

De Sevilla a Santiago de Compostela. Miguel Perrin y el altar de la capilla de la Piedad de la catedral compostelana

TERESA LAGUNA PAÚL*

Resumen

El altar de la Lamentación de la catedral de Santiago de Compostela es una obra singular de la escultura en barro cocido en la península Ibérica, realizada en Sevilla por el imaginero francés Miguel Perin o Perrin (1526-1528). La investigación analiza las cláusulas contractuales del contrato, los cambios materiales e iconográficos acordados y llevados a cabo antes de comenzar los trabajos, las influencias formales, conceptuales e iconográficas. El trabajo aporta una nueva lectura y valoración de este relieve concertado y elaborado para la capilla dotada por Juan Ibáñez de Mondragón.

Palabras clave

Miguel Perin o Perrin, Escultura Renacimiento, Relieve barro cocido, Altar Lamentación, Catedral Santiago de Compostela, Catedral de Sevilla.

Abstract

The 'Lamentación' altar at Santiago de Compostela's cathedral, a unique piece within the terracotta sculptures found in the Iberian peninsula, was made in Sevilla by the French sculptor Miguel Perrin (or Perin) in 1526-1528. The present paper analyses the terms of the contract, including all material and iconographic changes agreed upon and carried out before work started, together with Perrin's conceptual and iconographic sources. This work offers a new approach to that relief, which was specifically made for the chapel endowed by Juan Ibáñez Mondragón.

Key words

Miguel Perin or Perrin, Renaissance sculpture, Terracotta reliefs, 'Lamentación' altar, Santiago de Compostela's cathedral, Seville's cathedral.

* * * * *

El altar de la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela es una obra excepcional del panorama escultórico de la península Ibérica durante el primer tercio del siglo XVI, valorado por la historiografía desde el siglo XVIII como una obra italiana hasta que Manuel Gómez Moreno destacó su carácter septentrional relacionándolo con los trabajos de Cornelis de Holanda.¹ En 1932 José Hernández Díaz localizó su contrato, firmado el 28 de marzo de 1526 en Sevilla, lo que

* Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Dirección de correo electrónico: teresalaguna@us.es. Laboratorio de Arte (HUM-210). Investigación inserta en el proyecto "El patronazgo artístico en el Reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II" (HAR2017-88045-P) y dedicada a C. Cirujano Gutiérrez y L. Luna Moreno.

¹ GÓMEZ MORENO, M., *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, Pantheon, 1931, p. 46.

permitió conocer el nombre de su artífice: el imaginero francés Miguel Perin o Perrin, autor de varios programas renacentistas en barro cocido de la catedral de Sevilla, al que también atribuyó la Virgen del Oratorio de la catedral leonesa.² Esta obra es un ejemplo de las transferencias e interrelaciones plásticas en la introducción y concretización de los modelos humanistas en los reinos peninsulares, donde los escultores procedentes de los territorios franceses tuvieron un papel importante, destacado en las investigaciones de las últimas décadas.

En Sevilla la escultura en barro cocido tuvo una gran demanda durante la Baja Edad Media. A comienzos del siglo XVI los modelos de Pedro Millán, de su hijo Juan Pérez o de Jorge Fernández Alemán constituyeron los últimos ejemplos de estética nórdica en sincronía con los encargos e importación de obras italianas, y la afluencia de artistas que, como Miguel Perrin, atendieron las nuevas demandas plásticas. Cuando llegó a Sevilla en 1517 fue el imaginero que, después de la muerte de Pedro Millán (1509), renovó la escultura en barro cocido durante el primer tercio del siglo XVI antes de la presencia en la ciudad de Pietro Torrigiano (ca. 1522-1528). Su cultura visual, fuentes figurativas y técnica corresponden a los de una generación puente que superó a través de Italia el arquetipo nórdico y el realismo borgoñón contribuyendo decisivamente en la aceptación plena del lenguaje renacentista.

La personalidad de este escultor adquirió nuevas perspectivas historiográficas a partir de las restauraciones de finales del siglo pasado y comienzos del actual que incentivaron los estudios de las portadas de la seo hispalense,³ de este altar compostelano⁴ y de la Virgen de la catedral

² HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII, 23, 1932, pp. 149-155; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Más sobre maestre Miguel, imaginero", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, 30, 1934, pp. 271-273.

³ CRUZ SOLÍS, J., "Informe final sobre la restauración de la puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Sevilla, 17, 18, 19 y 20 de septiembre de 1992*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 318-328; LAGUNA PAÚL, T., "Miguel Perin, en las portadas de la catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro", en Álvarez, C. y Ollero, J. A. (coords.), *Los archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero Pedro Rubio Merino*, Córdoba, Cajasur, 2006, pp. 723-751; LAGUNA PAÚL, T., "Miguel Perrin imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla", en Gómez Piñol, E. (coord.), *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2007, pp. 81-106; LAGUNA PAÚL, T., "Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)", en Lugand, J. (ed.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*, Perpignan, Presses Universitaires Perpignan, 2012, pp. 143-163; CIRUJANO, C. y LAGUNA, T., "Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin", *Laboratorio de Arte*, 22, 2010, pp. 33-50; LAGUNA PAÚL, T., "Œuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français a Sevilla", en Boudon-Machuel, M. (coord.), *La sculpture française du XVIe siècle. Études et recherches*, Paris, IHNA-Le Bec en l'air, 2011, pp. 150-165.

