

Archivos de la Iglesia de Sevilla

homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino

ARCHIVOS DE LA IGLESIA DE SEVILLA

Homenaje al Archivero D. Pedro Rubio Merino

Editores

Carmen Álvarez Márquez

Manuel Romero Tallafigo



PUBLICACIONES OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASUR
Córdoba, 2006

EDITA

© Obra Social y Cultural de CajaSur

IMPRIME

Ediciones Gráficas Vistalegre

Teléfono: 957 421 616

E-mail: info@egvistalegre.com

Córdoba

DEPÓSITO LEGAL

CO-316/2006

I.S.B.N.

84-7959-613-9

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
PRÓLOGO.....	13
CURRICULUM VITAE DE DON PEDRO RUBIO MERINO	17
UN SALMANTINO, OBISPO DE MÉRIDA DE MARACAIBO: SANTIAGO HERNÁNDEZ MILANES, UN OBISPO OLVIDADO.....	27
‡ <i>Baltazar Enrique Porras Cardozo</i>	
LIBROS Y LECTURAS DEL CLERO EN LA SEVILLA DEL QUINIENTOS.....	49
<i>Carmen Álvarez Márquez</i>	
MISA BREVE	85
<i>José Enrique Ayarra Jarne</i>	
LA SIMBOLOGÍA LAURENTINA EN LOS SELLOS PARROQUIALES DE LA DIÓCESIS DE ZARAGOZA (siglos XVIII-XIX)*	93
<i>M^o Desamparados CABANES PECOURT</i> <i>Pilar PUEYO COLOMINA</i>	
BIBLIOTECAS Y BIBLIOTECARIOS EN EL PALACIO ARZOBISPAL DE SEVILLA.....	103
<i>Nuria Casquete de Prado Sagrera</i> <i>Nuria Prados Torres</i>	
LA CATEDRAL Y EL ALMOJARIFAZGO SEVILLANOS EN LA BAJA EDAD MEDIA.....	125
<i>Antonio Collantes de Terán Sánchez</i>	
PINTORES FLAMENCOS E HISPANOS EN LA CORTE DEL VI DUQUE DE MEDINA SIDONIA DE 1540 A 1554.....	143
<i>Fernando Cruz Isidoro</i>	
SOR ÁNGELA DE LA CRUZ: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO	163
<i>José Domínguez León</i>	

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS	207
<i>Teodoro Falcón Márquez</i>	
NOTA SOBRE SAN IGNACIO DE LOYOLA Y SU CONCEPCION DE LA IGLESIA	223
<i>Luis García Iglesias</i>	
FUENTES PARA LA HISTORIA COLONIAL DE BRASIL EN LOS ARCHIVOS ESPAÑOLES	239
<i>María Belén García López</i>	
EL PROCESO DE EVALUACIÓN DOCUMENTAL	271
<i>Antonia Heredia Herrera</i>	
LA CONGREGACION DE SAN PEDRO DE LOS PARROCOS DE MALLORCA	289
<i>Juan Rosselló Lliteras</i>	
PEDRO ESPINOSA Y DÁVALOS: PRIMER ARZOBISPO Y SU RELATIO AD LIMINA DE LA ARCHIDIÓCESIS DE GUADALAJARA (1864)	301
<i>José Jesús Hernández Palomo</i>	
DON JUAN DE LOAYSA, RESTAURADOR DE LA BIBLIOTECA	337
<i>Juan Guillén Torralba</i>	
UN ALARDE MILITAR EN LA PROVINCIA DE LEÓN DE LA ORDEN DE SANTIAGO (29 DE SEPTIEMBRE DE 1502) ¹	369
<i>Miguel-Ángel Ladero Quesada</i>	
UN LIBRO DE COFRADÍA: SAN JULIÁN DE CUENCA EN MADRID (1748-1820).....	389
<i>Antonio Linage</i>	
SIGLO VII. LOS OBISPOS DE BARCELONA Y SUS CONTACTOS CON LA IGLESIA VISIGODA DE SANTA EULALIA DE BARCELONA	413
<i>J.M. Martí Bonet</i>	
ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA ARCHIDIÓCESIS HISPALENSE: ARCEDIANATOS, VICARÍAS FORÁNEAS Y ARCIPRESTAZGOS (1248-1911).....	429
<i>Manuel Martín Riego</i>	
MATÍAS DE FIGUEROA, LAS FIESTAS REALES Y LA FUENTE DE LA PLAZA DE SAN FRANCISCO DE SEVILLA	463
<i>Alfredo J. Morales Martínez</i>	
LA ESCULTURA DEL GIRALDILLO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA Y SU INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA.....	471
<i>María Fernanda Morón de Castro</i>	

LA CARRERA ECLESIAÍSTICA DE RODRIGO DE SANTAELLA Y LA FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, UNA REVISIÓN	517
<i>José Antonio OLLERO PINA</i>	
EL ENSAMBLADOR FRANCÉS JACQUES VAUJEL Y LA SILLERIA CORAL DEL MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO	561
<i>Jesús Palomero Páramo</i>	
EL PRIVILEGIO DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA A ALFONSO PÉREZ DE GUZMÁN: UN DIPLOMA PARA LEER, VER Y OIR.	585
<i>Manuel Romero Tallafigo</i>	
EL ALTAR DE PLATA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA	623
<i>María Jesús Sanz Serrano</i>	
DOCUMENTACIÓN DE LA JUNTA DE OBRAS EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.....	641
<i>M.ª Isabel González Ferrín</i>	
LOS VILLANCICOS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA EN EL SIGLO XVII.....	665
<i>Herminio González Barrionuevo</i>	
MIGUEL PERIN EN LAS PORTADAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. MAESTRE MIGUEL O LA FORTUNA ARTÍSTICA DE UN IMAGINERO DE BARRO	723
<i>Teresa Laguna Paúl</i>	
EL OTRO ARCHIVO DE LA CATEDRAL.....	753
<i>Alfonso Jiménez Martín</i>	

**MIGUEL PERIN EN LAS PORTADAS
DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.
MAESTRE MIGUEL O LA FORTUNA ARTÍSTICA
DE UN IMAGINERO DE BARRO**

Teresa Laguna Paúl
Universidad de Sevilla

En la fachada oriental de la Catedral de Sevilla hay dos puertas de acceso al interior del templo, situadas a ambos lados de su cabecera, que reciben varios nombres y su apertura obedeció a la necesidad de comunicar el templo gótico con el llamado Corral de los Olmos. En este recinto desaparecido, donde el Cabildo tuvo su primitiva sede, aprovechando las estructuras de la sala de abluciones de la aljama, también existió un arco cerrado con maderos en el ángulo nordeste, que acometía contra la Torre y cuyo recuerdo perdura todavía en la topografía de la ciudad; el arco o la “puerta de los Palos”.

El arco de los Palos cerraba un espacio importante de la ciudad de Sevilla, desde la construcción de la gran aljama almohade de Abu Ya'cub hasta finales del siglo XVIII, cuando derribaron este recinto y acometieron una destacada transformación urbana que liberó la fachada oriental de la catedral de todas las construcciones, que ocultaban la visión completa de su cabecera. Sin embargo, el nombre de este lugar continuó en uso gracias a un tropo lingüístico empleado para hacer referencia a la cercana Puerta de la Adoración de los Reyes: la puerta del templo junto a la de los Palos. Una metonimia coloquial del lenguaje que designa una cosa con el nombre de otra muy próxima y cuenta con otros ejemplos, incluso, en la propia catedral, donde tampoco quedaron en pie ni la originaria puerta de “la Campanilla” o ni el arquillo de “de San Miguel”, pero sus denominaciones persisten en los accesos de la “Entrada de Nuestro Señor en Jerusalén” y del “Nacimiento de Cristo”.

Esta radical transformación urbana monumentalizó no sólo el perímetro de la Catedral, sino la entrada del Alcázar y el exterior de la Lonja. El proceso puso en valor las esculturas y relieves de las portadas de la Catedral

que, poco a poco, adoptaron definitivamente las denominaciones de los arcos y postigos demolidos; su historia quedó señalada en la documentación de los archivos, su aspecto plasmado por los artistas o por los fotógrafos, y sus huellas materiales renacen con los trabajos de arqueología. La originaria Puerta de los Palos, era un arco de herradura con columnas en las jambas y remate almenado, cerrado por una reja de madera, magníficamente plasmada en un lienzo de Santa Justa y Santa Rufina realizado por Ignacio de Ries (hacia 1650), en el cuadro del Carro del Fuego perteneciente a la serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos en la celebración de la exaltación al trono de Fernando VI que pintó Domingo Martínez en 1747 y, entre otros, un grabado de Pedro Tortolero¹.

En la fachada de levante, la Puerta de la Adoración de los Reyes o de la Epifanía debe su nombre al relieve que hizo Maestre Miguel Perin en 1520, aunque por su cercanía a la Giralda hizo que, algunas veces, fuera denominada “puerta junto a la torre”, “puerta enfrente del cabildo” y un documento de 1537, conservado en el Hospital Tavera, menciona expresamente “la puerta del corral de los Holmos de la dicha yglesia cabe la torre mayor”; en 1522, la “puerta junto con el Consistorio”, el Cabildo de la ciudad, corresponde a la portada de la Entrada en Jerusalén². Diversas fuentes históricas, documentales y gráficas, han permitido analizar su historia material en sincronía con la restauración realizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes desde julio de 2003 hasta marzo de 2004, y la obra de este escultor, cuya fortuna artística tiene pendiente una monografía³.

La puerta junto a la Torre y la puerta junto al Consistorio

La conquista castellana de Sevilla en 1248, la adaptación de la mezquita a catedral mudéjar y la posterior construcción de la catedral gótica

¹ SERRERA, J.M. y OLIVER AL.: *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Sevilla 1989, pp. 135, 198, 237. CALVO SERRALLER, F., CARRETE PARRONDO J., LLEÓ V., VALDIVIESO E.: *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Sevilla 1991, pp. 64, 124.

