laguna Paúl, 2006, p. 743-744. Noticias documentales dadas a conocer por Hernández Díaz, 1934, p. 272, y Sancho Corbacho, 1931, vol. III, p. 22.

34. Laguna Paúl, 2006, p. 746; Escudero; Barrera, 2009, p. 305-306; García Nistal, 2009, 69-80; Cirujano; Laguna, 2010, p. 36, 39, 41-42.

35. Hernández Díaz, 1984, p. 317, nota 117; la imagen de 153 cm fue restaurada en 1893 por el escultor Adolfo López y el pintor Virgilio Mattoni.

36. A.C.S., *Mayordomía*, L. 45, fol. 25v-26r; *Mayordomía*, L. 04026 (7), f. 25; *Mayordomía*, L. 04026 (8), f. 24; *Mayordomía* 04028 (9) s/f; libro 45, fol. Año 1528 *Mayordomía*, L. 51, fol. 38.

37. Gestoso y Pérez, 1899, T. III, p. 224.

38. A.C.S. *Mayordomía*, L. 51, fol. 37v. El alquiler anual del racionero Solís fue de 2.250 maravedíes. Laguna Paúl, 2007, p. 104.

39. A.C.S., *Mayordomía*, L. 46, año 1524, fol. 1r.
40. A.C.S., *Secretaría*, Autos capitulares, L. 11, fol. 42v-43r, 12-06-1525. *Mayordomía*, L. 47, fol. 9r. Cit. Gestoso y Pérez, 1890, vol. II, p. 230.
41. Laguna Paúl, 2007 p. 98-103.
42. Gestoso y Pérez, 1890, vol. II, p. 230-234.
43. Gestoso y Pérez, 1899, vol. III, p. 224; Laguna Paúl, 2006, p. 742.
44. [A]rchivo [H]istórico [P]rovincial de [S]evilla, *Sección Protocolos*, Leg. 9146, fol. 111-112; Hernández Díaz, 1932, p. 149-155; Estella, 1988, p. 109-128; Laguna Paúl, 2006, p. 741-744.
45. *Ibid.*, p. 742-743.
46. Laguna Paúl, 2006, p. 104.
47. Hernández Díaz, 1932, p. 150-151; Laguna Paúl, 2006, p. 746.
48. Gersao de Alarcao, 2009, p. 55-66; www.e-conservationonline.com/content_view_795_257.pdf; Dias, 1987.
49. Morales Martínez, 1993, p. 404-408.
50. Gestoso y Pérez, 1890, vol. II, p. 230; Laguna Paúl, 2007, p. 105, fol. 124 v. A. C. S., *Secretaria, Autos Capitulares* L. 15, fol. 124v, 3-7-1537.
51. Stegmann; Angulo, 1926, p. 215; Hernández Díaz; Sancho Corbacho; Collantes de Terán, 1943, vol. 2, p. 129; Palomero Páramo, 1983, p. 153-154.
52. J. Gestoso, 1890, vol. 2, p. 230.

Autor

Teresa Laguna Paúl

Professor titular, Universidad de Sevilla

Salvo indicación contraria, el texto y otros elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) se puede utilizar bajo licencia [OpenEdition Books License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Referencia electrónica del capítulo

PAÚL, Teresa Laguna. *Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)* In: *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne, xv^e-fin xix^e siècles* [en línea]. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2012 (generado el 15 avril 2024). Disponible en Internet:

<<http://books.openedition.org/pupvd/7788>>. ISBN: 978-2-35412-427-4. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.7788>.

Referencia electrónica del libro

LUGAND, Julien (dir.). *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne, xv^e-fin xix^e siècles*. Nueva edición [en línea]. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2012 (generado el 15 avril 2024). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/pupvd/7716>>. ISBN: 978-2-35412-427-4. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.7716>.
Compatible con Zotero