⁴ MONTEROSO MONTERO, J. M., "Tramas y recursos compositivos: nuevos datos para la apreciación de 'La lamentación sobre Cristo muerto' de la catedral de Santiago de Compostela", *Ruta cicloturística del Románico-Internacional*, 23, Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 2005,

de León.⁵ Estas publicaciones manifiestan, ante todo, la valía de este imaginero en el contexto del panorama escultórico peninsular del primer tercio del siglo XVI, donde ocupa una posición relevante por su dominio de la técnica del barro cocido.

Estos trabajos permiten analizar el contexto artístico de este altar de la Lamentación de la capilla compostelana de la Piedad o de la Santa Cruz desde una visión amplia y sincrónica, ya que se trata hasta ahora de su última obra documentada donde queda sintetizada la formación, la cultura visual y la trayectoria artística de este escultor francés de incierto origen lorenés, documentado en la ciudad de Sevilla entre 1517 y 1552.⁶ Una obra prácticamente contemporánea con el relieve esculpido por Nicolás de Chanterenne para el claustro de los muertos del monasterio de Santa Cruz de Coimbra (*ca.* 1522); exponentes de las transferencias artísticas entre las cortes y los reinos europeos en la recepción de los modelos renacentistas. Un altar unitario realizado en tierras del Guadalquivir y concebido para un espacio cultural compostelano cuya documentación y complejidad técnica aporta informaciones de gran interés para investigar los cambios postcontractuales y destacar en las prácticas de los talleres los condicionantes derivados de aquellos encargos destinados a otras ciudades de la península o a la exportación a Indias en el siglo XVI.

Contextos de la contratación del altar de la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela

Las relaciones, las redes de información eclesiástica del alto clero y el patronazgo ejercido por éstos constituyen aspectos relevantes en los estudios de las últimas décadas al contribuir al conocimiento de la movilidad de las obras y de sus artífices. En este altar de la Lamentación sobre Cristo muerto destacan dos ámbitos de actuación en Sevilla y Santiago de Compostela, relacionados por las necesidades funerarias y devociones de dos clérigos gallegos: los hermanos Juan y García Ibáñez de Mondragón. El patrocinio artístico de esta familia se constata desde el siglo XVI en el área compostelana, Rivadulla y Coirós donde establecieron sus dominios

pp. 202-215; MONTEROSO MONTERO, J. M., "Un espacio para la puesta en escena y la devoción. La lamentación sobre Cristo muerto y la capilla de Mondragón en la catedral de Santiago de Compostela", en Fernández Castiñeiras, E. y Monteroso Montero, J. M. (coords.), *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, Santiago, Consorcio de Santiago, Alvarellos, 2012, pp. 101-124, espec. pp. 111-124.

⁵ GARCÍA NISTAL, J., "Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español. La Virgen del Oratorio de la Catedral de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, pp. 69-80.

⁶ LAGUNA PAÚL, T., "Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Juan Gil de Hontañón", *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, pp. 137-162, espec. pp. 137-141.

y asentó este linaje al que Carlos II concedió en 1683 el marquesado de Santa Cruz de Rivadulla en la persona de Andrés Ibáñez de Mondragón y Ozores de Sotomayor.⁷

Juan Ibáñez de Mondragón, o Juan de Mondragón el *Viejo* (1453-1540), fue el primero de esta familia que en 1480 tomó posesión de la canonjía dieciséis de la catedral de Santiago de Compostela y cuando falleció a los ochenta y seis años fue ocupada sucesiva e ininterrumpidamente por cuatro miembros de su linaje, desde 1560 hasta 1575. En el transcurso de estas seis décadas ocupó varios cargos de gestión en el cabildo y dignidades como la de maestrescuela de la iglesia de Tuy, que le permitieron obtener una licencia del arzobispo Alonso Fonseca y Ulloa en 1521 para construir una capilla en la girola compostelana, en el espacio situado entre las capillas románicas de San Andrés y San Pedro.⁸ El documento fundacional de esta capilla de la Piedad o de la Santa Cruz firmado el 19 de agosto de 1522 ante el notario Ares Alonso en la villa de Noia, su dotación y donaciones realizadas en julio de 1530, publicadas por Juan Manuel Monterroso, manifiestan el patrimonio artístico y la cuantía de las rentas establecidas para asegurar los cultos, a realizar por cuatro capellanes, y la terminación completa de la capilla con la instalación del relieve de su altar encargado a Miguel Perrin. Las obras de la capilla con su sacristía aneja, cubiertas con bóvedas de combados y claves decoradas, se inscriben en el contexto de las obras tardogóticas encargadas al arquitecto Juan de Álava en el claustro de la catedral compostelana. Este maestro aportaría su planteamiento y diseño ya que los últimos estudios y las noticias recogidas por Pablo Pérez Constanti indican un encargo a los pedreros Álvaro de Meilán y Rodrigo Guerra, quienes trabajaron bajo la supervisión directa de Jácome García en 1525.⁹

La capilla con acceso directo desde la girola está cerrada por una reja renacentista (*ca.* 1530) de tipología relacionada con la del maestro Juan Francés en el zaguán del Hospital Real compostelano (1509-1513),

⁷ MONTERROSO MONTERO, J. M., “Tramas y recursos...”, *op. cit.*, pp. 203-204; MONTERROSO MONTERO, J. M., “Un espacio para...”, *op. cit.*, pp. 104-108.