² [A]rchivo [C]atedral de [S]evilla, *Sec Fábrica*, Mayordomía 41, fol. 9v y Mayordomía 44, fol. 49r. GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla 1899, T. I. pp. 325. MARÍAS, Fdo.: “Sobre la cabecera de la Catedral de Sevilla”, *Archivo Español de Arte* XLVIII (1975) pp 137. MORALES, A.: *La capilla Real de Sevilla*, Sevilla 1979, pp. 24.

³ LAGUNA PAÚL, T.: *La puerta de los Palos o de la Adoración de los Magos de la Catedral de Sevilla. Informe histórico-artístico*. Sevilla 2004 (inédito)

en el siglo XV apenas alteraron el aspecto y las construcciones almohades, que encerraron la aljama dentro de un recinto defensivo en 1184. En la fachada meridional, existió una torre de carácter militar, unida al alminar por un arco, que luego llamaron de los Palos, donde apoyaba un muro que, paralelo a la fachada del oratorio, llegaba hasta la qibla y formaba con otra muralla, un recinto rectangular donde estuvo la midda de abluciones. A lo largo del periodo bajomedieval y durante la época moderna, este recinto, mencionado desde 1357 Corral de los Olmos por los árboles que delimitaban su contorno, apenas fue alterado ya que sus edificios tuvieron un marcado carácter público y cobijaron, entre otros, los cabildos secular y eclesiástico a lo largo de la fachada meridional de la antigua mezquita cuya disposición conocemos por diversos estudios y recientes excavaciones⁴.

Además la mezquita, adaptada y transformada en Catedral desde 1248, mantendría en uso los accesos almohades de esta fachada oriental y, aunque la arqueología no ha podido constatarlo, su funcionalidad persistió en el edificio gótico ya que a través de la “Puerta de los Palos” y de la “Puerta de la Campanilla” se accedía a los atrios donde abrían las nuevas portadas góticas, construidas ligeramente desplazadas respecto a los ingresos islámicos; el tímpano de la “puerta junto a la Torre”, situada enfrente de la sala de reuniones del Cabildo, fue decorado con un relieve de la Adoración de los Reyes y la “puerta junto al Consistorio” con el que representa la Entrada de Jesús en Jerusalén⁵. Recientes estudios y prospecciones arqueológicas dejan manifiesto que la catedral gótica de Sevilla asienta sobre el perímetro de la mezquita menos en la fachada de levante donde avanza siete metros respecto al almohade, de tal forma que el muro gótico queda alineado con el centro del paño sur de la Giralda, debido al planteamiento original de la cabecera y Capilla Real, paralizada a finales del siglo XV y alterada en sus planteamientos iniciales en 1552⁶.

⁴ FALCÓN, T.: “Planos urbanísticos del Corral de los Olmos”, en *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Sevilla 1979, T. I, pp. 247-256. VERA, M.: “La Midda”, en *Sevilla almohade*, Sevilla 1999, pp. 107-111. HERNÁNDEZ, J.C.: “Transformaciones urbanas en Sevilla durante el siglo XVIII: el derribo del Corral de los Olmos”, *Archivo Hispalense* 232 (1994) pp. 89-107. JIMÉNEZ, A.: “La explanada de Ibn Jaldun. Espacios civiles y religiosos de la Sevilla almohade” en *Sevilla 1248. Congreso Internacional conmemorativo del 750 aniversario de la conquista*, Madrid 2000, pp. 43-71.

⁵ A.C.S., *Sec. Fábrica*, Mayordomía L. 41, fol. 9v; Mayordomía 44, fol. 49r.

⁶ JIMÉNEZ, A. y PÉREZ, Is.: *Cartografía de la Montaña Hueca*, Sevilla 1997, pág. 22-27, 52. TABALES, M.A. y otros: “Investigaciones arqueológicas en la acera de levante de la catedral de Sevilla” en *Magna hispalense I. Recuperación de la aljama almohade*, Sevilla 2002, pág. 115-168.

La construcción de ambas portadas y la realización de la fachada de levante corresponde a la segunda etapa de las obras góticas, cuando el maestro mayor Juan Normant, después de cerrar las bóvedas del sector oriental, pudo acometer los derribos orientales, sus cimentaciones y fábrica, con un ritmo de cantería intenso donde participaron tres aparejadores; Pedro Sánchez de Toledo, Juan de Hocés y Francisco Rodríguez de Sevilla. El segundo, documentado en la catedral desde 1462 como cantero y luego como aparejador a partir de 1467, casó con Beatriz Normant, dirigió la obra con Pedro Sánchez de Toledo desde la jubilación de su suegro en 1478 y, al menos, desde 1488 hasta su muerte en 1496 ostentó el cargo de maestro mayor. Los orígenes de este arquitecto son desconocidos pero, al parecer, hizo todo su aprendizaje y carrera profesional en Sevilla, en la segunda mitad del siglo XV. Bajo su dirección, continuaron las obras en el área oriental del templo donde coordinaría los trabajos relacionados con la dotación de algunas capillas, levantaron las capillas de San Pedro y San Pablo, colaterales de la nueva capilla de los Reyes y, entre otras, cerraron la fachada oriental con sus puertas. El 10 de octubre de 1481, el Cabildo ordenó “labrar a los canteros piedra para la puerta principal, que se ha de faser çerca de las naves, al modo de la primera que se acabó agora al Corral de los Olmos”; acuerdo capitular que documenta perfectamente el comienzo de la cantería en la portada central de la fachada occidental y la realización de las dos portadas de la cabecera del templo⁷.

La pérdida de la documentación contable de estos años impide precisar cuando comenzaron estas obras y cual fue la primera de las portadas orientales, que terminó Juan de Hocés en 1481⁸. No obstante, la puerta mas inmediata a la Torre debió ser la primera concluida, pues facilitaba el acceso directo desde la ciudad, la comunicación con el Corral de los Olmos, con la subida al campanario⁹, estaba enfrente del Cabildo y, además, recibió antes la decoración esculpida, quizás por su relevancia en las ceremonias y

⁷ A.C.S. *Sec. Secretaría*, Autos Capitulares libro 3, fol. 5v. FALCÓN, T.: *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1980 pp 99, 124-126; “El edificio gótico” en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, pp. 144-146. JIMÉNEZ, A. y PÉREZ, I.: *Cartografía...* pp 51-57, 65. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C.: *Los canteros de la Catedral de Sevilla, del Gótico al Renacimiento*, Sevilla 1998, pp. 302 y ss. LAGUNA PAÚL, T.: “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”, *Bienes Culturales* 1 (2002) pp 85-87.

⁸ El Archivo de la Catedral conserva de estos años sólo la documentación contable de 1449, 1454, 1462-1465, 1467, 1458, 1487, 1495-1498, 1504-1523.

⁹ Un postigo exterior, inmediato a la Torre, fue el único acceso directo al campanario hasta 1991, cuando se abrió una entrada desde el interior junto al altar de la Magdalena.

procesiones. Trabajos y excavaciones recientes confirman la construcción unitaria de estas dos portadas en los atrios del Corral de los Olmos con el cierre de la fachada oriental, de los muros góticos del testero y de los estribos de las bóvedas finales de las naves orientales. La necesidad de establecer una comunicación directa con las dependencias del Corral de los Olmos determinaría su temprana terminación respecto a otras zonas de este sector y los primeros nombres que les dieron a comienzos del siglo XVI; “la puerta enfrente del cabildo” y “la puerta junto al consistorio”, aluden directamente a sus posición respecto a las salas de reunió del Cabildo y del Ayuntamiento, en la antigua midda¹⁰. Diversas circunstancias demoraron el cierre definitivo en las capillas de la cabecera mientras, en 1497, Alonso Rodríguez enjarjaba las bóvedas de las naves colaterales de la zona oriental y las cubiertas de la nave central desde el crucero hasta el rosetón del “andén de la capilla de los Reyes”, para el cual Jorge Fernández realizó varias esculturas en 1510¹¹.

Las marcas de cantería conservadas en la portada de la Adoración de los Reyes son pocas y su posición evidencia un trabajo coordinado; cuatro corresponden a marcas de canteros y otra a un entallador. Algunas de estas marcas podemos encontrarlas en otras zonas del templo, especialmente la que muestra una doble V invertida situada en la parte alta del lienzo derecho, que también aparece en elementos tallados de la puerta del Bautismo pero aquí corresponde al signo empleado por el cantero “sacador” Bartolomé García en la década de 1480. Una de las otras tres marcas localizadas en las hiladas octava y novena, junto al contrarresto derecho, representa un compás y, finalmente, en la arquivolta del tímpano hay una A coronada por una cruz, cuyas interpretaciones actualmente ocupan la atención de otros investigadores¹².

La traza y decoración arquitectónica de las portadas orientales responde a modelos del gótico internacional, difundidos por los arquitectos flamencos, borgoñones y alemanes llegados a Castilla a mediados del siglo

¹⁰ A.C.S., Sec *Fábrica*, Mayordomía año 1520, Libro 41, fol. 9v; año 1520 “[...] y storia de tres reyes que faze para la puerta enfrente al cabildo”. A.C.S., Sec *Fábrica*, Mayordomía año 1522, Libro 44, fol. 49r: “[...] la entrada de nuestro señor Ihesu Cristo en Jerusalem que se ha de poner a la puerta junto con el consistorio”. GESTOSO, J. *Sevilla monumental y artística*, Sevilla 1890, reed, 1984, pp. 85

¹¹ JIMÉNEZ MARTÍN, Al.: *Cartografía...*, pp 52, 64-65, 70. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C.: *Los canteros...*, 326-327. TABALES, M.A. “Investigaciones arqueológicas...” p 144

¹² RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.: *Los canteros...*, pp. 192, 194, 258-264. LAGUNA PAÚL, T.: “Las portadas...” pp. 87-88.

XV. El diseño, el lenguaje, la molduración y el volumen son mas evolucionados que los accesos occidentales de esta misma catedral, diseñados por Maestre Carlín; aquí las jambas tienen menos profundidad pero mayor dinamismo, porque todas sus aristas están trazadas frontal u oblicuamente respecto al acceso y su ángulo visual. Las novedades explican la renovación de algunos modelos desarrollados por los arquitectos flamencos, borgoñones y alemanes que llegaron a Castilla en los reinados de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos: Juan de Colonia, Hannequin de Bruselas, Egas Cueman y Simón de Colonia, fundamentalmente. En Sevilla sus elementos mas característicos tuvieron continuidad en varios templos de esta diócesis y provincias limítrofes, vinculados a los trabajos de algunos maestros mayores de su catedral; Simón de Colonia (1496-1498), Alonso Rodríguez (1496-1513) o Juan Gil de Hontañón (1513-1519).

