

MIGUEL PERRIN Y LA INFLUENCIA DEL MODELO ESCULTÓRICO FRANCÉS EN LA ESCULTURA EN BARRO COCIDO EN ANDALUCÍA¹

Teresa Laguna Paúl²

Universidad de Sevilla

Resumen

Miguel Perrin, imaginero francés especializado en la escultura monumental en barro cocido, desarrolló la mayor parte de su actividad profesional en Sevilla entre 1517 y 1552. La investigación actualiza la historiografía de este escultor, su aportación en la normalización de los modelos del primer Renacimiento en esta ciudad cosmopolita, abierta al comercio y a las vanguardias intelectuales. Establece análisis de su cultura visual, condicionantes técnicos y modelos de sus obras contextualizándolas con los trabajos de otros escultores de formación e idéntica procedencia, que tuvieron un protagonismo destacado en la normalización de los tipos humanistas italianos.

Palabras-Clave: Miguel Perrin; Escultura barro cocido; terracota; Escultura Renacimiento; Transferencias escultura siglo XV; Catedral de Sevilla; Catedral de León; Catedral de Santiago de Compostela.

Abstract

Michel/Miguel Perrin, French sculptor specialised in massive terracotta statues, developed most of his professional career in Seville between 1517 and 1552. The present paper brings up to date his historiography, just as it investigates his contribution to spreading early Renaissance models in Seville, at the time a cosmopolitan, avant-garde commercial city and port. It also studies the visual culture, technical determining factors and patterns present in his works, by setting them in the context of contemporary foreign artists who played a significant role in spreading Italian humanistic models.

Key-Words: Miguel Perrin; terracotta sculpture; Renaissance sculpture; 16th century transfers sculpture; Cathedral of Seville; Cathedral of León; Cathedral of Santiago de Compostela.

¹ ORCID 0000-0003-3266-5552; Laboratorio de Arte (HUM-210). Investigación inserta en el proyecto *El patronazgo artístico en el Reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II* (HAR2017-88045-P).

² teresalaguna@us.es

Miguel Perrin o Perin, Maestre Miguel, es un escultor francés documentado en la ciudad de Sevilla desde 1517 hasta finales de 1552 y un claro exponente de los intercambios artísticos del primer tercio del 1500, cuando los modelos de raigambre hispanoflamenca convivieron con los primeros trabajos encargados a artistas italianos y con la afluencia de maestros extranjeros, muchos de ellos franceses, cuya contribución fue fundamental en la normalización y aceptación completa de los modelos clásicos. Su personalidad artística fue reconocida a partir de mediados del siglo XX ya que la historiografía mantuvo desde el siglo XVIII una constante ambigüedad en la personalidad de dos escultores que la documentación de la catedral de Sevilla menciona como el “florentín, que fizo el enterramiento del cardenal D. Diego Hurtado” y “maestre Miguel, ymaginero de barro”, al que Juan Agustín Ceán Bermúdez fusionó tras el sobrenombre de Miguel Florentín y generó una confusión historiográfica en los trabajos realizados por Miguel Perin o Perrin.

**Fortuna crítica de Miguel Perin o Perrin,
“maestre Miguel, imagero”
documentado en Sevilla entre 1517 y 1552.**

Las primeras noticias de este escultor las proporcionó Juan Agustín Ceán Bermúdez cuando señaló al “maestro Miguel”, autor de ciertas obras de barro cocido renacentistas realizadas para la catedral de Sevilla con un escultor italiano, un “florentín”, mencionado en la reunión capitular del día 18 de marzo de 1510, que fue el artífice del sepulcro del cardenal Diego Hurtado de Mendoza y el cabildo deseaba permaneciera en esta ciudad, encargándole obras para esta iglesia. La imprecisa información catedralicia sobre la personalidad de estos

artistas, la importancia del sepulcro, así como el carácter y la extraordinaria calidad de las esculturas en barro cocido del cimborrio (1517-1518), puerta del Perdón vieja (1519 y 1522) y algunas estatuas de las paredes exteriores del altar mayor (1523-1525) motivaron que este académico considerara su continuidad en esta ciudad, aunara diversas informaciones documentales adscribiéndolas y generando la personalidad de “Miguel Florentín”, al que consideró “escultor y arquitecto, y uno de los primeros buenos profesores extranjeros que vinieron a trabajar a España” (Ceán, 1804: II, 126).

La historiografía del siglo XIX y comienzos del XX, al analizar los relieves y esculturas monumentales de todas las portadas de la catedral de Sevilla, mantuvo esta confusa identificación de Miguel Florentín cuyas noticias recogieron otros historiadores (De los Ríos, 1844: 99-100; Matute, 1886: 38-39; González de León, 1844: VII). José Gestoso reforzó su personalidad al adscribirle ciertos abonos por los relieves de las puertas de la Epifanía (1520) y de la Entrada en Jerusalén (1522), por algunos materiales destinados a las esculturas del trasaltar mayor catedralicio, y señaló cómo en 1532, al carecer de recursos, apeló a la caridad de esta institución que le acogió en el Hospital de Santa Marta y debió fallecer en 1552 (Gestoso, 1899-1909: I, 325; Gestoso, 1890: II, 229-230; Thieme-Becker, 1930: XXX, 549). Su amplio bagaje y capacidad para la sistematización de la documentación le permitió vincular a Maestre Miguel, “maestro de fazer ymagenes estante que soy en esta cibdad de Seuilla”, con la realización de un retrato funerario del maestrescuela Cristóbal de los Ríos contratado en 1526, lamentablemente no conservado (Gestoso, 1899-1909: II, 225), y rebatir otras noticias publicadas por Ceán relativas a los trabajos realizados por Lope Marín

en las portadas de la catedral en 1547 y 1548 (Gestoso, 1899-1909: III, 191; Ceán, 1804: III, 67).

Las publicaciones posteriores perpetuaron estas referencias hasta que los estudios de Manuel Gómez Moreno, dedicados a la capilla Real de Granada en 1925, documentaron el encargo de Íñigo López de Mendoza, II Duque de Tendilla, al escultor Micer Domenico Fancelli del sepulcro de su tío, el cardenal Diego Hurtado de Mendoza en 1508-1510. Con este hallazgo refutó la ligereza con que Ceán Bermúdez conformó la información relativa a Miguel Florentín ya que, para él, Maestre Miguel nunca tuvo este sobrenombre ni intervino en el sepulcro marmóreo, únicamente hizo esculturas en barro cocido que son posteriores en el tiempo y perfectamente diferenciadas de los pagos a “Miçer Domingo, ymaginero” por unas esculturas entregadas y otras pendientes en la catedral de Sevilla, a finales del mes de diciembre de 1510 (Gómez Moreno, 1925: 253-254; Gómez Moreno, 1931: 19 y 46; Gestoso, 1899-1909: I, 324; Gestoso, 1903: 255, 261-270). Seis años más tarde, afirmó que tendría probablemente un origen francés, aunque podría haber completado su formación en la Lombardía como tradicionalmente se indica para otros artistas de la misma procedencia (Gómez Moreno, 1931: 46; Blunt, 1977: 37-45).

El estudio de un contrato firmado el 28 de marzo de 1526, entre maestre Miguel y el canónigo García Ibáñez de Mondragón para hacer e instalar un relieve con figuras de la Quinta Angustia, destinado a la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela, permitió a José Hernández Díaz en 1932 adscribirle la Virgen del Oratorio de la catedral de León y documentar este altar, cuya

calidad destacó Manuel Gómez Moreno al atribuirlo a Cornelis de Holanda (Hernández Díaz, 1932: 149-155; Gómez Moreno, 1931: 46). Las revisiones efectuadas en las mismas fechas en el Archivo de Protocolos Notariales dieron a conocer otros contratos y, finalmente, identificar su firma gracias a otro documento donde “Miguel Perin maestro de hazer imágenes” concertó con Fernando de Olivares la realización de una Virgen sedente con el Niño flanqueada por dos ángeles ceriferarios en agosto de 1526. Conocida su personalidad constató la presencia de unos escultores llamados Miguel y Francisco Perrin en el castillo de Bar-le-Duc en 1474, y destacó el origen francés de este artista, que desde 1934 es conocido indistintamente como Miguel Perin o Perrin (Hernández Díaz, 1934: 271-273). (Cf. Fig. 1).



Fig. 1 - Miguel Perrin, h. 1520-1530: Virgen del Oratorio, donación del canónigo Juan Gómez a la catedral de León en 1536. Catedral de León, Museo. © Gentileza del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (Simancas).

Otros estudios demostraron que “Miguel Florentin” únicamente suministró a la catedral de Sevilla losas de mármol pero sus asientos contables están inmediatos a los del referido escultor y, en buena medida, determinaron esta confusión en su identificación desde el siglo XVIII (Hernández Díaz, 1984: 241-242, 206-266; Laguna Paúl, 2006: 733-734). No obstante, algunas publicaciones de la segunda mitad del siglo XX todavía mencionan indistintamente a Miguel Florentín, a maestre Miguel o a Miguel Perin como el autor de las portadas sevillanas, vinculan el altar compostelano con Cornelis de Holanda y la Virgen del Oratorio leonesa a Pietro Torrigiano, escultor florentino documentado en Granada y Sevilla entre 1521 y 1528 (Checa, 1983: 134; Rivera, 1983:128; Gómez Rascón, 1983: 28).

