

JUAN MARÍN, UN ESCULTOR VENECIANO AL SERVICIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (1564-1575)

ELENA ESCUREDO | UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ORCID: 0000-0001-7976-8925

ÁLVARO RECIO MIR | UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ORCID: 0000-0001-7874-5625

Fecha de recepción: 14/05/2023

Fecha aceptación final: 10/10/2023

RESUMEN

Los tres lienzos de muro que cierran el trasaltar de la catedral de Sevilla fueron objeto de una amplia decoración escultórica que comenzó a principios del siglo XVI. Diversas circunstancias lo dejaron inconcluso hasta 1568, año en que el cabildo encargó al escultor veneciano Juan Marín su finalización. A través de los diversos documentos encontrados se reconstruye la historia de este proyecto ornamental y se descubre a un escultor polifacético, que colaboró en las más diversas empresas artísticas que desde la catedral le encomendaron.

PALABRAS CLAVE

Juan Marín, *terracotta*, catedral de Sevilla, trasaltar, siglo XVI.

JUAN MARÍN, A VENETIAN SCULPTOR AT THE SERVICE OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE (1564-1575)

ABSTRACT

The three walls that close the retrochoir of the Cathedral of Seville was the subject of extensive sculptural decoration that began in the early Sixteenth century. Various circumstances left it unfinished until 1568, when the chapter commissioned the Venetian sculptor Juan Marín to complete it. Through the various documents found, the history of this ornamental project is reconstructed and allows to discover a multifaceted artist, who collaborated in the most diverse artistic companies that from the cathedral entrusted him.

KEYWORDS

Juan Marín, *terracotta*, cathedral of Seville, retrochoir, 16th century.

Cómo citar: Elena Escuredo y Álvaro Recio Mir, «Juan Marín, un escultor veneciano al servicio de la catedral de Sevilla (1564-1575)», *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, 35, 2023, pp. 73-100, DOI: <https://doi.org/10.25267/Trocadero.2023.i35.04>

Desde que Lorenzo Mercadante de Bretaña llegara a la ciudad en 1454¹, el barro cocido se convirtió en un material habitual de la producción escultórica sevillana. Fue él quien inició una tradición técnica que alcanzó sus mejores registros en el entorno catedralicio y que encontró en Pietro Torrigiano a uno de sus mejores exponentes, como demostró en el *San Jerónimo* que realizó a mitad de la década de los años veinte para el convento homónimo de Buenavista, en Sevilla —hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla². A lo largo del siglo XVI fueron varios los talleres que modelaron en arcilla y desarrollaron una notable producción gracias a una incesante demanda, de la que en gran medida nos ocuparemos en adelante.

En la segunda década del siglo XVI, Miguel Perrin fue el encargado de tomar el relevo a los trabajos iniciados por Mercadante en las portadas de la catedral y dar comienzo a uno de los ciclos más extraordinarios —al menos por el número de esculturas que lo integran— del renacimiento español: el trasaltar mayor de la catedral³. Los muros que cierran la capilla mayor, con los nichos que se abren en su parte superior —peanas y doseletes góticos incluidos— fueron terminados siguiendo modelos de Gil de Hontañón y se convirtieron en el mejor escenario para albergar un programa iconográfico que, fijado en 1518 y del que nada sabemos, pero que pudo haber sido ideado por el deán Fernando de la Torre o por alguno de los más cultos canónigos, como Diego López de Cortegana, Baltasar del Río, Pedro o Jerónimo Pinelo, como ha apuntado Laguna, quien se ha hecho eco de las dificultades interpretativas de este conjunto e identifica en él las terracotas de Perrin, primer escultor implicado en este conjunto a partir de 1522⁴. Diversas vicisitudes frenaron pronto el avance de las obras,

1 REINA GIRÁLDEZ, Francisco. Llegada a Sevilla y primeras obras de Lorenzo Mercadante de Bretaña. *Archivo Hispalense*. 1987, 215, pp. 143-151. Aprovechamos esta primera nota para agradecerle a nuestro colega Antonio J. Santos Márquez su colaboración en la realización de las fotografías que ilustran esta investigación.

2 FERRER GARROFÉ, Paulina. Observaciones sobre la imagen de san Jerónimo penitente en la escultura sevillana, de Torrigiano a Martínez Montañés. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier ed. *La orden de San Jerónimo y sus monasterios: actas del simposium (II)*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística, 1999, pp. 409-427.

3 Formado bajo la influencia de los artistas italianos que trabajaron en las regiones de Campaña, valle del Loira y Borgoña, Miguel Perrin debió recalcar en la península ibérica antes de 1517, quizá formando parte de algún taller vinculado a las obras de Juan Gil de Hontañón, Juan de Álava o, incluso, de Enrique Egas. En noviembre de 1517, se documenta ya en Sevilla, dispuesto a iniciar las esculturas que decorarían el cimborrio de la seo hispalense. LAGUNA PAÚL, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022.

4 LAGUNA PAÚL, Teresa. Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla. En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 89-105.

por lo que habrá que esperar hasta la década de los sesenta para dar continuidad a estos trabajos que recaerían en el veneciano Juan Marín.

1. JUAN MARÍN Y AURELIO DE BIANCHIS, UNA COMPAÑÍA ITALIANA EN SEVILLA

Como ya ocurriera anteriormente con Mercadante y Torrigiano, fue un extranjero quien ofreció un nuevo impulso para la revitalización y modernización de los trabajos en terracota, un último aval para los estilemas italianos que habían triunfado con el florentino. Marín se documenta por primera vez en Sevilla en 1561, cuando ya tenía un taller en el que acogió a un aprendiz⁵, por lo que debió de llegar algo antes. Fue Gestoso quien lo supuso trabajando en las estatuas del trasaltar en 1564, según dedujo de un pago por *cocer la figura de barro en Triana y llevarla y traerla*⁶. Pensó que pudo ser ésta la imagen por la cual el cabildo juzgó la pericia del imaginero. Sin embargo, puede que el cabildo ya conociera las facultades del italiano. Un año antes, en 1563, Marín hacía compañía laboral con un tal Aurelio de Bianchis, milanés estante en Sevilla por cuatro meses, por la que realizarían *todas las figuras y medallas y otras cosas de barro cocido con color de bronze que pudieremos hacer en todo el dicho tiempo*⁷.

Podría pensarse que el acuerdo era corolario de una empresa cuya dimensión desbordaba la capacidad de trabajo individual de Marín, obligándolo a asociarse, con el fin de dar respuesta a unas exigencias dentro de unos plazos fijados, casuística propia de este tipo de contratos. No obstante, una de las cláusulas invita a pensar que las obras producidas por esta compañía de artistas podrían estar también destinadas al mercado libre. El acuerdo recoge que *podamos vender e vendemos cada uno de nos a las personas y por el precio que nos paresciere todo lo susodicho*, una cláusula que se puede llevar a suponer que algunas de las piezas producidas no estarían sujetas a un encargo previo y que la producción del taller, por tanto, no se circunscribió a piezas únicas y determinadas por un contrato, sino que pudo existir una cierta producción seriada de los ejemplares más demandados. Quizá, gracias a esta compañía se pusieron en circulación piezas en terracota, que sirvieron para abastecer la demanda local —puede que también la americana— y cuya difusión se convertiría en una verdadera estrategia de *marketing* de cara a su futura contratación por parte del cabildo. El documento contractual incluye una última cláusula, tan sugerente como sorpresiva: una vez se deshiciera dicha compañía, Marín debía dar al milanés doce moldes de figuras de

5 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez Jiménez, 1929, p. 52.