Las portadas presentan, aparentemente, unas sencillas masas exteriores desarrolladas en dos niveles, en beneficio de las grandes arcadas del tímpano y de sus arquivoltas esculpidas, de sus jambas y de los doseletes que ascienden hasta alcanzar la terraza superior. La decoración tiene unas directrices claras con elementos estructurales dinámicos y monumentales, que proyectan sus volúmenes al exterior y consiguen un efecto plástico en piedra equiparable a las piezas de orfebrería, a los sitials de los coros y, entre otros, a los retablos. Estas portadas hispanoflamencas y otras contemporáneas quedan convertidas en objetos en sí mismos que, llenos de pináculos, flanquean una escena situada en un cuarto elevado, rodeada de esculturas de bulto redondo. Los doseletes y sus pinjantes responden, también, a modelos del gótico final con baquetones en los ángulos exteriores y remates ligeramente conopiales, que recuerdan directamente los vasos y los relicarios, cuyos modelos grabados difundieron los maestros flamencos y holandeses. La decoración vegetal de las jambas, arquivoltas y ménsulas muestra un repertorio de hojas de vid, talladas con volumen, entre las cuales encontramos algunos seres animados; en las hornacinas la decoración es vegetal y las ménsulas altas tienen animales enfrentados, con expresión feroz y fauces abiertas.

El diseño de estas puertas corresponde al mismo modelo esculpido en una escena de la predela del retablo mayor de la catedral de Sevilla: "Vista de la cabecera de la catedral de Sevilla, protegida por los obispos San Leandro y San Isidoro". La talla policromada, atribuida a Jorge Fernández Alemán y realizada hacia 1511-1517, presenta la fachada oriental de la catedral desde el cierre de la capilla del Mariscal hasta la Torre, según el proyecto gótico

que describió Alonso Rodríguez en su informe de 1513; la capilla Real con el ábside poligonal entre los testereros de las dos sacristías situadas en la parte posterior de las capillas de San Pablo y San Pedro, las hornacinas exteriores y el rosetón, que iluminaba la nave mayor por encima del arco que cerraba la Capilla Real, y los vitrales de las naves colaterales.

La maqueta, bastante fiel a la realidad, presenta la puerta lateral de acceso a la Torre, pero omite todos los vanos de la nave de crucero y del cimborrio. Además, en las portadas está terminada toda la decoración arquitectónica, con columnillas y doseletes muy realistas, dispuestos para cobijar esculturas, los tímpanos calados con vidrieras y el paño decorativo queda reducido a una crestería. La decoración calada del tímpano pudo quedar cegada cuando realizaron los relieves escultóricos, sin embargo no existe huella de una transformación posterior y, puede corresponder a una licencia del escultor para dar volumen ya que uno de los accesos estaba concluido en noviembre de 1481. Esta maqueta quizás tomara como modelo otra anterior, que fuera realizada para la obra del templo, y no tuviera completamente definidos algunos elementos como, por ejemplo, el cierre del cimborrio, ya que el cuerpo de ventanas de la nave central está representado en otra escena del mismo retablo. Este último es contemporáneo con las imágenes realizadas por Jorge Fernández en el rosetón y andén del acceso a la Capilla Real, y con las de Sebastián de Almonacid para el andén del Reloj y la puerta Colorada, los cierres meridional y septentrional del crucero respectivamente¹³.

Además, la maqueta también muestra, con detalle, el zócalo de estas portadas con una disposición característica de finales del siglo XV, evidente en las fotografías del siglo XIX o en la cata realizada en la puerta de la Campanilla, mas esbelto que el actual cuya fisonomía es obra de la restauración realizada por el arquitecto Joaquín de la Concha Alcalde en 1912, sufragada gracias al legado de Don Tomas Ibarra y González. En el transcurso de esta restauración de la puerta de la Adoración de los Reyes en 1912 vaciaron y sustituyeron las hiladas primera y tercera del zócalo de

¹³ FALCÓN, T.: *La catedral...*, pp 99. MORÓN DE CASTRO, M^a F.: "Análisis histórico estilístico" en *El retablo mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, pp 140. JIMÉNEZ, A. y PÉREZ I.: *Cartografía...* pp 65, 70-71. LAGUNA, T.: "San Leandro y San Isidoro, obispos de Sevilla, en la cabecera de su Catedral", en *San Isidoro, doctor hispalense*, Sevilla 2002, pp. 290-291. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: "La obra del escultor Sebastián de Almonacid en Sevilla (1509-1510)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LVIII (1992) pp. 313-326.

cantería, varios sillares de la cantería moldada en todas las hiladas, desde la primera a la séptima, señalados en el proyecto de intervención que ascendió a 7.892 pesetas; 6.482 pts en elementos de cantería y 1.500 pts en trabajos escultóricos¹⁴. También fue necesario actuar en el contrafuerte lateral y reponer algún elemento decorativo en el gablete y en la crestería caídos o deteriorados, fundamentalmente, por efecto de la tormenta del 25 de abril de 1884 que tuvo lamentables consecuencias en la Giralda; el rayo y los desprendimientos de la Torre rompieron la crestería alta de la puerta de los Palos y otros desperfectos menores, motivados por el choque de los trozos desprendidos de la fábrica¹⁵. Las fotografías de Laurent (1872), Almela (1882), Hauser y Menet (1893), Rafael Garzón (1898) y González Nandín (1928) permiten observar perfectamente el estado de conservación de la puerta de la Adoración de los Magos a finales del siglo XIX, el alcance de los deterioros producidos en 1884 y la restauración de 1912 cuando también repararon la progresiva apertura de los sillares que conforman la forzada unión de este lienzo con la capilla del San Pedro, motivada por los cambios de criterios y proyectos en la cabecera y capilla Real.

Con anterioridad a esta intervención han podido constatarse, a partir de los grafitos localizados por Alfonso Jiménez en la azotea de la puerta de los Palos, las reparaciones en el pináculo u arbotante inmediato a la Torre en 1679 y 1886, realizadas por el maestro mayor Esteban García y el arquitecto Adolfo Fernández Casanova respectivamente. Se desconoce en qué fecha o época anularon el baquetón del dintel de esta puerta que amplió aproximadamente quince centímetros la luz del vano para facilitar, posiblemente, el tránsito de las cofradías en Semana Santa o de la custodia en la festividad del Corpus Christi; desde el siglo XIX todas las fotografías muestran el dintel ya rebajado y únicamente con elementos vegetales.

¹⁴ GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a V.: "Obras de Joaquín de la Concha Alcalde en la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte* 9 (1996) 216-218 y 235-236. A.C.S., *Sección Junta de Obras*, leg 45, exp. 11: Joaquín de la Concha Alcalde "Proyecto de restauración de las portadas denominadas Palos, Campanillas, San Miguel y Baptisterio, 1912. Presupuesto y pliego condiciones".

¹⁵ JIMÉNEZ Alf. y CABEZA, J.M^a: *Turrís fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*, Sevilla 1988, pp. 301. A.C.S. *Sección IX*, 103-23-A Informe de 1 mayo de 1884 firmado por Adolfo Fernández Casanova, Manuel Portillo y Joaquín Fernández.

Maestre Miguel, “*ymaginerero de ymagines de barro*”

La terminación de la catedral gótica, consagrada el 11 de mayo de 1507, los encargos escultóricos del cimborrio, de los brazos del crucero y del acceso a la Capilla Real, entre otros, demoraron el programa iconográfico de las portadas orientales del templo y, también, la renovación de la Puerta del Perdón “vieja”. En 1511, la caída del cimborrio supuso, lógicamente, un aplazamiento en otros trabajos escultóricos para dar prioridad, nuevamente, a la culminación de la obra gótica.

A finales de 1513, la presencia en Sevilla de Juan Gil de Hontañón fue capital en la obra catedralicia, en la ejecución del nuevo cimborrio que, proyectado en 1514, concluyó a mediados de diciembre de 1517 y en otras obras acometidas durante su etapa como fueron; el cierre de las bóvedas del coro, el proyecto de las capillas de los alabastros a partir de 1515 y, además, la ampliación de la capilla mayor que retrasó la instalación del retablo hasta 1518, aunque Jorge y Alejo Fernández Alemán trabajaban en su terminación desde 1508. Este arquitecto dirigió personalmente el cierre del nuevo cimborrio, pero el aparejador Gonzalo de Rozas asumió, muchas veces, la dirección de la obra, debido a las constantes ausencias del maestro mayor motivadas, fundamentalmente, por su trabajo en la catedral de Salamanca. Este aparejador de la catedral, desde 1507 hasta 1529, fue ayudante de Alonso Rodríguez, protagonista en la culminación de los dos cimborrios, y dirigió personalmente la obra desde 1519 hasta la llegada del nuevo Maestro Mayor, Diego de Riaño en 1528¹⁶.

Concluida la parte arquitectónica del nuevo cimborrio, en diciembre de 1517, se acometió la realización de su programa iconográfico con esculturas de barro cocido, acordes con las novedades decorativas impuestas con la llegada de Juan Gil de Hontañón, aunque menos ambicioso escultóricamente que el primitivo. A mediados de 1519, cuando instalaron sus esculturas, el Cabildo retomó la decoración esculpida en tres portadas del templo, que hizo “Maestre Miguel, ymaginerero de las ymagenes de barro”.

