

# COPIA E INVENCION

MODELOS, RÉPLICAS, SERIES Y CITAS  
EN LA ESCULTURA EUROPEA

II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MUSEOS Y  
COLECCIONES DE ESCULTURA

14, 15 y 16 de febrero de 2013

© Museo Nacional de Escultura, 2013

En colaboración con la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura

© De los textos: sus autores

Coordinación y revisión de textos: Ana Gil Carazo

# DE LA LÍNEA AL VOLUMEN: GÉNESIS FIGURATIVA Y MODELOS GRABADOS EN LA OBRA DE LORENZO MERCADANTE DE BRETAÑA

TERESA LAGUNA PAÚL

*Universidad de Sevilla (España)*

Lorenzo Mercadante de Bretaña es el primer escultor documentado en la catedral de Sevilla y su presencia en la ciudad forma parte del devenir artístico incentivado por la construcción de la catedral gótica a partir de 1433, que requirió la presencia de especialistas en cantería, de entalladores y de escultores desplazados desde otras regiones de diversa procedencia.

La llegada de las formas y modelos franco-flamencos a Sevilla se constata, paulatinamente, a partir del segundo tercio del siglo XV y en escultura está relacionada documentalmente con la presencia de este artista para realizar en la catedral del Sevilla el sepulcro del Cardenal Don Juan de Cervantes en el mes de abril de 1454, que concluyó y fechó cuatro años después en una cartela donde dejó constancia de su origen bretón y, previsiblemente, castellanizó su nombre «Lorens Marchand» o «Marc'hadour»<sup>1</sup>. La documentación conservada señala que «Lorenço mercader y maginero» cobró importantes cantidades por este sepulcro y para la misma catedral realizó, entre otros encargos, unas «ymagenes de barro» identificadas en el transcurso del siglo XX con algunas esculturas de las portadas de la fachada occidental del mismo templo. Estas últimas centran nuestra investigación donde doy a conocer los modelos grabados de su cultura visual y estudio su praxis escultórica. La transformación de los modelos figurativos, de las líneas y sombras de los grabados en cobre del siglo XV en volúmenes escultóricos modelados, realizados con la técnica del barro cocido y concluidos con una capa, una terminación, pictórica.

## GÉNESIS FIGURATIVA DE LA FACHADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

El proyecto de la fachada principal de la catedral gótica de Sevilla estableció tres accesos en el muro de poniente dispuestos en eje con las naves procesionales, con una

<sup>1</sup> Reina, 1987: 143-151.

calculada ordenación en la simetría de las portadas y con las directrices generales de su escultura monumental: los tres tabernáculos de cada tímpano acogerían los temas preestablecidos y las jambas alojarían las figuras complementarias a la iconografía de cada portal. Las primeras referencias relativas a su decoración monumental están relacionadas con los pagos de las arquivoltas de la portada del Baptisterio en 1449 que tienen siete altorelieves con profetas y dos ángeles esculpidos en una piedra de superficie rugosa, inapropiada para conseguir una calidad adecuada. Las escasas posibilidades plásticas de ésta determinaron primero una búsqueda de canteras más idóneas y luego un cambio en los materiales con la consiguiente realización de imágenes y relieves en barro cocido<sup>2</sup>.

Coyunturas aún desconocidas incentivarían, por necesidades funcionales o culturales, los encargos escultóricos de las portadas laterales y su dilatada ejecución aplazó el programa del acceso principal —«la puerta del Perdón nueva»— hasta finales del siglo XIX. Esta circunstancia alteró la lectura unitaria del programa iconográfico gótico, planificado para integrar un universo figurativo en las escenas de los tímpanos y en las esculturas de las jambas donde la evocación de santos universales y de los venerados localmente proporcionaban a los fieles los modelos edificantes, los sentimientos de piedad y virtud a seguir. El tímpano de la portada del Nacimiento desarrolla el comienzo del Nuevo Testamento, anunciado por los profetas y escrito por los evangelistas; la del Baptisterio muestra el bautismo en el Jordán que confirmó la identidad divina de Cristo, reveló a los hombres de su misión y el mensaje de la doctrina cristiana cuya difusión se representa en las esculturas de las jambas, que canalizan el acceso de los fieles hacia la inmediata capilla bautismal. En la puerta meridional los evangelistas, situados a ambos lados de la escena de la natividad, inician un cortejo donde participan en las dos portadas laterales los santos, mártires y confesores de la Iglesia hispánica. Los profetas tallados en las arquivoltas de la portada del Baptisterio, los ángeles músicos de barro cocido de la del Nacimiento y los profetas mayores cobijados en los tabernáculos inmediatos a los dinteles de ambos accesos completan la lectura iconográfica de cada acceso. Para el tímpano de la puerta principal reservarían el tema de la Asunción —titular de la catedral— o el de la Coronación de la Virgen y en sus jambas los profetas y los apóstoles junto con los mártires, los confesores y los santos vinculados con la diócesis de los accesos laterales habrían representado una visión unitaria de la Iglesia en la Tierra<sup>3</sup>.