6 GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II, p. 231.

7 Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Protocolos Notariales (PN), Oficio 16, signatura 9861, fol. 583rº.

emperadores⁸. Poseer esta serie, preferentemente en mármol, se había convertido en una auténtica moda en Italia, por sus significaciones morales, al ser emblemas y ejemplos de virtud —como señalara Erasmo en su *Institutio principis christianis* (1516)—, y, sobre todo, por el deseo de identificación con la cultura antigua⁹. El documento es muy parco en detalles como para saber el tamaño o si los moldes serían de figuras completas o de bustos, según la tendencia habitual. Si bien se realizaron series pictóricas de cuerpo completo —recuérdese la que Tiziano ofreciera a Federico Gonzaga en 1537, de la que Felipe II poseyó copias—, lo común en los modelos de bulto era ejecutar bustos según había trascendido de la Antigüedad, basándose para ello tanto en ejemplares conservados como en monedas, a modo de medallas en las que el emperador aparecía coronado de laurel, como los representó Marcantonio Raimondi o Hubertus Goltzius¹⁰. Desconocemos la fuente gráfica que pudo inspirar la representación de los doce césares que refiere el documento, si bien pudieron ser grabados sueltos —entre los que habría que considerar también los repertorios de monedas, como los que hizo Enea Vico¹¹—, ilustraciones de texto impreso o fruto de la inventiva del veneciano, algo menos probable¹².

A manera de breve *excursus* sobre Bianchis, y a tenor del documento, parece que tan sólo estuvo de paso en Sevilla, y que no se llegó a asentar en la ciudad, por lo que el producto de aquellos moldes le otorgaría beneficios económicos lejos de ella, lo que nos hace pensar que no debieron ser piezas de tamaño natural, sino bustos, cabezas o figurillas más cercanas a las artes decorativas que a la escultura monumental. Sea como fuere, el interés de esta cláusula radica en lo ventajoso que debía resultar la producción de estas series en el

8 AHPS. PN, Oficio 16, signatura 9861, fol. 583rº.

9 BURKE, Peter *Il rinascimento europeo: centro e periferie*. Roma: Laterza, 2009, p. 196 y DESWARTES-ROSA, Sylvie: Francisco de Holanda collectionneur. *La revue du Louvre et des Musées de France*. 1984, 3, pp. 169-175.

10 STUPPERICH, Reinhard. Die zwölf Caesaren Suetons Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit. *Mannheimer Historische Forschungen*. 1995, 6, pp. 39-58.

11 Fueron publicados en Venecia, en 1555, por Gabriel Giolito de Ferrari bajo el título *Discorsi di M. Enea Vico parmigiano Sopra le medaglie degli antichi, divisi in due libri ove si dimostrano notabili errori di scrittori antichi e moderni intorno alle historie romane*.

12 La obra de Suetonio circuló por Sevilla en el segundo tercio del XVI, en ediciones latinas o en su traducción italiana o francesa —la versión española no se publicó hasta 1596, con traducción de Jaime Bartolomé. CACHERO VINUESA, Monserrat. Redes mercantiles en los inicios del comercio atlántico. Sevilla entre Europa y América, 1520-1525. En BÖTTCHER, Nikolaus; HAUSBERGER, Bernd e IBARRA, Antonio eds. *Redes y negocios globales en el mundo ibérico, siglos XVI-XVIII*. Madrid: Iberoamericana, 2011, pp. 25-51. Por aquellos años, el primer duque de Alcalá ya había empezado a conformar su extraordinaria colección de antigüedades, de la que informó Rodrigo Caro señalando que incluía *muchas efigies de mármol de príncipes y varones insignes antiguos y dos grandes colosos de la diosa Palas y otra multitud de estatuas y despojos de la antigüedad*. No obstante, es improbable que Marín pudiera haber tenido acceso a ellos. LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 124-125.

contexto renacentista, que se convirtió en una moda por la que príncipes o nobles, civiles o eclesiásticos, gustaron de tener el ciclo en su conjunto, síntoma de un conocimiento de erudición enciclopédica¹³. Como resultado, una gran cantidad de imitaciones de originales antiguos, con intenciones de falsedad o humanísticas, salieron al mercado, siendo especialmente apreciadas las piezas de bronce¹⁴. Es posible que fuera este el material al que irían destinados los moldes que debía aportar Marín, aunque no se tienen evidencias de la habilidad de Bianchis para la fundición, pues recuérdese que el documento aquí aportado es la única referencia conocida de este artífice italiano. No obstante, el uso de moldes para la fabricación en barro de obras seriadas fue una práctica común, por lo que no se debe descartar en el caso que nos ocupa. Jacopo Sansovino o la familia della Robbia hicieron uso de ellos, esencialmente para producir iconografías exitosas, destinadas, en su mayoría, al uso doméstico¹⁵. En Sevilla, existieron talleres desde principios del XVI que emplearon moldes para producir imágenes de pasta o de barro, llegando a diferenciar terminológicamente los moldes de un único uso, llamados *perdidos*, y los destinados a la seriación, *piezas*¹⁶. Por tanto, la cláusula referida se engasta en esa tradición local e internacional que facilitaba la producción, generando productos llamados que podrían estar también llamados a cumplir con las exigencias evangélicas que la empresa americana conllevó¹⁷.

Desconocemos con quiénes se pudieron formar ambos escultores, pues no existen fuentes que den cuenta de ellos antes de llegar a Sevilla. No obstante, no les debieron faltar centros de formación y redes de influencias. En Milán existía una fuerte tradición y, de hecho, fue en la primera mitad del siglo XVI cuando se realizaron toda una serie de modelos en

13 WREN CHRISTIAN, Kathleen. Caesars, Twelve. En GRAFTON, Anthony; MOST, W. Glenn; SETTIS, Salvatore eds. *The Classical Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 2010, pp. 163-165.

14 RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro. ¿Antiguos o trasuntos de época moderna? Sobre algunos retratos considerados romanos en colecciones hispanas. En CLAVERÍA, Monserrat ed. *Viri Antiqui*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 18-31.

15 GENTILINI, Giacarlo. La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie. En VACARI, Maria Grazi ed. *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*. Florencia, Centro Di, 1996, pp. 97-102.

16 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. Materiales constructivos de imágenes en talleres sevillanos del siglo dieciséis. *Calvario. Revista de semana santa*. 1951, s/n, s.p. Se hace relación de todo ello en ALONSO MORAL, Roberto. La producción de escultura en barro del manierismo al primer naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los hermanos García. En GILA MEDINA, Lázaro ed. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica*. Madrid: Arco Libros, 2010, pp. 331-356.

17 En este sentido, cabría recordar, a principios del siglo XVII, la producción seriada de imágenes del Niño Jesús, con moldes que darían positivos de plomo, los cuales serían luego policromados, destinados a la demanda de devoción privada. RECIO MIR, Álvaro. La difusión de los modelos montañesinos del Niño Jesús: causas de una producción seriada. En RAMOS SOSA, Rafael ed. *Actas del coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606, 2006*. Sevilla: Hermandad Sacramental del Sagrario, 2010, pp. 261-288.

terracota para la decoración del duomo¹⁸. Por su parte, Marín debió nacer a mediados de la década de los años treinta¹⁹. En aquellos momentos, Sansovino ya era una pieza clave de la cultura veneciana²⁰, sin embargo, los estilemas formales de Marín difieren de los del florentino, siendo más afines a la producción anterior a su llegada a la Laguna en 1529. Aunque veneciano de nacimiento, quizá abandonó pronto su patria y se formó al amparo de otras tradiciones italianas, no faltándole regiones de extensa y fértil producción, pues la terracota, era ya tradicional en el valle del Po —Lombardia, Emilia, Veneto y Romagna, actuales— en el siglo XV²¹.

