

LLEGADA Y PRIMERAS OBRAS DE MIGUEL PERRIN EN LA CATEDRAL DE SEVILLA: EL PROGRAMA ESCULTÓRICO DE LA RECONSTRUCCIÓN DEL CIMBORRIO DE JUAN GIL DE HONTAÑÓN*

ARRIVAL AND FIRST WORKS BY MIGUEL PERRIN IN THE
CATHEDRAL IN SEVILLE: THE SCULPTURAL PROGRAM OF
THE RECONSTRUCTION OF THE DOME BY JUAN GIL DE
HONTAÑÓN

POR TERESA LAGUNA PAÚL
Universidad de Sevilla, España

Llegada y primeros encargos efectuados por el cabildo de la Catedral de Sevilla al escultor francés Miguel Perrin y su posible relación con el artista del mismo nombre que trabajó en el castillo de Bar-le-Duc hacia 1515. La investigación da a conocer las diez y seis esculturas en barro cocido y policromado del cimborrio de este templo, reconstruido por Juan Gil de Hontañón (1511-1517). El conjunto realizado en 1518-1519 manifiesta las corrientes e influencias de su personalidad artística, capital en el panorama de la introducción de la escultura renacentista en el antiguo reino de Sevilla.

Palabras Clave: Miguel Perrin, escultura renacentista, escultura barro cocido, Catedral de Sevilla

This paper deals with the arrival in Seville of French sculptor Miguel Perrin and the first works he undertook at the request of the Seville cathedral chapter. In addition, it explores Perrin's probable relationship with an artist of identical name who worked at Bar-le Duc's castle circa 1515. Sixteen pieces of terracotta sculpture made of polychromous fired clay, placed on the cathedral dome after it was rebuilt by Juan Gil de Hontañón (from 1511 to 1517), are studied as well; those pieces of sculpture, dating back to 1518-19, clearly show Perrin's stylistic trends, which in their turn became of paramount importance, as they helped introduce new Renaissance artistic patterns in Seville.

Keywords: Miguel Perrin, Renaissance sculpture, terracotta sculpture, cathedral of Seville

* Estudio realizado y financiado en el marco de los contratos de investigación 0192/0663 y 0192/1074 de F.I.U.S. y la Catedral de Sevilla. Agradezco al Exmo. Cabildo Catedral de Sevilla las facilidades para llevar a cabo la investigación, a Don Alfonso Jiménez y al equipo de conservación de la Catedral su inestimable ayuda.

Conocido es el interés del profesor Emilio Gómez Piñol por el Barroco español, su difusión iberoamericana y su celo por la escultura sevillana manifiesto en varias publicaciones y, especialmente, en la organización de las jornadas *Nuevas perspectivas críticas en el estudio de la escultura sevillana*, celebradas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en la primavera del año 2006, donde publiqué uno de mis primeros trabajos sobre Miguel Perrin y su actividad para la Catedral de Sevilla¹. Desde entonces quedó acrecentada la importancia de este escultor en el panorama artístico sevillano del 1500, difundida y recogida en jornadas monográficas de estudio². No obstante, el interés por desentrañar los orígenes, la técnica y la actividad artística de este escultor francés establecido en Sevilla desde finales de 1517 hasta 1552 constituyen, desde hace unos años, la redacción de una monografía cuyos contenidos toman entidad y ocupan un espacio considerable en la estantería de mi gabinete.

Las búsquedas continuadas para precisar, al máximo, las conjeturas iniciales relativas a ¿dónde o con qué artista realizó Miguel Perrin su aprendizaje y primeras obras?, ¿cuando llegó a la península? o ¿en qué lugares pudo trabajar antes de establecerse en Sevilla? tienen ahora respuestas más precisas. Éstas constituyen la primera parte del trabajo elaborado para este homenaje académico a Don Emilio Gómez Piñol, con quien colaboré y me implique directamente en la reorganización de la Biblioteca del Laboratorio de Arte casi dos lustros. En la segunda reviso y daré a conocer las incidencias de su llegada a la Catedral de Sevilla, las dificultades que encontró para organizar su taller y llevar a cabo su primer trabajo para este templo: el apostolado y los evangelistas del cimborrio de la Magna Hispalense. El empaque, la calidad y el carácter de estas esculturas apenas pueden ser percibidas por quienes transitan por las azoteas y los andenes de esta seo; la magnitud de su espacio y la distancia difuminan nuestra percepción, distorsionan nuestra atención, maquillan los volúmenes y la policromía que conservan. Unas obras extraordinarias en el contexto de los intercambios artísticos del 1500, inéditas y realizadas por un artista depurado que domina la técnica del barro cocido en la realización de esculturas de gran formato dentro de la tradición de la Campaña, valle del Loira, Borgoña y la influencia de los escultores renacentistas italianos activos en estas regiones. Sin duda alguna, un acreditado escultor especializado en este proceso artístico que, posiblemente, está relacionado con el artista del mismo nombre documentado en Bar-le-Duc a comienzos del siglo XVI, que llegaría a Sevilla en noviembre de 1517 para contratar el programa escultórico del nuevo cimborrio de

1 LAGUNA PAÚL, Teresa, “Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla”, *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, Dir. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, Sevilla, 2007, p. 81-105.

2 LAGUNA PAÚL, Teresa, “Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla” en *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne*, coord. LUGAND, Julián, Perpignan, 2011, en prensa. CIRUJANO, Concha, LAGUNA, Teresa.: “Oeuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Seville », en *La sculpture française à la Renaissance*, coord. Marion BOUDON-MACHUEL, Paris, 2011, p. 38-51.

su catedral, 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 (Ilus. 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 programas figurativos desde que Lorenzo Mercadante de Bretaña iniciara los conjuntos de las portadas occidentales³. Con la misma técnica Pedro Millán, Sebastián de Almonacid, Pedro de Trillo y Juan Pérez, entre otros, terminaron los accesos de poniente, comenzaron los conjuntos iconográficos de los brazos del crucero y materializaron el ambicioso proyecto figurativo del primer cimborrio con varios grupos escultóricos, figuras de apóstoles, profetas y ángeles en barro cocido terminados en 1511. La altura de este cimborrio competía con la torre campanario de la catedral y destacaba cromáticamente por el revestimiento exterior de azulejos vidriados abonados a Niculoso Pisano⁴; su desplome el 28 de diciembre de 1511 paralizó todos los encargos de escultura monumental y, después, los trabajos de reconstrucción del cierre del crucero terminaron renovando la nómina de todos los oficiales y especialistas de la fábrica. Al concluir esta obra, el humanismo declarado de numerosos miembros del cabildo y la estancia de Doménico Fancelli en 1510, para instalar el sepulcro que encargó Don Iñigo López de Mendoza, el segundo Duque de Tendilla, para su hermano el cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza, incentivaron definitivamente la presencia de las formas humanistas e italianas en el panorama de las artes figurativas de este templo y el abandono progresivo de los modos nórdicos patentes en el retablo mayor de la catedral, inconcluso hasta 1529.