La restauración de las portadas de la catedral de Sevilla, del altar compostelano y de la Virgen leonesa propiciaron investigaciones sistemáticas en la primera década del siglo XXI que han dado a conocer aspectos inéditos en las cronologías de sus encargos, establecido las pautas técnicas de su taller, de los modelos y de las tendencias plásticas manifiestas en los relieves y esculturas documentadas, o atribuidas, a Miguel Perrin o Perin (Laguna, 2006: 723-751; Laguna, 2007: 81-106; Laguna, 2012b: 143-163; Cirujano-Laguna, 2010: 33-50; Cirujano-Laguna, 2011: 38-51; Monterroso, 2005: 202-215; Monterroso, 2012: 111-124; García Nistal, 2009: 69-80). Igualmente, con relación a sus orígenes, señalé una incierta relación entre este artista y el del mismo nombre que realizó las obras de barro cocido para la iglesia de Saint-Maxe de Bar-le-Duc

(Barrois, Lorena, Francia) y establecí una formación vinculada con los formalismos de Francisco Laurana o del medallista Pietro de Milán, que trabajaron para René I de Anjou en Italia y Provenza y, después, atendieron empresas artísticas del duque René II en la citada población, o bien en el entorno de los artistas italianos vinculados con el cardenal Georges de Amboise como Antonio di Giusto Betti (Juste) (Laguna, 2012a: 140-141, 146). Tampoco puede descartarse una estancia en Italia donde perfeccionara la técnica del barro cocido y algunas de sus obras recuerdan elementos presentes en los primeros trabajos de Felipe de Bigarny en el trasaltar de la catedral de Burgos o de Copin de Holanda en el retablo de Toledo, que pueden obedecer al empleo de modelos comunes y fuentes grabadas. (Cf. Fig. 2).



Fig. 2 - Miguel Perrin, 1526-1528: Altar de la lamentación de la capilla de la Pasión o de los Mondragón. Catedral de Santiago de Compostela. © Fotografía de la autora.

Contexto, formación y biografía artística.

La presencia de Maestre Miguel en Sevilla se inscribe en el contexto de los trabajos de reconstrucción del cimborrio de su catedral y del panorama artístico del 1500 en esta ciudad. Un imaginero que, como otros artistas franceses, vendría a la península Ibérica atraído, sin duda, por unas condiciones laborales muy favorables

en los reinos de Castilla, Aragón y Portugal que propiciaron un intercambio artístico, una circulación de modelos y de personas que fue determinante en la renovación de los arquetipos nórdicos y en la normalización de los romanos o clasicistas. Además la importación directa de obras procedentes de los talleres florentinos, genoveses o napolitanos, y los viajes de los españoles a Italia contribuyeron de forma decisiva en la introducción del Renacimiento, ya que los relieves devocionales o las laudas sepulcrales precedieron a los encargos de los sepulcros monumentales o a la decoración de algunos palacios, que terminaron renovando el lenguaje plástico, espacial y visual del arte europeo meridional (Checa, 1983: 170-175; Marías, 1989: 33-340; Redondo, 2011: 141-162).

Durante el primer cuarto del siglo XVI estas obras fueron simultáneas con los últimos encargos tardogóticos y los primeros renacentistas, que en la catedral de Sevilla correspondieron con las reformas realizadas por los Mendoza en la capilla de la Antigua y con las empresas vinculadas a la finalización de la obra gótica, tanto las del retablo mayor como las esculturas monumentales en barro cocido encargadas para los hastiales interiores del crucero y cimborrio, cerrado en 1506. Pedro Millán (1504-1507), su hijo Juan Pérez (1509-1511) y Jorge Fernández (1510-1511) materializaron el ambicioso programa figurativo del primer cimborrio de Simón de Colonia, desplomado el 28 de diciembre de 1511.

En estos años, cuando llegaron a Sevilla las nuevas fórmulas renacentistas, se constata una presencia constante de artistas franceses e italianos que, después de establecerse en esta ciudad, colaboraron estrechamente con los talleres locales. De esta manera se propiciaron obras como la fachada del monasterio de santa

Paula, encargada por la dama portuguesa Isabel Henriques, marquesa de Montemor-o-Novo (Montemayor), viuda de Juan de Portugal y cuñada del conde de Gelves, a quien la reina Isabel de Castilla nombró alcaide del Real Alcázar de Sevilla en 1503. La portada, documentada en 1504, conjuga armónicamente su arquitectura mudéjar con un tondo italianizante de la natividad, que centra los medallones y relieves de cerámica vidriada realizados en el taller de Pedro Millán (doc. 1487-1507) dispuestos sobre el fondo de azulejos renacentistas de Niculoso Pisano (doc. en Sevilla 1503-1520). Este último tuvo en su taller al imaginero francés Claudio de la Cruz quien le hizo un retrato en barro cocido en 1510, lamentablemente no conservado (Gestoso, 1904: 172-174; Morales, 1991: 48-49 y 75-80; Galoppini, 1993: 305-306). Estos y otros talleres atendieron las demandas de la clientela laica y eclesiástica de Andalucía occidental, llevaron a cabo obras para el floreciente comercio artístico con América y también con Portugal como atestiguan algunas obras y compromisos de Niculoso Pisano, de los imagineros Jorge Fernández o Juan Alemán con el bachiller Rui López para el convento de São Bento de Castris (Évora, Portugal), para la Casa de la Contratación y para la sillería del monasterio de santa Cruz de Coimbra, respectivamente (Gestoso, 1899-1909: I-394; Angulo, 1935: 151; Pleguezuelo, 2018: 299-311).

La reconstrucción del cimborrio, entre los años 1512 y 1517, constituyó una etapa capital en las decisiones constructivas y encargos artísticos realizados por el cabildo y su arzobispo fray Diego de Deza para la capilla mayor de esta catedral. Los daños producidos por el desplome del pilar norte del crucero en 1511 arruinaron el cimborrio de Simón de Colonia, redujeron a cascotes de barro cocido la escultura monumental ya instalada, ralentizaron los

trabajos del retablo mayor que tuvo cambios importantes, afectaron a la sillería del coro que necesitó renovarse parcialmente y a todas las bóvedas adyacentes al cimborrio cuyas obras obedecieron a un largo proceso de seis años. En el transcurso de éstos el cabildo de la catedral solicitó informes y promovió reuniones técnicas, convocadas entre 1512 y 1515, con los arquitectos Enrique Egas, Juan de Álava, Juan de Ruesga, Pedro López, Juan de Badajoz, maestre Martín y Juan Gil de Hontañón. Este último envió las nuevas trazas para el cierre del crucero en marzo de 1514 y, aunque la inquietud y riesgos de una nueva estructura en piedra hizo pensar al cabildo en cubrirlo con una construcción en madera, fue a partir de la última visita de Enrique Egas y Juan de Álava, en junio de 1515, cuando definitivamente levantaron el cimborrio proyectado por el indicado maestro cántabro que, con la supervisión directa del aparejador Gonzalo de Rozas, cerraron en su fase constructiva el 16 de diciembre de 1517 (Alonso, 2005: 21-33; Ibáñez y Alonso, 2017: 129-130 y 156-162).

Durante estos años la ciudad de Sevilla vio como, poco a poco, se renovaron sus infraestructuras urbanas y la población medieval se transformó en una urbe cosmopolita con una activa vida cultural y económica, regentada fundamentalmente por los mercaderes flamencos y genoveses, y donde el monopolio del comercio con las Indias forzó la reorganización gremial. La Iglesia también emprendió reformas importantes y tuvo un protagonismo destacado debido al humanismo de numerosos miembros del cabildo de su catedral como Diego de Cortegana, Rodrigo Fernández de Santaella, Fernando Ramos, los hermanos Pinelo, y otros que como Sancho Sánchez de Matienzo ocuparon cargos importantes en la Casa de la Contratación (Lleó, 1979: 9-24ss.; Laguna, 2006: 735-736). Éstos fueron testigos privilegiados del

cierre del primer cimborrio y de la terminación oficial de la obra gótica, alterada por el desplome de 1511 cuyas consecuencias y reconstrucción les llevó a conciliar las formas tardogóticas del nuevo cierre del crucero con un programa figurativo de carácter italiano encargado a “maestre Miguel”, un imaginero que vino a Sevilla un mes antes de cerrar su reconstrucción.

Cuando maestre Miguel, Miguel Perrin o Perin, llegó dispuesto para instalarse en tierras del Guadalquivir e iniciar la escultura monumental del cimborrio de la Magna Hispalense era un artista completamente preparado que, en plena madurez artística, tendría contactos con otros entalladores y escultores de origen francés o flamenco establecidos en la península Ibérica. Toda su producción, documentada o atribuida, es en barro cocido pero desconocemos si en algún momento esculpió en piedra, en madera o en alabastro al igual que otros contemporáneos, fundamentalmente antes de su presencia en Sevilla.