Las esculturas de las jambas de la portada del Nacimiento vinculan espacialmente a los evangelistas con la escena y en las hornacinas extremas dos santos hispánicos

<sup>2</sup> Laguna, 2002: 83-92.

<sup>3</sup> Laguna, 2013: en prensa.

plasman los orígenes del cristianismo en la península y enlazan, iconográficamente, con los de la puerta del Baptisterio donde la posición de san Leandro y san Isidoro, san Fulgencio y santa Florentina, santa Justa y santa Rufina suponen un homenaje visual a la iglesia de Sevilla. Las imágenes de san Laureano y san Hermenegildo en las hornacinas exteriores del acceso meridional, están simétricas al emplazamiento de las mártires alfareras, manifiesta la revitalización que tuvo su culto en esta diócesis durante el siglo XV y el interés demostrado por el arzobispo Don Alonso de Ejea (+1417) y el cardenal Don Juan de Cervantes (+1453), fundadores de las capillas de igual titulación en la catedral. La ubicación de los evangelistas san Juan y san Lucas, en las jambas inmediatas a la puerta remarcan su relación con la Virgen y equipara su relevancia con el lugar ocupado por san Leandro y san Isidoro en la portada del Baptisterio. En esta última las seis esculturas canalizan cristianamente el ingreso de los fieles, potencian los orígenes de la Iglesia hispánica y su vinculación con la hispalense mediante la adecuada visión éstas que responde a pautas iconográficas marcando parejas, colocadas a ambos lados, a tenor de su importancia y percepción por parte de los fieles: las santas ocupan el primer plano y los santos obispos el inmediato al acceso. San Fulgencio y santa Florentina completan canónicamente esta iconografía hispánica y apenas acaparan la atención del fiel por su posición intermedia, casi oculta desde una perspectiva central (figs. 1 y 2).

La importancia de estos temas y la realización material de las portadas laterales tuvo varias etapas desde mediados del siglo XV hasta comienzos del XVI, no bien reflejadas en la documentación conservada. Cuatro escultores o talleres recibieron los encargos para realizar las escenas de los tímpanos y las esculturas de sus jambas atendiendo a la simetría de la fachada, a las líneas de su composición y a los hábitos constatados en numerosas fábricas donde la ejecución de la escultura monumental estuvo perfectamente organizada; los contratos evidencian encargos para figuras de características comunes, los pagos constatan entregas de la misma índole y, además, cuando la demanda corresponde a una gran fachada con varios accesos se pueden realizar sincrónicamente las esculturas de las jambas de uno o más portales mientras que los tímpanos suelen contratarse individualmente, uno a uno<sup>4</sup>. La gestión y recursos económicos de los comitentes impusieron el ritmo de los trabajos, que tuvieron etapas de gran vitalidad y otras campañas con una ejecución más lenta, con menos escultores en el taller, o incluso paralizaciones en los programas durante varios años o, incluso, décadas.

La racionalización del trabajo y el montaje de la escultura monumental de la fachada de principal de la catedral de Sevilla comenzó por los relieves tallados en pie-

<sup>4</sup> Hamon, 2002: 19-30. Joubert, 2008: 161-169.

dra de las arquivoltas de la portada del Baptisterio (1449) y continuó con los encargos en barro cocido a Mercadante de Bretaña (1464-1468), a Pedro Millán (h. 1487-1507) y a otros escultores anónimos, cuyas formas reflejan una asimilación del lenguaje formal de ambos artistas y han tenido distintas atribuciones desde finales del siglo XVIII. En 1911 Manuel Gómez Moreno destacó el carácter flamenco de gran parte de las esculturas y encontró afinidades con el sepulcro del cardenal Juan de Cervantes, que estudió Diego Angulo en 1928. Desde entonces todos los historiadores han vinculado gran parte del programa figurativo de las dos portadas laterales con los pagos abonados a Mercadante de Bretaña por unas «imágenes de barro para la iglesia» de la catedral de Sevilla<sup>5</sup>.