En 1517, terminadas las obras del nuevo cimborrio, el Cabildo contrató sus esculturas de barro cocido con “Maestre Miguel”, un escultor al que Agustín Ceán Bermúdez registró como “Miguel Florentín” que, para él, también era el autor del sepulcro del cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza. Esta atribución, reforzada por José Gestoso y los historiadores del siglo XIX, fue rebatida por Manuel Gómez Moreno quien relacionó este sepulcro con Domenico Fancelli y, además, adscribió la escultura monumental de

3 LAGUNA PAÚL, Teresa, “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”, *Bienes Culturales*, 1, 2002, p. 83-101.

4 MORALES MARTÍNEZ, Alfredo, *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, 1977. GALLOPINI, Laura, “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. GESTOSO y PÉREZ, José, *Sevilla artística y monumental*, Sevilla, 1890, T. II, pp. 43-49. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pp. 102 y 103. PEREZ-EMBED, Florentino, *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid, 1973, pp. 39-40. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “La obra del escultor Sebastián de Almonacid en Sevilla”, *Seminario de estudios de arte y arqueología*, 58, 1992, pp. 313-326.

las portadas orientales a algún escultor procedente del norte de Francia o de la región de Borgoña, quizás vinculado con la Belle Chapelle de la abadía de Solesmes⁵.

En 1934, 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 descifró gracias a otro documento que menciona expresamente en dos ocasiones a “Miguel Perin, maestro de hazer imájenes, vezino que soy desta ciudad de Seuilla en la collacion de Santa María”⁶. La historiografía artística reflejó de forma equívoca la identificación y mantuvo una ambigüedad constante entre “Miguel Florentin” y “Maestre Miguel” en la segunda mitad del siglo XX. La revisión sistemática de su obra que inicié en sincronía con la restauración de las portadas de la Catedral de Sevilla deparó, definitivamente, como esta confusión obedece, únicamente, a una lectura rápida de los asientos contables del archivo catedralicio: “Miguel Florentín” suministró en 1519 las losas de un pavimento de la sierra de Filabres para el altar mayor y sus pagos están perfectamente diferenciados de los cargos realizados a “maestre Miguel, ymaginero” en el mismo año⁷. La caligrafía de estos asientos contables tampoco ofrece dudas aunque, recientemente, los pagos de “maestre Miguel, ymaginero” en 1518 están publicados como del escultor “Miguel Gil”⁸.

La transcripción de “Perin” por “Perrin” responde a una constatación de este apellido en los diccionarios de artistas, que recogen unos trabajos imprecisos de los escultores Miguel y Francisco Perrin en 1474 para el castillo de Bar-le-Duc, la capital del antiguo ducado de Bar, unido al ducado de Lorena en época del duque Rene II de Anjou en 1483⁹. Hernández Díaz abandonó la sospecha de identificar a uno de estos

5 CEÁN BERMÚDEZ, J. Agustín, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804, p. 11-12; *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. II, p. 126-128. GESTOSO y PÉREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899, vol. I, p. 325; *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1890, vol. II, p. 84-87, 229-230. B. Santos y Olivera, *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1930, p. 14-16. GÓMEZ MORENO, Manuel, “En la capilla Real de Granada. II”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1/3, 1925, p. 253-254.

6 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* VIII, 1932, p. 149-155; “Más sobre maestre Miguel, imaginero”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* X, 1934, p. 271-273; “Retablos y esculturas”, AA.VV. *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, p. 241-242, 260-266.

7 FALCON MÁRQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla*, 1980, p. 99. LAGUNA PAÚL, Teresa, “Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel la fortuna artística de un imaginero de barro”, *Los archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, ÁLVAREZ MÁRQUEZ y ROMERO TALLAFIGO, Córdoba, 2006, p. 732-735, 743-745. LAGUNA PAÚL, Teresa, “Miguel Perrin...”, 2007, p. 84.

8 ALONSO RUIZ, Begoña, “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. 25.

9 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Más sobre maestre...”, 1932, p. 272-273. THIÈME, Ulrich, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart / herausgegeben*

escultores del Barrois con Miguel Perrín cuya documentación en Sevilla cesa en 1552, año en el que José Gestoso estableció su muerte, y por mi parte nunca descarté alguna posible vinculación.

El año de estos trabajos, publicado en el Thieme Becker, en el Benezit y en la historiografía francesa, arrastra desde antiguo una errata, ya que fueron abonados y asentados por Christophe Liétard, contador general del Barrois documentado entre 1496 y 1518. Recientemente constaté la noticia original que publicó León Maxe-Werly en 1896 y ésta puede relacionar al escultor Miguel Perrin, activo en Sevilla desde 1518 hasta 1552, con el artista del mismo nombre que modeló, con su hermano Francisco, unos leones de barro cocido para sostener las varas de un palio colocado en la puerta de la iglesia de Saint-Maxe de Bar-le-Duc, colegial panteón de los duques de Bar y de Lorena. Felipa de Güeldes, viuda del duque René II, realizó este encargo que fue instalado para realzar la decoración del acceso al templo con motivo del bautizo de un vástago del señor de Guisa, Claudio de Lorena y su mujer Antoniette de Borbón-Vendôme. La publicación omite la fecha del documento que puede datarse hacia 1515, en el contexto de otros pagos publicados y efectuados por el indicado Christophe Liétard. Se desconoce la procedencia de ambos escultores quienes, al parecer, tendrían casa en Bar-le-Duc donde llevaron a cabo otros encargos en barro cocido: las cabezas de ciervos y ciervas cuyas cornamentas servían de apoyo a unas lámparas instaladas en las galerías del castillo de la misma familia¹⁰.

No obstante, este apellido es muy habitual en el país galo y lo encontramos también en otros oficios artísticos, incluso entre los pagos del mismo contador del Barrois donde consta que el cerrajero Didier Perrin percibió también gratificaciones por sus trabajos en la fortaleza de Bar-le-Duc¹¹. 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, considero muy probable la relación de Miguel Perrin o Perin con estos artistas activos en el Barrois aunque, a la espera de otros hallazgos y verificaciones, tampoco puede descartarse, que su apellido responda a un origen topográfico y dicho escultor tuviera alguna relación con la región de Limoges donde se encuentran las poblaciones de Grange Perin y Le Fiont-Perin.

von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig, Vol. XXVI, 1932, p. 440. BÉNEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous le temps et de tous les pays [...] et étranges*, Paris, 1944-1955, vol. VI, p. 608. BAUDOIN, Jacques, *La sculpture flamboyante en Champagne, Lorraine*, Nonette, 1990, p. 47-48.

10 MAXE-WERLY, Léon, "Notes et documents pour servir à l'histoire de l'Art et des artistes dans le Barrois antérieurement à l'époque de la Renaissance, en *Reunion des sociétés des Beaux Arts des départements*, vol. 20, 1896, pp. 810-811. Para la cronología del contador vid. MARCHAL, Adolphe, *Inventaire-sommaire des archives départementales. Meuse*, Paris, 1875, p. 55, 67 y 279.

11 MAXE-WERLY, Léon, "Notes et documents...", p. 811.

LOS TRABAJOS ESCULTÓRICOS DEL SEGUNDO CIMBORRIO DE LA MAGNA HISPALENSE

La presencia documental de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla comienza el 17 de noviembre de 1517 cuando, maestre Miguel, acudió para contratar unas "figuras de barro cocido", un mes antes de que concluyeran las obras del nuevo cimborrio. Este proyecto y obra, que cuenta con una importante historiografía desde 1888 y recientes estudios en el último lustro, redujo considerablemente los paramentos murales respecto al primitivo y estableció un programa iconográfico menos ambicioso: diez y seis figuras cobijadas bajo doseletes flanquean los vanos de iluminación cenital, dos a dos en cada paramento¹² (Ilus. 1).

La fecha de su llegada relaciona su presencia, en principio, 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. Ignoramos, todavía, si el Maestro Mayor Juan Gil o su aparejador Gonzalo de Rozas tenían un conocimiento directo de sus trabajos o si, únicamente, sabían noticias suyas a través de otros arquitectos o escultores. Además, puede que el arzobispo Diego de Deza, algún miembro destacado del cabildo o de la nobleza poseyeran referencias suyas por los escultores que tenían entonces talleres reconocidos en Santiago, Palencia, Burgos, Toledo, Granada o, incluso, Aragón donde fue constante la presencia de numerosos escultores y entalladores de origen francófono.