Este escultor, cuyo nombre completo resultó incomprensible para el secretario del cabildo que anotó su llegada en la reunión capitular del 18 de noviembre de 1517, era un artista que ya contaba con el beneplácito del arquitecto, del aparejador y de algunos eclesiásticos quienes habrían contactado con él antes de que, oficialmente, esta institución mandara al mayordomo de fábrica que buscara y diera casa al maestro que haría las imágenes para esta iglesia. Los nueve días transcurridos entre ambas reuniones sirvieron para convocar a este artista, porque los dos años invertidos prácticamente en la reconstrucción del cimborrio habrían permitido indagar respecto a un imaginero que se adecuara a las necesidades estéticas del capítulo hispalense, establecer sus condiciones laborales y los requisitos técnicos requeridos por el arquitecto y el aparejador,



Fig. 3 - Miguel Perrin, 1518-1519: san Marcos y santo Tomás del apostolado del cimborrio de la catedral de Sevilla. Catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.

quienes calibrarían las cargas de la imagería para impedir cualquier problema derivado por el sobrepeso. Estas circunstancias y los contactos de otros técnicos convocados en el transcurso de la reedificación hacen pensar que este artista estaba en la península Ibérica y, quizás, formara parte de algún taller vinculado a las obras de Juan Gil de Hontañón, Juan de Álava o, incluso, de Enrique Egas (Laguna, 2006: 736-738; Laguna, 2012a: 142-145). En el proceso de esta obra, el vidriero Jean Jacques vino desde Santiago de Compostela para realizar las dos vidrieras renacentistas del altar mayor (1510-1511) y continuó vinculado con la seo hispalense hasta la terminación de sus compromisos en esta capilla y bóvedas adyacentes en 1520 (Nieto, 1969: 77-84). La presencia documentada de talleres y escultores franceses en Santiago o en Burgos,

regentados por Nicolás de Chanterenne o Felipe de Bigarny entre otros, induce a pensar en una relación de maestro Miguel con ellos o con las fábricas ligadas con algún arquitecto convocado a dichas reuniones. (Cf. Fig. 3).

El comienzo de sus trabajos en el cimborrio tuvo algunas incidencias. El cabildo tardó tiempo en disponer la vivienda prometida y lo alojó, temporalmente, durante más de medio año en una casa del abad de la Universidad de Beneficiados, Francisco Severino. También hubo demoras en la organización del taller prometido, ya que en mayo de 1518 ordenaron acondicionarle un espacio para trabajar en el sector del patio de los Naranjos. Ambas circunstancias demostraron que vino expresamente para realizar este encargo, carecía de un taller propio en Sevilla pero nada le impidió realizar su trabajo, aunque hasta comienzos del otoño de 1518 no estuvo completamente instalado en esta ciudad. Durante estos meses recibió varios adelantos a cuenta del precio acordado, que ascendió a 47.225 maravedís por los materiales, el modelado de las figuras, su cocción en el horno y, quizás, la ayuda de algún aprendiz o ayudante; el precio medio de cada escultura de 160 cm de altura fue de 2.951 maravedís y el tiempo invertido en su factura aproximadamente un mes. La contabilidad de la catedral permitió deducir cuales fueron los acuerdos contractuales establecidos para este apostolado, compuesto por diez y seis figuras de tamaño natural, porque esta institución sufragó la vivienda y el local laboral taller del imaginero, el transporte de las figuras, su instalación en las hornacinas laterales de las paredes del crucero a finales de la primavera de 1519 y en agosto del mismo año liquidó administrativamente con el pintor Andrés de Covarrubias la terminación cromática de éstas (Laguna, 2012a: 143-149).

La entrega de los primeros apóstoles del cimborrio satisfizo las expectativas depositadas y, antes de terminar este contrato, le encargaron dos esculturas colosales de san Pedro y san Pablo para instalar en los estribos laterales de la puerta del Perdón vieja, que comunica directamente el patio de los Naranjos con la calle Alemanes, en la zona de mayor actividad comercial de la ciudad. El carácter italiano y la monumentalidad de estas figuras, terminadas en abril de 1519, siempre acaparó el interés de todos los investigadores; su problemática técnica y altura de 255 y 230 cm. incidió en su coste ya que los 11.850 maravedís abonados suponen el doble del precio acordado para cada una de las figuras del cimborrio, instaladas a más de treinta metros de altura. No obstante el modelado, la composición y los rasgos plásticos de todas es renacentista y equiparable al de otros artistas de la Francia septentrional o de los activos en la Turena y valle del Loira con los que maestre Miguel pudo estar relacionado antes de venir a la península. El volumen, el movimiento de túnicas y mantos, su actitud y fisonomía recuerdan, especialmente, el apostolado de barro cocido y policromado encargado por el cardenal Georges de Amboise a Antonio di Giusto Betti (Antoine Juste) para su capilla del castillo de Gaillon (Alta Normandía, Francia) en 1508-1509 (Crépin-Leblond, 2007: 102-105). (Cf. Fig. 4).

La realización de estos dos apóstoles responde, igualmente, a una clara intención del cabildo por continuar el programa iconográfico de los atrios y puertas de la catedral, paralizado desde la terminación de las puertas del Baptisterio y del Nacimiento de la fachada occidental y presenta una evidente relación con la terminación definitiva de la catedral gótica. Esta empresa capitular integra la escultura monumental y relieves de la puerta del Perdón vieja, y las de los accesos orientales del templo: la puerta de la



Fig. 4 - Miguel Perrin, 1519: San Pablo de la puerta del Perdón. Catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.

Epifanía o de los “palos” inmediata a la torre campanario catedralicia, y la de la Entrada en Jerusalén o de la “campanilla”, frente al emplazamiento del consistorio municipal (Laguna, 2016: 31-39). La contabilidad conservada del cabildo nos permitió reconstruir los seis contratos sucesivos que durante, aproximadamente, cinco años se concertaron con maestre Miguel y la programación de las entregas cuyos pagos, parcialmente publicados, habían ocasionado cierta incomprensión en la génesis y evolución artística de este imaginero al obviarse los condicionantes impuestos por el marco arquitectónico para el cual fueron concebidas, en cuanto a su función litúrgica y situación en el contexto urbano.

La iconografía está adecuada a las necesidades litúrgicas y pastorales del cabildo pero, en sus aspectos morfológicos y compositivos, es preciso destacar cómo la disposición abierta de la puerta

del Perdón, en las gradas de la calle Alemanes, propició una organización figurativa predominantemente pictórica donde el relieve de la Expulsión de los mercaderes, dispuesto sobre un fondo de yeserías mudéjares y flanqueado por las esculturas de la Anunciación y apóstoles, dispuestas en los estribos almohades. En las portadas tardogóticas orientales, situadas en el interior de los atrios que abrían frente al corral de los Olmos donde estaban la sala capitular y al consistorio municipal, el tránsito del clero y fieles hacia el interior siempre era ordenado o en procesión; las escenas están a una distancia muy próxima, situadas en una ventana elevada y rodeadas por las figuras de las jambas, moviéndose encajadas dentro de sus hornacinas (Laguna, 2006: 73-79; Laguna, 2007: 89-91; Laguna, 2012a: 149-150). (Cf. Fig. 5).

La secuencia cronológica de los encargos y de los pagos efectuados responde a las prácticas habituales en los programas de escultura monumental de numerosos templos y catedrales,

donde nunca contratan una portada completa sino alguna parte de ésta y, en el caso de varios accesos pueden agrupar figuras o conjuntos de características afines en distintas fases. En este proyecto los acuerdos contractuales establecieron en 1519 comenzar por los dos apóstoles de la puerta del Perdón y después concentrar en un mismo encargo contrato las dos figuras de la Anunciación de este acceso con los diez ángeles de las jambas de la puerta inmediata a la torre, que mantuvo ocupado al imaginero durante siete meses y medio antes de realizar, durante otros cinco, el relieve de la Epifanía (1520) y luego el relieve de la Expulsión de los mercaderes del templo, en ocho meses (1520-1521). Concluidos estos dos accesos le confiaron el tímpano de la Entrada en Jerusalén donde invirtió medio año de trabajo, y a continuación concertó las diez esculturas de esta portada con otras veintiséis para una nueva empresa del cabildo en el interior del catedral, motivada por los acuerdos y cambios desarrollados en el proyecto del altar mayor y su