Además de las habilidades en el modelado, Marín hubo de conocer los distintos procesos de acabado, entre los que se incluía la simulación del bronce. Pomponio Gaurico se refirió a ello en su tratado de escultura, una técnica que pudo conocer gracias a su paso por Padua, donde trató a escultores y humanistas como Tullio y Antonio Lombardo o Andrea Riccio. Para Gaurico, el bronce era un apéndice de la escultura, aunque terminó prestando atención a las realizadas en arcilla en tanto que podían ser moldes para bronce u obras en sí mismas²². En este último caso, la pieza podía ser policromada o pintarse simulando bronce o mármol, algo habitual en las esculturas realizadas para ser vistas a gran altura²³. Benedetto da Maiano, por ejemplo, fingió bronce en sus obras de la Capilla Ovetari de Padua; Agostino Fondulis, quien trabajó al servicio de Bramante en Milán, simuló relieves de bronce en estuco y terracota y Antonio Begarelli, cuyo nombre es recogido en las *Vidas* de Vasari, daba

18 Ya el propio Bramante escribió en su tratado de arquitectura, hoy perdido, pero recordado por Lomazzo, una sección en la que afrontaba la cuestión del *Fare lo stucco e aplicar la pietrecotte*, es decir, los trabajos en *terracotta*. SCHLOSSER Julius. *La letteratura artistica. manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Florencia: La Nuova Italia, 1964, pp. 148 y 149. Sobre los trabajos en barro en Lombardia y Piemonte, ver GALLI, Aldo. *Prima di Amadeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento*. En ALBERTINI, Maria Grazia y BASSO, Laura eds. *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*. Milán: ET, 2013, pp. 43-58 y DONATO, Giovanni. *Ai confini occidentali del Ducato. Protagonisti e problemi della terracotta delle province piemontesi*. En ALBERTINI, Maria Grazia y BASSO, Laura eds. *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*. Milán: ET, 2013, 87-105.

19 En el documento notarial antes presentado, fechado en 1563, Marín declara ser mayor de 25 años. Aunque pudiera ser un dato vano, por su inexactitud, la costumbre lleva a pensar que no debía de ser mucho mayor de esta edad. Estimamos que tendría entonces entre 25 y 30 años, por lo que debió nacer entre 1533 y 1538. La figura de Juan Marín ha sido revisada recientemente, aportándose datos de su familia veneciana y recopilando sus trabajos en España en PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Tracce documentarie per Juan Marin, scultore, architetto e ingegnere militare tra Venezia e la Spagna*. *Arte veneta*. 2021, 78, pp. 247-254. ISSN 0392-5234.

20 BOUCHER, Bruce. *The sculpture of Jacopo Sansovino*. 2 vols. New Haven: Yale University Press, 1991.

21 ADALGISA, Lugli. *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*. Turín: Umberto Allemandi, 1990, pp. 38 y 39.

22 GAURICO, Pomponio. *Sobre la escultura*. Madrid, Akal, 1989, p. 273.

23 BOUCHER, Bruce ed. *Earth and fire: Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova*. New Haven: Yale University Press, 2001.

una capa de blanco a sus barros para simular mármol, llegando a un grado tan extremo de engaño que el propio Miguel Ángel, al contemplar su *Deposición de Cristo* de la iglesia de San Francisco de Módena exclamó *se questa terra diventassi marmo, guai alle statue antiche*²⁴. Si bien en Sevilla se habían realizado trabajos de policromía en las esculturas de las portadas de la catedral, no existía, hasta entonces, ningún testimonio de este *trompe d'oeil* epidérmico. Pudo ser Marín quien lo introdujera en la ciudad, en relación con lo cual resulta tan sorprendente como elocuente, que en un documento fechado dos meses antes del referido, al veneciano se le presenta como *dorador*²⁵.

2. LA INTERVENCIÓN DE JUAN MARÍN EN EL TRASALTAR DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

Todo el ciclo del trasaltar, de compleja interpretación, es una suerte de contra-retablo mayor, que evidencia la irrefrenable potencia expansiva de la imagen sagrada, la cual fue el epicentro de ásperas disputas en el siglo XVI. Imaginamos que para los canónigos que pusieron en marcha esta obra, los enormes y lisos muros que rodean la capilla mayor producirían un devastador efecto, una especie de parapeto oclusivo, lo cual solo podría ser solucionado cubriéndolo de esculturas (**Fig. 1**). Su curiosa disposición en las tres paredes que rodean el retablo mayor parece ser una evocación de los trípticos, lo que alcanza hasta el hecho de ser presidido por la *Virgen del Reposo*. No obstante, sorprende la disposición tan elevada de las esculturas —muy poco accesibles a la vista—, circunstancia que podría estar vinculada seguramente a las ventanas que se abrieron en la parte inferior de estos muros para dar luz a las sacristías que se superpusieron tras el retablo²⁶. La conclusión de este ciclo escultórico puede enmarcarse en el enorme impulso que las obras de la catedral habían cobrado durante los años de la maestría mayor de Hernán Ruiz, entre 1557 y 1569; una década larga que, con razón, ha sido calificada de prodigiosa y que, al amparo de la creatividad de este arquitecto, vivió un impulso formidable también en lo que se refiere a labores de escultura, pintura y artes suntuarias²⁷.

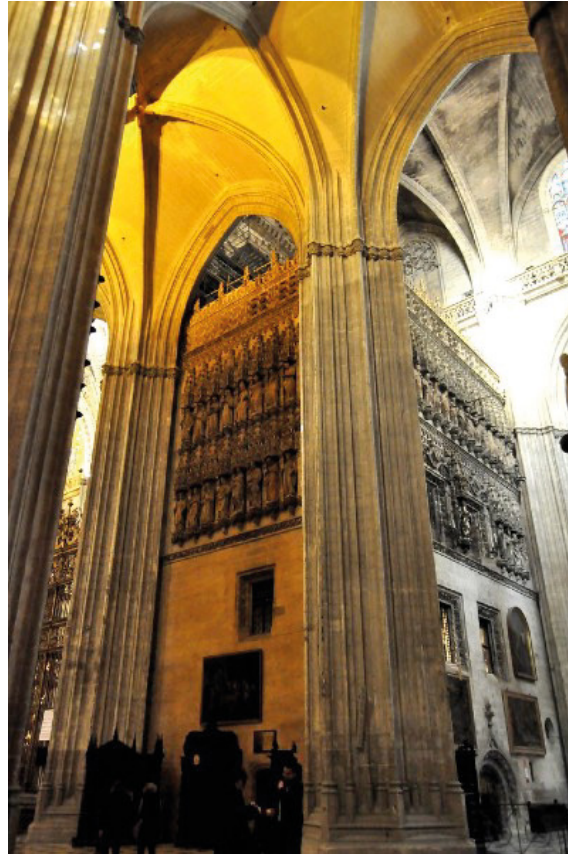
²⁴ Se recoge en la vida de Miguel Ángel, lo cita como *Antonio Bigarino*, VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*. Florencia: Fondazione Momofonte, 1568, ed. Paola Barocchi, s.p. [Consulta: 04/05/2023]. Disponible en <https://www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/>

²⁵ El documento lo presenta como vecino de Triana, aunque dos meses más tarde estaba afincado en la collación de la Magdalena. AHPS. PN, Oficio 4, legajo 2321, r. 11, f. 351 [17 de febrero de 1563].

²⁶ Laguna alude a que podría interpretarse como una estela de las esculturas que también rodean el trasaltar mayor de la catedral de Toledo, LAGUNA, Teresa. Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla. En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 98-105 y LAGUNA PAÚL, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022, pp. 89-113. No obstante, aquellas tienen una disposición distinta a las que aquí estudiamos.

²⁷ Véase sobre Hernán Ruiz al frente de las obras catedralicias MORALES, Alfredo J. *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal, 1996, pp. 23-57.

Figura 1
 Vista del paño sur y central del trasaltar de la catedral de Sevilla
 [Fotografía de los autores]



Los trabajos escultóricos en el trasaltar habían quedado inconclusos y se encontraban parados desde 1525. No obstante, entre 1537 y 1552, Perrin hubo de realizar algunos *Profetas y Reyes* del conjunto: a la postre llevó a cabo 26 de las 59 esculturas que configuran este amplio ciclo²⁸. Aunque Gestoso, como citamos, sitúa a Marín trabajando en las estatuas en 1564, habrá que esperar cuatro años para que el cabildo tomase la determinación de concluir el programa escultórico, según se deduce de la reunión capitular del 20 de septiembre de 1568²⁹. A pesar de este acuerdo, se podría suponer que los preparativos de la última fase de esta empresa debieron de iniciarse antes; de hecho, pensamos que su génesis sería el acicate que llevaría a conformar la compañía laboral ya referida. Precisamente ese año, el secuestro

28 PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto y ingeniero militar*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Sevilla, 2015, p. 69. Permanece inédito en el repositorio de la institución. Agradecemos al autor el habernos facilitado su consulta, antes de que fuera un trabajo de libre acceso.