Los cargos contables omiten el lugar donde fueron instaladas pero Lorenzo Mercadante comenzaría el programa escultórico de las portadas laterales de fachada occidental después de 1462, ya que este año no recibió remuneraciones del cabildo y en 1458 había terminado el sepulcro del cardenal Cervantes. Según la documentación conservada, a mediados de 1464 trabajaba en este programa y desde el 29 de agosto, cuando cobró uno de los tres pagos acordados hasta finales del mismo y acometió el encargo de forma continuada, con intensa dedicación hasta finales de 1467 año en el que, además, aparece incluido entre los oficiales de la fábrica. Según los pagos realizados en 1464, 1465 y 1467 percibió por su trabajo y materiales treinta y tres mil cuatrocientos maravedíes y, además, las anotaciones verifican la existencia, al menos, de dos contratos abonados mediante entregas a cuenta, aunque desconocemos cuantos años estuvo ocupado en la realización las doce figuras de las jambas y del relieve de la puerta del Nacimiento. Además podemos suponer que para cada una de las esculturas de las jambas necesitaría, aproximadamente, entre cuatro y seis semanas de trabajo a tenor de las prácticas documentadas en otros templos o, incluso, en otros encargos de escultura monumental en barro cocido realizados para el mismo cabildo hispalense en el primer tercio del siglo XVI<sup>6</sup>. Tampoco puede fijarse con exactitud la fecha límite de estos contratos y de su relación laboral con la catedral porque, lamentablemente, no se conservan los libros de contabilidad y secretaría desde 1468 hasta 1487. Un periodo demasiado amplio durante el cual, ya señale hace unos años, otros artistas modelaron en barro cocido los ángeles músicos de las arquivoltas de la portada del Nacimiento o el tímpano de la del Baptisterio y luego Pedro Millán con su taller hizo las parejas de profetas de los dinteles de las dos portadas.

<sup>5</sup> Gestoso, 1898: T. II, 79-81. Gómez Moreno, 1911: 63-66. Angulo, 1928: 1-18, 44-58. Pérez-Embid, 1973: 43-44. Hernández, 1984: 232-236. Laguna, 2002: 89-94.

<sup>6</sup> Laguna, 2013: en prensa. Laguna, 2007: 89-90. Laguna, 2012: 148-149

## CULTURA VISUAL, MODELOS GRABADOS Y PRAXIS TÉCNICA

Las doce esculturas de las jambas de las portadas laterales de la fachada principal son obras realistas, tratadas con el humanismo eyckiano característico del sepulcro del cardenal Cervantes, donde los apóstoles situados bajo las hornacinas del basamento presentan las túnicas con las mismas caídas, plegados y amplitud de los mantos que los evangelistas de la portada del Nacimiento. Todos llevan libros y filacterias con textos borrados por el paso del tiempo y su lenguaje expresivo emula las composiciones de Juan van Eyck, de otros artistas activos en los talleres de Brujas, Tournai y diócesis de Lieja que tuvieron una amplísima difusión gracias a los grabados del Maestro de las cartas y, especialmente, del Maestro E.S. cuyas estampas, ampliaron los horizontes figurativos de los artistas, facilitaron la circulación de obras y de los modelos utilizados por los escultores, pintores e iluminadores del tercer cuarto del siglo XV<sup>7</sup>. En los tres santos obispos destacan las mismas calidades plásticas con las que realizó el bulto del mausoleo del cardenal Juan de Cervantes donde Mercadante potenció las propiedades táctiles de los textiles, acentuó el carácter de los bordados, contrastó los volúmenes de los paños con un cuidado tratamiento en los rostros, confirió una marcada expresividad a las manos, que revelan un estudio y modelado del natural así como una cultura visual vinculada directamente a los modelos franco-flamencos de la segunda generación del 1400 (figs. 3 y 4).

En el imaginario visual del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña también se constatan los grabados del Maestro E.S. en varios apóstoles del basamento del sepulcro del cardenal Cervantes o en los evangelistas de la portada del Nacimiento que recuerdan, directamente, una serie de este grabador que también sirvió de modelo al iluminador valenciano que realizó el *Libro de Horas de Alfonso Borja* a mediados del siglo XV<sup>8</sup> (fig. 5). Su *San Miguel del Monasterio de san Miguel de los Ángeles* (Sanlúcar la Mayor) tiene una clara relación con dos grabados de este mismo maestro<sup>9</sup>. En la Natividad de la portada de la catedral de Sevilla se constata una composición netamente pictórica que desvela los orígenes de su formación, tanto por el carácter de la arquitectura como por los rasgos y actitudes de la Virgen, del Niño, de san José y de la joven partera, identificada tradicionalmente como una pastora. El altorrelieve es, sin duda, una de las obras más representativas de su talento de este escultor quien adaptó las limitaciones espaciales impuestas por los tres tabernáculos del tímpano a los modelos figurativos y pictóricos de la escuela de Tournai y Brujas que conocería

<sup>7</sup> Shestak, 1967: 1-8. Areford, 2009: 119-153.