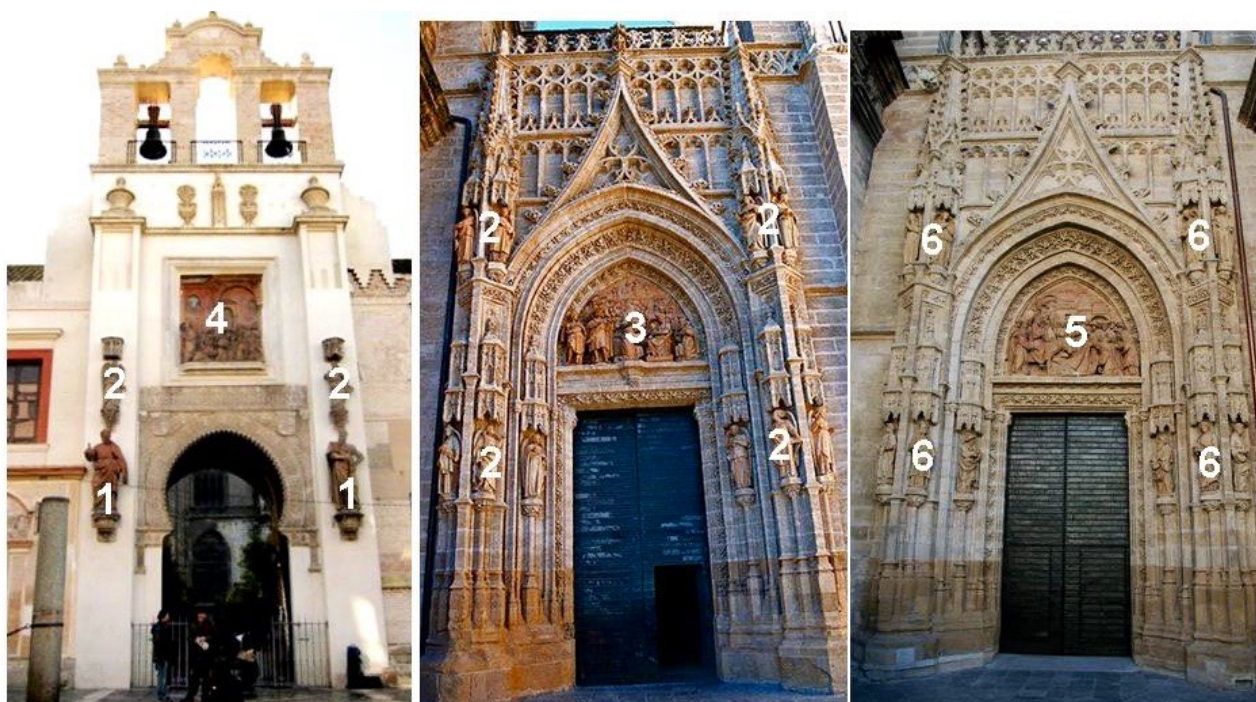


Fig. 5 - Secuencia cronológica de los seis contratos y pagos efectuados a Miguel Perrin en las portadas de la catedral de Sevilla. 1) Puerta del Perdón: san Pedro y san Pablo (1519); 2) Anunciación puerta del Perdón y ángeles puerta de la Epifanía (1519-1520); 3) Relieve tímpano puerta Epifanía (1520); 4) Relieve Expulsión de los mercaderes del Templo de la puerta del Perdón (1520-1521); 5) Tímpano de la Entrada en Jerusalén (1521); 6) Profetas y ángeles puerta de Entrada en Jerusalén (1522-1523). © Fotomontaje de la autora.

retablo durante el episcopado de Fray Diego de Deza: las paredes exteriores de su capilla mayor que despliegan un basto programa iconográfico en barro cocido cobijado bajo cincuenta y nueve tabernáculos, contratados a destajo con el aparejador Gonzalo de Rozas y concluidos, con sus doseletes y peanas, en el verano de 1522 en sincronía con este encargo escultórico. Nuevamente el compromiso reunía figuras con una problemática técnica equiparable pero destinadas a conjuntos distintos que condicionan su tamaño, ya que las de la puerta alcanzan aproximadamente 130 cm. y en el trasaltar oscilan entre 150 y 160 cm., aunque todas tuvieron un precio medio de 2.601 maravedís y este importe corresponde al mismo abonado en 1519-1520 por la Anunciación y los ángeles ya señalados. El ritmo de las entregas agrupó las imágenes por sectores y en agosto de 1523 tenían instaladas 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 y VI vinculados a la diócesis sevillana, que flanquean a la Virgen del Reposo, citada como modelo en un contrato firmado entre Miguel Perrin y Fernando de Olivares en 1526 (Gestoso, 1890: III-224; Laguna, 2006: 742; Laguna, 2007: 98-100; Laguna, Guerra y Rodríguez, 2016: 261-270).

En los pagos de estas contrataciones constatamos un trabajo perfectamente definido en cuanto a su complejidad técnica, que permitió al cabildo controlar el orden de los encargos, evitar las demoras y establecer la terminación de cada sector, y al escultor programar sus etapas de modelado, cocción, terminación e instalación con otros compromisos o demandas de su clientela particular y adecuar las características del horno a las cochuras de las figuras, relieves y paisajes.

El 15 de abril de 1524, cuando habría terminado las primeras veintiséis esculturas del último contrato, el cabildo le alquiló una casa en el sector del postigo de la Antigua con unas condiciones económicas ventajosas donde continuó las figuras del trasaltar hasta que la catedral decidió, en junio de 1525, paralizar y aplazar sine die la terminación de este proyecto (Laguna, 2007: 102-104; Laguna, 2012b: 150). Pese a esta circunstancia, permaneció en la misma vivienda donde llevó a cabo, entre otros, los trabajos acordados con su vecino el canónigo Cristóbal de los Ríos, maestrescuela y obispo de Valva que le encargó su retrato funerario en 1526, y con Fernando de Olivares que comprendía tres esculturas de barro cocido policromadas para enviar a las Indias: una Virgen y dos ángeles ceriferarios, cuyo destino final no ha podido precisarse todavía (Gestoso, 1890: III-224; Sancho Corbacho, 1931: 22; Hernández Díaz, 1932: 151; Laguna, 2006: 742). Estos documentos aportan una interesante información relativa a su producción externa a la catedral de Sevilla, a los modelos con mayor demanda, a las necesidades de los comitentes o a la terminación policroma de las obras que maestro Miguel subcontractaba con otros pintores de su entorno como Antón Sánchez de Guadalupe; éstos proporcionan una valoración de su producción en el contexto contemporáneo y completan aspectos omitidos en la documentación contable de la catedral. En Sevilla la escultura en barro cocido siempre tuvo prestigio y una gran demanda; a comienzos del siglo XVI los modelos de Pedro Millán, de su hijo Juan Pérez o de Jorge Fernández Alemán constituyen los ejemplos de estética nórdica prácticamente sustituidos por el modelo renacentista de los imagineros franceses como Miguel Perrin, que realizaron obras en algunas ocasiones concebidas a la manera gótica aunque sus figuras denotan estudios de cuerpos vivos

con volúmenes novedosos en el primer cuarto del 1500. A finales de la tercera década de esta centuria, la llegada de Pietro Torrigiano que llevó a cabo varias obras en terracota conservadas y otras perdidas como el busto de la emperatriz Isabel de Portugal en el contexto de sus esponsales con Carlos I en 1526, y la presencia de otros escultores franceses como Nicolás de León, Diego y Guillen Ferrant o flamencos como Roque Balduque, que tallaron piedra, alabastro o madera, y aportaron nuevos modelos al panorama de la escultura en Andalucía occidental (Holanda, 2003: 238; Morales, 1991: 78-81). En esta vivienda inmediata al postigo de la Antigua debió gestarse el encargo de la Virgen del Oratorio que ingresó en la catedral leonesa en febrero de 1536, como donación testamentaria del canónigo Juan Gómez, y supone una recreación dorada y policromada de la escultura mariana del tímpano de la Epifanía sevillano (1520-1521); el tamaño académico y la composición de la imagen, su atuendo, su tocado y la comunicación con su Hijo obedecen a un mismo modelo formal que, seguramente, llevó a cabo en otras ocasiones sin acudir a moldes. Igualmente los rasgos de la Virgen los reiteró en la Magdalena del altar compostelano, en la Anunciación o en la Virgen del Reposo, y la fisonomía del Niño constituye un prototipo infantil característico suyo y reiterado con expresión de gran ternura en la Virgen del Reposo del trasaltar hispalense (1522-1523) (Laguna, 2006: 743; Laguna, 2007: 104; García Nistal, 2009: 69-80). (Cf. Fig. 6).

En el mismo domicilio establecerían las condiciones para la realización del altar de la Lamentación sobre el Cristo muerto de la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela, obra capital de su producción artística y síntesis de su cultura visual, concertada el 28 de marzo de 1526 por el



Fig. 6 - Miguel Perrin, 1522-1523: Virgen del Reposo. Trasaltar de la Catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.

provisor y canónigo de la catedral de Sevilla García Ibáñez de Mondragón, en representación de su hermano Juan que había dotado este altar en 1521. El documento establece el compromiso de trasladar y montar la obra en esta capilla gallega y su fecha de instalación se relacionó con el cese del arrendamiento de esta vivienda y la ausencia de noticias suyas en Sevilla desde noviembre de 1528 hasta febrero 1537, cuando está documentado en el barrio de san Lorenzo otorgando un poder para cobrar cierta deuda pendiente en Santiago de Compostela. El origen desconocido de este débito pudo estar

relacionado con alguna actividad o circunstancia acaecida cuando llevó a cabo este montaje (Hernández Díaz, 1932: 149; Estella, 1988: 113-114; Laguna, 2007: 103-104; Laguna, 2012b: 159-160). La ausencia de noticias suyas durante estos nueve años hizo pensar que probara fortuna o buscara trabajo en otros territorios de la corona de Castilla o incluso del reino portugués, ya que en aquellas fechas algunos canteros sevillanos como Diego de Riaño trabajaron en la Torre de Belem (1522-1528) y otros imagineros franceses como Nicolás Chanterenne tuvo obras contratadas en el Hospital Real de Santiago (1511-1517) y en el monasterio de santa Cruz de Coimbra (1518-1527), antes de la llegada de Juan de Ruán y Felipe Hodart a la misma ciudad a comienzos de la década 1530 (Laguna, 2007: 104; Grilo, 2004: 393-422; Gonçalves, 2009: 117-140).