⁸ IGLESIAS ORTEGA, A., *El cabildo catedralicio de Santiago de Compostela en el siglo XVI: aspectos funcionales y sociológicos de una élite eclesiástica*, Tesis Doctoral, Universidad Santiago de Compostela, 2010, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/3006>, p. 113, p. 196, p. 345, p. 355, p. 434, p. 511, p. 533, p. 536, y p. 539.

⁹ PÉREZ CONSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, librería y enc. del Seminario Central, 1930, pp. 231-235, citado en MONTERROSO MONTERO, J. M., “Tramas y recursos...”, *op. cit.*, pp. 211-215; MONTERROSO MONTERO, J. M., “Un espacio para...”, *op. cit.*, pp. 101-104; CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Caja Duero, 2002, pp. 82-83; GARCÍA IGLESIAS, J. M., “La Edad Moderna”, en Seoane Prieto, J. R. y García Iglesias, J. M. (coords.), *La catedral de Santiago de Compostela*, Coruña, Xuntanza Editorial, 1993, vol. I, pp. 283-391, espec. pp. 320-321.



Fig. 1. Miguel Perrin. *Lamentación sobre el Cristo muerto*, 1526-1528. Capilla de la Piedad o de la Santa Cruz, Catedral de Santiago de Compostela. Foto del autor.

que privatiza el espacio funerario de la familia Mondragón de planta rectangular en cuyas paredes abren tres arcosolios tardogóticos con arcos carpaneles.¹⁰ El central tiene aproximadamente 63 cm de fondo, aloja este grupo de la Lamentación de 660 cm de alto y 580 cm de largo y presenta en la embocadura diecisiete cabezas de ángeles, que enfatizan el dolor del drama sacro e instaló personalmente Miguel Perrin en esta catedral compostelana ateniéndose a las condiciones del contrato firmado en la primavera de 1526 cuando, sin duda, las obras de arquitectura estaban prácticamente terminadas [fig. 1].¹¹

Los acuerdos para la realización del relieve, la carta de obligación y concierto de este encargo se gestó y firmó en Sevilla donde García Ibáñez

¹⁰ GALLEGU DE MIGUEL, A., *El arte del hierro en Galicia*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 44-61; ROSENDE VALDÉS, A. A., "El Renacimiento", en Vázquez Varela, J. M., García Iglesias, J. M., Rosende Valdés, A. A., Ortega Romero, M^a S. y Sobrino Manzanares, M^a L., *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1982, pp. 189-279, espec. pp. 258-259; GARCÍA IGLESIAS, J. M., "La Edad Moderna...", *op. cit.*, pp. 101-104.

¹¹ *Que quepan en el hueco de un arco que oy esta hecho* [Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.), Sección Protocolos Notariales, Oficio 5, legajo 3265, f. 111 v]. Para las medidas del relieve véase: *Informe de restauración del relieve escultórico denominado Lamentación sobre Cristo muerto de la capilla Mondragón de la catedral de Santiago de Compostela. Febrero 2004* (Kalam. Rehabilitación de edificios y restauración del Patrimonio); Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (I.P.C.E.), BM 386 (114), p. 1. Debo y agradezco al I.P.C.E. la consulta de este informe y al profesor Miguel Taín su colaboración en la medición del fondo de este altar.

de Mondragón, hermano del promotor, ocupaba un cargo importante en la curia diocesana y Miguel Perrin trabajaba de forma continuada en su catedral desde finales de 1517. Las circunstancias de esta demanda artística conforman todavía un interesante interrogante, pendiente de documentar, aunque las obras y sepulcro del maestrescuela don Diego de Castilla († 1521) de la capilla de San Bartolomé en la misma catedral compostelana incentivarían el interés de Juan Ibáñez de Mondragón por encargar un altar con modelos renacentistas afines a los desarrollados por Nicolás de Chanterenne en el Hospital Real de Santiago de Compostela (1511-1517) o los de Cornelis de Holanda en la iglesia de San Francisco de Orense (1522). Además, conocería por los conductos de información eclesiástica y, ante todo, por su hermano don García los trabajos de este escultor francés en Sevilla y su capacidad para plasmar con gran realismo el tema objeto de su devoción particular: Nuestra Señora de la Quinta Angustia.

El licenciado García Ibáñez de Mondragón ocupó la canonjía treinta y dos de la catedral de Santiago de Compostela desde 1501 hasta 1524, y consta que litigó con el clérigo Antonio Martínez por asuntos relativos a la parroquia de Beluzo (Pontevedra) en 1513.¹² Una década más tarde estaba en Sevilla donde fue el primer provisor del arzobispo Íñigo Manrique (1523-1538) y meses después canónigo lectoral de la catedral hispalense desde el 23 de mayo de 1524, cuyo beneficio motivó su baja en el cabildo compostelano. El cargo de provisor le confirió una posición relevante en la curia diocesana, pues sustituyó al prelado como su procurador y con los beneficiados realizó colación y provisión de canonjías y raciones en la seo hispalense hasta su muerte el 5 de diciembre de 1528, cuando lo sustituyó en esta canonjía veintidós Sebastián González y Juan Fernández Temiño en el arzobispado.¹³ Su posición en la curia y cabildo hispalense le permitieron conocer, al detalle, los trabajos realizados por Miguel Perrin, sus inquietudes profesionales e, incluso, visitar su taller y vivienda particular ubicada desde mediados del mes de abril de 1524 en unas casas corral propiedad del cabildo en el sector del postigo de la

¹² IGLESIAS ORTEGA, A., *El cabildo catedralicio de Santiago...*, *op. cit.*, p. 514; Archivo General de Simancas, Secc. Consejo Real de Castilla, sig. 654,20.