<sup>8</sup> Manzari, 2012: 209-211.

<sup>9</sup> Morón, 2007: 53.

directamente por formación o por las estampas inspiradas en las obras de Robert Campin o Roger van der Weyden<sup>10</sup>.

Aquí el acontecimiento sagrado, tratado con una profunda humanización del tema, está fundamentado en las *Revelaciones* de santa Brígida y en el evangelio apócrifo del Pseudo Mateo, difundido en los siglos del gótico a través de la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine<sup>11</sup>. En el interior del cobertizo, la Virgen arrodillada, en oración, contempla la divinidad de su Hijo, que descansa desnudo y tendido sobre una aureola radiante dentro del pesebre construido con cañas y troncos, rodeado por ángeles cantores y músicos, portadores de la cartela del «Gloria in excelsis» con el texto borrado. A su derecha san José, ataviado con la ropa y botas de viaje, está representado en el momento que llegó a la cueva acompañado por una joven partera y, sorprendido, también se arrodilló para adorar al Niño. La intensidad emocional de este instante se apodera de la amplia sonrisa de la comadrona, que acudió solicita para atender al parto llevando una gran toalla sobre los hombros, sujetando una cesta con la mano izquierda y en la derecha un vaso para ungüentos, cuya forma original fue modificada en el transcurso de una restauración antigua y pudo corresponder al farol que muestra una de las parteras en los dos grabados del Maestro E.S.; uno fechado hacia 1460 con ejemplares conservados en Viena y el segundo en Cincinnati o Hamburgo<sup>12</sup>. (figs. 6 y 7)

A mediados del siglo XV la presencia de la Zelomí, la primera comadrona en reconocer el milagro, ocupa numerosas representaciones de la natividad plasmada por los pintores e iluminadores influenciados por las novedades iconográficas del 1400 y las composiciones desarrolladas a partir de la tabla pintada por Robert Campin hacia 1425, que conserva el Museo de Bellas Artes de Dijon, la que pintó Jacques Daret para el retablo de la capilla funeraria del abad Jean du Clercq en la abadía de St. Vaast de Arras diez años después (Thyssen-Bornemisza Madrid, inv. 124-1935.17)<sup>13</sup>, el famoso mural de la antigua carnicería de Gante (1448) tradicionalmente atribuido al pintor Namur Martins o la ilustración de la primera lectura del *Breviario de Felipe el Bueno* realizada por Jean Tavernier hacia 1460-1465 (Bruse-las, Biblioteca Real, KBR ms. 9511 fol. 43v)<sup>14</sup>. En escultura lo desarrolló a comienzos de la década de 1470, por ejemplo, el Maestro de la cartuja de Estrasburgo (Estrasburgo, Museo de la Obra de la catedral) y fue muy habitual en los retablos de

<sup>10</sup> Laguna, 2013: en prensa.

<sup>11</sup> Yarza, 1987: 407. Martín Sánchez, 2009: 209-2012.

<sup>12</sup> Champbell, 1980: 19 y 21. Shestak, 1967: cat. 20.

<sup>13</sup> Panofsky, 1998: 151-164. [http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_obra/1098](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/1098) (M.M. Borobia; 20-12-2012, 20:14)

<sup>14</sup> Avril, 1999: 14-15, 21.