29 GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II, p. 231.

de las rentas eclesiásticas por Felipe II obligó a paralizar las obras del templo³⁰, lo que no se prolongó mucho en el tiempo, ya que el siguiente, Marín aparece en las nóminas de la fábrica, en calidad de *imaginario*³¹.

En cualquier caso, en 1568 el trasaltar centró los intereses del cabildo, de modo que el 25 de septiembre su mayordomo de fábrica, Alonso de Mudarra, concertó con Marín que *haga las figuras de barro que por aucto capitular están mandadas para el trasaltar mayor, cumpliendo las faltas de las que faltan por hacer* (Fig. 2). A Marín correspondía hacerlas y asentarlas, encargándose el cabildo de disponer los andamios necesarios para ubicarlas en sus elevados emplazamientos. Se especificaba que cada figura debía medir ocho palmos (1,65m) y que se le pagarían a quince ducados. Se obligaba nuestro autor a hacer doce figuras al año, puntualizando que *si fuesen de mayor o menor tamaño tanto se le pague por rata o de más o de menos*. Aunque seguramente que la contratación de Marín por el cabildo tuvo como principal finalidad terminar las esculturas del trasaltar, su cometido iría mucho más allá, especificando que habría de atender las proposiciones del mayordomo de fábrica para otros trabajos en piedra o mármol y, en especial, los relacionados con el monumento de Semana Santa³².

Figura 2
Esquema del trasaltar de la catedral de Sevilla, paño central.
Marcadas con colores las esculturas encargadas a Juan Marín



En blanco, los nichos que contienen esculturas de Miguel Peñín.
Se marcan en color los encargos a Juan Marín:
- Contrato del 19 de febrero de 1570.
- Pago del 13 de febrero de 1571.
- Pago del 24 de diciembre de 1572.

30 MORALES, Alfredo J. *La capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979, p. 47.

31 Archivo Catedral de Sevilla (ACS). Mayordomía de Fábrica 1564 (83), f. 28 vº.

32 Todas las referencias del párrafo se extraen de GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II, p. 231.

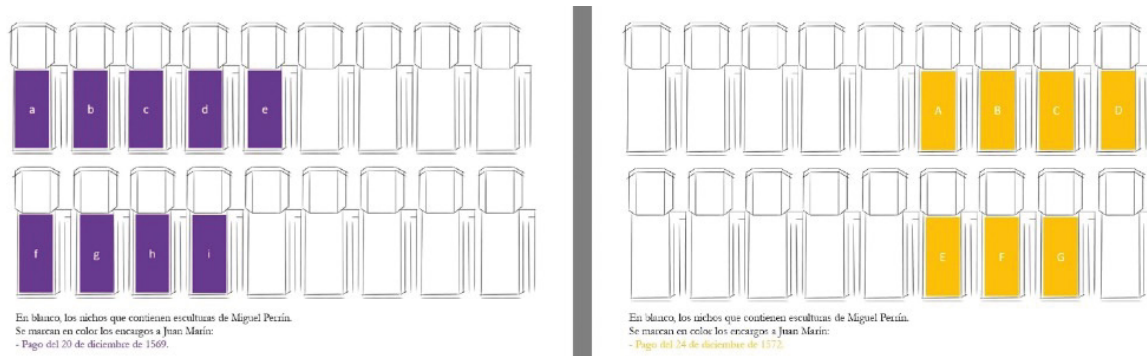
El 20 de diciembre de 1569 el Cabildo le pagó a Marín 48.750 reales por nueve figuras *para los lados del altar mayor por de fuera*³³, las cuales podrían haber sido las que ocuparan los nichos vacíos del lado norte, donde faltaban ese número de esculturas (Fig. 3). De hecho, estas nueve son ligeramente menores que las de Perrin, por lo que se dispusieron sobre unos pequeños pedestales, para que sus cabezas estuvieran a la misma altura que las anteriores. Estas nueve esculturas fueron apreciadas por Juan Bautista Vázquez y Juan Chacón³⁴. El hecho de que dicho aprecio se hiciese por un escultor y un pintor, respectivamente, sería debido a que se valoró tanto su hechura escultórica, como su policromía. Este tipo de tasaciones fue habitual en la Sevilla del momento, siendo numerosos los casos relativos a aprecio de retablos o tallas de madera policromadas. También resulta interesante otro pago anexo al de las esculturas: Marín recibía 40 ducados *por un modelo de un templo que hizo*. La restringida información que aportan los Libros de Adventicios del archivo catedralicio impide conocer de forma precisa a qué se referiría. Aunque el concepto templo podría llevar a pensar en alguna estructura arquitectónica *alla antica*, ya fuera como monumento efímero o como capricho microarquitectónico, lo cierto es que el término fue empleado por Hernán Ruiz, maestro mayor de la catedral, para referir a iglesias propiamente cristianas. Así, Marín fue escultor y dorador, a lo que se añadía ahora una nueva condición a su faceta profesional con el reconocimiento de unas capacidades arquitectónicas hasta entonces ignotas. Desconocemos a qué templo hace alusión el referido modelo, el cual pudo ser resultante de una traza dada por el citado Hernán Ruiz³⁵.

33 LAGUNA, Teresa. El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae. En LAGUNA, Teresa ed. *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, p. 44.

34 ACS. Adventicios 1569 (276), f. 78. Este documento ya fue recogido en PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto y ingeniero militar*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Sevilla, 2015, p. 82. Sobre la figura del pintor Juan Chacón, ver ESCUREDO BARRADO, Elena. Juan Chacón, un pintor casi desconocido en la Sevilla del XVI: un recorrido por su vida y obra. *Laboratorio de Arte*. 2019, 31, pp. 143-160.

35 Laguna asocia este pago al facistol del coro catedralicio, LAGUNA PAÚL, Teresa. El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae. En LAGUNA PAÚL, Teresa ed. *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, p. 44. Sobre Hernán Ruiz véase MORALES, Alfredo J. *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal, 1996.

Figura 3
Esquema del paño norte (morado) y paño sur (amarillo) del trasaltar de la catedral de Sevilla. Marcadas con colores las esculturas encargadas a Juan Marín



Dejando su polifacética habilidad al margen, es preciso volver sobre los trabajos en el trasaltar. Las condiciones contractuales de Marín cambiaron el 19 de enero de 1570, cuando el cabildo acordó que, si bien hasta entonces había trabajado a jornal, en adelante las figuras deberían ser realizadas a destajo. Éstas serían santos, reyes y vírgenes, y se concretó que su destino era *las espaldas y un lado del altar mayor* (Figs. 2 y 3). Se mantenía el número de doce al año, *fasta ser completos los encasamentos qu'estan vazios*. Insistía el Cabildo en que habían de estar *tan bien acabadas e primas, como las quatro primeras que fueron dos obispos y dos vírgenes* (Fig. 4) [Paño central: 7-10]. Se podrían identificar con las figuras centrales del friso superior del trasaltar, por ser algo más pequeñas que las restantes y configurar un grupo. Éstas debieron ser las primeras realizadas de este registro de diez y siete imágenes en total. Se repetía la condición de que habría de realizarlas y asentarlas, en una empresa arriesgada, habida cuenta de la altura a la que se encuentran, unos diez metros las del nivel inferior y unos catorce las superiores. Se establecía también la cadencia de la obra: las cuatro primeras se entregarían a finales de abril, otras cuatro en agosto y las últimas cuatro a fin de diciembre *de cada año*. El pago consistiría, además de su salario y casa, en catorce ducados por cada imagen, lo cual se le pagaría *luego que fueren acabadas y asentadas cada quatro figuras*³⁶.

³⁶ ACS. Adventicios 1570 (277), fol. 136 vº, de donde Gestoso entresacó algunos de los datos en GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II, pp. 231 y 232.