El acta de la sesión capitular del diez y ocho de noviembre de 1517 proporciona la primera noticia de los trabajos escultóricos en el nuevo cimborrio de la catedral, inaugurado oficialmente un mes después, aunque el secretario capitular omitió intencionadamente el nombre del escultor: “mandaron al mayordomo de la fabrica que de a [espacio] maestro de las

¹⁶ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C.: *Los canteros....* pp. 324-355.

imágenes de barro, veinte ducados de oro para gasto y en cuenta de imágenes, que ha de hazer de barro, pa esta santa iglesia”¹⁷. No obstante, la documentación contable del mismo día desvela, parcialmente, quien era este artista: “a maestre Miguel maestro de hazer imágenes de barro veinte ducados de oro para en cuenta de las ymagenes de barro pa esta santa iglesia”¹⁸. Desconocemos por qué, nunca completaron el acta y ni mencionaron el nombre completo de este artista que debió ser un escultor conocido y completamente formado ya que no sólo hizo las “ymagenes de barro para el zimbório”, sino que poco después le encargaron la decoración esculpida de la Portada del Perdón “vieja”, también acometió las dos portadas orientales y finalmente estuvo ocupado en el programa escultórico del trasaltar mayor, desde 1522 hasta su paralización en 1524 y desde 1537 hasta su muerte en 1552¹⁹.

Evidentemente, este escultor gozaría de un prestigio profesional forjado en empresas anteriores, que le avalaban para comenzar en la Catedral un trabajo de la envergadura del cimborrio y, lógicamente, gozaría de la confianza del maestro mayor Juan Gil de Hontañón, de su aparejador Gonzalo de Rozas, de algún miembro importante del cabildo o del arzobispo Diego de Deza. Desde finales del siglo XVIII, la historiografía artística identificó a este escultor, sucesiva y/o alternativamente con los nombres de “maestre Miguel Florentín”, “Miguel Perin” o “Miguel Perrin”.

Juan Agustín Ceán Bermúdez, al analizar las portadas de la catedral de Sevilla, señaló a “maestre Miguel Florentín” como el autor del sepulcro del cardenal Diego Hurtado de Mendoza y de la escultura de la Puerta del Perdón en 1519, pero atribuyó las portadas orientales al escultor Lope Marín en 1549²⁰. Tiempo después, José Gestoso adscribió directamente a “Miguel Florentín” los pagos de “Maestre Miguel” y, sin dar referencia alguna de su origen, contribuyó a afianzar la producción de este hipotético artista hasta que Manuel Gómez Moreno dejó constancia del trabajo de Domenico A.

¹⁷ A.C.S. *Sec. Secretaría*, Autos capitulares 1517-1519, L. 10, fol. 85r.

¹⁸ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía L. 36, fol. 8r.

¹⁹ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía L. 38, fols 2v, 3, 4v, 5r y 5v. GESTOSO, J.: *Ensayo diccionario...*, vol. I, pág. 325; *Sevilla monumental y artística*, Sevilla 1890, T. II, pp. 84-87, 229-230. JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M.: “El retablo mayor de la catedral de Sevilla y sus artistas”, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, Sevilla 1927, T. I pág. 21.

²⁰ CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla 1804, pp. 11-12, 15; *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid 1800, T. II pp. 126-128, T. III p. 225. AMADOR DE LOS RIOS, R.: *Sevilla pintoresca o descripción de sus mas célebres monumentos artísticos*, Sevilla 1844, pp. 99. CUESTA y PAULÍN, M. de la: *Descripción del templo Catedral de Sevilla y de las principales festividades que en él se celebran*, Sevilla 1850, págs. 174.

Fancelli, que vino a Sevilla en 1510 para instalar el sepulcro del cardenal encargado por el conde de Tendilla²¹. El mismo historiador señaló que el escultor de estas portadas no era de origen italiano sino procedente del norte de Francia o de la Borgoña Ducal, lo relacionó con la escuela de Solesmes e indicó que pudo realizar algún viaje o estancia en Italia para completar su formación; un artista del renacimiento nórdico como lo fueron Copin de Holanda, Felipe Vigarny y, entre otros, Cornelis de Holanda a quien atribuyó el retablo de la capilla Piedad en Santiago de Compostela²².

En 1932, José Hernández Díaz publicó un contrato entre Maestre Miguel y el canónigo García Ibañez de Mondragón, por el cual se comprometió a realizar e instalar un relieve con la escena de la Quinta Angustia y figuras de barro cocido en la capilla de la Piedad de la Catedral de Santiago de Compostela. El contenido de este contrato, firmado el 28 de marzo de 1526, y los caracteres de esta obra le permitieron adscribirla perfectamente al mismo Maestre Miguel, que realizó imágenes de barro para la catedral de Sevilla y vivió en la collación de Santa María, cuya firma transcribió dos años después cuando conoció otro contrato firmado con la misma rúbrica que menciona expresa y reiteradamente a “Miguel Perin, maestro de hazer imágenes”, según hemos constatado²³. Además, el origen francés del apellido lo confirmó por la existencia de dos escultores, Miguel y Francisco Perrín, que trabajaron en el castillo de Bar-le-Duc en 1474, la capital del antiguo ducado de Bar, cuyo territorio limitaba con los Ducados de Luxemburgo y de Lorena, y está situada cerca de Metz, Troyes, Langrés y Nancy. Estudios de Falcón mostraron, años después, que Ceán Bermúdez anotó las referencias del archivo de la Catedral con ligereza, con rapidez, y fundió distintos conceptos y artífices; la catedral de Sevilla únicamente pagó a Miguel Florentín “losas para el altar mayor”, pero estos cargos son

²¹ GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario...* vol. I, pág. 325; *Sevilla monumental...*, T. II, pp. 84-87, 229-230. SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1930, págs. 14-16.

²² GÓMEZ MORENO, M.: “En la Capilla Real de Granada”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1925) págs 245 y ss.; *La escultura del Renacimiento en España*, Florencia-Barcelona 1931, pág. 46; “Sobre Cornelis de Holanda” en *El Museo de Pontevedra* I (1942) 77 y ss.

²³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Una obra de maestre Miguel en la Catedral de Santiago” en *Archivo Español de Arte* VIII (1932) 149-155; “Mas sobre maestre Miguel, imaginero” en *Archivo Español de Arte* X (1934) 271-273. [A]rchivo [H]istórico [P]rovincial de [S]evilla, *Sección Protocolos*, Leg. 28, Oficio 1, fols 117-118.

del mismo día o están cerca de otros abonados por “ymagenes de barro” al referido “Maestre Miguel”²⁴.

El origen del escultor, la dificultad para comprender su apellido o procedencia, explican que el secretario del Cabildo pudiera entenderlo mal y lo mismo les ocurriera al mayordomo o a sus contadores que optaron por llamarlo, de la manera más sencilla, Maestre Miguel; nunca castellanizaron su apellido o mencionaron su procedencia. Estos recursos, habituales para identificar a otros artistas, mercaderes o profesionales de origen extranjero, apenas constan en la documentación notarial, conocida, de este escultor que, al contratar el sepulcro de Don Cristóbal de los Ríos en marzo de 1526, se declaró “maestro de fazer ymagenes estante que soy en la cibdad de sevilla”²⁵ y el veinte de agosto del mismo año expresó en otro contrató que era “Miguel Perin, maestro de hacer imájenes, vezino de esta çiudad de Sevilla en la collaçion de Santa María”²⁶. En esta collación vivió gran parte de su vida, ya que en 1521 bautizó una hija en la parroquia del Sagrario, que tuvo entre sus padrinos a Niculas Alemán -orfebre de la custodia-, en 1537 tenía su domicilio en la collación de San Lorenzo y sus últimas referencias llegan hasta 1552²⁷.

La complejidad de la rúbrica e identificación de este escultor con Miguel Perin fue aceptada parcialmente por la historiografía artística²⁸. También algunos, al obviarla, han mantenido la hipotética figura de Miguel Florentín como autor de las portadas del Perdón, de la Adoración de los Reyes y de la Entrada en Jerusalén de la Catedral²⁹. Esta circunstancia origina constantes confusiones respecto a la personalidad, al origen y la formación

²⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Retablos y esculturas” en AA.VV., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, pags. 241-242, 260-266.

²⁵ GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario...* T. III, p. 225.

²⁶ A.H.P.S., *Sección Protocolos*, Leg. 28, Oficio 1, fols 117-118.

²⁷ GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M.: *El retablo mayor...* p. 55. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Una obra de maestre Miguel...” pp. 150-151.

²⁸ ANGULO IÑIGUEZ, D.: “La escultura en España” en STIEGMANN *La escultura en occidente*, Barcelona 1926, pp. 245. AZCÁRATE, J.M.: “Escultura del siglo XVI”, *Ars Hispaniae* XIII, Madrid 1958, pp. 112-116. GUERRERO, J.: *Guía artística de Sevilla*, Barcelona, 1952, pp. 39. VILLAR NOVELLÁN, A.: *La Catedral de Sevilla. Guía oficial*, Sevilla 1977, 40-41. FALCÓN, T.: “El edificio...” pp. 154. GIL DELGADO, F.: *Catedral de Sevilla*, Barcelona 1995, pp. 85 y 87.

²⁹ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Madrid 1983, 109. VALDIVIESO, E.: *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1992, p. 11. GUILLEN, J.: *Catedral de Sevilla*, Madrid 1995, pp. 13. MORALES A.J., SANZ M^a J., SERRERA J.M., VALDIVIESO E.: *Guía artística de la provincia de Sevilla*, Sevilla 1981, pp. 27; reed 2004, T. I pp. 40-41.

de un artista al que algunos investigadores llaman, únicamente, Maestre Miguel, a la espera de nuevos hallazgos o de revisiones documentales³⁰.

Ymagenes de barro que tiene fechas y azidas para esta santa yglesia conforme al contrato que tiene fecho

Miguel Perin, -Maestre Miguel-, fue uno de los numerosos artistas extranjeros que recalaron en la península Ibérica atraídos, sin lugar a dudas, por unas condiciones favorables y unas posibilidades de trabajo con las que, posiblemente, no contaban en sus lugares de origen; Amberes, Brujas, Malinas, Utrecht, Troyes, Tournai, Estrasburgo, Colonia o Nancy. Artistas conocedores de la gran cantidad de obras encargadas, individual o colectivamente por los distintos estamentos sociales hispanos, en un período de intensos cambios que, entre los reinos unificados por los Reyes Católicos y los territorios del nuevo cesar Carlos, renovó los modelos nórdicos con nuevas formas renacentistas. Artistas que, entre dos siglos, ejercieron una intensa influencia en su entorno y, junto a otros hispanos, marcaron las pautas en el primer renacimiento hispánico hasta el triunfo o asimilación definitiva de los modelos italianos en la tercera década del siglo XVI. Escultores entre los que estaban Copin de Holanda, Sebastián y Rodrigo Alemán en Toledo, Gil de Siloé y Simón de Colonia en Burgos o Felipe de Vigarny que convivieron, a comienzos del largo y creativo siglo XVI, con artistas como Domenico Fancelli, Jacopo Torni, Niculoso Pisano o Pietro Torrigiano, con obras llegadas desde Génova, Roma o Milán y con el regreso de Pedro Berruguete o Rodrigo de Osona entre otros.