A partir de 1537 todas sus noticias indican que tuvo problemas para desarrollar su actividad artística y serias dificultades para ganarse el sustento. Demandó trabajo en la catedral que le dio una ración en el Hospital de Santa Marta a cambio de realizar alguna imagen para el trasaltar mayor, aunque estos quehaceres no constan en la documentación administrativa catedralicia (Gestoso, 1890: II-230; Steigmann y Angulo, 1962: 215). Su buena relación con esta institución continuó hasta su muerte en 1552, pero durante estos años fueron otros los imagineros y entalladores franceses activos en la sacristía mayor y en las capillas de los alabastros de esta Magna Hispalense o en el proyecto del nuevo cabildo secular sevillano que constituyen obras renacentistas evolucionadas (Morales, 1986: 17-22; Morales, 1991: 61-82). La influencia ejercida por los trabajos de Pietro Torrigiano, Diego Guillen Ferrant, Nicolás de León o Roque Balduque, entre otros, determinaron cambios de rumbo en las demandas de la sociedad hispalense, alejados estéticamente de los

modelos del primer Renacimiento desarrollados por Miguel Perrin durante el primer tercio del siglo XVI.

Cultura, fuentes y retórica visual

La obra de Miguel Perrin responde al trabajo de un imaginero que experimentó con fuentes grabadas, fundió distintas tendencias plásticas y reiteró los arquetipos humanistas italianos del primer Renacimiento, asimilados a través de los maestros activos en Francia. Cuando llegó a Sevilla fue el escultor que, después de la muerte de Pedro Millán (1509), renovó la escultura en barro cocido en esta ciudad durante el primer tercio del siglo XVI antes de la llegada de Pietro Torrigiano (h.1522-1528) y de los manieristas de la segunda mitad de esta centuria. Sus modelos, su técnica, su cultura visual y sus fuentes figurativas corresponden a los de una generación puente que superó a través de Italia el modelo nórdico y el realismo borgoñón contribuyendo decisivamente en la aceptación plena del lenguaje renacentista.

La relación formal entre los apóstoles de la puerta del Perdón y del cimborrio con las terracotas policromadas de Antonio Juste de la capilla de Gaillon también está presente en el modelado y rasgos de la figura de Cristo arrojando a los mercaderes del mismo acceso, que reiteró en la Entrada en Jerusalén y después en el espectacular Cristo muerto de la lamentación compostelana. La valiente y arriesgada composición de esta figura, el estudio directo de su anatomía, su expresión cadavérica y huellas plásticas de su pasión denotan un desarrollo de los modelos italianos en el territorio francés y del realismo de la escuela de Dijon, que influyó en la Champagne y regiones limítrofes. El rey Melchor de la portada de la Epifanía y el de

barro cocido conservado en la parroquial de Nuestra Señora de Pontoise (Vexin, Francia) obedecen, igualmente, a modelos comunes realizados por dos artistas de formación semejante (Ecolan, 2005: 106-107; Caron, 2017: 71-92). La fisonomía del rey Gaspar del mismo acceso y algunas de las esculturas de los muros exteriores del altar mayor podrían corresponder a retratos sobrepuestos de algún miembro del cabildo, tomados del natural, en los que encontramos filiaciones con bustos de terracota contemporáneos como, por ejemplo, el posible de Antonio Duprat procedente de la fachada de La Péraudière en Saint-Cyr-sur-Loire, atribuido a un escultor italiano afincado en la región de Tours (Louvre, R.F. 2658) (Bresc-Bautier, 2012: 58-61). Para los modelos de sus personajes del antiguo testamento selecciona siempre prototipos con tocados y ropajes exóticos, que debió tomar de grabados o de las ilustraciones del *Liber Chronicorum* impreso por Anton Koberger (Nuremberg 1493), de los libros de *Horae ad usum romanorum* impreso por Philippe Pigouchet para el librero Simon Vostre (Paris 1496), o de las *Biblia Pauperum* omnipresentes en la figuración de tapices, pinturas, esculturas o esmaltes franceses contemporáneos. (Cf. Fig. 7 y 8).

Su conocimiento directo del arte italiano es evidente en el grupo de niños cantores del relieve de la Entrada en Jerusalén inspirados en los de la cantoría de Luca della Robbia para la catedral de Florencia (1431-1438). Los modelos de sus ángeles muestran fórmulas derivadas de las terracotas vidriadas del mismo taller florentino, continuadas por su sobrino Andrea (1435-1525) y Benedetto Buglioni (1459-1521), que ejercieron amplia influencia en numerosos artistas de la Borgoña, de la Campaña, de otras regiones limítrofes y en aquellos cuya actividad profesional les llevó a los distintos reinos de la



Fig. 7 - Miguel Perrin, 1520: tímpano de la puerta de la Epifanía o de los Palos de la catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.



Fig. 8 - Miguel Perrin, 1522-1526: cuatro figuras de las paredes exteriores del altar mayor de la catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.

península Ibérica caso de los esculpidos por Nicolás Chanterene en la puerta axial del monasterio Jerónimo de Belem (1517) (Laguna, 2007: 92; Dijon, Museo de Bellas Artes, Inv. 4081; Dias, 1996; Grilo, 2004: 393-422). Evidencias de una formación y de un ambiente cultural común donde realizaron su aprendizaje los imagineros galos, que denotan una huella profunda de los escultores italianos activos en Francia desde finales del siglo XV, de los intercambios interregionales derivados de



Fig. 9 - Miguel Perrin, 1519-1520: Ángeles de la puerta de la Epifanía o de los Palos de la catedral de Sevilla. © Fotografía de la autora.



Fig. 10 - Miguel Perrin, 1521: capilla musical de la catedral de Sevilla inserta en el relieve de la Entrada en Jerusalén. Catedral de Sevilla, puerta de la Entrada en Jerusalén o de la campanilla. © Fotografía de la autora.

diversas circunstancias históricas y, entre otros, de las importaciones de obras de pequeño y mediano formato (Blunt, 1977: 37-45; Chédeau, 1999: 129-160, il. 155ss.; Gaborit y Bormand, 2002: 74-137; Zerner, 2003: 27-42, 351-379;

France 1500, 2010; Dias, 1987: 29-122). (Cf. Fig. 9 y 10).

El modelado y los rasgos formales de la Anunciación de la puerta del Perdón indica las mismas filiaciones francófonas y sus rasgos constituyen un referente continuo para otras de sus imágenes marianas o sus personajes femeninos del altar compostelano. La aceptación e impacto de sus figuras y relieves catedralicios repercutió en la sociedad sevillana que le demandó estos modelos para otras fundaciones y devoción particular, caso de la Virgen del Oratorio de la catedral leonesa y del compromiso firmado con Fernando de Olivares para una escultura “de la forma e manera de la ymagen” del Reposo con dos ángeles ceriferarios, presumiblemente arrodillados, cuyo modelo seguiría los de la portada de la Epifanía. Las figuras de este último contrato recibieron una terminación policromada que, como en otras ocasiones, concertó con un pintor y, además, nos confirmó la exportación de obras suyas al continente americano, destinadas presumiblemente a las instituciones religiosas de los territorios de Nueva España. En estos compromisos adecuó su factura a las necesidades del transporte por barco para lo cual las figuras y algunos de sus elementos más frágiles, como las coronas u otros atributos desmontados, irían debidamente protegidos, envueltos con telas y preservados entre virutas de madera, dentro de cajas o de toneles de madera (Laguna, 2006: 742-744, 746; García Nistal, 2009: 69-80). (Cf. Fig. 1).

En sus relieves documentados encontramos una relación directa entre el tiempo invertido en los tres de la catedral de Sevilla y el del altar de la capilla de la Piedad compostelana, sus costes y composición escultórica. Las escenas desarrolladas en los tímpanos tardogóticos de las

portadas orientales de la catedral de Sevilla conforman la finalización de un programa iconográfico, iniciado en 1460 en los accesos de la fachada occidental, destinado a exaltar la figura de Cristo y su mensaje de salvación, difundido por su Iglesia, y en directa relación con la función litúrgica de cada uno de los atrios; comprende los temas de la Epifanía (1520) y de la Entrada en Jerusalén (1521-1522) frente a los espacios, que entonces ocupaban las instituciones de gobierno: la sala capitular del cabildo catedral y del consistorio de la ciudad (Ayuntamiento). La composición de ambos presenta cambios significativos en la organización espacial y en la técnica de cada escena, concebidas para quedar enmarcadas dentro de tímpanos tardogóticos.