En aquellas fechas Miguel Perrin era un artista completamente preparado que mantendría contactos, atendería encargos propios o bien podría estar vinculado con otro gran taller donde, sin duda, habría profesionales –entalladores o escultores– de origen francés y flamenco 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 finales del

12 FERNANDEZ CASANOVA, Adolfo, *Memoria de las causas del hundimiento acaecido el 1º de agosto de 1888 en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1888. Reed. en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1999. Para los estudios más recientes del cimborrio de Juan Gil de Hontañón vid. ALONSO RUIZ, Begoña, «El cimborrio de la magna...», 2005, vol. I, p. 21-33. PINTO PUERTO, Francisco, «Fábrica y forma del templo gótico», *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Dir. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, Sevilla, 2006, p. 277-285. ALMAGRO VIDAL, Ana, «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. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, Sevilla, 2007, vol. 2, p. 181-193. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente, "El maestro Alonso Rodríguez", *Los últimos arquitectos del gótico*, ed. B. Alonso, Madrid, 2010, p. 208-286, 317-329. ALMAGRO GORBEA, Antonio, y ZUÑIGA, Ignacio, *Atlas arquitectónico de la Catedral de Sevilla*, Sevilla-Granada, 2007, lám. 13, 14, 15 y 16.

siglo XV hasta mediados de la centuria siguiente¹³. Lógicamente, también pudieron tener referencias o conocerlo otros artistas activos en Sevilla como, por ejemplo, el escultor francés Claudio de la Cruz; artista especializado en imágenes de barro cocido que trabajó con el ceramista Francisco Niculoso Pisano y realizó un retrato de éste en 1510¹⁴.

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 y con Jorge Fernández Alemán en 1505, entre otros¹⁵. El 9 de noviembre de 1517 el Cabildo comisionó al Mayordomo de Fábrica, el racionero Francisco López, para buscar “donde lo hubiera” y proporcionar una casa al maestro que realizaría las imágenes¹⁶, quien nueve días más tarde ya estaba en la catedral porque le abonaron una cantidad para cubrir sus necesidades inmediatas –“para ropa e para su gasto”– y para formalizar el acuerdo mientras localizaban un local adecuado donde pudiera llevar a cabo su trabajo¹⁷. Estos términos demuestran cómo en noviembre de 1517 Perrín no disponía de casa, ni de taller propio en Sevilla y, además, estas cláusulas constituyeron una costumbre habitual tanto para aquellos artistas foráneos que buscó el Cabildo para contratar algunas de sus empresas más significativas como para los servidores de la monarquía cuando se incorporaban a los trabajos del Cabildo Municipal de Sevilla. Evidentemente, entonces, era ya un escultor completamente formado que 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 del trabajo encomendado “in situ”, juntos valorarían los bocetos

13 VIVER-SÁNCHEZ MERINO-PÉREZ, Josefa, *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.

14 Sobre Claudio de la Cruz vid. GESTOSO y PÉREZ, JOSÉ, *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, (Sevilla, 1904) Ed. Facs., Sevilla, 1995, p. 173-174. GALLOPPI, “Alcuni documenti...”, 1987, p. 305-306.

15 REINA GIRALDEZ, Francisco, “Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 215 (1987) p. 143-151. GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Manuel, “El retablo mayor de la Catedral de Sevilla”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol I, Sevilla, 1927, p. 19. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., “La viga de imaginería”, AA.VV., *El retablo mayor de la Catedral de Sevilla. Estudios e investigaciones realizados con motivo de su restauración*, Sevilla, 1986, p. 94.

16 [A]rchivo [C]atedral de [S]evilla, *Secretaría*, Actas Capitulares, libro 10, fol. L85, 9-11-1517: “Lo de las imágenes. / Casas. [Al margen izquierdo]. En este día sus mercedes cometieron al señor mayordomo/ de la fábrica que busque e de recavdo al maestro que hace/ las imágenes para esta dicha santa iglesia donde los haga”. Cit. GESTOSO y PÉREZ, JOSÉ, *Sevilla monumental...*, vol. II, p. 227.

17 A.C.S., *Secretaría*, Actas Capitulares, libro 10, fol. 85, 18-11-1517: “[...] mandaron al mayordomo de fábrica que de a [espacio en blanco] maestro de imágenes de barro veinte ducados de oro para ropa e para su gasto en cuenta de las imágenes que ha de hacer de barro para esta dicha santa iglesia”. Cit. GESTOSO y PÉREZ, José, *Sevilla monumental...*, vol. II, p. 227. LAGUNA PAÚL, Teresa, “Miguel Perrin ...”, 2007.

propuestos seguramente a pie de obra, en el andamio, y debatirían diversos aspectos técnicos del programa preestablecido para su propuesta figurativa.

Para realizar el encargo Miguel Perrin necesitó un espacio laboral que le proporcionó el Cabildo y formó parte de los acuerdos o del contrato inicial, todavía por localizar. No obstante, según la documentación conservada el comienzo real de los trabajos de escultura no puso ser inmediato y se demoró varios meses por circunstancias ajenas al escultor.

Las primeras referencias para la búsqueda de un local donde llevar a cabo los trabajos escultóricos del cimborrio comienzan el indicado 9 de noviembre de 1517 cuando, siendo inminente la colocación de la última piedra del cierre del crucero y la llegada de un escultor a quien encargar su programa iconográfico, el Cabildo comisionó al mayordomo de Fábrica para buscar una casa donde este maestro pudiera realizar su trabajo, el modelado y cocción de las imágenes de barro. Una semana después Miguel Perrin estaba en Sevilla y recibió una primera cantidad –veinte ducados de oro– para cubrir sus gastos y a cuenta de las esculturas encargadas, señalado anteriormente. Sin embargo la búsqueda del local se demoró, prácticamente, cinco meses y durante este tiempo el escultor cobró otros dos adelantos más porque, al parecer, le fue imposible comenzar sus trabajos; carecía de un local adecuado y el Cabildo tenía pendiente encontrarle la vivienda prometida¹⁸.

Ante esta circunstancia y para dar viabilidad al proyecto, el Cabildo acordó, en la reunión del 4 de mayo de 1518, hacer “un colgadizo en el corral do[nde] estaba el ladrillo cabe las servidumbres para do[nde] facer su oficio el imaginero que face las imágenes para el cimborrio”¹⁹. Este colgadizo debe aludir a un taller o a un local con un tejado saliente, un cobertizo, distinto de los andamios de obra sujetos por puntales a los mechinales de los muros, que la documentación catedralicia menciona con la misma expresión en otras ocasiones. En el transcurso de estos meses y hasta finales del mes de octubre del año siguiente, el escultor estuvo alojado en una casa que la Fabrica de la Catedral tenía cedida de por vida a Francisco Severino, abad de la Universidad de Beneficiados²⁰. Definitivamente, en otoño de 1518, Miguel Perrin estaba completamente instalado en Sevilla, disponía de una vivienda, de un taller próximo a la catedral y podría comenzar verdaderamente todo el proceso de modelado en barro, cocción y terminación de las diez y seis esculturas del cimborrio.

18 A.C.S., *Sec. Secretaría*, Autos Capitulares L. 10, fols. 79, 85, 119v y 217v: “[...] quince ducados de oro, los cuales son por razón dél, que no pudo facer cosa de su arte por no le dar recavdo de ello”. A.C.S., *Sec. Fábrica*, L. 38, fols. 2v y 3.