¹³ Archivo Catedral de Sevilla, Sección I, Secretaria, libro 7434 (antigua 382), f. XVII b r; HAZAÑAS Y LA RÚA, J., *Maese Rodrigo. 1444-1509*, Sevilla, Izquierdo y Cía., 1909 (reed. Sevilla, ICAS, 2009), p. 237; OLLERO PINA, J. A., "Clérigos, universitarios y herejes. La Universidad de Sevilla y la formación académica del cabildo eclesiástico", en Rodríguez San Pedro, L. E. y Polo, J. L. (coords.), *Universidades hispánicas, modelos territoriales*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, vol. 2, pp. 106-195, espec. pp. 119-120; PINEDA ALFONSO, J. A., *El gobierno arzobispal de Sevilla en la Edad Moderna (siglos XVI y XVII)*, Tesis Doctoral, Universidad Sevilla, 2015, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/33753>, pp. 46-48, y p. 443.

Antigua, donde don Cristóbal de los Ríos, maestrescuela de la catedral de Sevilla y obispo de Valva, ocupaba otras colindantes.¹⁴

Los trabajos de Miguel Perrin en la catedral de Sevilla le habían proporcionado una actividad escultórica continuada en este templo desde noviembre de 1517 hasta el mes de junio de 1525, cuando el cabildo paralizó sus encargos figurativos del trasaltar mayor para incentivar la terminación del retablo mayor y otras empresas capitulares. Las esculturas del reconstruido cimborrio, los programas figurativos de las portadas del Perdón “vieja”, de la Adoración de los Reyes y de la Entrada en Jerusalén le permitieron afianzarse profesionalmente en la ciudad y atender en su taller otros compromisos profesiones con el clero secular, con la aristocracia, los comerciantes y otras personas que le encargaron obras de su interés o su devoción particular y para la exportación del floreciente comercio con las Indias.

La interrupción de sus encargos en la seo hispalense no significó el cese de sus relaciones con el cabildo y algunos capitulares le encomendaron su retrato e imágenes de culto.¹⁵ Los trabajos contratados en 1526 para el sepulcro de su vecino el canónigo Cristóbal de los Ríos y los de Fernando de Olivares para llevar a cabo tres esculturas de barro cocido policromadas para enviar a Indias, cuyo destino final no pueden precisarse todavía, proporcionan informaciones relativas de las policromías que subcontractaba con otros pintores y de la estimación o valoración de sus trabajos en el contexto contemporáneo; la Virgen del Oratorio, que ingresó en la catedral leonesa en febrero de 1536 por donación testamentaria del canónigo Juan Gómez, supone una recreación dorada y policromada de la escultura mariana del tímpano de la Epifanía sevillano (1520-1521) y de la Magdalena del altar compostelano (1526-1528).¹⁶

En esta misma vivienda alquilada al cabildo se gestó el encargo de este altar para la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela, firmado en la oficina del notario Francisco de Castellanos en la sevillana calle de las Gradass, el 28 de marzo de 1526 por el provisor y canónigo de la catedral hispalense García Ibáñez de Mondragón, en representación de su hermano Juan, y Miguel Perin imaginero, vecino de la ciudad de

¹⁴ LAGUNA PAÚL, T., “Miguel Perrin imaginero de barro...”, *op. cit.*, pp. 102-104; LAGUNA PAÚL, T., “Cultura visual y promoción...”, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵ Para estos documentos véase GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Of. Andalucía Moderna, 1890, vol. III, p. 224; SANCHO CORBACHO, H., *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1931, p. 22; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Una obra de maestro Miguel...”, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶ LAGUNA PAÚL, T., “Miguel Perin en las portadas...”, *op. cit.*, p. 743; LAGUNA PAÚL, T., “Miguel Perrin imaginero de barro...”, *op. cit.*, p. 104; GARCÍA NISTAL, J., “Miguel Perin en la escultura...”, *op. cit.*, pp. 69-80.

Sevilla, que establece el compromiso del artista para realizar, trasladar y montar personalmente la obra en dicha capilla un año más tarde. La fecha de instalación del retablo se relacionó con el cese del arrendamiento de esta casa y la ausencia de noticias del escultor en Sevilla desde noviembre de 1528 hasta febrero 1537, cuando consta que vivía en el barrio de San Lorenzo y otorgó un poder para cobrar una deuda pendiente de origen desconocido en aquella capital gallega por alguna actividad o circunstancia acaecida durante su estancia en dichas tierras.¹⁷

El documento, publicado en sus contenidos artísticos fundamentales por José Hernández Díaz, presenta algunas diferencias con otras contrataciones del mismo artista especialmente en las cláusulas compromisorias de tiempos, ejecución, transporte, montaje y penalizaciones que, como jurista, García Ibáñez de Mondragón desarrolló al detalle y ocupan prácticamente un folio.¹⁸ También señala al imaginero como *vezino de esta muy noble e muy leal çibdad de Sevilla, en la collaçion de Santa Maria*, aunque desconocemos la fecha precisa en que adquirió esta condición, bien por su matrimonio con Juana Fernández, por su adscripción al gremio, o si verdaderamente la tuvo pues otros documentos del mismo año le señalan el mismo estatus y el carácter de *estante*. Términos jurídicamente distintos pero que, en esta ocasión, entenderíamos como prueba y reconocimiento de su prolongada estancia y años vividos en la ciudad hispalense.¹⁹