En la primera portada los reyes reconocen a Cristo como el Mesías, el Hijo de Dios, y el programa ideológico incide en la salvación que con Él vino a este mundo donde su Madre constituye una imagen de la Iglesia; representan la humildad poderosa y sabia postrada ante Jesús. En el segundo destaca una relación con el calendario litúrgico anual y procesional, ya que recoge aspectos de la procesión del Domingo de Ramos que entraba por esta puerta mientras los niños de la capilla musical cantaban el “Gloria laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor”, antes de acceder todos al interior para participar en la misa celebrada en el altar mayor. Este coro es inusual en la iconografía grabada, esculpida o pintada de la Entrada en Jerusalén aunque en la composición existan en el relieve relaciones con obras contemporáneas como, por ejemplo, el grabado del maestro alemán L.C.Z. (h. 1480-1505) o el de la Pasión Pequeña de Alberto Durero (h. 1508-1510), en una tabla atribuida al Maestro del altar de Thuisson (Hermitage Inv. 79-5699) o el lienzo del Maestro A.H. realizado hacia 1510 (Lyon, Beaux Arts H648-b) donde el

lugar de los cantores está ocupado por varios personajes hebreos y en el relieve del tímpano de la parroquial de Notre Dame de la Neuville les Corbie, realizado hacia 1525-1530 (Somme, Francia). Estos cantores conforman un elemento icónico que convierte a la catedral de Sevilla en una imagen alegórica de la Jerusalén celestial, donde los fieles participando en la entrada procesional de las palmas y entonando cánticos podrían percibir componentes inmateriales de la Gloria, alcanzada mediante la salvación (Laguna, 2016: 32-35; Laguna, 2007: 93-94). (Cf. Fig. 7 y 12).

En la Adoración de los magos el relieve del fondo está anclado en la pared del tímpano y completamente aislado de las cinco figuras de bulto redondo. Los protagonistas de la acción evangélica recuerdan el grabado homólogo de la Vida de la Virgen de Alberto Durero (h.1503) del que Perrin seleccionó algunas partes de la estampa, al igual que otros artistas y obras contemporáneas como, por ejemplo, en los relieves del coro alto –jubé– de Villemaur-sur-Vanne en la región de Champagne (Laguna, 2006: 738; Boucherat, 2005: 242-244). El fondo escénico de esta Jerusalén amurallada con torres y arquitecturas estereotipadas puede rastrearse en algunas ilustraciones de la Peregrinación a Tierra Santa de Bernard von Breydenbach que, según dibujos de Erhard Schedel se publicó en 1486 e imprimió en Zaragoza en 1498, y conserva la biblioteca de la catedral de Sevilla (Laguna, 2019). Los grabados de este libro fueron constantemente utilizados por los pintores del primer tercio del siglo XVI para recrear la ciudad santa como un conjunto urbano contemporáneo que carece de los edificios centralizados o de los que conforman la explanada del templo, alusivos a éste y omitido en sus páginas (Rosenau, 1979: 71; Ávila, 1993: 51-54). La cabalgata desarrolla volúmenes animados por los jinetes ataviados

con armaduras italianas y borgoñotas de tipología milanesa, que portan adargas en su armamento y reúne elementos figurativos de diversa procedencia para rememorar un cortejo de impronta italiana, inspirado en relieves de la historia sagrada o, incluso, en triunfos contemporáneos que conocería directamente o por dibujos y estampas, incorpora los característicos montes escarpados con árboles, puertas fortificadas, edificios representativos y domésticos con arquitecturas francófonas de finales del siglo XV, omnipresentes en el retablo de la Crucifixión del Museo de Unterlinden (1522), en relieves de Michael Colombe o, incluso, en los de Gil de Siloé y Felipe de Bigarny entre otros (Chastel, 1969: 661 ss.; Laguna, 2007: 93-94; Boucherat, 2005: 256-263). (Cf. Fig. 7).

La Entrada en Jerusalén tiene mayor complejidad técnica porque combina el modelado en altorrelieve, crea volúmenes huecos y, únicamente, las figuras de san Pedro, el personaje que extiende su manto y su acompañante son esculturas completas de bulto redondo. La historiografía apenas consideró estos aspectos que, atenuados por el marco tardogótico, había desarrollado meses antes en el relieve de la Expulsión de los mercaderes del templo de la puerta del Perdón, valorada y ponderada mejor por parte de la crítica histórica desde el siglo XVIII. En este último, la historiografía destacó su novedosa escenografía de carácter italianizante, afianzada por la gruesa moldura clásica que lo sitúa sobre la puerta del Perdón ‘vieja’, cuyo lienzo murario estuvo completamente cubierto de yeserías pintadas en el transcurso de la restauración, actualización y remodelación de este acceso entre 1519 y 1522 (Recio, 1996: 74-76; Jiménez Martín, 2007: 296-297). La escena vuela, prácticamente, sobre una repisa tallada en la fachada del patio de los

Naranjos y, desde esa altura, el Señor parece increpar, todavía, a cuantos están ajenos a salvaguardar el legado y función de su casa de oración. Para su realización el cabildo encargó un dibujo, una “muestra”, al pintor Pedro Hernández abonada en noviembre de aquel año, un mes antes que Miguel Perrin concluyera administrativamente la indicada Adoración de los Reyes de la puerta de los Palos (Gestoso, 1890: II-86; Laguna, 2006: 739; Laguna, 2007: 94). Este modelo y su materialización en el relieve refleja los caracteres de los colaboradores y de la escuela de Alejo Fernández, que marcó las directrices de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI; recrean sus escenas en un ambiente humanista a partir de las arquitecturas de Bramante grabadas por Prevedari, o de las estampas de Alberto Durero, Martín Schongauer, Lucas de Leyden, Israel van Meckenem, Giacomo Caraglio o Marcantonio Raimondi que, entre otros, les proporcionaron los modelos donde inspirarse y, manipulándolos, ambientar las acciones sagradas (Ávila, 1993: 13-45).

El relieve recuerda el grabado realizado por Alberto Durero para la serie de la Pequeña Pasión (h. 1508) y como fondo arquitectónico el atrio del templo de Jerusalén es una logia italiana con tondos con bustos sobresalientes y al fondo un nicho clasicista bajo el que se agolpa un grupo de cabezas en altorrelieve y otros figurantes expulsados que salen hacia la ciudad a través de un arco de medio punto, repetido en el lado opuesto y enmarcando la imponente escultura de Jesús acompañado por san Juan. Esta arquitectura abierta es habitual en varias obras de la etapa cordobesa de Alejo Fernández (h. 1470 - Sevilla 1545): Anunciación del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Inv. CRO044P), Cristo atado a la columna del Museo de Bellas Artes de Córdoba (Inv. CE2128P) o la Flagelación del Museo del Prado (Inv. 001925). Los

procedimientos empleados para conseguir las texturas del fieltro de los bonetes, diferenciar la caída de los paños y tocados, los elementos aplicados para decorar los cofres de los mercaderes o la mesa de los cambistas tratada en perspectiva, el junco de la cesta con palomas, la piel de los toros y la lana de las ovejas recibieron una terminación cromática, un “blanquevol” abonado al pintor Diego de la Barrera, que sellaría los poros del barro cocido, avivaría la fuerza de esta escena y remarcaría las calidades plásticas de los mercaderes, sacerdotes y jóvenes modelados en altorrelieve con sus cabezas sobresalientes en bulto redondo (Laguna, 2006: 739; Laguna, 2012b: 149, 153-154). (Cf. Fig. 11).

El movimiento libre y los planos escultóricos de la Expulsión de los mercaderes debieron influir decisivamente al encargar el tercer relieve de la “entrada de Nuestro Señor en Jerusalén el domingo de ramos”, sin que conste quién realizó el dibujo o modelo preliminar y donde Miguel Perrin desarrolló el mismo tratamiento escultórico monumental ajustando la escena a la limitación impuesta por el marco del tímpano tardogótico. Aquí, el fondo escénico, está ligado a las figuras del segundo plano y desarrollado de manera gradual, unitaria desde el interior hacia la superficie, donde modeló el altorrelieve de cada personaje individualmente, realizando sus torsos, cabezas y brazos en bulto redondo, vació la parte posterior del torso y del borrico para adaptarlas en el altorrelieve y dejó los huecos necesarios para insertar posteriormente las piezas sueltas de las manos, del pie del Señor o las patas exteriores del animal con pasadores de madera. Las uniones de los cortes de cocción, magníficamente maridadas, y algunos elementos



Fig. 11 - Miguel Perrin, 1520-1521: Expulsión de los mercaderes del Templo. Catedral de Sevilla, puerta del Perdón “vieja”. © Fotografía de la autora.

decorativos de los tocados de las cabezas que son de bulto redondo y ocultan los orificios establecidos para evitar la condensación de vapor de agua en el interior del horno, varían en función de la forma o posición de cada zona del relieve en particular, testimonian la calidad técnica de este imaginero y del bagaje artístico que le trajo a Sevilla, cuando fue contratado a finales de 1517 (Cirujano y Laguna, 2010: 35-44; Cirujano y Laguna, 2011: 158-165). (Cf. Fig. 12).