19 A.C.S., *Sec. Secretaría*, Autos Capitulares L. 10, fol. CXXIXv. J. Gestoso, *Sevilla monumental...*, T. II, p. 68 y 227.

20 A.C.S., *Sec. Secretaría*, Autos Capitulares, L. 10, 24-10-1518, fol. 222v: “Este día sus merçedes mandaron al mayordomo de la fábrica que des-/cuente al abad Francisco Çeserino, quatro ducados de oro de la renta de la ca-/sa que tobo de por vida de la dicha fábrica por razón del tiempo que le tovier-/ron ocupados algunos miembros de la dicha casa para el maestro de las imágenes de barro”.

Este primer espacio laboral, que dieron a Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla, estuvo localizado en el entorno del colegio de San Miguel, frente a la fachada de poniente del templo, donde el Cabildo tuvo 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 Jean Jacques hizo en las mismas fechas la vidriera de la puerta del Nacimiento, las de la capilla mayor y las del cimborrio reconstruido²¹ o a la fragua donde, durante un tiempo, Fray Francisco de Salamanca trabajó las rejas del coro y altar mayor²².

Las condiciones de este primer contrato le comprometerían a realizar las diez y seis imágenes del cimborrio por una cantidad fija que incluiría los materiales y la remuneración por su trabajo, ya que el Cabildo aportó el local, abonó los gastos generados por el transporte e instalación de las figuras y, seguramente, la policromía. Según la documentación contable, los costes totales de estas esculturas ascendieron a 47.225 maravedíes, cantidad que corresponde a todos los abonos realizados a cuenta desde su llegada en noviembre de 1517 hasta el 22 de agosto de 1519, día que liquidaron administrativamente la cuenta de este contrato, donde he incorporado la compensación económica abonada en enero de 1519 por la demora en el inicio de los trabajos al desconocer si corresponde a la suma total contratada, cuyo documento todavía no está localizado²³.

Todas estas esculturas estarían prácticamente terminadas en junio de 1519 cuando la administración de la catedral adquirió la madera necesaria para construir unas angarillas destinadas a las imágenes de barro²⁴. En estos meses realizó, aproximadamente, una escultura cada mes lo cual supone una actuación razonable, que permitía al Cabildo controlar perfectamente el encargo, evitar demoras excesivas y al escultor programar las etapas de modelado, cocción y terminación sintonizándolos, quizás, con otros encargos particulares y obras de pequeño formato o de devoción. Los trabajos debieron satisfacer considerablemente las expectativas previstas en 1517 ya que, conforme cobraron materialidad los apóstoles de barro, Miguel Perrin se granjeó la confianza del Cabildo y recibió otro encargo; las esculturas monumentales de san Pedro y san Pablo para la

21 Para los trabajos de Jean Jacques véase: NIETO ALCAIDE, Victor, *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*, Madrid, 1969, p. 77-84 y 203-206.

22 Para los trabajos de las rejas del altar mayor véase: MATA TORRES, Josefa, *La rejería sevillana del siglo XVI*, Sevilla, 2001, p. 79-100 y 211-225. A.C.S., *Sec. Secretaría*, libro 10, Autos Capitulares, L.10, 3-9-1518, fol. 191: “[...] mandaron al mayordomo de la fábrica/ que labre en el coral de dentro de San Miguel en entrando a la ma-/no izquierda vn quarto de cámaras para las fraguas del ha-/cer de la rexa a la relación que dello fizo oy/en cabildo el dicho mayordomo”.

23 El precio corresponde a la cantidad total abonada, véase LAGUNA PAÚL, Teresa, “Miguel Perin...”, 2006, p. 736-737. Para los pagos, A.C.S., *Sec. Fábrica*, L. 36 (1517), fols. 8r; L. 37 (1518), fols. 2v, 3r, 4v, 5r y 5v; L. 38 (1519) fol. 222v, 6v y 18v.

24 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: “Ytem gasté en dar a Sebastián Rodríguez se-/ys reales para mercar madera para/ hacer unas angarillas para las ymá-/gines de barro”.

portada de la puerta del Perdón que tenía concluidas el 16 de abril de 1519²⁵. Estas figuras que miden 255 cm. y 230 cm. de altura siempre han llamado poderosamente la atención de los investigadores, pero todos desconocíamos hasta ahora que tienen los mismos volúmenes, empaque, actitud y fisonomía que los apóstoles Pedro y Pablo conservados en el muro oriental del cimborrio, a ambos lados de los ventanales, que alcanzan 160 cm. de altura (Ilus. 2 y 3).

Estos apóstoles y evangelistas del cimborrio tienen rasgos comunes con la escultura francesa contemporánea y con otras figuras cuyos rostros reitera constantemente entre su producción documentada posterior. 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 donde suponemos que pudo formarse en algún taller relacionado con las empresas de los hermanos Amboise, 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. Tampoco le son extraños algunos formalismos latentes en los trabajos de Francisco Laurana y del medallista Pietro de Milán que, después de trabajar para René I de Anjou en Italia y en la Provenza, llegaron a Bar-le-Duc en el último cuarto del siglo XV donde desarrollaron diversas empresas artísticas para el duque Rene II²⁶. El volumen, movimiento, actitud y fisonomía de este conjunto, lógicamente, recuerdan a los contrapostos de Donatello y Verrocchio y, especialmente, el apostolado de barro cocido y policromado encargado por el cardenal Georges de Amboise a Antonio di Giusto Betti (Antoine Juste) para instalar en los pilares de la iglesia parroquial de Gaillon en 1508-1509; la cabeza conservada en el Museo del Louvre y las esculturas de Cristo y Santiago de 180 cm. de altura tienen rasgos comunes con las esculturas del cimborrio aunque el tratamiento de los mantos presenta menor dinamismo que los apóstoles de la Puerta del Perdón y figuras sevillanas²⁷. Estos apóstoles y evangelistas de los muros altos del cierre del crucero alcanzan 140 cm. de altura y 160 cm. de altura, aproximadamente, en correspondencia a su emplazamiento en la hornacina inmediata al pilar y a las que flanquean las ventanas respectivamente. Todas visten largas túnicas y mantos envolventes con acertados volúmenes, conseguidos mediante adición de materia y planchas de barro plegadas cuya caída beneficia la estabilidad de las figuras

25 Para estas esculturas de la puerta del Perdón, A.C.S. *Sec. Fábrica*, L. 39 (1519), fol. 5r. LAGUNA PAÚL, Teresa, “Miguel Perin...”, 2006, p. 737; “Miguel Perrin, imaginero...”, 2007, pp. 91-92.

26 Los trabajos de Pietro de Milán y Francisco Laurana en Bar-le Duc están documentados en MAXE-WERLY, Léon, “Notes et documents...”, 1890, p. 269-274.

27 Para las esculturas de la parroquial de Gaillon véase, GABORIT CHOPIN, Jean René coor., *Musée du Louvre, département des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes. Sculpture française II : Renaissance et Temps modernes*, Paris, 1998. CRÉPIN-LEBLOND, Thierry, « La décor peint et sculpté de la chapelle de Gaillon », en *L'art des frères d'Amboise : les chapelles de l'hôtel de Clumy et du château de Gaillon*, Expo. Paris-Ecouen, 2007, p. 103-104. BRESC-BAUTIER, Geneviève, « Tête d'apôtre » y « Saint Jacques », en *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance*, Expo. Paris, 2010, p. 370-371.

y permitió al artista enmascarar, ocultar, con gran habilidad los cortes y secciones necesarios para facilitar su cocción en el horno²⁸.