Flandes y Brabante de finales de la misma centuria. En el panorama artístico sevillano de la Baja Edad Media la representación de la partera Zelomí supone una novedad iconográfica aunque las representaciones de la natividad basadas en la visión de santa Brígida –adoración con el Niño sol– eran conocidas y representadas por los artistas activos en esta ciudad a partir de pinturas, iluminaciones, o de grabados desde, al menos, mediados del siglo XV. La aparición de las técnicas de impresión, su reproducción en múltiples ejemplares y el auge de la estampa grabada, amplió el círculo de usuarios y facilitó la transmisión de las últimas novedades iconográficas, esquemas compositivos y diseños figurativos; la difusión y el transporte de estampas e imágenes de devoción tuvo una escala sin precedentes hasta entonces. La formación y constantes viajes de los miembros del cabildo hispalense, la colección artística y biblioteca del cardenal Juan de Cervantes o la presencia temprana de impresores alemanes en esta ciudad serían, posiblemente, los canales para la recepción de modelos y el comercio de las pinturas o de los grabados que sirvieron de arquetipos, por ejemplo, para realizar dos iniciales de los antifonarios de coro de la catedral de Sevilla: la inicial *P* del antifonario Gigante 60 (fol. 21v) vinculada con un pago realizado al iluminador Nicolás Gómez en 1454 y una *S*, sin autoría ni fecha precisa, que fue recortada e incorporada posteriormente al Gigante 63 (fol. 1v)<sup>15</sup>.

En el altorrelieve Lorenzo Mercadante adaptó la composición de tres grabados del Maestro E.S. a las limitaciones impuestas por los marcos arquitectónicos preestablecidos, fue extremadamente diestro en resolver todos los condicionantes técnicos y dio una terminación cromática a la escena, cuyos restos se analizaron en los estudios previos a la última restauración; unos testimonios dorados en los cabellos del Niño y en las estrellas del pesebre dispuestas sobre un fondo azul<sup>16</sup>. La importancia de estas huellas cromáticas permite visualizar mentalmente los trazos profundos que adquirieron las siluetas de las figuras y, señalar el acusado volumen que tendrían, especialmente las casas y los pequeños habitantes de la ciudad de Belén colocada en el segundo plano, detrás de la partera y ocupando una posición muy forzada bajo el doselete derecho. A los ojos de los fieles el color confirió a la Natividad una expresividad más cercana a las escenas policromadas de los retablos y, además, selló visualmente las uniones de los cortes y las planchas que componen cada uno de los personajes y motivos de la escena (figs. 8 y 9).

El altorrelieve del Niño y los ángeles fue cocido en una única pieza; la ciudad de Belén y el anuncio a los pastores están modelados directamente con las manos, utilizando escasas herramientas y dividiendo las escenas en varias planchas antes de in-

<sup>15</sup> Álvarez., 2009: II, parte 1, 135, 137, 150. Laguna, 1995: 682-683. Marchena, 2007: lam. 3.

<sup>16</sup> Cirujano, 2002: 107.

troducirlas en el horno aprovechando el contorno de los volúmenes más resaltados. En la Virgen, san José y la partera Zelomí tuvo en cuenta la volumetría, el movimiento, la indumentaria y las características de cada una para conseguir, mediante las pellas de barro y las planchas del mismo material, las calidades de los cueros, los tocados y los pliegues que trabajó con distintos acabados antes de seccionar las planchas para su cocción. En el corte de éstas adecuó la caída de los paños en beneficio de la estabilidad de la figura y de los distintos volúmenes conferidos a cada protagonista; para facilitar la cocción en el horno ocultó técnicamente las uniones en los pliegues más profundos de la línea de la cintura, en la costura de las mangas y en el perímetro del escote donde incorporó después las cabezas<sup>17</sup>. Los rostros y manos están bruñidos, en el caso de san José las profundas arrugas de la edad las consiguió con punzones muy afilados y con la barbotina matizó la tensión de los nervios y el grosor de las venas de sus manos. En las ropas y camisa de la Virgen recreó en barro las calidades talladas años antes en la Virgen del Madroño, cuyos rasgos fisonómicos repitió en las mártires alfareras (fig. 10). Los rasgos de la partera recuerdan directamente los de alguna joven alsaciana y, seguramente, alguno de los santos obispos de las portadas pueden corresponder a retratos del clero hispalense o de algún personaje contemporáneo<sup>18</sup> (figs. 3, 4 y 10). La secuencia del anuncio a los pastores está compuesta por seis planchas cuyos cortes siguen el contorno de los animados personajes, danzando sobre el establo de los animales, desplazados por necesidades espaciales al extremo izquierdo del tímpano detrás de una valla representada con las características cañas, omnipresentes en las obras borgoñonas y flamencas del 1400, pero sus gestos y el tejado de placas recuerdan a las estampas del Maestro E.S. y a otra de la Natividad de la misma década conservada en Dresde<sup>19</sup>.