Este procedimiento técnico fue desarrollado por los artistas del Piamonte, de la Lombardía, de la Emilia Romagna o de la Toscana desde finales del siglo XV caso, por ejemplo, del Compianto del altar de capilla funeraria de Pandolfo Petrucci, en la sacristía del convento de san Bernardino della Osservancia en Siena realizado por Giacomo Cozzarelli en 1498 (Giusti, 1984), y que Miguel Perrin debía conocer porque sus características

están definidas en el contrato su altar de la Lamentación compostelana: “ocho ymágenes de bulto de barro cocido de siete palmos de alto cada una, poco más o menos, e se entienda que han de ser las ymagenes que puedan paresçer del todo enteras” (Hernández Díaz, 1932: 150; Laguna, 2019). Las figuras de estos relieves presentan fisonomías, ropajes y tocados exóticos, y sus arquitecturas con paisajes continúan los modelos del primer renacimiento aprendidos y desarrollados por los imagineros franceses del

relativas a la disposición de la Virgen de la Piedad con su Hijo en los brazos, san Juan evangelista “a la cabeça del Christo e la Magdalena a los pies”, a la representación de “la dicha historia la cruz de Christo o lo que en ella cupiere a la espaldas de Nuestra Señora con ciertos lexos se figuras e cavallos e otras figuras de animales e bosques e cosas que mejor me paresçieren” atendándose a las pautas técnicas y de calidad que “he fecho e suelo fazer las obras para esta Santa Yglesia de Seuilla e para otras

partes e en el ofiçio del barro se acostumbra a faser”. Así mismo establece un precio de 140 ducados de oro (52.000 maravedís), un plazo de ejecución de un año y tres pagos fraccionados de los cuales el último abonarían cuando el escultor trasladara en barco y a su costa estas piezas, y las hubiera instalado en la catedral de Santiago, con la ayuda de los operarios que necesitara cuyos gastos sufragaría el promotor (Hernández Díaz, 1932: 149-152). (Cf. Fig. 2 y 13).



Fig. 12 - Miguel Perrin, 1521: tímpano de la puerta de la Entrada en Jerusalén. © Fotografía de la autora.

primer tercio del siglo XVI mientras que las terracotas italianas de Giacomo Cozzarelli (Siena, 1453-1515), Guido Mazoni (Módena, 1450 -1518), Antonio Begarelli (Módena, 1499-1565) o de Tullio Lombardo (Padua 1455/1460 - Venecia 1532) tienen improntas estéticas más evolucionadas, incluso manieristas (Bonsanti y Piccini, 2009).

Las cláusulas de este último contrato, firmado el 26 de marzo de 1526, señalan la entrega de un “trazo” enviado desde Galicia e indicaciones

El precio concertado es superior a las obras que tiene documentadas pero, levemente, inferior a las remuneraciones percibidas por sus relieves catedralicios ya que hizo las ocho figuras contratadas, incluyó siete medias figuras que en origen conformaron el grupo sacro (cinco en la actualidad) detrás del cual queda anclado a la pared el fondo la historia de la Cruz; las diez y siete cabezas de ángeles con expresiones dolientes del intradós del altar están omitidas en el contrato y, además, fue competencia suya todos los materiales, el transporte por barco hasta

Santiago y los gastos de su estancia durante el montaje. El promotor se comprometió a costear la ayuda necesaria para esta instalación pero se desconoce quien sufragó la pintura del paisaje y la terminación cromática de algunas figuras que acentúa las expresiones y rasgos fisonómicos modelados en barro por el escultor, de acusado realismo francés en contraste con el humanismo del relieve del mismo tema esculpido por Nicolás de Chanterene para el claustro del Silencio de Coimbra entre 1517 y 1522.

El “traço” entregado en el momento del contrato debía corresponder únicamente a las medidas del altar ya concluido, pues las directrices de su organización iconográfica quedan especificadas en el número de figuras y en la disposición que presentarían y no respetó: san Juan está detrás de la Virgen, auxiliándola y conformando con ella el eje vertical de la

composición, en línea con la cruz central, y José de Arimatea sostiene la cabeza del Salvador (Hernández Díaz, 1932: 149; Estella, 1988: 113-114; Monterroso, 2012: 112; Laguna, 2018). Estos cambios pueden tener relación con las fuentes gráficas utilizadas al formular el modelo definitivo y no con un error en las mediciones del documento aportado, ya que Perrin fusionó elementos de las

lamentaciones ante el Cristo muerto con otros de carácter formal tomados de las deposiciones en la tumba como, por ejemplo, aparecen en las viñetas del Viaje a Tierra santa de Bernardo de Breidenbach, impreso en Zaragoza en 1498, y sin que puedan observarse cambios en sus modelos

habituales que contrastan con los las arquitecturas renacentistas de los fondos tallados por Nicolás Chanterene o Juan Ruán, prácticamente esculpidos en las mismas fechas. Los modelos visuales de este altar pueden rastrearse en los indicados para los relieves de la catedral, que reencontramos omnipresentes en el ambiente artístico de la ciudad de Sevilla en las tres primeras décadas del siglo XVI; elementos tomados de la Deposición del Libro de Horas al uso de Roma de Ph. Pigouchet, de la estampa de lamentación y descendimiento de la pequeña pasión de Alberto Durero (h 1509-1510) y de otra de Israel van Meckenem. Esta última supuso la fuente iconográfica del retablo de la Piedad de la catedral de Sevilla, pintado por Alejo Fernández por encargo de Mencía de Salazar entre 1527 y 1528 (Laguna, 2018; Flor, 2003: 97-119). (Cf. Fig. 2 y 13).



Fig. 13 - Miguel Perrin, 1526-1528. Detalle del altar de la Lamentación de la capilla de los Mondragón. Catedral de Santiago de Compostela. © Fotografía de la autora.

Las fuentes, los repertorios desarrollados por Miguel Perrin en este relieve perpetuaron los mismos fondos paisajísticos de sus repertorios conocidos frente a los cambios desarrollados por otros contemporáneos como Nicolás de Chanterene, Juan de Ruán o Felipe de Bigarny.

Sin embargo es, precisamente, en este altar donde quedan sintetizados, magníficamente, sus orígenes, su formación, su evolución técnica y también su conocimiento directo de la escultura italiana que conjuga con el intenso realismo de raíz francófona. Este aspecto queda manifiesto en las diecisiete cabezas de ángeles de expresiones dramáticas, que gritan o lloran desconsolados ante la escena presenciada y suelen volar con fuertes escorzos en pinturas o en grabados de la Crucifixión, Descendimiento o de la Quinta Angustia. Estos ángeles los incorporó tomando como referencia las tipologías de algunos retablos de cerámica vidriada italiana donde sus cabezas enmarcan iconográficamente, el extradós o el intradós, del retablo de la Trinidad de la catedral de Arezzo con san Donato y san Bernardo realizado en el taller de Andrea della Robbia en 1485-1486, la Ascensión del altar mayor de Varna de 1490 trasladado a la capilla Ridolfi en 1601, la Crucifixión Alexandrini de 1480 y, entre otros, la Anunciación del Hospital de los Inocentes de Florencia (Laguna, 2018).

Este altar de la Lamentación compostelana resume la formación, la cultura visual y la evolución artística de Miguel Perrin desde sus primeras obras documentadas en la catedral de Sevilla y las transferencias artísticas entre las cortes y reinos europeos en la recepción del modelo italiano y en la formulación definitiva del Renacimiento en los diversos territorios de la península Ibérica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RUIZ, B. (2005). El cimborrio de la Magna Hispalense. In S. Huerta Fernández (coord.) *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la construcción: Cádiz, 27-29 enero 2005*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, vol. I, pp. 21-33.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1935). Dos Menas en México. Esculturas sevillanas. *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11/31, pp. 131-152.
- ÁVILA PADRÓN, A. (1993). *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos.
- BLUNT, A. (1977). *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*. [1953] trad. esp. Madrid: Cátedra.
- BONSANTI, G. y PICCINI, Fca. (coord.) (2009). *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni / Antonio Begarelli. Scultore del Rinascimento emiliano*. Catálogo exposición. Modena: Franco María Panini.
- BOUCHERAT, V. (2005). *L'Art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v.1535)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- BRESC-BAUTIER, B. (2012). Buste de Louise de Savoie et buste d'homme. In Chancel-Bardelot, Charron, Girault y Guilloüet (coord.) *Tours 1500. Capitale des Arts*. Paris: Somogy, cat. 7, pp. 58-61.
- CAMPANI G. y SINIGALLIESI, (2007). *Alfonso Lombardi. Lo scultore a Bologna*. Bologna: ECB Editrice.
- CEÁN BERMÚDEZ, A. (1804). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, vol. II.
- CHECA CREMADES, F. (1983). *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Madrid: Cátedra.
- CARON, Sph. (2017). De la Toscana à la Normandie. Les ateliers de sculpteurs sur le chantier de Gaillon. In Calame-Levert, Hermant y Toscano (coord.) *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et Mécène*. Gourcuff Gradenigo: Montreuil, pp. 70-93.
- CHASTEL, A. (1969). *El mito del renacimiento, 1420-1520*, Gèneve: Skira.
- CHÉDEAU, Ct. (1999). *Les arts à Dijon au XVIe siècle : les débuts de la renaissance 1494-1551*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- CRÉPIN-LEBLOND, Th. (2007). La décor peint et sculpté de la Chapelle de Gaillon. In Crépin-Leblond y Taburet-Delahaye *L'Art des frères Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris: RNM, pp. 96-105.
- CRÉPIN-LEBLOND, Th. (2012). L'emploi de la terre cuite & de la ceramique dans le décor monumental en France au XVI^e siècle. In J. Lugand (ed.) *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e- fin XIX^e siècles)*. Perpignan: Presses Universitaires Perpignan, pp. 57-61.
- CIRUJANO, C. y LAGUNA, T. (2010). Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin. *Laboratorio de Arte*, 22, pp. 33-50.
- CIRUJANO, C. y LAGUNA, T. (2011). Œuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français a Sevilla. In M. Boudon-Machuel (coord.) *La sculpture française du XVI^e siècle. Etudes et recherches*, Paris: IHNA - Le Bec en l'air, pp. 150-165.
- DE LOS RÍOS, J. A. (1844). *Sevilla pintoresca o descripción de sus célebres monumentos artísticos*. Sevilla: Imp. Francisco Álvarez y Cia.
- DIAS, P. (1987). *A importação de esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*. Coimbra: Libreria Minerva, 2^a ed.
- DIAS, P. (1996). *Fídias Peregrino - Nicolau Chanterene e a escultura do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra.
- ECOLAN, G.B. (2005). *La sculpture de la Renaissance dans le Vexin français*. Paris: RNM-Louvre.
- ESTELLA MARCOS, M. (1988). Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI. *Actas del primer congreso general de Historia de Navarra. Revista Príncipe de Viana*. Anejo n° 11, pp. 109-123.
- FLOR, P. (2003). Imagens da cidade – os fundos de arquitectura na escultura retabular em pedra do renascimento em Portugal (1500-1550). *Discursos –*

lengua. Cultura e Sociedade, Revista do centro de Estudos Historicos Interdisciplinares. IIIª serie. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 97-119.