Concluidas las esculturas, antes de su instalación, recibieron un acabado pictórico que siempre consideré equiparable a la terminación pictórica contratada para los profetas del primer cimborrio, recogida en los contratos firmados por los escultores Juan Pérez y Jorge Fernández en 1509; imágenes de barro cocido pintadas al bol con los rostros y manos encarnados y con rótulos pintados en las filacterias²⁹. Dicha hipótesis ha quedado completamente obsoleta al constatar la existencia del dorado y la policromía originarios que, todavía, mantienen doce de las esculturas. Los apóstoles y evangelistas visten túnicas doradas con motivos estofados, aplicados seguramente con plantillas, mantos azules, verdes y rojos. Las túnicas imitan los brocados contemporáneos y su diseño lo encontramos en los fondos del retablo de San Bartolomé de la Catedral de Sevilla, encargado por el canónigo Diego Hernández de Marmolejo a finales del siglo XV e instalado en 1503³⁰. Las pupilas están realizadas con pintura negra y en algunas imágenes, como san Juan o san Lucas, pueden observarse restos de bermellón en los labios y las manos. Como atributo la mayoría llevan un libro, cuya policromía únicamente percibimos en san Juan, san Pedro y san Felipe. Sin duda, toda esta policromía fue encargada y realizada por un pintor profesional y abonada por Miguel Perrin o por el Cabildo ya que la documentación publicada de este artista señala otras colaboraciones con los pintores Diego de la Barrera, Antón Sánchez de Guadalupe o Andrés de Covarrubias. Además en el transcurso de las restauraciones de las puertas sevillanas se constataron leves muestras de policromía y la intervención de la Virgen del Oratorio de la Catedral de León ha confirmado también dicha terminación³¹.

Las características de la policromía conservada deben corresponder a un encargo que el Cabildo realizó al pintor Andrés de Covarrubias, cuyos pagos relacionó Ceán

28 CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concha y LAGUNA PAÚL, Teresa, "Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin", *Laboratorio de Arte*, 22, 2010, pp. 33-50.

29 MURO OREJÓN, Antonio, "Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII", *Documentos para la Historia del arte en Andalucía*, vol. IV, Sevilla, 1932, p. 46-49. LAGUNA PAÚL, Teresa, "Miguel Perrin, imaginero...", 2007, p. 88-89.

30 Para el retablo de San Bartolomé véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La capilla de San Bartolomé de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1992. COTO COBO; Juan Luis, "La Real Maestranza de Caballería y el patrocinio cultural: la restauración del retablo de la Capilla de San Bartolomé de la Catedral de Sevilla", *Cuadernos de Restauración* 0, 1997, p. 30-33.

31 SANCHO CORBACHO, Heliodoro, "Arte sevillano de los siglos XVI y XVII", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1931, T. III, p. 22. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "Mas sobre...", 1934, p. 272. LAGUNA PAÚL, Teresa, "Miguel Perrin...", 2006, p. 743-744. CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concha y LAGUNA PAÚL, Teresa, "Aproximación técnica...", 2010, pp. 41-44. ESCUDERO, Cristina y BARRERA, Mercedes, GARCÍA NISTAL, Joaquín, *Memoria de la restauración de la Virgen del Oratorio de la catedral de León, 2008-2009*, Instituto Simancas, 2009. Agradezco a la Directora del Instituto y a la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León la consulta de los capítulos materiales y técnicas.

Bermúdez con los primeros del retablo mayor y después María Fernanda Morón adscribió a las esculturas de San Pedro y San Pablo de la Puerta del Perdón. Este trabajo ascendió a 10.000 maravedíes, una cantidad, seguramente, excesiva para dos imágenes destinadas a flanquear el acceso al patio de los Naranjos desde la calle Alemanes pero no para dorar y policromar, para dar vida y cobrar color, al conjunto monumental de las diez y seis esculturas del cimborrio instaladas casi a cuarenta metros de altura³². Administrativamente, el trabajo estaba terminado el diez y nueve de agosto de 1519, cuatro días antes de que Miguel Perrin y el cabildo liquidaran la cuenta de las esculturas de este primer contrato.

LAS ESCULTURAS DEL CIMBORRIO DE JUAN GIL DE HONTAÑÓN Y LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL

Concluida la policromía, se realizarían los trabajos de instalación de todas las figuras y, posiblemente, Perrin con el aparejador Gonzalo de Rozas ordenaron protegerlas, fijarlas, con alambres gruesos y barras de hierro que las salvaron materialmente de su ruina cuando la catástrofe del 1 de agosto de 1888 arruinó las cuatro esculturas situadas a ambos lados del pilar F4, que fueron repuestas después en el transcurso de los trabajos de restauración (II. 8, 9, 10). Los ritmos y fechas exactas se desconocen ya que no produjeron demasías entre los cargos realizados a los albañiles y oficiales del cabildo durante el segundo semestre de 1519.

Con el paso del tiempo, poco a poco, comenzaron a cubrirse de polvo y, aunque desconocemos en qué medida pudo afectarles el terremoto de Lisboa de 1755, es bastante probable que permanecieran prácticamente intactas hasta la indicada catástrofe de 1888. Las fotografías de Emilio Beauchy son un documento importantísimo que demuestra no sólo el alcance del desplome sino que, junto con otras inmediatamente anteriores y la de Rafael Garzón Rodríguez del *Inventario Monumental de Sevilla* de Adolfo Fernández Casanova, permiten observar el estado de las doce restantes y comprobar cómo en aquella fecha carecían de los atributos de madera³³, presentes en todas las fotografías realizadas en 2011. Éstas últimas muestran la existencia de un apostolado completo que incluye a san Matías y san Bernabé, y los evangelistas Lucas

32 A.C.S., *Mayordomía*, L. 39 (1519), fol. 6v: “Ytem por otro mandamiento fecho viernes diez e/ nueve días del mes de agosto del dicho anno An-/drés de Couarrubias, pintor que pintó las primeras/ ymágenes, ocho mill e trescientos e setenta e çinco/ marauedís, que fueron a complimento de los diez mill marauedís en que/ fueron apreçiadados las dichas ymágenes”. Cit. CEÁN BERMÚDEZ, J. Agustín, *Diccionario...*, T. I, p. 368. MORÓN DE CASTRO, M^a Fernanda, “Análisis histórico estilístico”, en AA.VV., *El retablo mayor de la Catedral de Sevilla. Estudios e investigación realizados con motivo de su restauración*, Sevilla, 1981, p. 151. LAGUNA PAÚL, Teresa, “Miguel Perin...”, 2006, p. 737.

33 A.C.S., *Sección fototeca histórica*, sig. Ft 1881i Anónimo, ft1884 Beauchy, ft1887 Beauchy, Ft1887 Beauchy, 1888d Anónimo, ft1888f Anónimo y ft1888j Anónimo. FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo, *Catálogo Monumental. Sevilla, 1907-1910*, http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalización_tnt/index_interior_sevilla.html, Vol. I, lám. 55 fotografía de Rafael Garzón.

y Marcos que tienen, como sus otros dos compañeros san Juan y san Mateo, los símbolos figurativos realizados en barro cocido en 1518-1519. Actualmente las diez y seis esculturas del cimborrio carecen de una ordenación canónica, posiblemente, porque a finales del siglo XIX habían perdido sus símbolos parlantes y cuando realizaron los actuales de madera distorsionaron su interpretación iconológica. (Il. 1).