Los condicionantes arquitectónicos llevarían a Mercadante a realizar otros cambios sobre los modelos grabados de su universo figurativo como fue, entre otros, duplicar la representación del cobertizo bajo el que habitualmente está representada la escena de la Natividad con la adoración de la Virgen y san José al Niño radiante, habitualmente tendido en el suelo rodeado por los ángeles cantores. El tabernáculo izquierdo sitúa espacialmente la representación de la Virgen orante bajo una construcción en ruinas representada por un tejado y algunos ladrillos cercanos a los restos constructivos grabados por el Maestro E.S. hacia 1460 en una citada estampa conservada en Dresde que resolvió escultóricamente con varias planchas (fig. 11). En el central, el Niño sol tendido en el interior de otro cobertizo lígneo, que sirve de marco al firma-

<sup>17</sup> Arquillo, 1990: 150-153. Cirujano, 2002: 103-107.

<sup>18</sup> Laguna, 2013, en prensa.

<sup>19</sup> Champbell hutchison, 1980: n.º 12, p. 20.

mento estrellado del fondo, establece el límite con los ángeles cantores superiores y recuerda directamente el cobertizo de la natividad de Robert Campin, el de Jacques Daret o el de la miniatura del Gigante 63 representados en la estampas realizadas por el Maestro E.S. a comienzos de la década de 1450 en la Kunsthalle de Hamburgo<sup>20</sup> y la conservada en Cincinnati, datada hacia 1460<sup>21</sup> (figs. 12 y 7).

Las doce esculturas de barro cocido, cuyos tamaños oscilan entre 170 cm. y 180 cm. de altura, fueron modeladas por el sistema de adición de materia, las paredes configuradas con rollos o rulos de barro y placas del mismo material añadidas por presión o reforzadas con cordones de arcilla, y cuando estaban concluidas rebajaron todo el volumen interior. Los brazos, manos, cabezas y tocados, realizados por separado, se incorporaron a cada figura en cavidades preparadas para su unión y para la terminación de las superficies. Lorenzo Mercadante empleó conjuntamente distintas técnicas para conseguir los matices necesarios en cada imagen y su indumentaria. Todas las encarnaciones están bruñidas, trabajadas con espátulas hasta conseguir superficies lisas, y las líneas de los labios o el contorno de las uñas quedaron marcadas con finas incisiones; con punzones de distinto grosor consiguió el volumen y las ondas de los cabellos e incidió en los surcos de las arrugas, y con la barbotina destacó el grosor de las venas o la tensión de los nervios en algunos apóstoles y santos obispos cuyos músculos modeló directamente con las manos. Ayudado por distintas espátulas dentadas trabajó la gruesa urdimbre de la túnica de santa Justa, y con otras planas las extraordinarias calidades de las albas sacerdotales o de la toca de santa Florentina. Las texturas de los paños brocados, los gruesos bordados, las decoraciones de cordoncillo de los ornamentos y las aplicaciones de pedrería las obtuvo añadiendo y eliminando materia simultáneamente utilizando diversos punzones, cucharillas, espátulas lisas y dentadas. Elaboró la pedrería directamente con las manos y la colocó directamente después de la cocción en los orificios preparados previamente que fijó con barbotina. Antes de la cocción realizó, con ayuda de un hilo de acero, dos o tres cortes horizontales a las esculturas localizados debajo de los hombros, en la cintura y el tercero, aproximadamente, a la altura de las rodillas; la temperatura del horno no fue uniforme y produjo distintas retracciones en estos tambores de arcilla, especialmente en los de mayor diámetro, cuyas desigualdades con perceptibles por los gruesos cintores de arcilla con que fueron unidos y señalados en los trabajos de Francisco Arquillo y Concha Cirujano. Concluido todo el proceso de cocción, Lorenzo Mercadante ensambló los tambores, unió las distintas cabezas, manos y tocados, que finalmente recibieron un acabado cromático que unificó las superfi-

<sup>20</sup> Shestack, 1967: 3, cat. 1.; 144 x 207 mm.

<sup>21</sup> Shestack, 1967: cat. 20. Campbell, 1980: n.º 13.

cies y, seguramente, dio mayor volumen a las esculturas<sup>22</sup>. Es difícil determinar el carácter de esta terminación ya que los estudios realizados únicamente encontraron unos restos mínimos de color y dorado en el pesebre del tímpano.