Figura 4

San Isidoro, San Leandro, Santa Justa y Santa Rufina. Juan Marín. Trasaltar de la catedral de Sevilla, paño central. En el esquema: 7-10
[Fotografía de los autores]



Más de un año después Marín recogía los frutos del anterior acuerdo, ya que el 13 de febrero de 1571 el Cabildo le pagó 45.000 maravedís por once figuras *para las espaldas del altar mayor*, cinco de ellas a doce ducados y seis a diez³⁷ [Paño central: 1-6 y 13-17] (Fig. 5). Aunque tal apunte no resulta explícito, parece referirse a la pared central del trasaltar, cuyo nivel inferior estaba presidido por la *Virgen del Reposo*, acompañada de siete esculturas adscritas a Perrin por Laguna³⁸. El nivel superior lo protagonizan diecisiete esculturas, once de las cuales deben ser estas por las que se le pagó a Marín en 1571, las seis primeras de la izquierda y las cinco últimas de la derecha. El hecho de que se le pagase por ellas distintas cantidades debe aludir a las diferencias en el tamaño, algo que se aprecia a simple vista. Las figuras

³⁷ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II, p. 232.

³⁸ LAGUNA, Teresa. Miguel Perrin imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla. En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 98-105 y LAGUNA PAÚL, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022, pp. 89-113.

entregadas no debieron convencer, ya que el 5 de octubre de ese año, el trabajo de Marín fue cuestionado por el cabildo. No obstante, solo tres días más tarde se acordó no despedirlo, a condición de *que obedezca al señor mayordomo de fábrica y se le de una reprehensión por lo mal que sierve*³⁹. Se le advirtió y fue puesto a prueba: el cabildo dispuso que *las dos primeras figuras que hiziere se traygan a cabildo y se vean y si no fueren quales convenga el cabildo provea*⁴⁰. Ello evidencia el grado de exigencia del cabildo y su estricto control sobre las obras que encargaba. También estas dudas sobre Marín pudieron condicionar la contratación de otro escultor, Diego de Pesquera, algo sobre lo que discutía el cabildo el 30 de enero de 1572⁴¹.

Figura 5

¿San Juan Nepomuceno y San Jerónimo? Trasaltar de la catedral de Sevilla, paño central
[Fotografía de los autores]



³⁹ ACS, Autos Capitulares 1571-73 (31), f. 42. También citado en PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto e ingeniero militar*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Sevilla, 2015, p. 85.

⁴⁰ ACS, Autos Capitulares 1571-73 (31), f. 43vº, de donde se espiga algún dato en GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II, p. 232.

⁴¹ ACS, Autos Capitulares 1571-1573 (31), f. 69.

Un último y lacónico pago de 27.000 maravedís a Marín por las esculturas del trasaltar mayor se fecha el 24 de diciembre de 1572, *por nueve figuras de barro*⁴². Este era el número de huecos aún vacíos: dos en el lado central del trasaltar [Paño central: 11-12] y siete en el lado sur [Paño sur: A-G]. El hecho de que por estas se cobrase dicha cantidad y que el año anterior por once recibiera 45.000 maravedís, apunta una rebaja considerable en el precio.

En cualquier caso, todo parece indicar que de esta forma se completaba el conjunto, al que la documentación no vuelve a referirse, con 33 imágenes vinculadas a Marín y 26 a Perrin. Como se aprecia, la documentación es rotunda en cuanto al número de esculturas de Marín, sin que en relación con ninguna de ellas aluda a la más mínima participación de Diego de Pesquera, al que la historiografía ha llegado a hacerlo coautor de las mismas⁴³. No obstante, cabría la posibilidad, por cronología, que hubiese colaborado con Marín en el último ciclo de nueve imágenes del trasaltar, aunque ello solo podemos plantearlo como una mera hipótesis. Debido a la altura que se encuentran, es muy difícil establecer un análisis formal que permita fundamentarlo. Se trata de un asunto que queda abierto a futuras investigaciones; por calidad y cantidad estas esculturas merecen un estudio particular y un análisis más preciso.

3. LA DESCUIDADA TÉCNICA DE JUAN MARÍN

Aunque apenas se aportan datos técnicos en las fuentes, el estudio de las piezas permite realizar algunas observaciones al respecto. En cuanto al material, la documentación recoge pagos a Marín por un peón que *pisó el barro y por dos cargas de barro de olleros*, aunque esta información es referente a los trabajos que estaba realizando en la Capilla Real⁴⁴. Las barreras habituales en la Sevilla del momento eran la cornisa del Aljarafe, la isla de la Cartuja, la dehesa de Tablada y el campo de Merlina, frente a San Jerónimo. Tras el transporte del material había que prepararlo para su uso, empezando por su *sobado* o amasado, que en un primer momento se hacía con los pies, de ahí la referencia anterior, tras lo que venía el amasado manual. Suponemos que la procedencia del barro de las obras de Marín no siempre sería la misma, pues algunas de ellas son más rojizas que el tono grisáceo que impera en el conjunto, aunque ello enlaza con la cuestión de su acabado que trataremos más adelante.

42 GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II, p. 232.

43 LAGUNA PAÚL, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022, p. 99.

44 ACS. Adventicios 1564 (273), f. 14 y PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto e ingeniero militar*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Sevilla, 2015, p. 69.

En cualquier caso, ello evidencia una singular relación con la tradición alfarera de Triana, cuyos hornos cocerían tanto azulejos como estas esculturas⁴⁵.

Sobre la ejecución de las obras, las fuentes aluden a que Marín debía darlas acabadas, sin grietas y sanas, *sin pedazos añadidos* y sin mácula que les pudiera causar imperfección o menor perpetuidad. Se resumía así muy sumariamente todo el proceso, que cabría dividir en tres fases: modelado, cochura y colocación. Cabe suponer que las obras de Marín, igual que las de Perrin, se hicieran por partes, en diversas cochuras y que luego serían unidas con barbotina, para disimular las uniones. Al núcleo formado por el cuerpo, se le unirían los elementos prominentes, en particular las manos. Se han detallado las técnicas de acabado empleadas por Perrin, que usaba distintas herramientas para texturizar el barro. Aunque suponemos una misma técnica para ambos maestros, las obras de Marín muestran particularidades muy significativas. A una composición mucho más dinámica, se suma un plegado de las telas más menudo, así como minuciosos detalles que no siempre son homogéneos, como las pupilas de los ojos. Como nota desconcertante se presenta la variedad en el tratamiento de las cabezas y manos, estas últimas muy expresivas y crispadas en algún caso. Insistiendo en el acabado de estas obras, llama la atención que algunas, como vimos, fuesen tasadas por el escultor Juan Bautista Vázquez y el pintor Juan Chacón. Esto último nos induce a pensar que tendrían algún tipo de acabado pictórico, lo cual enlaza con la compañía Marín-Bianchis, en la que se especificaba que su finalidad era hacer esculturas de barro y darle color bronceo. Sin duda, ello es un nuevo reto que plantea este ciclo escultórico. Gracias a la fotografía, se puede observar que algunas de estas obras parece que fue matizada cromáticamente; así sus cejas parece que hubieran sido remarcadas por unas pinceladas. Es posible que, más que policromarse, tuvieran un acabado a modo de grisalla, a lo que se alude en algunas de las obras de Perrin⁴⁶.

Ahora bien, la comparación de las obras de Perrin con las de Marín, evidencia que las de este último presentaron fallos técnicos que explicarían que el cabildo se planteara despedirlo, por lo que no es de extrañar que los canónigos hicieran un seguimiento exhaustivo de sus trabajos posteriores, como se ha indicado (**Fig. 6**). En cualquier caso, resulta evidente que las obras de Marín muestran en ocasiones, además de lagunas y grietas, desproporción y falta de armonía. De igual modo, sus tamaños no son homogéneos, resultando a veces pequeñas

⁴⁵ En las esculturas del trasaltar que realizó Perrin se empleó barro de loza de Castilleja de la Cuesta, CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concepción y LAGUNA PAÚL, Teresa. Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin. *Laboratorio de Arte*. 2010, 22, p. 29.