Las cuatro esculturas situadas en el murete norte tienen anotaciones realizadas con lápiz negro que aluden directamente a su posición en este lugar “N” y a su situación a la izquierda o a la derecha de las ventanas. Aquí los atributos de madera identifican a san Marcos y santo Tomas junto al pilar N-W (F3), a san Matías y san Bartolomé que están inmediatos al pilar N-E (G3). La realización de estas rotulaciones a lápiz estarían relacionadas con su traslado a otro lugar con motivo de los trabajos de encimbrado de la bóveda del evangelio que comenzó Adolfo Fernández Casanova en 1882. En aquella ocasión debió ser necesario desmontar las esculturas porque el arquitecto actuó en la bóveda inmediata al hastial sur y, además, en la bóveda del cimborrio reparó y reconstruyó uno de sus muros; dichos trabajos incluyeron los ventanales y se realizaron desde el mes de mayo de 1884 hasta finales del año siguiente³⁴ (Il. 5 y 6). La documentación que recopiló José Gestoso y Pérez para las actuaciones de Adolfo Fernández Casanova desde 1881 le permitió tener un conocimiento muy directo de todas estas esculturas, calificándolas como “obras de valiente mano”, cuyo italianismo le revelaba el ingenio de un ignoto “Miguel Florentin”³⁵.

Siguiendo la dirección de las agujas del reloj en el murete oriental, inmediatas al pilar del evangelio (G3) encontramos las esculturas del evangelista san Mateo y del apóstol san Pedro y al otro lado de los ventanales a san Pablo y san Juan evangelista (G4) (Il. 2 y 3). En el muro sur se salvaron del desplome las de san Lucas y San Felipe (Il. 4). Las dos siguientes y las otras colocadas a ambos lados del pilar F4 carecen de policromía y corresponden a los trabajos de reconstrucción vinculados con el desplome de 1888: san Andrés y san Bernabé, san Simón Celote y Santiago el Mayor (Il. 9 y 10). Concluye esta identificación con las dos esculturas situadas en el muro de W-N entre las ventanas y el pilar E3: un apóstol que ha perdido su atributo de madera y correspondería a san Judas Tadeo y Santiago el Menor con una porra del mismo material (Il. 6).

La *Memoria sobre las causas del hundimiento acaecido el 1º de agosto de 1888 en la Catedral de Sevilla* da buena cuenta del desastre y de las pérdidas que, además, desencadenaron la dimisión del arquitecto y el nombramiento de Joaquín Fernández Ayarragaray para la reconstrucción del crucero de la Catedral de Sevilla. Los últimos estudios sobre las restauraciones de Fernández Casanova y su *Proyecto de formeros, ventanales y semi-bóvedas de colaterales del costado O.E. del brazo sur del*

34 FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo, *Catálogo... Sevilla*, vol I texto, p. 175; vol. I láminas, p. 55. A.C.S., *Fototeca histórica*, ft. 1884 Beauchy, andamio norte. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a Valle, “Adolfo Fernández Casanova y la restauración de la Catedral de Sevilla: los procedimientos de ejecución de las obras”, en *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*, Sevilla, 1999, pp. 42-43.

35 GESTOSO y PÉREZ, José, *Sevilla artística...*, T. 2, p. 68 y 227.

crucero aprobado en 1887, omiten cualquier alusión a estas esculturas aunque, sin duda, tendrían que tomar algunas decisiones relativas a su conservación. Después, los proyectos de reconstrucción de Joaquín Fernández Ayarragay proponían convocar un concurso para realizar las cuatro estatuas destruidas, cuyos dibujos aportaría el mismo arquitecto. Desconocemos si llegó a realizar dibujos en detalle pero las esculturas están representadas en la “sección transversal por el eje del crucero” de 1890³⁶. En el transcurso de estos trabajos también cambiaron las fijaciones de todas las esculturas ya que las fotografías de Emilio Beauchy o del inventario de Fernández Casanova muestran un pasante de hierro colocado, aproximadamente en la cadera de todas las figuras y, actualmente, en varias ocasiones los alambres penetran dentro los paños de las figuras y se perciben también otras reparaciones, cuya fecha precisa desconocemos. Éstas pudieron acometerse bajo la dirección de Joaquín Fernández Ayarragay (1889-1900), ya que los laboriosos trabajos de reconstrucción del pilar, de los paños de las bóvedas y los muretes afectados, con el entalle de las molduras y claves ralentizaron todos los encargos de índole artística; rejería, escultura y vidrieras perfectamente dibujados en la documentación de 1890 y 1893 conservada en el Archivo Central de la Administración de Alcalá de Henares y el Archivo de la Catedral de Sevilla. Con relación a las cuatro esculturas nuevas, situadas a ambos lados del pilar reconstruido (F4), el proyecto de Joaquín Fernández aprobado en 1890 señala que para su realización convocará un concurso con bocetos trazados por el mismo. No obstante se desconoce cuando tuvo lugar o si, por el contrario, terminaron encargándose a alguno de los escultores que trabajaron en la catedral en aquellas décadas; quizás se llevaran a cabo en sincronía con la terminación de la cantería de las ventanas y se instalaran antes de su fallecimiento en 1900. A la espera de próximos hallazgos e investigaciones, tampoco puede descartarse que las cuatro figuras correspondan a alguna de las actuaciones del arquitecto Joaquín de la Concha quien, al hacerse cargo de los trabajos pendientes, indica que en agosto de 1901 estaban concluidos todos los trabajos que afectaban de una manera directa a la estabilidad del edificio y podía comenzar a desmontar los andamios colocados para la reconstrucción de la bóveda y pilares; después de catorce años de obras, en 1902 los cultos de Semana Santa se realizaron con la suntuosidad habitual de esta catedral. El mismo arquitecto, en sus memorias de 1907 y 1911, refleja los pagos finales de la sillería de coro y reja, las cajas de los órganos, y al referirse a las vidrieras de los tres vanos del muro meridional del cimborrio hace constar, expresamente, que han

36 GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *La Catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración monumental*, Sevilla, 1994, p. 143-191. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a del Valle, “The history of art in the restoration of monuments: the case of the pillars of Seville cathedral”, en *Protection and Conservation of the Cultural Heritage of the Mediterranean Cities*, GALAN, Emilio y ZEZZA, Fulvio, ed., Lisse, 2002, pp. 577-584. LUNA FERNÁNDEZ-ARAMBURU, Rocío y SERRANO BARBERÁN, Concepción, *Planos y dibujos del Archivo Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1986, p. 41, cat. n^o 34.

concluido todos los trabajos del crucero y aún quedaba una cantidad por gastar el presupuesto aprobado³⁷.

Además, está pendiente de establecer quien fue el escultor que realizó definitivamente las cuatro esculturas aunque, posiblemente, estos trabajos debieron corresponder a cualquiera de los dos escultores especializados en barro cocido que eran habituales en las restauraciones de la Catedral de Sevilla desde finales del siglo XIX: Adolfo López Rodríguez (1862-1943) y José Ordóñez y Rodríguez (1867-1945). El primero hizo algunos trabajos de talla en el cimborrio de la Catedral de Sevilla para Adolfo Fernández Casanova y Joaquín Fernández Ayarragaray, y colaboró estrechamente con Joaquín Bilbao en el programa escultórico de la Puerta de la Concepción de la Catedral de Sevilla³⁸. José Ordóñez y Rodríguez, que impartió clases de modelado y vaciado en la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, tuvo numerosos encargos en los trabajos dirigidos por los mismos arquitectos –Adolfo Fernández Casanova y Joaquín Fernández Ayarragaray– con Joaquín de la Concha y Francisco Javier de Luque: participó en la restauración de las cajas de los órganos y sillería de coro (1888-1901), esculturas de las fachadas exteriores (1912-1916) donde modeló dos profetas nuevos y una cabeza para las esculturas de las jambas de la puerta de la Campanilla (1913), restauración del retablo mayor (1920-1925) y entre otros trabajos destacan la continuación de la ornamentación plateresca de la fachada del Ayuntamiento³⁹.