La mención al envío de un *traço* del altar y la pormenorizada indicación a la disposición de las ocho figuras a realizar hizo suponer cierto error entre las medidas aportadas del hueco y la disposición final del grupo escultórico, con la consiguiente hipótesis de la ampliación del número de personajes cuando se instaló en Santiago de Compostela.²⁰ La muestra aportada sería un sencillo dibujo del arco carpanel con las medidas de alto, ancho y fondo del nicho ya que, como analizaré, esta obra obedece a un planteamiento unitario con requisitos compositivos, técnicos e iconográficos realizados en el taller sevillano al comenzar los trabajos y, sin

¹⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Una obra de maestre Miguel...", *op. cit.*, pp. 149-155; LAGUNA PAÚL, T., "Miguel Peirín imaginero de barro...", *op. cit.*, p. 104; LAGUNA PAÚL, T., "Cultura visual y promoción...", *op. cit.*, pp. 159-160.

¹⁸ A.H.P.S., Sección Protocolos notariales, Oficio 5, leg. 3265, ff. 111 v-112 r; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Una obra de maestre Miguel...", *op. cit.*, pp. 149-155.

¹⁹ MINGORANCE RUIZ, J. A., "Extranjeros en el Puerto de Santa María en la documentación notarial de Jerez de la Frontera (1489-1550)", *Revista de Historia de El Puerto*, 57, 2016, (2º semestre), pp. 9-69; PALENZUELA DOMÍNGUEZ, N., *Los mercaderes burgaleses en Sevilla a fines de la Edad Media*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 24 y ss.

²⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Una obra de maestre Miguel...", *op. cit.*, p. 149; ROSENDE VALDÉS, A. A., "El Renacimiento...", *op. cit.*, p. 233; ESTELLA MARCOS, M., "Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI", en *Actas del primer congreso general de Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, Anejo nº 11, 1988, pp. 113-114; MONTERROSO MONTERO, J. M., "Tramas y recursos...", *op. cit.*, p. 205; MONTERROSO MONTERO, J. M., "Un espacio para...", *op. cit.*, p. 112.

duda, nuevamente consensuados entre Miguel Perrin y García Ibáñez de Mondragón, como representante legal del promotor. El precio concertado aunque superior a sus obras documentadas en la catedral de Sevilla, citadas como referencia figurativa, es proporcionalmente inferior en cuanto a su valoración crematística en la seo hispalense y la altura de todos los personajes también supera la establecida en la carta de obligación y concierto. Lamentablemente todavía no están localizadas, o no llegaron hasta nuestros días, estas modificaciones que dieron lugar a una obra de gran calidad y precisión técnica; el grupo escultórico que sintetiza la evolución artística de Miguel Perrin cuya realización vigilaría de cerca este canónigo y provisor del arzobispado hispalense en nombre de su hermano.

La forma del barro y las especificaciones contractuales del altar de la Lamentación

Las cláusulas de esta carta de obligación y concierto, firmada el 28 de marzo de 1526, señalan la realización de *vna ystoria de ocho ymajenes de bulto de barro cozido de siete palmos de alto cada vna poco mas o menos e se entienda que han de ser de las ymajenes que puedan parescer del todo enteras, fechas de forma que quepan en el hueco de un arco que oy día esta hecho en la dicha Santa Yglesia de Santiago en una capilla que es del dicho señor canonigo conforme a un traço, que de la dicha çibdad de Santiago el dicho canonigo Juan Ybañez enbio e indicaciones relativas a la disposición de Nuestra Señora que dizen de la Quinta Angustia con el Christo en los braços, y Sant Juan Evangelista a la cabeça del Christo e la Madalena a los pies e Josep e Nicodemus e las dos Marias. También se debe hacer en la dicha ystoria 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 parecieren. Miguel Perrin se comprometió a mantener las características técnicas y de calidad como *suelo fazer las obras para esta Santa Yglesia de Seuilla e para otras partes e en el ofiço del barro se acostumbra a faser*. Asimismo, establece un precio de 140 ducados de oro, un plazo de ejecución de un año, y tres pagos fraccionados de los cuales el último lo abonarían cuando el escultor trasladara a su costa las piezas en barco, las instalara y montara en la capilla de la Piedad de la catedral compostelana, con la ayuda de los operarios necesarios cuyos gastos sufragaría el comanditario, a quien también correspondían todos los materiales para su realización.²¹*

²¹ A.H.P.S., Sección Protocolos notariales, Oficio 5, leg. 3265, ff. 111 v-112 r, apéndice documental, doc. 1; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Una obra de maestre Miguel...”, *op. cit.*, pp. 149-150.

En la praxis figurativa del relieve introdujeron cambios significativos en el número de personajes representados, en el tamaño y posición de éstos, motivados al establecer y adaptar el boceto definitivo al nicho arquitectónico que damos a conocer y, sin duda, comentó o debatió el imaginero con el provisor García Ibáñez de Mondragón en alguna de sus reuniones y de sus visitas al taller. Estas diferencias entre la información documental, las modificaciones artísticas y la terminación fueron habituales en este tipo de trabajos, pero constituyen capítulos de la Historia del Arte difíciles de constatar salvo en algunos casos como en la Virgen de los Consellers de Luis Dalmau (1443-1445).²²