⁴⁶ Las esculturas de Perrin contaban tanto con estructuras internas de madera, que se perdían en la cocción, como otras metálicas de carácter permanente, CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concepción y LAGUNA PAÚL, Teresa. Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin. *Laboratorio de Arte*. 2010, 22, pp. 36-43.

y en otras lo contrario, hasta casi no caber en los encasamientos. Ello choca con la homogeneidad y corrección formal de las aplomadas obras de Perrin, lo que nos lleva a plantear que Marín, cuyas cualidades expresivas, compositivas y estéticas fueron sin duda superlativas, no fuese un técnico depurado, al menos en este ciclo. Tales debilidades técnicas fueron la causa de los referidos errores y, en particular, el agrietamiento de algunas figuras, destacando en tal sentido la del extremo derecho del nivel superior del trasaltar, una escultura de senos turgentes, bellísimo rostro agrietado y mano dislocada (Fig. 7).

Figura 6

Figura no identificada, Juan Marín (izquierda). Rey no identificado, Miguel Perrín (derecha). Trasaltar de la catedral de Sevilla, paño sur
[Fotografía de los autores]



Figura 7
 Dos sibilas. Juan Marín. Trasaltar de la catedral de Sevilla, paño central
 [Fotografía de los autores]



Otra cuestión digna de destacar, y relacionada con la anterior, es que las obras de Perrin cuentan con distintos atributos —palmas, báculos, coronas, etc.—, mientras que muchas figuras de Marín los han perdido e incluso faltan las manos y hasta la cabeza en algunas de ellas, lo que además de impedir su identificación vuelve a poner en evidencia la falta de destreza técnica y hace que la iconografía de este ciclo sea un endiablado rompecabezas. La dificultad de identificar cada figura hace casi imposible desvelar el sentido total de la obra. No obstante, Laguna, a partir de las esculturas de Perrin, lo ha explicado de modo general como una exaltación de la Iglesia, fundamentada en la figura de la Virgen María, estableciendo así una relación con la iconografía de retablos y fachadas de las catedrales

góticas⁴⁷. Sin embargo, la cuestión debe ser más compleja, pero dada la falta de atributos identificables en muchas esculturas, la interpretación y entendimiento del conjunto se rige más por hipótesis que por fundamentos objetivos. No obstante, y a pesar de las dificultades, es posible arrojar algo de luz. Por nuestra parte creemos que las cuatro esculturas que se toman como modelo, en 1570, podrían ser identificadas como *San Isidoro y San Leandro y Santa Justa y Santa Rufina* —una de las figuras femeninas parece portar un cacharro de barro—, aunque a ellas se alude en la documentación como a dos obispos y dos vírgenes [Paño central: 7-10]⁴⁸. Asimismo, cabría suponer que las siete féminas que hay a la derecha de las anteriores fueran las sibilas, número que se especifica en la *Silva de varia lección* (1540), de Pedro Mexia, la cual pudo ser su referencia textual [Paño central: 11-12 y 13-17]. Por otro lado, entre los seis varones de la izquierda, los cuatro primeros pudieran identificarse quizá con los padres de la Iglesia Occidental, ya que uno de ellos porta capelo cardenalicio que pudiera identificarlo como *San Jerónimo*. Poco más se puede aventurar, ya que solo se atisban reyes dentro de un repertorio icónico tan críptico como sorprendente.

Son imágenes que destilan un acusado italianismo, sobre todo si se comparan con las de Perrin. Sus movidas composiciones, sus inestables posturas o el hecho de que algunas crucen acusadamente los brazos por delante del cuerpo parecen evocar las formas más atrevidas y alejadas de la serenidad clasicista anterior, ya imperante en las artes plásticas sevillanas en aquellos años, como se aprecia en las tres figuras inferiores del lado sur⁴⁹ [Paño sur: F-G] (**Fig. 8**). No obstante, las esculturas de Marín no parecen seguir los elegantes y estilizados tipos de la *maniera*, ya que su producción se caracteriza por la variedad y una mayor tendencia al realismo, con cotas que cabría calificar de expresionistas [Paño central: 6]. Aunque resulte imposible analizar cada una de estas piezas, algunas ya citadas, son dignas de mención: la central del registro superior del lado norte [Paño norte: e], por su aplomada composición y exótico gorro, el más veneciano de todo el conjunto (**Fig. 9**); así como las cuatro del registro inferior, por la variedad de sus tocados y vestimentas, sus movimientos dentro del espacio arquitectónico que las cobija y su marcado perfil italiano [Lado norte: f-i] (**Fig. 10**).

47 LAGUNA, Teresa. Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla. En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 98-105 y LAGUNA PAÚL, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022, pp. 89-113.

48 A esta misma identificación llegó también PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto y ingeniero militar*. Trabajo Fin de Máster Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, p. 37.

49 Tras su formación en Roma, la llegada del pintor Luis de Vargas a Sevilla, en 1550, motivó la evolución de la pintura local según los modelos de Perino del Vaga o Vasari. Es entonces cuando la obra de Pedro de Campaña atenuó su fuerza flamenca en pos de aquel rafaelismo aprendido y asumido durante su estancia en Italia, SERRERA, Juan Miguel. Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla. En *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, 385-392.

La llamativa variedad estilística, formal y de tamaño de este ciclo nos hace pensar en la existencia de varias manos, aunque fuera Marín quien coordinara los trabajos. Téngase en cuenta que en estos momentos también trabajaban en la catedral Juan Bautista Vázquez *el Viejo*, Juan Giralte, el ya citado Diego de Pesquera y Francisco de Carona, este último, por cierto, milanés como Bianchis. A esos nombres se unían los menos conocidos de Diego Sánchez, Diego Díaz y Francisco Hernández que pudieron tener alguna participación en estas obras⁵⁰, una cuestión que queda abierta a futuros estudios.

Figura 8

Figuras no identificadas. Juan Marín. Trasaltar de la catedral de Sevilla, paño sur
[Fotografía de los autores]



⁵⁰ LAGUNA PAÚL, Teresa. El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae. En LAGUNA PAÚL, Teresa ed. *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, p. 74.

Figura 9

Figura no identificada. Juan Marín. Trasaltar de la catedral de Sevilla, paño norte
[Fotografía de los autores]



Figura 10

Figuras no identificadas. Juan Marín. Trasaltar de la catedral de Sevilla, paño norte
[Fotografía de los autores]



4. MÁS ALLÁ DEL TRASALTAR: JUAN MARÍN, UN ESCULTOR POLIÉDRICO

La labor de Marín no se redujo, en la intensa década en la que trabajó para la catedral de Sevilla, a las imágenes del trasaltar y a su delicada labor en el facistol, bien conocida⁵¹. Otro ciclo que parece que concluyó fue el de la Capilla Real. La documentación al respecto recoge dos pagos a nuestro protagonista de 1564 y ya aludidos. El año siguiente, en agosto de 1565, se le pagó también a Marín *por llevar tres figuras de barro para la capilla Real y por azerlas y volverlas a la iglesia, treinta y tres reales*⁵². Por su parte, Morales ha apuntado la posible relación de Marín con las imágenes de *San Isidoro* y *San Leandro* del presbiterio de dicho recinto⁵³. Hemos de reconocer que nos resulta muy difícil asociar a Marín con los tres ciclos escultóricos de la Capilla Real. El del presbiterio es de piedra y solo coincide con él en cronología, mientras los *reyes del Antiguo Testamento* del arco de entrada son anteriores⁵⁴. Lo más parejo a lo que realizó Marín son las doce esculturas de las enjutas de tal arco de entrada, aunque son más rudimentarias que dispuestas en el trasaltar.

La labor de Marín en la catedral se extendió también a la realización de las esculturas presentes en el monumento de Semana Santa. Las fuentes dan sorprendentes referencias técnicas y materiales al respecto, que ponen en evidencia la versatilidad de nuestro artista, el cual trabajó en otras imágenes que cabría calificar de festivas y de las que solo nos quedan referencias documentales⁵⁵.