Cuando Miguel Perrin terminó su primer contrato, el Cabildo le encargó otros compromisos y proyectos de escultura monumental que realizó en el taller del corral de San Miguel desde 1519 hasta que en 1524 y después cambió su domicilio a unas casas situadas junto al postigo de la Antigua. En este primer taller del corral modeló y coció las imágenes y el relieve de la puerta del Perdón “vieja”, los programas escultóricos de las dos portadas orientales y, parcialmente, la serie del trasaltar mayor. 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, y otros escultores extranjeros contemporáneos,

37 A.C.S., *Fábrica, Junta de Obras*, Joaquín de la Concha Memoria de obras de 1904, 1907 y 1911. Leg. 45. ex. 5, Leg. 45 exp. 6 y leg. 45 exp. 9. GONZALEZ-VARAS IBAÑÉZ, Ignacio, *La catedral de...*, 1994, pp. 195-196. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a del Valle, “The history of art in the restoration of monuments: the case of the pillars of Seville Cathedral”, *Protection and Conservation of the Cultural Heritage of the Mediterranean Cities*, GALAN y ZEZZA, ed. Lisse, 2002, p. 577-584.

38 LAFITTA GORDILLO, Teresa, “Notas para el estudio del escultor Adolfo López Rodríguez”, *Laboratorio de Arte*, 21, 2008-2009, p. 319. GÓMEZ MARIANA, Mario, *El escultor sevillano Joaquín Bilbao Martínez (1864-1934)*, Sevilla, 2010, p. 131.

39 GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a del Valle: “Obras de Joaquín de la Concha...”, *Laboratorio de Arte* 9, 1996, p. 216-218. GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio: “El escultor sevillano José Ordóñez Rodríguez (1867-1975) en Atrio 8-9, 1990, p. 187-196. LAGUNA PAÚL, Teresa, “La puerta de la Campanilla o de la Entrada de Jesucristo en Jerusalén el Domingo de Ramos de la Catedral de Sevilla. Informe histórico-artístico”, en *Memoria de la restauración de la Puerta de la Campanilla de la Catedral de Sevilla*, Artyco-IPCE, Madrid 2007, Archivo del I.P.C.E, p. 31, 47-64.

flamencos y franceses, que desarrollaron la mayor parte de su carrera profesional en la península Ibérica. En la actualidad es uno de los artistas más interesantes del primer tercio del siglo XVI en Sevilla y esta investigación ha podido dar a conocer una de sus obras más emblemáticas, cuyos caracteres e historia eran prácticamente desconocidos.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

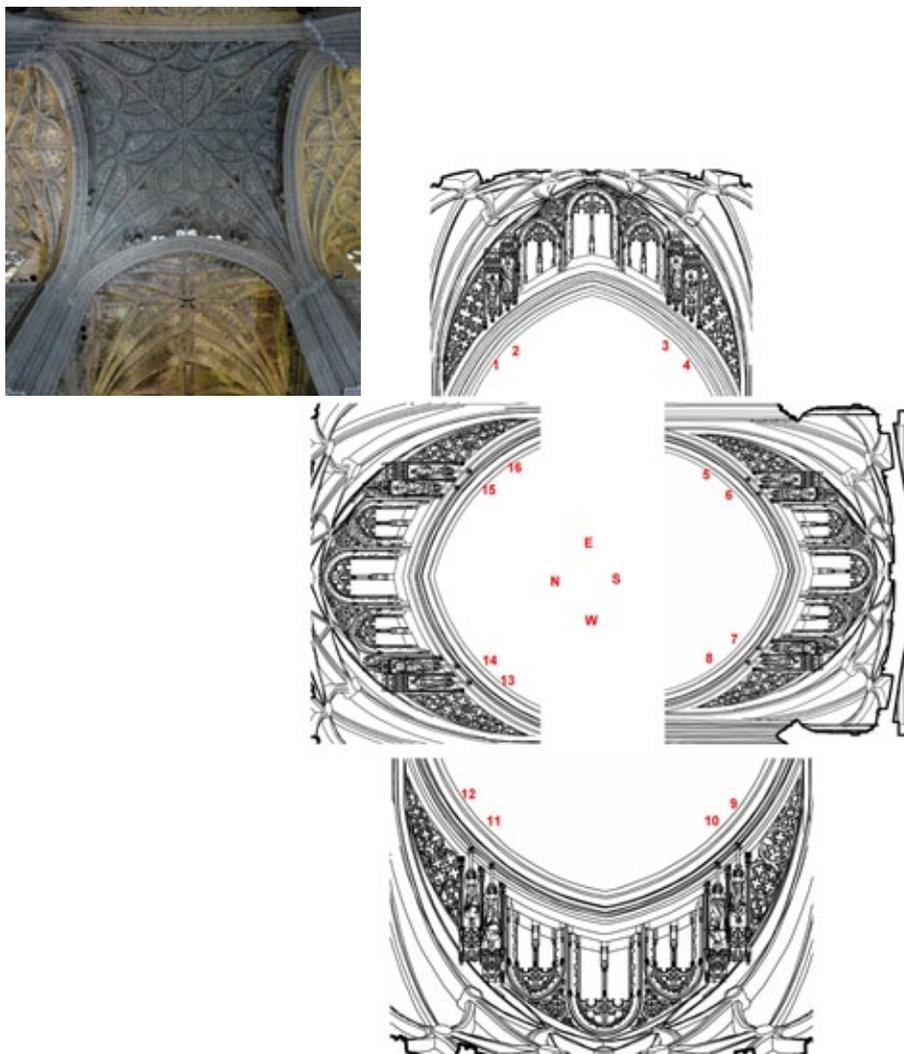


Figura. 1. Crucero de la Catedral de Sevilla y situación de sus esculturas. Composición realizada con la fotogrametría A. Almagro. Miguel Perrin 1518-1519 esculturas 1-6 y 11-16. Finales del siglo XIX-principios del XX esculturas 7-10.

Muro oriental; 1 San Mateo, 2 San Pedro, 3 San Pablo y 4 San Juan. Muro meridional; 5 San Lucas, 6 San Felipe, 7 San Andrés y 8 San Bernabé. Muro occidental; 9 San Simón, 10 Santiago el Mayor, 11 San Judas Tadeo y 12 Santiago el Menor. Muro septentrional; 13 San Marcos, 14 Santo Tomás, 15 San Matías y 16 Santiago el Mayor.