Durante este período, Sevilla se convirtió en una ciudad moderna y cosmopolita donde las reformas urbanas y los cambios realizados en la administración local fueron paralelos a la renovación cultural y económica, que transformó la ciudad medieval descrita por Münzer en 1494 en la urbe cosmopolita que le recordó a Andrea Navagero “mas que ninguna otra ciudad de España a las italianas” en 1526. Los cambios en la política urbana, las reformas de la administración, llevaron a cabo un adcentamiento general de la ciudad, patente en la edición de las nuevas Ordenanzas de

³⁰ ANGULO IÑÍGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, Sevilla sf, T. I fasc. 7. MORÓN DE CASTRO, M^a Fda.: “Análisis...” p.149. MARTÍNEZ MONTIEL, L. y MORALES A.J.: *La Catedral de Sevilla*, Madrid 1999, pp. 21-22.

1515-1527, en la pavimentación de sus calles, en el acondicionamiento del puerto y, en definitiva, en arreglos por toda la ciudad donde las clases dirigentes levantaron casas, palacios, o los revistieron con nuevas modas. La Iglesia participó, activamente, en estos cambios cuando el sínodo de 1512, convocado por el arzobispo Diego de Deza, implantó el Libro de Registro para Bautismos, promovido desde 1490 por Diego Hurtado de Mendoza. Además la creación del Colegio de Santo Tomas y del Estudio General de Santa María, entre otros, incentivaron la educación y la cultura humanista de una ciudad enriquecida por una intensa actividad mercantil regentada por extranjeros, flamencos o genoveses, y otros muchos autóctonos. El monopolio del Comercio con Indias también forzó la reorganización gremial y, lógicamente, la estructura económica medieval dio paso a otra moderna y enriqueció, entre otros, a Fadrique Enriquez de Ribera³¹. En la catedral de Sevilla, la instalación del sepulcro del cardenal Diego Hurtado de Mendoza en 1510 y, entre otras circunstancias, el humanismo declarado de numerosos miembros del Cabildo como Maese Rodrigo Fernández de Santaella, Diego de Cortegana, Fernando Ramos o los hermanos Pinelo, que vivieron el cierre del nuevo cimborrio y la terminación oficial de la obra gótica, estimularon un gusto por las formas italianas; un abandono progresivo de las angulosidades nórdicas manifiestas en el retablo mayor de la catedral desde 1508 hasta 1529, en los trabajos de Sebastián de Almonacid para los andenes de la nave de crucero (1509-1510), en las últimas obras de Pedro Millán y, entre otras, en las esculturas en barro cocido y policromado del cimborrio catedralicio caído en 1511.

El cierre del nuevo cimborrio, inaugurado en su parte arquitectónica el 16 de diciembre de 1517, coincidió con el mencionado encargo a Maestre Miguel, -Miguel Perin-, para realizar sus “ymagenes de barro” que, abonadas en siete pagos desde el 18 de noviembre de 1517 hasta el 22 de agosto de 1519, ascendieron a cuarenta mil seiscientos maravedís pues correspondieron a un “mismo alvalá e cuenta”, asentado de diversa forma en la documentación contable³². Los pagos escultóricos, publicados parcialmente, corresponden a las diez y seis figuras de barro cocido cuya instalación dirigiría el aparejador Gonzalo de Rozas y sujetaron con un

³¹ LLEO, V.: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla 1979, pp 9-24 y ss.

³² A.C.S. *Sec. Fábrica*, Mayordomía libro 36, fol. 8r; Mayordomía libro 38, fols 2v, 3r, 4v, 5r, 5v y 12; Mayordomía libro 39, fols. 18v. Edit. parcial GESTOSO, J.: *Ensayo...* pp. 325. GIMÉNEZ PLACER, M.: “El retablo mayor...”, pp. 21.

cinto de hierro que, afortunadamente, las salvo de su ruina en 1888³³. El empaque y rasgos de estas figuras, cuyas medidas oscilan entre 160 cm y 190 cm, muestran a Miguel Perin como un escultor plenamente formado que tendría, aproximadamente, veinte años cuando acordara su realización y firmara un documento o un contrato, no localizado todavía. Se desconocen las cláusulas de los compromisos convenidos en 1517, pero los suponemos equiparables a los contratos suscritos con los escultores Juan Pérez y Jorge Fernández para la decoración esculpida del primer cimborrio, el nueve de julio de 1509: “[...] todas las ymagenes de barro cozido e pyntado al bol y los rostros y manos encarnados y escrytos los retulos de todas las ymagenes y estoryas que menester sean para el zymborrio [...] por cada un a dos myll maravedys [...]”³⁴. Las esculturas que hizo Miguel Perin tuvieron un precio medio de dos mil quinientos maravedís y, seguramente, recibieron la misma protección cromática de un tono rojizo que, además, da uniformidad a la cochura del barro.

Antes de terminar las esculturas del cimborrio, el Cabildo le encargaría dos figuras para la puerta del Perdón “vieja”. Las imágenes de “San Pedro e San Pablo”, que entregó Miguel Perin en el mes de marzo de 1519, ascendieron a once mil ochocientos cincuenta maravedís y su policromía, tasada en diez mil maravedís, fue abonada al pintor Andrés de Covarrubias en agosto del mismo año³⁵.

Concluidas las imágenes del cimborrio y realizados los primeros trabajos escultóricos para la puerta del Perdón, el Cabildo decidiría terminar la remodelación de este acceso y encargar los programas iconográficos de las dos portadas orientales de la catedral. La realización de las figuras y relieves de estas portadas, desde 1519 hasta 1522, evidencia una preocupación del Cabildo por incentivar mejoras y concluir aquellos proyectos pendientes que incidían directamente en la imagen exterior del Templo y en la vida de una ciudad que, inmersa en una transformación urbana, era el puerto de Indias del rey Carlos I, elegido emperador en Francfort el diez y ocho de julio de 1519. Tampoco puede obviarse que en 1517 el yesero Bartolomé

³³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Retablos....” pp. 266-267. Fotografías en JIMÉNEZA. y PÉREZ, I.: *Cartografía....* p. 105, 141.

³⁴ MURO OREJON, A.: “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII”, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, T. IV, Sevilla 1932, pp 46-49.

³⁵ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía libro 39, fols. 5r y 6v. M^a Fda. MORÓN DE CASTRO identificó esta policromía, adscrita tradicionalmente desde Ceán con los pagos del retablo mayor: “Análisis....” pp. 151.

Díaz renovó el portal del Consistorio del Corral de los Olmos y, además, en las portadas de la catedral existieron unas prioridades en los encargos realizados a Maestre Miguel, en los plazos de ejecución previstos y en sus entregas.

La documentación señala la existencia de cuatro contratos o bloques de encargo, ya que, entre otras razones, la renovación de la Puerta del Perdón con las yaserías que realizó el maestro Bartolomé López condicionó, lógicamente, la instalación completa de todo el programa escultórico³⁶. Las fechas de estos pagos y los asientos contables de la Fábrica reflejan, perfectamente, el ritmo laboral de Miguel Perin, de sus colaboradores y algunas claves en su producción, desconocidas hasta ahora.

En primer lugar, el Cabildo encargó a Miguel Perin realizar simultáneamente, en un mismo contrato o bloque de encargo, diez esculturas de barro cocido para la puerta inmediata a la Torre y otras dos mas para completar la decoración de la Puerta del Perdón vieja. Diez ángeles y una Anunciación, que ascendieron a treinta y un mil doscientos maravedís, abonados en cuatro pagos fraccionados desde el diez de octubre de 1519 hasta el veintitres de mayo de 1520 cuando concluyó “la quenta” de “las doze ymagenes de barro que tiene fechas y azidas para esta santa yglesia, conforme al contrato que tiene fecho”³⁷. Estas imágenes de San Gabriel y la Virgen de la Puerta del Perdón y los diez ángeles con filactelias, colocados en las jambas de la puerta de la Adoración de los Reyes, tienen aproximadamente el mismo tamaño y tuvieron un coste medio de dos mil seiscientos maravedís³⁸.

Para la realización del tímpano de “la ystoria de los tres reyes [...] para la puerta enfrente del cabildo” y del relieve de la Puerta del Perdón debieron firmar dos contratos, que fueron abonados cada uno en cuatro plazos, según los asientos contables. El relieve con las cinco figuras del tímpano de la Adoración de los Reyes, realizado aproximadamente en cinco meses, ascendió a treinta y cinco mil maravedís y estaba terminado el día 17 de diciembre de 1520³⁹. Este mismo día, Miguel Perin percibió otro abono por “la primera paga de la estoria cuando nuestro señor echo del templo a los

³⁶ Las yaserías se realizaron entre 1519-1522. GESTOSO: *Sevilla monumental...* pp. 86. GUERRERO LOVILLO, J.: “Los maestros yeseros sevillanos del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte* 28 (1955) 49-50.

³⁷ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía libro 39, fols. 7r y 7v.

³⁸ Las medidas de los ángeles inferiores oscilan entre 122 cm / 138 cm de alto y anchura máxima 46 cm / 57 cm.; ángeles superiores 138 cm alto y 57 cm ancho.

³⁹ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía libro 41, fols. 8v y 9v.

cambiadores y a los que vendían” que, concluido en agosto de 1521, tuvo un precio muy superior; cuarenta y tres mil doscientos cincuenta maravedís⁴⁰. Estas diferencias crematísticas vendrían determinadas, no tanto por el tamaño sino, por los caracteres técnicos de cada obra en particular, especialmente, porque en el relieve de la Expulsión de los mercaderes Maestre Miguel tuvo que ajustarse a un dibujo o una “muestra”, que había entregado el pintor Pedro Hernández a mediados de noviembre. Este relieve fue policromado un año después por el pintor Diego de la Barrera cuando, además, maestre Miguel cobró algunas demasías en los apóstoles de la misma puerta, los pagos por horas que excedían la jornada laboral o los acuerdos previos y justificables en la finalización de esta portada⁴¹.