Sorprende la variada actividad que desarrolló Marín en la catedral, de lo que resulta prueba expresiva un pago de 1564 por *aderezar el amoscador grande del altar mayor con las sedas que en él entraron e pintura de escudos*⁵⁶. Se aludía así a un prosaico espantamoscas, pero como

51 LAGUNA PAÚL, Teresa. El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae. En LAGUNA PAÚL, Teresa ed. *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, pp. 15-105.

52 ACS, Adventicios 1565 (274), f. 78. PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto y ingeniero militar*. Trabajo Fin de Máster Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, p. 75. Faltan los libros de Adventicios de los años 1566 y 1567 que puede que dieran más información al respecto.

53 MORALES, Alfredo J. *La capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla 1979, p. 136.

54 MORALES, Alfredo J. Pedro de Campaña y su intervención en la Capilla Real de Sevilla. *Archivo Hispalense*. 1977, 185, pp. 189-194.

55 Sobre estas esculturas se dan datos en GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II, p. 290, así como en ACS. Adventicios 1565 (274), ff. 31 y 33. Sobre su actividad en relación con la escultura festiva véase LLEÓ CAÑAL, Vicente. La conjuncture classique dans la sculpture sévillane: les années 1570. *Revue de l'art*. 1985, 70, p. 22 y LAGUNA PAÚL, Teresa. El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae. En LAGUNA PAÚL, Teresa ed. *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, p. 74.

56 ACS. Adventicios 1564 (273), f. 74 y PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto e ingeniero militar*. Trabajo Fin de Máster. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, p. 72.

todo lo relativo al culto catedralicio, debió de tratarse de una fina pieza suntuaria, en la que todo parece indicar que nuestro artista también llevó a cabo una labor pictórica, algo que no debe extrañar teniendo en cuenta lo ya visto en relación con su cualidad de dorador o imitador del bronce. No olvidemos en tal sentido que Marín bronceó, en 1564, las esculturas que Vázquez y Giralte habían tallado para el remate del tenebrario catedralicio⁵⁷.

Más allá de la catedral, Marín demostró dotes para la arquitectura, ya que en 1574 se comprometía a realizar un teatro de comedias en el solar de las Atarazanas de los Caballeros, que Diego de Vera tenía alquilado, siendo propiedad de los Alcázares Reales⁵⁸. Pudo demostrar así sus habilidades como diseñador y arquitecto, aunque la estructura de estos recintos no presentaba las exigencias tectónicas que sí se desarrollaron en su Italia natal. No obstante, pudo ser esta condición la que orientara el encargo. Fallecido Hernán Ruiz, Marín, respaldado por su posición dentro de la seo hispalense, pudo convertirse en el más indicado para diseñar un recinto teatral. Dada la fisonomía de estos corrales, a Marín le debió corresponder idear una estructura sencilla y el tablado o escenario con sus elementos anexos: vestuarios, maquinaria de la tramoya y corredores⁵⁹. Aquí pudo demostrar las capacidades que le granjearon un último nombramiento, pues, tras más de una década de trabajo para el cabildo de la catedral de Sevilla como escultor de imaginería —la última nómina es de 1576—, Marín aparece en Cádiz como maestro mayor de las fortificaciones de la ciudad y del puente Zuazo, que une San Fernando con Puerto Real. Su nombramiento se remonta a 1574, cuando todavía era vecino de Sevilla, y ostentó el cargo hasta 1590⁶⁰. No es

57 LAGUNA PAÚL, Teresa. El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae. En LAGUNA PAÚL, Teresa ed. *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, pp. 36 y 37, donde también se recoge que fue en 1564 a Aznalcóllar en busca de una cantera de jaspe. La variedad de actividades desarrolló al servicio del cabildo fue enorme, algunas muy alejadas de su condición de imaginero, como la de abastecer de telas a la catedral. ACS. Adventicios 1564 (273), fol. 28 vº y ACS. Adventicios 1575 (282), f. 47. PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto e ingeniero militar*. Trabajo Fin de Master. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, p. 70. Otro ejemplo de tan variadas actividades es un pago *por un llavón grande del postigo del sagrario*, ACS. Adventicios 1576 (283), f. 13vº. Sobre otras referencias a Marín véanse LAGUNA PAÚL, Teresa. *Memorias sepulcrales de las Sauninas. Laboratorio de Arte*. 1999, 12, pp. 27-38; MORALES, Alfredo J. *Hernán Ruiz II y la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla. Laboratorio de Arte*. 1992, 5 (1), pp. 111-129; y PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1983, pp. 83, 140-144 y 261-264.

58 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez Jiménez, 1932, pp. 72-73. Sobre las rentas de Diego de Vera, SÁNCHEZ-ARJONA, José. *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta el siglo XVII*. Sevilla: Rasco, 1898, pp. 59-60. Este teatro, conocido como el de las Atarazanas de los Caballeros, se encontraba en un solar situado entre el Alcázar y la Torre del Oro, próximo a un corral de vecinos y a una prisión destinada a nobles (cárcel de los caballeros), SENTAURENS, Jean. *Seville et le theatre. De la fin du Moyen age a la fin du XVIIe siecle*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux 1984, vol. 1, pp. 116-122.

59 Se realiza un breve apunte sobre la fisonomía de estos teatros en BOLAÑOS DONOSO, Piedad. Los corrales de comedias: los teatros sevillanos en los siglos XVI y XVII. *Andalucía en la Historia*. 2013, 40, pp. 50-57.

60 CÁMARA MUÑOZ, Alicia. Cantería e ingeniería del Renacimiento en el Puente de Zuazo en Cádiz. *Lexicon*. 2015, 20, p. 9.

nuestra intención ocuparnos en esta ocasión de esta última fase vital del artista, aunque no queremos dejar de señalar que ello confirma su ya apuntada destreza arquitectónica e ingenieril. Cabe recordar, en tal sentido, la enorme significación que para la empresa americana y, en última instancia, para todo el mundo Hispánico, tenían la ciudad y el puerto de Cádiz. De hecho, Felipe II se ocupó de defender toda la bahía gaditana, con relación a lo cual se conservan diseños de Marín, datados en 1583, para las torres que se levantaron en Sanlúcar de Barrameda. Ello abre una nueva línea de investigación sobre nuestro artista, en la que se apuntan relaciones con la corte, para la que también realizó *inventos para la guerra*⁶¹. Asimismo, está pendiente de comprobación el hecho de que el escultor pudiera haber visitado Madrid en 1576, pues se cita a un Marín entre los artífices del sepulcro de Juana de Austria. Aunque su realización finalmente se confió a Pompeo Leoni, Marín sería el encargado de realizar una cabeza y manos de barro para el retrato de la infanta. Si bien no se le conocen competencias en el tratamiento del mármol, material en que fue ejecutado el sepulcro, sí fue experto escultor en barro, como se ha demostrado en este artículo, por lo que no se puede descartar que el Marín de las Descalzas Reales y el sevillano, sean la misma persona, una hipótesis ya avanzada por Ana García Sanz⁶².

5. BIBLIOGRAFÍA

ADALGISA, Lugli. *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*. Turín: Umberto Allemandi, 1990.

ALONSO MORAL, Roberto. La producción de escultura en barro del manierismo al primer naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los hermanos García. En GILA MEDINA, Lázaro ed. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica*. Madrid: Arco Libros, 2010, pp. 331-356.

BOUCHER, Bruce. *The sculpture of Jacopo Sansovino*. 2 vols. New Haven: Yale University Press, 1991.

⁶¹ A pesar de que no nos ocuparemos de esta fase de Marín no queremos dejar de citar al menos FERNÁNDEZ CANO, Víctor. *Las defensas de Cádiz en la edad Moderna*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1973, pp. 230-232; CÁMARA MUÑOZ, Alicia. Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para defensa del territorio (I). *Espacio, tiempo y forma, serie VII, Historia del arte*. 1990, 3, pp. 63-66; VALDECANTOS, Rodrigo. La reciente restauración de las torres vigías en el litoral de Cádiz: del respeto ocioso al utilitarismo *mixtificador*. *Estudios de historia y arqueología medievales*. 1994, 10, 257-307; CÁMARA MUÑOZ, Alicia. La profesión de ingeniero: los ingenieros del rey. En SILVA SUÁREZ, Manuel ed. *Técnica e ingeniería en España. I el Renacimiento. De la técnica imperial y popular*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, 2008, pp. 129-168 y LUENGO, Pedro. Ingenieros italianos al servicio de la Corona hispana. Entre el liderazgo técnico y el espionaje. En CANTERA MONTENEGRO, Jesús ed. *Cuadernos de Historia Militar. Presencia de ingenieros militares extranjeros en la milicia española*, 2019, 8, p. 24. ISSN: 2695-8163

⁶² GARCÍA SANZ, Ana. Nuevos datos de los artífices de la capilla funeraria de Juana de Austria. *Reales Sitios*. 2003, 155, pp. 19-21.