La composición general de esta obra establece la división habitual en los retablos de altar para dicha iconografía tanto en el contexto flamenco como en el meridional; dos ámbitos de altura equiparable y su iconografía presenta elementos y personajes inspirados en las estampas y grabados de la lamentación y la deposición en la tumba de finales del siglo XV y comienzos del XVI. En los grupos escultóricos italianos es habitual el fondo de paisaje pintado que ocupa, prácticamente, dos tercios de la altura total del altar como en el Compianto de Giacoppo Cozarelli de la capilla funeraria de Pandolfo Petrucci en la sacristía del convento de San Bernardino della Observancia en Siena (1498), o la mitad en el caso de los conservados en la capilla del palacio episcopal de Cortona y en el oratorio de San Francisco en Greve, que realizado por Baccio de Montelupo rodea un marco de *terracotta* vidriada de Benedetto y Santi Buglione (ca. 1520-1530). En el relieve de Nicolás Chanterenne del claustro de los Muertos del monasterio de Santa Cruz de Coimbra (ca. 1522) el drama sagrado y la historia de la Cruz tienen aproximadamente la misma altura y presenta una escenografía arquitectónica que enmarca al grupo con los característicos edificios en esviaje de este escultor francés.

El relieve de la capilla Mondragón y su análisis, respecto a otros contemporáneos, indica como el mencionado *traço del hueco del arco* era un esquema sencillo que, semejante al conservado del contrato de la Virgen de los Consellers de Luis Dalmau (1443), tendría las medidas máximas del nicho construido: altura, longitud y profundidad. El número de figuras realizado ascendió a quince personajes en total, pues conserva todavía parte de los hombros de dos cabezas perdidas, situadas detrás de las figuras de San Juan y María Salomé y entre ésta y María Cleofás. Éstas corresponden al cierre figurativo del segundo plano de la acción, omitido en el documento ya que la carta de obligación y concierto indica, únicamente,

²² MOLINA FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 173-198.

a los protagonistas del hecho sacro que obligatoriamente debe realizar y da cierta libertad creadora para incorporar otros elementos en la *historia de la Cruz o lo que en ella cupiere a la espaldas de Nuestra Señora*. Estas siete medias figuras equilibran la composición y la disposición escenográfica del altar organizado en dos zonas de altura equiparable: el altorrelieve del drama sagrado con los dos planos figurativos y el bajorrelieve superior con tres grandes cruces sobre un paisaje de caminos zigzagueantes que conduce a una idealizada ciudad de Jerusalén, recreada a partir de estampas e ilustraciones de libros [figs. 1 y 2].

La incorporación de estos personajes complementarios obedece al diseño iconográfico del grupo, que tiene un modelado unitario, compacto y de gran complejidad técnica pues únicamente María y su Hijo, Nicodemo y María Magdalena son imágenes de bulto redondo. Para llevar a cabo la disposición y encaje de todo el altorrelieve debió disponer, o montar en su taller, una maqueta a escala real del hueco del altar; quizás un cajón de madera o un sencillo dibujo en una pared donde realizar las mediciones, verificaciones y comprobaciones previas al corte de las figuras para su cocción. Antes del embalaje para su traslado a la capital gallega haría otra prueba del montaje del grupo porque la precisión de los cortes de cocción, el virtuosismo con que maridó el modelado de los complejos pliegues de cada personaje y las uniones entre éstos impide cualquier ampliación posterior o replanteo figurativo en Santiago de Compostela.

Este altorrelieve sacro es un compendio de su trayectoria profesional en la catedral de Sevilla, especialmente de la técnica y composición desarrollada en el tímpano de la Entrada en Jerusalén en 1521-1522 donde la mayor parte de los personajes combinan sus cabezas y brazos en bulto redondo con el cuerpo en medio y alto relieve y, únicamente, dispone algunas esculturas enteras en el primer plano [fig. 3]. Las figuras del altar presentan y tienen mayor volumen porque deben *parecer del todo enteras*, como indica el contrato; su mayor complejidad, el movimiento de los cuerpos y la gramática de los gestos avala el prestigio de este imaginero y el bagaje artístico que le trajo a esta ciudad andaluza en 1517.²³ La técnica de estos grupos monumentales de barro cocido la desarrollaron los escultores del Piamonte, Lombardía, Emilia Romagna o Toscana desde el siglo XV y ha sido investigada en los desmontajes de las restauraciones llevadas a cabo desde el último cuarto del siglo XX. Miguel Perrin dominaba perfectamente este procedimiento escultórico al igual que Giacomo

²³ CIRUJANO, C. y LAGUNA, T., "Aproximación técnica...", *op. cit.*, pp. 33-50; LAGUNA PAÚL, T., "Oeuvre et technique...", *op. cit.*, pp. 158-165.



Fig. 2. Miguel Perrin, pormenor del altorrelieve de la Lamentación. Foto del autor.



Fig. 3. Miguel Perrin. Catedral de Sevilla, tímpano de la puerta de la Entrada en Jerusalén, 1521-1522. Foto del autor.