FRANCE 1500 (2010). *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance*. Catálogo exposición comisarios Bresc-Bautier, Crépin-Leblond y Taburet-Delehay. Paris: RNM.

GABORIT, J.R. y BORMAND, M. (2002). *Les Della Robbia. Sculptures en terre cuite émaillée de la Renaissance italienne*. Paris: RMN-Louvre.

GALLOPINI, L. (1993). Alcuni documenti su Francisco Niculoso Pisano. In L. D'Arienzo (coord) *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*. Roma: Bulzone Ed., vol. III, pp. 295-317.

GARCÍA NISTAL, J. (2009). 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, pp. 69-80.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1890). *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos, y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: Of. tipográfica de El Conservador, Vol. II.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1899-1909). *Ensayo de un diccionario de los artistas que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Of. Andalucía Moderna, 3 vols.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1903). *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, La Andalucía Moderna.

GIUSTI, A. M. (coord.) (1984). *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il 'Compianto' di Giacomo Zozarelli*. Módena: Edizioni Panini.

GÓMEZ MORENO, M. (1906-1908) [em linha]. *Catálogo Monumental de la provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925. Mss. del CSIC. [Disponível em]: https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/fulltext?docid=34CSIC_ALMA_DS21120837000004201&context=L&vid=34CSIC_VU1&search_scope=default_scope&tab=default_tab&lang=es_ES

GÓMEZ MORENO, M. (1925). Sobre el Renacimiento en Castilla II. En la capilla Real de Granada. *Archivo español de Arte y Arqueología* I, pp. 245-288.

GÓMEZ MORENO, M. (1931). *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia-Barcelona: Pantheon.

GÓMEZ RASCÓN, M. (1983). *Museo catedralicio-diocesano de León*. León: Evergráficas.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo y Compañía. 1844.

GONÇALVES, C. A. (2009). Da obra multiforme de João de Ruão no 'século de ouro' coimbrão. In P. Flor y T. L. Vale (coord.) *A escultura em Portugal. Da Idade Media ao Início da Idade Contemporânea: História e Património*. Colóquio Internacional de História de Arte. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, pp. 117-140.

Grilo, F. J. A. (2004): Nicolau Chanterene e a influência italiana na escultura do renascimento em Portugal. Fontes e práticas artísticas. In M.ª J. Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 393-422.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1932). Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago. *Archivo Español de Arte y Arqueología* VIII/23, pp. 149-155.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1934). Más sobre maestre Miguel, imaginero. *Archivo Español de Arte y Arqueología* X/30, pp. 271-273.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1984). Retablos y esculturas. In AA.VV. *La catedral de Sevilla*, Sevilla: Ed. Guadalquivir, pp. 221-318.

HOLANDA, F. de (2003). *De la Pintura Antigua y el diálogo de las pinturas*, edición Fco. Sánchez Cantón. Madrid: Visor.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALONSO RUIZ, B. (2016). El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. *Artigrama*, 31, pp. 115-202.

JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2017). La puerta principal de la aljama almohade de Isbiliya. *Al-Qantara XXXVIII*/2, pp. 287-332.

LAGUNA PAÚL, T. (2006). Miguel Perin, en las portadas de la catedral de Sevilla, Maestre Miguel la fortuna artística de un imaginero de barro. In Álvarez y Ollero (coord.) *Los archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Córdoba: Cajasur, pp. 723-751.

LAGUNA PAÚL, T. (2007). Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla. In E. Gómez Piñol (coord.) *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, pp. 81-105.

LAGUNA PAÚL, T. (2012a). Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Rodrigo Gil de Hontañón. *Laboratorio de Arte*, 24, pp. 137-162.

LAGUNA PAÚL, T. (2012b). Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552). In J. Lugand (ed.) *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e - fin XIX^e siècles)*. Perpignan: Presses Universitaires Perpignan, pp. 143-163.

LAGUNA PAÚL, T. (2016). Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla. In B. Alonso Ruiz y J.C. Rodríguez Estévez (coord.) *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada, Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad Sevilla, pp. 31-48.

LAGUNA PAÚL, T. (2018). De Sevilla a Santiago de Compostela. Miguel Perrin y el altar de la Lamentación de Santiago de Compostela. *Artigrama*, 33, pp. 161-186.

LAGUNA PAÚL, T. (2019). Retórica visual y formas del barro en los relieves de Miguel Perrin de la catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 31, pp. (original en prensa)

LAGUNA PAÚL, Teresa; GUERRA LIBRERO, Fernando y RODRÍGUEZ TROBAJO, Eduardo (2016). Carpinteros y

ensambladores en la estructura del retablo mayor de la catedral de Sevilla. In Ana Celeste Glória (coord.) *O Retábulo no espaço Ibero-Americano: Identidades, transferências e assimilações*. Vol. I. Lisboa: Instituto de História da Artes, Universidade Nova de Lisboa, pp. 261-275. [disponible en:] <http://hdl.handle.net/10362/16423>.

LLEÓ CAÑAL, V. (1979). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial.

MARÍAS FRANCO, F. (1989). *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus.

MATUTE Y GAVIRIA, J. (1886). Adiciones y correcciones de Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de Don Antonio Ponz en el que se trata de la ciudad de Sevilla. Carta I. *Archivo Hispalense* I, pp. 32-43, 143-164, 310-321 y 364-382.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2005). Tramas y recursos compositivos: nuevos datos para la apreciación de "La lamentación sobre Cristo muerto" de la catedral de Santiago de Compostela. *Ruta ciclo turista del Románico-Internacional*, 23, pp. 202-215.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2012). Un espacio para la puesta en escena y la devoción. La lamentación sobre Cristo muerto y la capilla de Mondragón en la catedral de Santiago de Compostela". In E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, Santiago, pp. 111-124.

MORALES MARTÍNEZ, A. J. (1991). El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros. *Laboratorio de Arte*, 4, pp. 61-82.

MORALES MARTÍNEZ, A. (1993). Diego de Riaño en Lisboa. *Archivo Español de Arte*, 264, pp. 404-407.

MORALES MARTÍNEZ, A. (1986). Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 25, pp.17-22.

NIETO ALCAIDE, V. (1969). *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, CSIC.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (2018). Niculoso Pisano y Portugal. Nuevos datos y algunas hipótesis. In Quiles, Fernández Chaves y Fialho Conde (coord.),

Sevilla Lusa. *La nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco. Congreso Internacional (Sevilla 5-7 junio 2017)*, Sevilla: UNIBrrc, pp. 170-183. <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/5987>.

RECIO MIR, A. (1996). La reforma y restauración de la Puerta del Perdón de la catedral de Sevilla de 1578-1580. *Laboratorio de Arte*, 9, pp. 73-88.

REDONDO CANTERA, M. J. (2011). La aportación transpirenaica a la escultura del Renacimiento en la Península Ibérica: Paralelismos e influencias. In P. Flor y T. Vale (coord.) *A escultura em Portugal da Idade Media ao inicio da Idade Contemporânea. Historia Y Património*. Lisboa: Fund. Casas de Fronteira Alorna, pp. 141-162.

RIVERA BLANCO, J. (1979). *La catedral de León y su museo*. Madrid: Nebrija.

ROSENAU, H. (1979). *Vision of the Temple. The image of the Temple of Jerusalem in Judaísmo and the Christianity*. London: Oresko Books.

SANCHO CORBACHO, H. (1931). *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. (Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, III)*, Sevilla: Laboratorio de Arte.

SANTOS, R. dos (1960). *L'Art portugais. Architecture, sculpture et peinture*. Paris, 1953.

STEIGMANN, H. y Angulo, D. (1926). *La escultura en occidente*, Barcelona: Labor.

THIEME, Ul. Von y Becker, F. (1930). *Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler von antike bis zur gegenwart*. Leipzig: Verlag, vol. 24.

ZERNER, H. (2003). *Renaissance Art in France. The invention of Classicism* [1996], Paris: Flammarion.