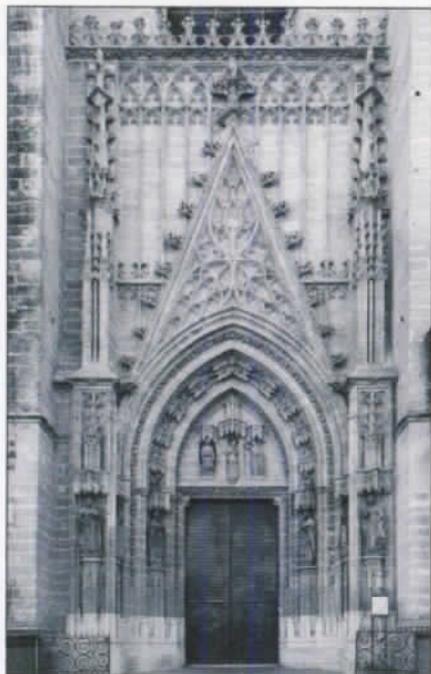
## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M.<sup>a</sup> C. (2009): *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del Quinientos*. Zaragoza, Pórtico, 2 vols.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1928): «Esculturas de las puertas del Bautismo y Nacimiento de la catedral de Sevilla», «Sepulcro del cardenal Cervantes en la catedral de Sevilla», *La Escultura en Andalucía*, vol. I, lam. 1-18, 44-58, cuaderno 1 y 5. Sevilla, Laboratorio de Arte.
- AREFORD, D. (2009): «Multiplying the sacred. The fifteenth-century woodcut as reproduction, surrogate, simulation», en *The Woodcut in the Fifteenth-Century Europe*, ed. P. Parrish, Washington, National gallery of Art, pp. 119-153.
- ARQUILLO TORRES, Fco. (1990), «El estado de conservación de las esculturas de Mercadante que decoran las Portadas del Bautismo y del Nacimiento de en la Catedral de Sevilla», *Atrio*, 2: 145-158.
- AVRIL, F. (1999): «Jean Le Tavernier : un nouveau livre d'heures », *Revue de l'Art*, 126, 1999/4, 9-22.
- CHAMPBELL HUTCHISON, J (1980): *The Illustrated Bartsch. Vol. 8 formerly vol. 6/part 1: Early German artists*, ed. Jane Campbell HUTCHISON, New York, Abaris.
- CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. (2002): «Proceso de intervención en las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la Catedral de Sevilla», *Bienes Culturales. Revista del Patrimonio Histórico Español*, 1: 101-120.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1898): *Sevilla monumental y artística*. (1898), reed. Sevilla, 1984, vol. II.
- GÓMEZ MORENO, M. (1911): «¿Jooskén de Utrech, arquitecto y escultor?», *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones*, V-99: pp. 63-66.
- HAMON, E. (2002): «la cathedrale de Bourges: bâtir un portail sculpté à l'époque flamboyante », en *Revue de l'Art*, 138, p. 19-30.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1984): «Retablos y esculturas», en AA. VV. *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, pp. 221-319.
- JOUBERT, F. (2008): *La sculpture en France XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Picard.
- LAGUNA PAÚL, T. (1995): «Consideraciones sobre la miniatura sevillana del siglo XV», en *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, ed. M. Smeyers, Leuven, Peters, pp. 673-691.
- (2002) : «Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla», *Bienes Culturales. Revista del Patrimonio Histórico Español*, 1: 83-99.

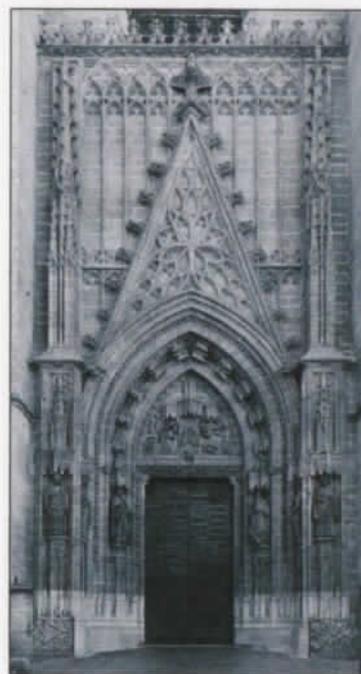
<sup>22</sup> Arquillo, 1990: 150-153. Cirujano, 2002: 103-107.