La arquitectura de la portada inmediata a la Torre, terminada en 1481, condicionaba la ejecución de cualquier programa iconográfico ya que fue diseñada como sus contemporáneas para exponer en la fachada un panel religioso que, al ser visto desde lejos, pudiera ser reconocido por los fieles de forma semejante a las escenas de los grandes retablos. Por estos motivos, Miguel Perin concibió y realizó con figuras de bulto redondo los protagonistas de la narración evangélica que colocó delante de un fondo paisajístico con planos escalonados, cuyos escorzos, figuras y arquitecturas muestran los rasgos del primer renacimiento que, asimilado por los artistas lombardos, trajeron a la península Ibérica los artistas borgoñones o lombardos y otros españoles que trabajaron en las cortes de Urbino, Mantua o Milán. Las figuras y el relieve tienen una técnica depurada, donde Miguel Perin consiguió una articulación armoniosa propia de finales del siglo XV que es una clara manifestación de su preocupación por la perspectiva quattrocentista, de su formación francesa o lombarda cercana a la escuela de Solesmes, de sus búsquedas por conseguir efectos realistas al representar todos los elementos narrativos con las formas, las armas y las modas contemporáneas⁴².

El avance progresivo de este escultor hacia formas monumentales queda evidente en los ángeles de las jambas, atrapados bajo los doseletes

⁴⁰ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía libro 41, fol 9v; Mayordomía libro 42, fol. 2r, 2v, 3r y 4r. Cit parcial GESTOSO, J.: *Ensayo diccionario...* T.I p. 325.

⁴¹ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía Libro 44, fol. 48v y 51r. GESTOSO, J.: *Ensayo diccionario...* T. II, p. 15; *Sevilla monumental...* pp. 86-87. HERNÁNDEZ DIAZ, J.: “Retablos...” pp. 260-261.

⁴² El tímpano mide 225 cm de alto y 326 cm de ancho máximo. Las figuras rondan los siete palmos de altura; Baltasar 126 cm, Gaspar 135 cm, Melchor 105 cm, la Virgen con el Niño 115 cm y San José 99 cm.

tardogóticos de la puerta de la Adoración de los Reyes, y sobre todo en la ejecución de la Expulsión de los mercaderes en la puerta del Perdón donde, al imponerle un modelo del pintor Pedro Hernández, superó con creces los planteamientos del otro tímpano e hizo un relieve marcadamente pictórico; un espacio clasicista que recuerda directamente los fondos pintados por Alejo Fernández y está enmarcado por una moldura. Un cuadro en relieve, donde las figuras quedan dispuestas con distinto volumen en una composición diagonal de izquierda a derecha, que da realismo a la narración evangélica y la inserta, plenamente, en el marco de la vida cotidiana, de los comerciantes con tiendas abiertas en las gradas de la Catedral o de la frontera y vecina alhóndiga, donde tradicionalmente estaban los comercios mas suntuarios. Evidentemente, el programa iconográfico de esta portada buscaba resaltar el sentido dramático y trascendente del evangelio de San Juan, potenciaba el valor de los episodios de la historia cristiana -“quidad esto de aquí no hagaís de la casa de mi padre un mercado”-, pero intencionadamente marcaba el comienzo de la Nueva Ley en la encarnación de Cristo, recogida, transmitida y difundidas por sus apóstoles, Pedro y Pablo. La elección del tema responde plenamente al humanismo cristiano contemporáneo y, posiblemente, el marco que rodea la escena pudo tener pintado desde 1522 el texto del evangelio de San Juan 2,16, mencionado en las fuentes del siglo XVIII cuando esta puerta del Perdón ya había tenido una restauración en 1578-1580, que amplió el programa inicial con pinturas alegóricas de la Victoria, el Vigor, el Celo y la Fortaleza y otra en 1743⁴³. Además, en el transcurso de estas intervenciones repolicromaron el relieve y las figuras de Miguel Perin cuyo aspecto en 1747 recoge magníficamente un cuadro pintado por Domingo Martínez para la Mascara, que organizó la Fábrica de Tabacos con motivo de la exaltación al trono de Fernando VI.

En los relieves de ambas portadas, apenas varía el tratamiento anatómico de las figuras; visten atuendos, sombreros y tocados propios de la época cuyo extranjerismo, exotismo y expresión acentúo Miguel Perin a conveniencia del papel sacro o profano de cada personaje en particular. Los Reyes Magos tienen una actitud grave que da empaque a su trascendente papel, los mercaderes con sus gestos teatrales y caricaturescos acentúan la importancia de la figura de Cristo que, severo y distante, alza su brazo

⁴³ RECIO MIR, Al.: “La reforma y restauración de la puerta del Perdón de la catedral de Sevilla de 1578-1580”, *Laboratorio de Arte* 9 (1996) 73-87.

hostil contra ellos. En algunas ocasiones, los rostros de estas figuras parecen tomados de la realidad, pero responden a unos modelos estereotipados que Miguel Perin utilizó habitual y reiteradamente en toda su producción documentada y atribuida. Además, la policromía original de estas escenas resaltaría los volúmenes, la profundidad conferida al paisaje, al tratamiento espacial de la arquitectura y, también, entre otros, las diferencias en los atuendos, los tocados y las expresiones de cada figura en particular.

A comienzos de noviembre de 1521, Miguel Perin cobró seis mil doscientos cincuenta maravedís y el año siguiente estuvo ocupado en el relieve de la “la entrada de nuestro Señor Ihesu Christo en Jerusalem que se ha de poner en la puerta junto con el consistorio”. La realización de esta tercera portada fue mas lenta, que las anteriores y estaba completamente terminada en agosto de 1523⁴⁴. Al parecer, sus diez figuras fueron contratadas simultáneamente con otras destinadas para las paredes del trasaltar mayor catedralicio, donde hizo aproximadamente veinte y seis figuras desde 1522 a 1524⁴⁵. En este último año, el Cabildo paralizó el programa iconográfico del trasaltar con el fin de terminar, lo antes posible, el retablo mayor que exigió contratar mas personal para el taller del retablo e impuso un ritmo de trabajo frenético a los escultores, pintores, doradores y estofadores que trabajaron a las ordenes de Jorge Fernández y, además, acaparó gran parte de la arcas de la Iglesia durante varios años⁴⁶.

En la catedral cesaron completamente los encargos de esculturas en barro cocido y, lógicamente, desde 1525 Maestre Miguel buscó, amplió su clientela y firmó otros contratos, que manifiestan las demandas o los gustos artísticos imperantes. La documentación notarial conocida de Miguel Perin muestra aspectos de interés porque alude a los referentes de los modelos contratados, señala el gusto de los comitentes o de sus encargos para Indias, que ayudan a comprender algunas circunstancias de su producción y fortuna artística en la ciudad de Sevilla, donde la escultura en barro siempre gozó de prestigio y tuvo una fuerte demanda. A comienzos del siglo XVI eran varios los talleres que modelaron este material desde las formas nórdicas

⁴⁴ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía libro 42, fol. 5r; Mayordomía 44, fols. 48r, 49r, 49v y 52r.

⁴⁵ A.C.S. *Sec Fábrica*, Mayordomía 44, fols. 52r, 53v, 69v; Mayordomía libro 45, fol. 59r, 60r, 62r, 63r, 83v, 84r, 84v, 87v; Mayordomía 46 fol. 5r, 8r, 9r y ss. Cit parcial GESTOSO, J.: *Ensayo diccionario....* T. II, p. 15; *Sevilla monumental...* pp. 85, 230-231. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Retablos....” pp. 265-266.

⁴⁶ MORÓN DE CASTRO, M^a F.: “Análisis....” pp. 150-152.

de comienzos del siglo XVI de Pedro Millán, Sebastián de Almonacid, o Juan Pérez a las renacentistas de Pietro Torrigiano que llegó a esta ciudad en 1522.

En marzo de 1526, Miguel Perin contrató un sepulcro para Don Cristóbal de los Ríos, obispo de “Balua”, cuyas cláusulas marcan una continuidad en los modelos mas tradicionales del 1500: yacente con vestiduras talares, escudo a los pies, cama lisa y sin mención alguna respecto a un retrato fiel⁴⁷. A finales del mismo mes y año, en el contrato del altar dotado por el canónigo Juan Ibañez de Mondragón para Santiago de Compostela, que estudió Hernández Díaz, leemos las mismas condiciones que posiblemente le exigirían, seis años antes, cuando realizó el tímpano de la adoración de los Reyes: imágenes de barro cocido, enteras, con siete palmos de altura y un una “ystoria de la cruz del Christo o lo que de ella cupiere a las espaldas de nuestra Señora con çiertos lexos e figuras e cavallos e otras figuras de animales e bosques e cosas que mejor me paresçieren e de faser esta dicha obra bien acabada e bien cozida como he fecho e suelo fazer las obras para esta dicha Santa Yglesia e para otras partes e en el ofiçio del barro se acostumbra a faser”⁴⁸. Un paisaje semejante al realizado en la puerta de los Palos y característico de los artistas flamencos, borgoñones, alsacianos y picardos como, por ejemplo, los del primer Vigarny en el trascoro de la catedral de Burgos (1498). Además, las figuras de este altar evidencian la forma de trabajar en su taller donde combinó aleatoriamente según las necesidades cabezas, bustos, manos, tocados, sombreros y bonetes; hábitos usuales en todos los talleres aunque en el caso de Perin el modelado es tan personal que, posiblemente, contara con pocos colaboradores en su taller.

Una comparación entre estas obras, recientemente restauradas, destaca cómo el Cristo que levanta su mano fustigando a los mercaderes reaparece montado en su pollino en la entrada en Jerusalén y muerto en el altar de la Piedad Santiago, cuyo cuerpo repitió en la escultura de un San Jerónimo que se le atribuye en la Colegiata de Osuna. También la figura de José de Arimatea del altar compostelano es la misma que la del rey Melchor en la portada de los Palos y su cabeza, además, se repite en las puertas del Perdón y de la Campanilla. El rey Gaspar posee las mismas facciones que el San Juan de Santiago de Compostela, aunque lógicamente cambia sus

⁴⁷ GESTOSO, J.: *Ensayo diccionario...* T. III, pp. 224.