BOUCHER, Bruce ed. *Earth and fire: Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova*. New Heaven: Yale University Press, 2001.

BURKE, Peter *Il rinascimento europeo: centro e periferie*. Roma: Laterza, 2009.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad. Los corrales de comedias: los teatros sevillanos en los siglos XVI y XVII. *Andalucía en la Historia*. 2013, 40, pp. 50-57.

CACHERO VINUESA, Monserrat. Redes mercantiles en los inicios del comercio atlántico. Sevilla entre Europa y América, 1520-1525. En BÖTTCHER, Nikolaus, HAUSBERGER, Bernd e IBARRA, Antonio eds. *Redes y negocios globales en el mundo ibérico, siglos XVI-XVIII*. Madrid: Iberoamericana, 2011, pp. 25-51.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia. Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para defensa del territorio (I). *Espacio, tiempo y forma, serie VII, Historia del arte*. 1990, 3, pp. 55-86.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia. La profesión de ingeniero: los ingenieros del rey. En SILVA SUÁREZ, Manuel ed. *Técnica e ingeniería en España. I el Renacimiento. De la técnica imperial y popular*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, 2008, pp. 129-168.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia. Cantería e ingeniería del Renacimiento en el Puente de Zuazo en Cádiz. *Lexicon*. 2015, 20, p. 9.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concepción y LAGUNA PAÚL, Teresa. Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin. *Laboratorio de Arte*. 2010, 22, pp. 36-43.

DESWARTES-ROSA, Sylvie. Francisco de Holanda collectionneur. *La revue du Louvre et des Musées de France*. 1984, 3, pp. 169-175.

DONATO, Giovanni. Ai confini occidentali del Ducato. Protagonisti e problemi della terracotta delle province piemontesi. En ALBERTINI, Maria Grazia y BASSO, Laura eds. *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*. Milán: ET, 2013, pp. 87-105.

ESCUREDO BARRADO, Elena. Juan Chacón, un pintor casi desconocido en la Sevilla del XVI: un recorrido por su vida y obra. *Laboratorio de Arte*. 2019, 31, pp. 143-160.

FERNÁNDEZ CANO, Víctor. *Las defensas de Cádiz en la edad Moderna*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1973.

FERRER GARROFÉ, Paulina. Observaciones sobre la imagen de san Jerónimo penitente en la escultura sevillana, de Torrigiano a Martínez Montañés. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier ed. *La orden de San Jerónimo y sus monasterios: actas del simposium (II)*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística, 1999 vol. 1, pp. 409-427.

GALLI, Aldo. Prima di Amadeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento. En ALBERTINI, Maria Grazia y BASSO, Laura eds. *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*. Milán: ET, 2013, pp. 43-58.

GARCÍA SANZ, Ana. Nuevos datos de los artífices de la capilla funeraria de Juana de Austria. *Reales Sitios*. 2003, 155, pp. 19-21.

GAURICO, Pomponio. *Sobre la escultura*. Madrid: Akal, 1989.

GENTILINI, Giacarlo. La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie. En VACARI, Maria Grazi ed. *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*. Florencia, Centro Di, 1996, pp. 97-102.

GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: s.n., 1890, vol. II.

LAGUNA PAÚL, Teresa. Memorias sepulcrales de las Sauninas. *Laboratorio de Arte*. 1999, 12, pp. 27-38.

LAGUNA, Teresa. Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla. En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 81-106.

LAGUNA PAÚL, Teresa. El facistol de la Catedral de Sevilla: Templum musicae. En LAGUNA PAÚL, Teresa ed. *Facistol de la Catedral de Sevilla: estudios y recuperación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, pp. 15-106.

LAGUNA PAÚL, Teresa. Retórica visual y formas del barro en los relieves de Miguel Perrin de la Catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte*. 2019, 31, 75-96.

LAGUNA PAÚL, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022.

LLEÓ CAÑAL, Vicente. La conjoncture classique dans la sculpture sévillane: les années 1570. *Revue de l'art*. 1985, 70, pp. 21-28.

LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez Jiménez, 1929.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez Jiménez, 1932.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. Materiales constructivos de imágenes, en talleres sevillanos del siglo dieciséis. *Calvario. Revista de semana santa*. 1951, s.n., s.p.

LUENGO, Pedro. Ingenieros italianos al servicio de la Corona hispana. Entre el liderazgo técnico y el espionaje. En CANTERA MONTENEGRO, Jesús ed. *Cuadernos de Historia Militar. Presencia de ingenieros militares extranjeros en la milicia española*, 2019, 8, pp. 16-46.

MORALES, Alfredo J. Pedro de Campaña y su intervención en la Capilla Real de Sevilla. *Archivo Hispalense*. 1977, 185, pp. 189-194.

MORALES, Alfredo J. *La capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979.

MORALES, Alfredo J. Hernán Ruiz II y la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla. *Laboratorio de Arte*. 1992, 5 (1), pp. 111-129.

MORALES, Alfredo J. *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal, 1996.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1983.

PÉREZ NEGRETE, Alberto. *Sobre el veneciano Juan Marín: escultor, arquitecto e ingeniero militar*. Trabajo Fin de Máster. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.

PÉREZ NEGRETE, Alberto. Tracce documentarie per Juan Marin, scultore, architetto e ingegnere militare tra Venezia e la Spagna. *Arte veneta*, 2021, 78, pp. 247-254.

RECIO MIR, Álvaro. La difusión de los modelos montañesinos del Niño Jesús: causas de una producción seriada. En RAMOS SOSA, Rafael ed. *Actas del coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606, 2006*. Sevilla: Hermandad Sacramental del Sagrario, 2010, pp. 261-288.

REINA GIRÁLDEZ, Francisco. Llegada a Sevilla y primeras obras de Lorenzo Mercadante de Bretaña. *Archivo Hispalense*. 1987, 215, pp. 143-151.

RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro. ¿Antiguos o trasuntos de época moderna? Sobre algunos retratos considerados romanos en colecciones hispanas. En CLAVERÍA, Monserrat ed. *Viri Antiqui*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 18-31.

SÁNCHEZ CORTEGANA, José María. *El oficio de ollero en Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1994.

SÁNCHEZ-ARJONA, José. *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta el siglo XVII*. Sevilla: Rasco, 1898.

SENTAURENS, Jean. *Seville et le theatre. De la fin du Moyen age a la fin du XVIIe siecle*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux 1984, vol. 1.

SCHLOSSER Julius. *La letteratura artistica. manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Florencia: La Nuova Italia, 1964.

SERRERA, Juan Miguel. Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla. En *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 385-392.

STUPPERICH, Reinhard. Die zwölf Caesaren Suetons Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit. *Mannheimer Historische Forschungen*. 1995, 6, pp. 39-58.

VALDECANTOS, Rodrigo. La reciente restauración de las torres vigías en el litoral de Cádiz: del respeto ocioso al utilitarismo mixtificador. *Estudios de historia y arqueología medievales*. 1994, 10, pp. 257-307.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*. Florencia: Fondazione Momofonte, 1568, ed. Paola Barocchi, s.p. [Consulta: 04/05/2023]. Disponible en <https://www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/>

WREN CHRISTIAN, Kathleen. Caesars, Twelve. En GRAFTON, Anthony; MOST, W. Glenn; SETTIS, Salvatore eds. *The Classical Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 2010, pp. 163-165.