- LAGUNA PAÚL, T. (2007): «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla», *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, dir. E. GÓMEZ PIÑOL, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, 81-105.
- (2012): «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla», *Les écharges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*, ed. J. Lugand, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, p. 143-163.
- (2013): «Lorenzo Mercadante de Bretaña», en *Artistas Andaluces*, VOL. II, Coruña, ed. Comunitarias: en prensa.
- MANZARI, Fca. (2012): «Un libro de Horas iluminado para Alfonso Borja. Influencias de los grabados alemanes en la miniatura de la Corona de Aragón a mediados del siglo XV», en *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, ed. C. Lacarra, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, pp. 203-224.
- MARCHENA HIDALGO, R. (2007): *Nicolás Gómez*. Sevilla, Diputación.
- MARTÍN SÁNCHEZ, M. A. (2009): *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla de Gran Canaria*. Tenerife, Asphodel.
- MORÓN DE CASTRO (2007): «La escultura de San Miguel arcángel de Sanlúcar la Mayor y su atribución a Lorenzo Mercadante de Bretaña, por semejanza con otras obras de la catedral de Sevilla», en *Lorenzo Mercadante de Bretaña. La escultura del arcángel san Miguel. Sanlúcar la Mayor*. Sevilla, Consejería de Cultura, pp. 43-55.
- PANOFKY, E. (1998): *Los primitivos flamencos*, (1953) trad. esp. Madrid, Cátedra.
- PEREZ EMBID, Fl. (1973): *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid, CSIC.
- REINA GIRALDEZ, Fco. (1987): «Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 215: 143-151.
- SHESTAK, Al. (1967): *Master E.S. five hundredth anniversary exhibition*. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia.
- YARZA LUACES, J. (1980): *La Edad Media. Historia del Arte hispánico, vol. II*. Barcelona.

## Figuras



1. Catedral de Sevilla.  
Portada del  
Baptisterio.  
© Catedral de Sevilla y  
Artyco.



2. Catedral de Sevilla.  
Portada del Nacimiento.  
© Catedral de Sevilla y  
Artyco.



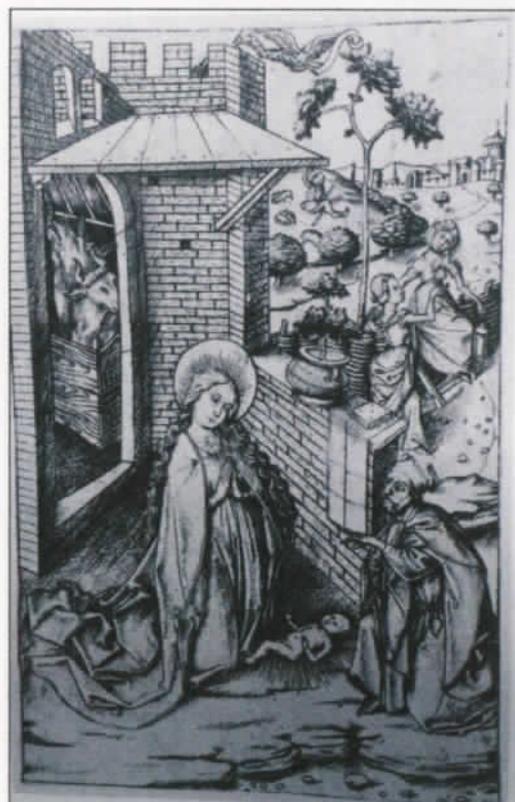
3. Lorenzo  
Mercadante de  
Bretaña,  
h. 1464-1468.  
Portada del  
Baptisterio,  
santa Justa.  
© Catedral de  
Sevilla y  
Artyco.



4. Lorenzo  
Mercadante de  
Bretaña,  
h. 1464-1468.  
Portada del  
Baptisterio,  
san Isidoro.  
© Catedral de  
Sevilla y  
Artyco.



5. Lorenzo Mercadante de Bretaña, h. 1464-1468. Portada del Nacimiento, san Mateo. © Catedral de Sevilla y Artyco.



6. Maestro E.S., hacia 1460: *Natividad*. 127 x 81 mm. Viena © The illustrated Barsch nº 11.



7. Maestro E.S., hacia 1460: *Natividad*. 208 x 166 mm. Cincinnati Art Museum © The illustrated Barsch nº 13.



8. Lorenzo Mercadante de Bretaña, h. 1464-1468: tímpano de la portada del Nacimiento. © Catedral de Sevilla y Artyco.



9. Lorenzo Mercadante de Bretaña, h. 1464-1468: despiece de las planchas del relieve del tímpano de la portada del Nacimiento. © Teresa Laguna.



10. Lorenzo Mercadante de Bretaña, h. 1464-1468: Zelomi del relieve del tímpano de la portada del Nacimiento. © Catedral de Sevilla y Artyco.



11. Maestro E.S., hacia 1460: *Natividad*, 142 x 116 mm.. Dresde © The illustrated Barch n° 13.



12. Lorenzo Mercadante de Bretaña, h. 1464-1468: detalle de la adoración de la portada del Nacimiento. © Catedral de Sevilla y Artyco.