⁴⁸ A.H.P.S., *Sección Protocolos*, Leg. 9146, fols 111-112. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Una obra...” 149-155.

ropas; en la puerta de sevillana viste una capa sobre balandrán ajustado, calza zapatos franceses y lleva una falcata en la cintura. La Magdalena que besa los pies del Señor en el altar compostelano, es una réplica de la Virgen que hizo para la portada inmediata a la Torre y de otra conservada en la Catedral de León. En el tímpano de la entrada en Jerusalén el grupo de jóvenes recuerda directamente las cantorías italianas de della Robbia, pero son los mismos ángeles que hizo para la otra portada del Corral de los Olmos y otro tanto ocurre con los judíos. Un artista que, en palabras de Hernández Díaz, agrupa con habilidad pero carece de visión de conjunto donde cada personaje constituye “por sí sólo un mundo perfectamente definido” pero distante porque, evidentemente, toma o quita de los grabados, del fondo de su armario o de la estantería de su taller todo lo necesario y, al parecer, sin apenas evolución desde sus primeras obras conocidas hasta su muerte en 1552⁴⁹.

En otro contrato, fechado en el verano de 1526, “Miguel Perin, maestro de hazer imágenes” concertó con Fernando de Olivares la realización de “vna imájen de Nuestra Señora con su fijo en braços de barro cozido de la forma e manera de la ymagen de Nuestra Señora que están en la santa Yglesia a espaldas del altar mayor, frontero de la capilla de los Reyes nueva, e dos ángeles asy mismo de barro cozido cada vno de estatura de tres palmos e quarenta cada vno, vn candelero en la mano e mas vna corona de barro cozido para la dicha ymagen de Nuestra Señora que se puede poner e quitar. La qual dicha ymájen e ángeles e corona a de ser todo pintado e dorado con sus matices e colores conuinientes”. El trabajo debía estar terminado en febrero de 1527 y “metido e encaxado en una caja de madera que vos me aveys de dar e para que podays cargar e enviar a las Yndias”⁵⁰. El documento, de gran interés, confirma, perfectamente, que la Virgen del Reposo estaba instalada en el trasaltar catedralicio, pero al omitir su autoría -“como he fecho e suelo hazer”- debe mantenerse la atribución tradicional a la espera de estudios que analicen, con detalle, todo este conjunto y los distintos artistas que trabajaron en él. El tamaño de las esculturas rondaría los setenta centímetros de altura que, lógicamente, facilitaba su transporte, su colocación en un altar cuyo destino omiten y muestra a Miguel Perin como un profesional consumado en estas lides. La realización de la corona

⁴⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Una obra...” pp. 153-154

⁵⁰ A.H.P.S. *Sec. Protocolos*, Leg. 28 oficio 1, año 1526, fols. 117-118. Cit parcial HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Mas sobre...” p. 272.

suelta requería una técnica depurada, facilitaba su embalaje en una travesía tan larga y era un procedimiento bastante habitual cuando los escultores ejecutaban los tocados o los sombreros complejos de algunos retratos como, por ejemplo, un busto de Carlos V tallado en piedra, conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, y otro del mismo emperador del Museo de Bellas Artes de Gante, que está atribuido a Conrad Meit y fue modelado en barro cocido. La obra terminada puede recrearse con bastante precisión: una Virgen como la del Reposo del trasaltar de la catedral, flanqueada por dos ángeles semejantes a los de la puerta de los Palos, que sostendrían un candelero con la mano.

La policromía de este grupo de la Virgen, flanqueada por dos ángeles, debió contratarse con el pintor Antón Sánchez de Guadalupe el trece de mayo de 1527, porque un documento de esta fecha indica “que dándome vos, el dicho maestre miguel, fechas de barro una ymagen de nuestra señora con su corona e dos angeles de los pintar de tan buena pintura e tan bien pintados de tan buenos colores e tan perfectas como lo está otra ymagen de nuestra señora questa en el monesterio de sant genonimo, ques fuera e cerca desta cibdad de seuilla, e a contetamyento de vos el dicho maestre miguel”⁵¹. Esta Virgen de las Cuevas que realizó Pietro Torrigiano, poco después de su llegada a Sevilla en 1522, marcó cambios expresivos y trascendentales en la escultura sevillana posterior y difiere de los modelos habituales de Miguel Perin quien al demandar la misma policromía, quizás, buscaría reflejar un modelo muy solicitado por la clientela sevillana.

Antón Sánchez de Guadalupe u otros pintores como Diego de la Barrera, o Andrés de Covarrubias debieron realizar la policromía que originariamente recubrió las puertas orientales del templo, la que conserva el retablo de la Piedad de la capilla de los Mondragón en Santiago de Compostela y la de otras imágenes que hizo Perin no sólo para la ciudad de Sevilla y su área de influencia, sino las que envió a otros lugares de la península o de Indias. La puerta del Perdón conserva todavía parte del color originario y la policromía del paisaje del altar de la Piedad compostelano permite recrear completamente el aspecto originario del fondo de la puerta de la Adoración de los Magos, sus recursos compositivos y los modelos arquitectónicos de la ciudad de Jerusalén; las figuras y los ángeles de las puertas orientales

⁵¹ SANCHO CORBACHO, H.: “Arte sevillano de los siglos XVI y XVII”, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, Sevilla 1931, T. III pp.22. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Mas sobre...” pp. 272.

recibirían un color rojizo, al bol, semejante al que tuvieron las esculturas del cimborrio. En el transcurso de la restauración realizada en la puerta de la Adoración de los Reyes únicamente han encontrado leves testimonios de color en las alas del ángel izquierdo, inmediato a la puerta, aunque este resto podría corresponder a una intervención de finales del siglo XVIII, mencionada por Antonio Ponz en 1792 y posterior al derribo del Corral de los Olmos. Este académico criticó la intervención realizada por un “cantero” en vez de por un “buen escultor” e indicó que cubrieron los relieves de barro cocido y las figuras con pintura al óleo⁵².

Esta restauración del siglo XVIII fue, al parecer, la primera que hicieron en las portadas orientales y occidentales de la catedral cuya noticia recogió Tubino y difundió toda la historiografía posterior como realizada en 1792 aunque, hasta la fecha, no se ha encontrado constancia de estos pagos en el Archivo de la catedral⁵³. Sin embargo las fotografías de Hauser y Menet en 1893 y del granadino Rafael Garzón en 1898 permiten apreciar, parcialmente, la intervención realizada en la puerta de la Adoración de los Reyes y especialmente en la cabeza de la Virgen, cuya posición originaria está completamente alterada y afianzada con una gruesa capa de yeso, que confirió una rigidez excesiva a su expresión. El escultor José Ordóñez en el transcurso de la intervención que dirigió el arquitecto Joaquín de la Concha en 1912, mantuvo esta posición en la cabeza de la Virgen, talló algunos elementos de cantería ya mencionados y repuso manos, cartelas, narices y otras partes menores de las figuras, identificados al comparar las mencionadas fotografías con las realizadas González Nandín en 1928 y las conservadas en el Archivo Mas (1930).

La Virgen con el Niño de la puerta de la Adoración de los Reyes ha recuperado su expresión primitiva y la posición originaria de su cabeza en la restauración realizada por el Ministerio de Educación y Cultura en 2004 y, además, ha permitido analizar con detalle la riqueza figurativa del tímpano que oculta al espectador la figura de un pastor tañendo una flauta y permanece tendido detrás del rey Gaspar. La lectura iconográfica de esta portada y el estudio iconológico de las dos puertas orientales sobrepasa las limitaciones impuestas en este primer trabajo sobre Miguel Perin, que daremos a conocer pronto por su novedad e interés.

⁵² PONZ, A.: *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciadas y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid 1792, T. XVII, pp. 226, 235-236.

⁵³ LAGUNA, T.: “Las portadas...”, p. 96.

La intervención y los estudios realizados demuestran que Miguel Perin modeló en barro numerosas imágenes tanto para la ciudad de Sevilla y su área de influencia como las que envió a otros lugares de la península e incluso a Indias; el puerto de Sevilla y su río facilitaron el transporte fluvial de estas obras, cuyo coste abonaría Miguel Perin habitualmente. También en su taller modeló en barro, una Virgen sedente con el Niño en su regazo, que preside desde hace muchos años el altar del oratorio en la sacristía de la Catedral de León y tradicionalmente atribuyen a Pietro Torrigiano, aunque Hernández Díaz ya señaló su filiación con la obra de Perin⁵⁴. Esta Virgen presenta una clarísima sintonía con las obras de este escultor especialmente en la forma de modelar el borde del manto en los brazos, formando una hoz que repite constantemente en toda su producción. Además el movimiento, la posición de la cabeza, la expresión del rostro y el cuerpo del Niño reiteran todos los elementos con los que este artista plasmó a la Virgen y su Hijo en la puerta de la Adoración de los Reyes o en la figura de la Magdalena del retablo de la Piedad de Santiago de Compostela.

La creciente fama de Pietro Torrigiano y las nuevas corrientes artísticas impuestas durante la tercera década del siglo XVI quizás relegaran las demandas laborales de Maestre Miguel que cambió su domicilio desde la collación de Santa María a la de San Lorenzo, donde vivía ya en 1537. El 19 de febrero de este año otorgó un poder al procurador Pedro Leal, a Juan de Maseyredo y a Rodrigo Ben, procurador de la Audiencia de Santiago en Galicia para que cobrasen al cerrajero maestre Guillen ciertos maravedís que debían entregar a Pedro García, platero y vecino de Santiago de Compostela. Se desconoce el origen de esta deuda y si pudo estar relacionada con el montaje del altar de la Piedad en Santiago de Compostela o con cualquier otra circunstancia profesional vinculada con este pleito. Sin embargo, es evidente, que en aquellas fechas Miguel Perin tuvo serias dificultades económicas y laborales.