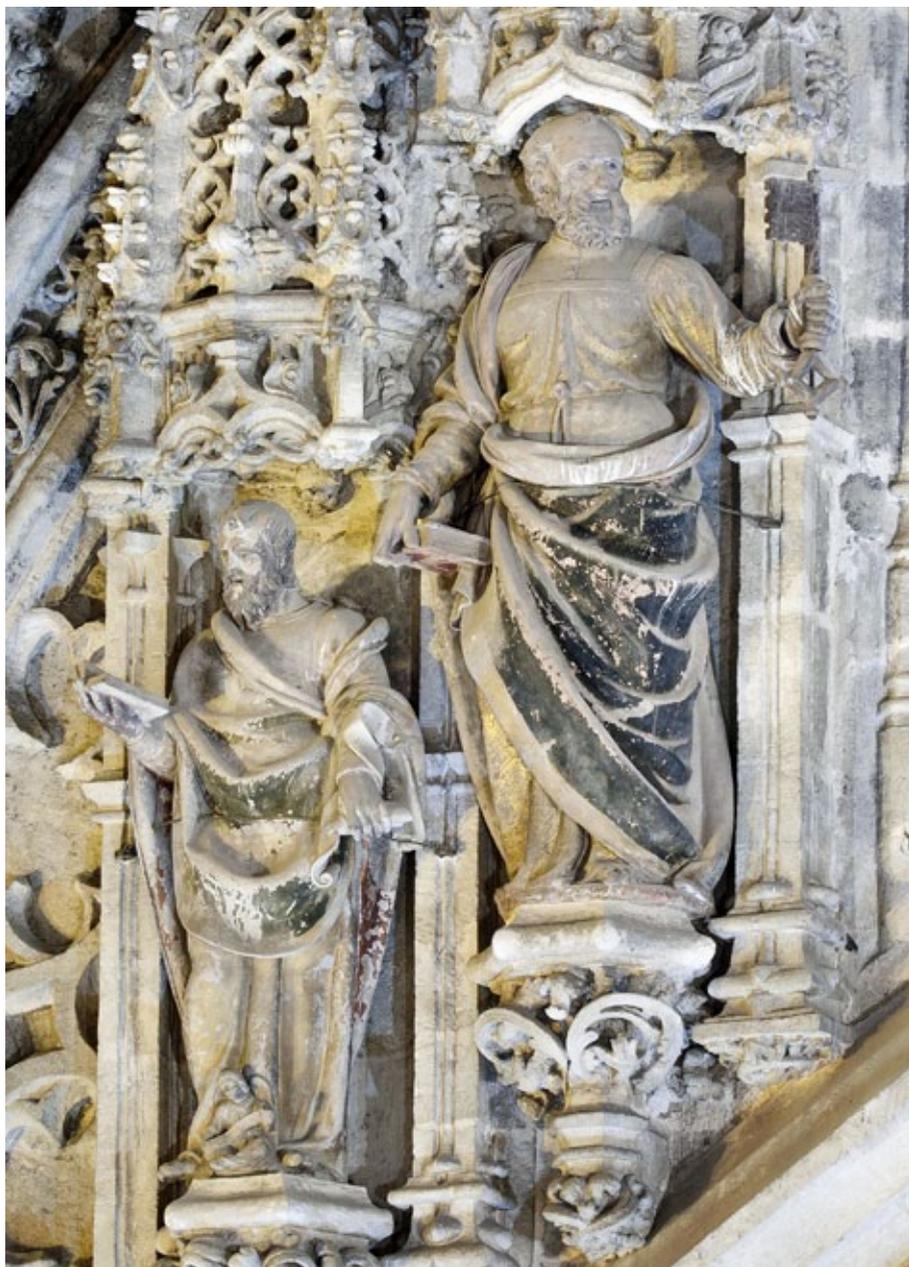


Figura 2. Catedral de Sevilla, crucero muro E-N. Miguel Perrin, 1518-1519: San Mateo, apóstol y evangelista, y San Pedro, apóstol.



Figura 3. Catedral de Sevilla, crucero muro E-S. Miguel Perrin, 1518-1519: San Pablo, apóstol, y San Juan, apóstol y evangelista.



Figura 4. Catedral de Sevilla, crucero muro S-E. Miguel Perrin, 1518-1519: San Lucas apóstol y evangelista, San Felipe apóstol.



Figura 5. Catedral de Sevilla, crucero muro N-W. Miguel Perrin, 1518-1519: San Marcos apóstol y evangelista, Santo Tomás apóstol.



Figura 6. Catedral de Sevilla, crucero muro W-N. Miguel Perrin, 1518-1519: San Judas Tadeo ¿? apóstol y Santiago el Menor, apóstol.



Figura 7. Catedral de Sevilla, crucero muro N-W. Miguel Perrin, 1518-1519:
San Matías, apóstol. San Bartolomé, apóstol.

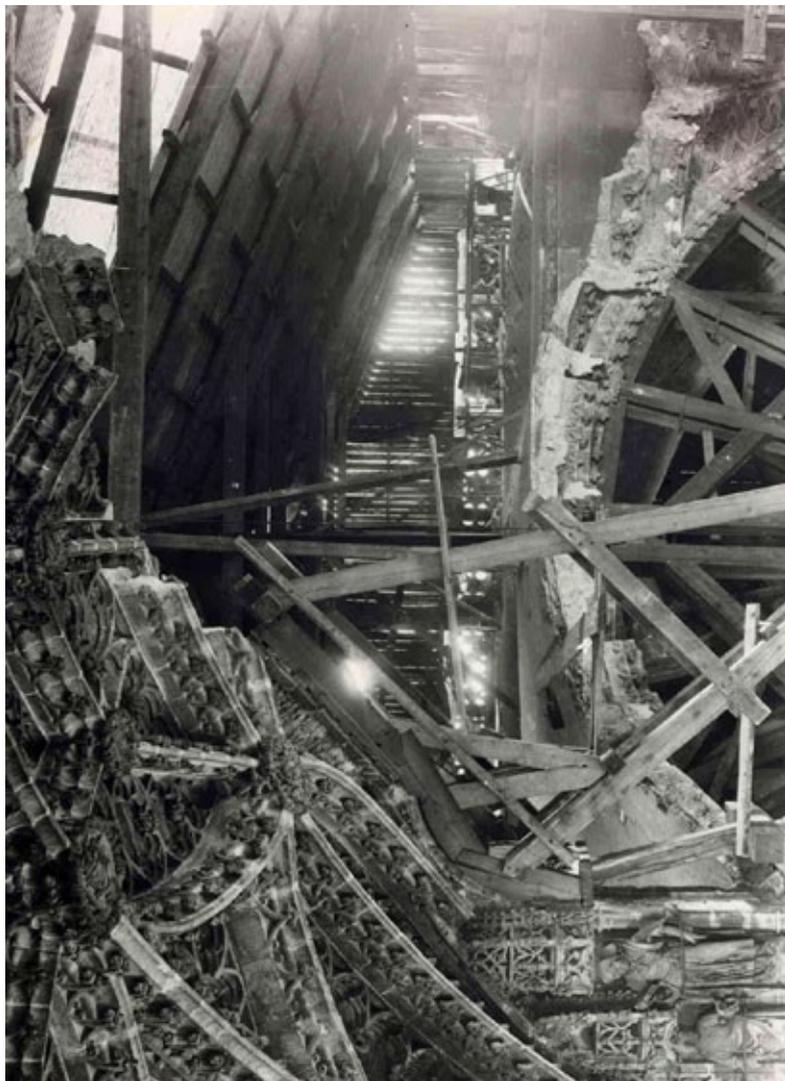


Figura 8. Anónimo, 1888-1889. Catedral de Sevilla, daños del crucero sur por el hundimiento de 1888 que manifiesta la pérdida de las dos figuras del lado S-W y la permanencia de las otras dos esculturas del lado S-E (san Lucas -7- y san Felipe -8-). Fotografía gentileza Alfonso Jiménez Martín.



Figura 9. Catedral de Sevilla, crucero muro S-E. Anónimo, hacia 1896-1900. San Andrés apóstol y San Bernabé apóstol.



Figura 10. Catedral de Sevilla, crucero muro W-S. Anónimo, hacia 1896-1900: San Simón apóstol y San Santiago el Mayor apóstol.