Cozzarelli (Siena, 1453-1515), Guido Mazoni (Módena, 1450-1518), Antonio Begarelli (Módena, 1499-1565), Tullio Lombardo (Padua, 1455/1460 - Venecia, 1532), y otros artistas italianos que como Antonio, Andrea y Giovanni Giusto di Betti emigraron a Francia donde trabajaron junto con los imagineros galos a finales del siglo XV y primer tercio del XVI.²⁴

Para las ocho figuras señaladas en el contrato establecieron una altura de *siete palmos de alto cada vna poco mas o menos*, aproximadamente unos 146/150 cm que hubieran ocupado una cuarta parte de la altura del hueco de 660/670 cm. Esta dimensión fue incumplida y, más bien, duplicada ya que el arrodillado Nicodemo y la Virgen alcanzan casi los dos metros de altura, San Juan y las figuras del segundo plano llegan a 280/290 cm, y el impresionante cuerpo de Cristo muerto supera los tres metros y medio. La medida establecida en el contrato conforma otra referencia relacionada con los modelos que tendría Miguel Perrin en su taller, con las obras que conociera el procurador Ibáñez de Mondragón y con las realizadas en las portadas de la catedral de Sevilla; la composición técnico-escenográfica en las figuras de los tímpanos de la Epifanía y la Entrada en Jerusalén y en el cuadro escénico de la Expulsión de los mercaderes en la puerta del Perdón “vieja” cuyas dimensiones se aproximan más a estos siete palmos.²⁵ Este tamaño constituye también otra cláusula infringida de los acuerdos previos a un conocimiento preciso y real de las cotas del altar, proporcionadas por el *traço* enviado desde Galicia; las buenas relaciones entre ambas partes, sus conversaciones y conciertos posteriores duplicaron la altura del grupo escultórico en beneficio de la proporción y la composición definitiva del altar.

Los modelos de los personajes reiteraron, sin apenas cambios formales, los conocidos en la producción de este imaginero; los vestidos femeninos, los atuendos y la riqueza de la indumentaria de algunas figuras cuyos gorros y complejos tocados le permitieron ocultar algunos orificios destinados a evitar la condensación de vapor de agua durante la cocción.²⁶ Los prototipos de estas figuras son omnipresentes en la figuración de tapices, pinturas, esculturas o esmaltes franceses contemporáneos y se

²⁴ GIUSTI, A. M^a (coord.), *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il 'Compianto' di Giacomo Cozzarelli*, Módena, Edizioni Panini, 1984; VACCARI, M^a G. (coord.), *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*, Firenze, Centro Di, Opificio delle Pietre Dure, 1996, pp. 71-97, pp. 209-224, pp. 280-282, y pp. 318-335; BONSANTI, G. y PICCINI, F. (coords.), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni / Antonio Begarelli. Scultore del Rinascimento emiliano*, Módena, Franco María Panini, 2009; CARON, S., “De la Toscana à la Normandie. Les ateliers de sculpteurs sur le chantier de Gaillon”, en Calame-Levert, F., Hermant, M. y Toscano, G. (coords.), *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et Mécène*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2017, pp. 71-92.

²⁵ La altura aproximada de los Reyes Magos 120/130 cm, San Pedro de la puerta de la Campanilla 133 cm, y Cristo de la puerta del Perdón 135/145 cm.

²⁶ CIRUJANO, C. y LAGUNA, T., “Aproximación técnica...”, *op. cit.*, pp. 35-41, figs. núms. 1, 6 y 7.

encuentran en las ilustraciones del *Liber Chronicorum* editado por Anton Korberger (Nuremberg, 1493), en los libros de Horas impresos por Philippe Pigouchet para el librero Simon Vostre (Paris, 1498), o de las *Biblia Pauperum* entre otros.

Las figuras de Cristo y San Juan repiten los rasgos modelados anteriormente por este imaginero en la puerta de la Campanilla y del Perdón “vieja” sevillanas (1520-1522). El apesadumbrado Nicodemo recrea la cabeza e indumentaria del rey Melchor de la puerta de los Palos y el de la parroquial de Nuestra Señora de Pontoise (Vexin, Francia) pues evidencian modelos comunes realizados por artistas franceses de formación semejante, relacionados con las empresas del cardenal Georges de Amboise y los escultores activos en el taller de Gaillon.²⁷ El rostro de la Virgen de la Quinta Angustia evoca, pese a su profundo dolor, la serenidad de su Virgen del Reposo del trasaltar hispalense (1523), los rasgos de María Cleofás están cercanos a la Virgen del Oratorio leonesa, cuyo manto y tocado reitera el de la imagen mariana de la puerta de la Epifanía y el de la Magdalena compostelana. Las facciones de esta última y los de María Salomé indican las mismas filiaciones francófonas modeladas en su Anunciación de la puerta del Perdón y en las cabezas de los ángeles de las dos portadas orientales. La fisonomía de José de Arimatea, que porta el tarro de ungüentos, obedece a un prototipo reiterado por el mismo escultor en la figura del rey David y otros dos profetas del trasaltar hispalense y, entre los personajes masculinos, el semblante de su abatido acompañante, que sostiene la corona de espinas entre sus manos, induce a pensar en un posible retrato de García Ibáñez de Mondragón como figura secundaria en el altar familiar al igual que otras obras contemporáneas incorporan retratos sobrepuestos del donante o sus familiares entre los participantes en la historia sagrada pintada o esculpida [figs. 2 y 6].

La valiente y arriesgada composición del Cristo muerto, cocido en tres piezas, necesitó una estructura férrea de refuerzo para mantener su estabilidad, la caída de su brazo derecho y la longitud de sus piernas ensambladas, como en el Compianto de Giacomo Cozzarelli, por debajo del paño de pureza blanco que contrasta con la terminación bruñida de su cuerpo con sus heridas sangrantes, reforzadas por precisos toques de color rojo. El estudio directo de su impresionante anatomía con el delicado relieve de sus venas y tendones, conseguido mediante la aplicación de arcilla líquida en superficie, su expresión cadavérica y las huellas

²⁷ LAGUNA PAÚL, T., “Cultura visual y promoción...”, *op. cit.*, p. 152; ECOLAN, G. B., *La sculpture de la Renaissance Dans le Vexin français*, Paris, RNM-Louvre, 2005, pp. 106-107.