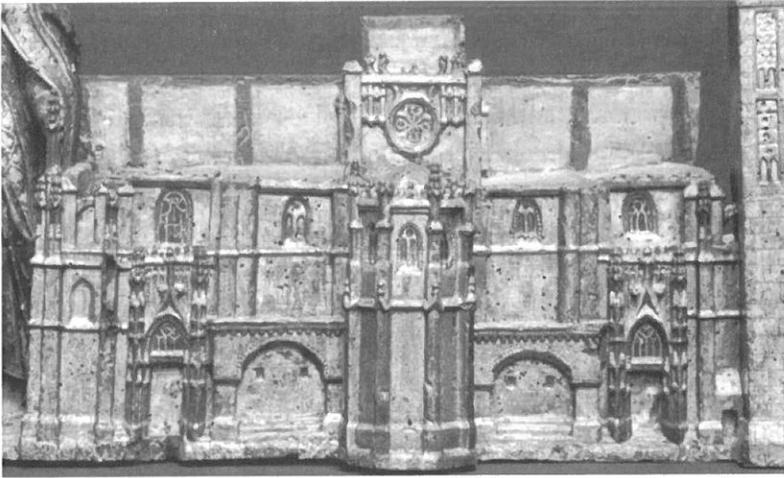
La falta de encargos regulares de trabajo u otras desventuras desconocidas, mermarían excesivamente su patrimonio porque en mayo de este mismo año de 1537, Miguel Perin acudió al Cabildo y solicitó encaradamente trabajo; "al no poder ganar en su oficio de fazer imágenes"

⁵⁴ GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo monumental de la provincia de León* Madrid, 1926, T. I, 260-261. HERNÁNDEZ DÍAZ, J: "Una obra de..." p. 154. GÓMEZ RASCÓN, M.: *La catedral de León. Cristal y fe*, León 1991: agradezco a E. Fernández y Fdo Galván las fotografías proporcionadas.

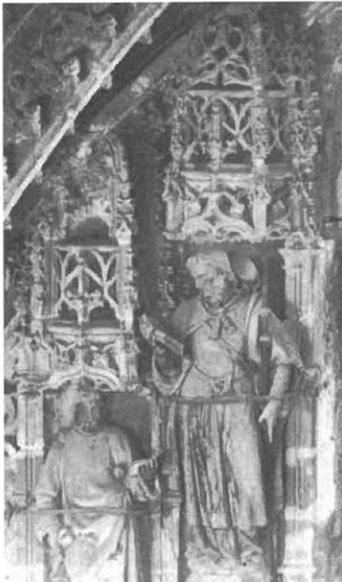
solicitó “que le mandasen dar alguna obra para quel pudiese ganar en su oficio”. Desde 1525 la Catedral tenía paralizado el programa iconográfico del trasaltar y su escultura en barro cocido, porque primero necesitó concentrar todo el trabajo de los escultores en la terminación del retablo mayor y, luego, la realización de la sacristía mayor, diseñada por Diego de Riaño en 1528, acaparó la contratación y tareas de los entalladores hasta mediados del siglo XVI. Ante esta circunstancia, el cabildo decidió que Maestre Miguel reiniciara el programa escultórico del trasaltar para que pudiera vivir honestamente de su trabajo y le dio una ración en el Hospital de Santa Marta. Desde esta fecha y hasta su muerte en 1552 vivió en la mencionada institución, prácticamente en la indigencia, y realizó algunas figuras en el trasaltar mayor de la Catedral, cuyo programa iconográfico terminaron en la segunda mitad del siglo XVI Juan Marín y Diego de la Pesquera, entre otros⁵⁵.

Transcurridos mas de treinta años desde su llegada a Sevilla, los documentos del archivo de la Catedral de Sevilla continuaron omitiendo el apellido y orígenes de Maestre Miguel, Miguel Perin, escultor de imágenes de barro. Un artista de gran interés y calidad técnica revitalizado en restauraciones recientes, que trabajó en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVI.

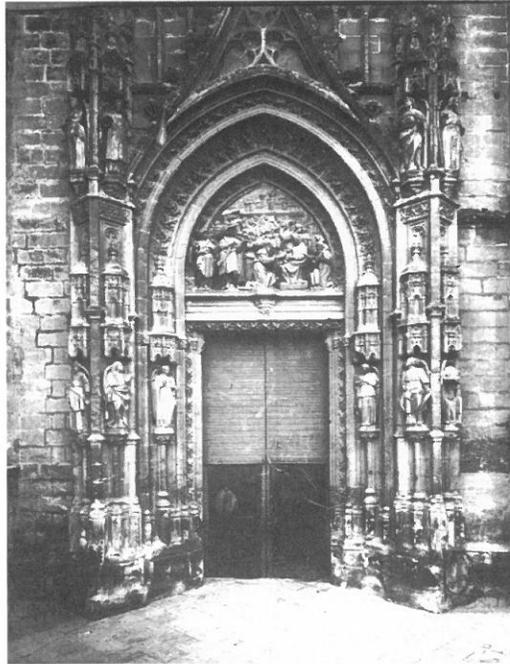
⁵⁵ GESTOSO, J.: *Sevilla monumental...*, T. II, pp. 230.



Jorge y Alejo Fernández Alemán, hacia 1511-1518. Detalle de la predela del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla: cabecera del templo.



*1888. Catedral de Sevilla.
Fotografía de dos esculturas
del cimborrio de la Catedral de
Sevilla. Institución Colombina;
Archivo Catedral de Sevilla*



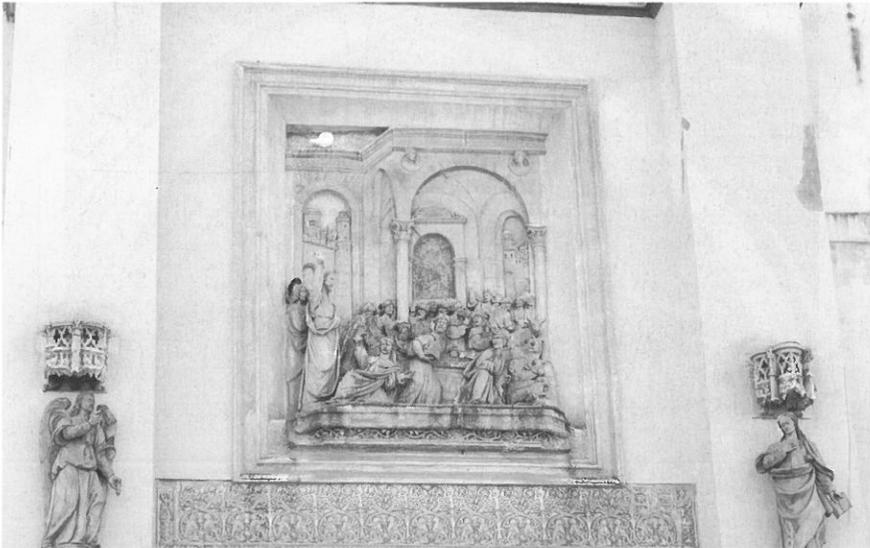
*1898, Rafaél Garzón. Catedral de Sevilla,
Puerta de la Adoración de los Reyes - Palos
Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla*



Ángel de la portada de la Adoración de los Reyes. Catedral de Sevilla



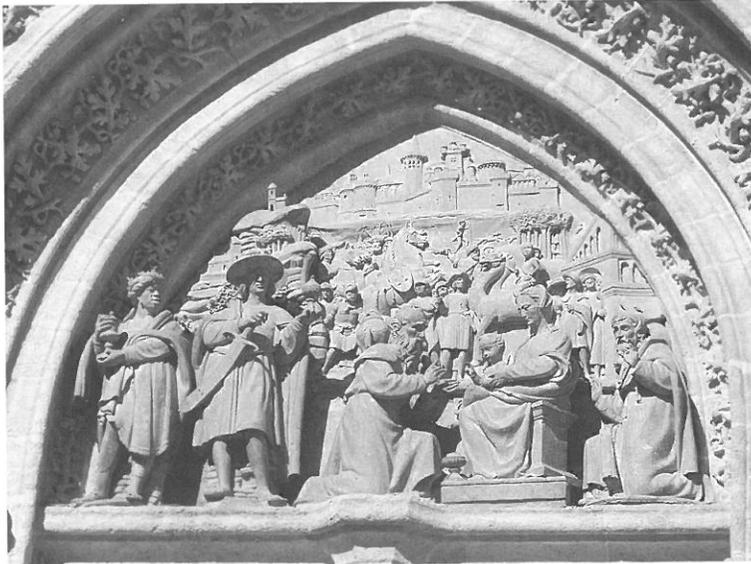
Ángel de la portada de la Adoración de los Reyes. Catedral de Sevilla



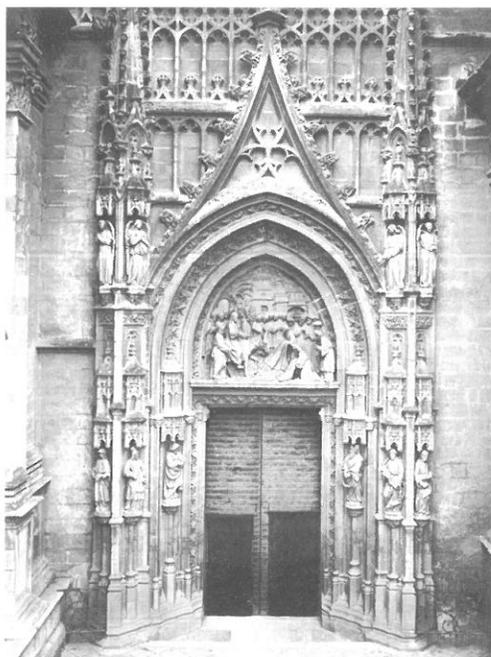
Relieve y esculturas de Miguel Perin en la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla



*Miguel Perin, Altar de la Piedad. Capilla de los Mondoñedo
en la Catedral de Santiago de Compostela*



*Miguel Perin, tímpano de la portada de la Adoración de los Reyes.
Catedral de Sevilla*



José María González Nandín, hacia 1928. Catedral de Sevilla, portada de la Entrada en Jerusalén. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla



Miguel Perin, Virgen con el Niño. Catedral de León