Fig. 4. Detalle del modelado y terminación cromática de la Virgen de la Piedad.
Foto del autor.



Fig. 5. Miguel Perrin, detalle del cuerpo de Cristo muerto. Foto del autor.

plásticas de su pasión denotan un desarrollo de los modelos italianos en el territorio francés y del realismo de la escuela de Dijon, que influyó en la Champagne y regiones limítrofes [figs. 5 y 6].²⁸

El bajorrelieve de la historia de la Cruz ocupa la mitad de la altura del hueco arquitectónico, se atiene a las indicaciones del contrato y a los fondos paisajísticos de su producción en la seo hispalense. Responde a los modelos habituales pintados o esculpidos en los calvarios y lamentaciones sobre Cristo muerto flamencas y meridionales. Un paisaje cuyas cruces laterales se disponen en diagonal, los pausados jinetes cabalgan en escorzo por caminos zigzagueantes de copiosa vegetación hacia una amurallada e idealizada ciudad de Jerusalén mientras un grupo numeroso de personas sale a su encuentro, animando la com-

²⁸ CIRUJANO, C. y LAGUNA, T., "Aproximación técnica...", *op. cit.*, pp. 36-37, p. 40, y p. 43, figuras núms. 2 y 5; *Informe de restauración del relieve...*, *op. cit.*, s.p., Intervención Cristo; VERATELLI, F., "Lacrime dipinte, lacrime reali. Rappresentare il dolore nel Quattrocento: modello fiammingo, rizione italiana", *Storia dell'arte*, 113/114, 2006, pp. 5-34.



Fig. 6. Disposición de la Piedad y figuras del segundo plano del altorrelieve del altar.
Foto del autor.

posición con sus ropas de vivos colores, cuya perspectiva analizó el profesor Monterroso y en alguna ocasión se relacionó con la Cabalgata de los Reyes Magos del palacio Medici Ricardi (Benozzo Gozzoli, 1549-1460).²⁹ La capa original de policromía era muy ligera y realizada en Santiago de Compostela después de colocar y fijar a la pared con clavos y ganchos de hierro las dieciocho planchas del bajorrelieve y sus tres cruces seccionadas en varios trozos, cuyos cortes de cocción quedaron sellados y sus huellas recubiertas por el color [fig. 7].³⁰

El pago de esta policromía fue competencia del promotor y llevada a cabo por un artista desconocido que, bajo la supervisión de Miguel Perrin, también realizaría la terminación monocroma de to-

nalidad rojizo anaranjada del altorrelieve, aplicaría el albayalde al paño de pureza, el rojo a las heridas y el negro de carbón al pelo de las cejas y pestañas de todas las figuras cuyo tratamiento confiere al conjunto un carácter semejante a la grisalla, como en otras de sus esculturas monumentales de barro cocido realizadas para la catedral de Sevilla.³¹ La falta de información documental impide confirmar si las diecisiete cabezas de los ángeles del intradós del nicho fueron doradas y policromadas antes de su embalaje y transporte a Galicia [figs. 1 y 8].

El precio acordado incluye los gastos del embalaje, los portes de su traslado desde Sevilla hasta Santiago de Compostela en *una lengua de agua*, y los de su estancia en dicha capital para montar la obra en la capi-

²⁹ MONTERROSO MONTERO, J. M., "Tramas y recursos...", *op. cit.*, pp. 208-209; MONTERROSO MONTERO, J. M., "Un espacio para...", *op. cit.*, p. 118; ROSENDE VALDÉS, A. A., "El Renacimiento...", *op. cit.*, p. 233.

³⁰ *Informe de restauración del relieve...*, *op. cit.*, s.p., apartados 2.3, 5.1, 5.2 y división original del paisaje; CIRUJANO, C. y LAGUNA, T., "Aproximación técnica...", *op. cit.*, pp. 38-39 y p. 43, figura nº 8.

³¹ LAGUNA PAÚL, T., "Miguel Perin en las portadas...", *op. cit.*, pp. 742-744, y p. 746, il. 8; LAGUNA PAÚL, T., "Miguel Perrin imaginero de barro...", *op. cit.*, p. 90; GARCÍA NISTAL, J., "Miguel Perin en la escultura...", *op. cit.*, pp. 69-80.



Fig. 7. Relieve de la Historia de la Cruz del altar de la capilla de la Piedad y su despiece.
Fotografía del autor según informe de KALAM para el IPCE.

lla de la Piedad. La carga embarcada en el muelle de Sevilla bajaría por el Guadalquivir en un barco de cabotaje que, navegando relativamente cerca de la costa portuguesa y haciendo alguna parada, llegaría hasta Padrón, considerado el puerto fluvial de la capital compostelana, donde descargarían las cajas para llevarlas en carros hasta la catedral gallega. Miguel Perrin, que había contratado otras obras para enviar a las Indias y conocía bien la fragilidad del barro cocido para un traslado de tales riesgos, adecuó las características de cada figura y los precisos cortes de su cocción a las necesidades de este envío. La obra viajó completamente desmontada con todas las piezas del grupo inferior y del bajorrelieve superior protegidas por trapos, mantas o virutas de madera dentro de cajas o de toneles de madera, embarcados en el muelle de la Torre del Oro. Las manos y algunas cabezas como la de San Juan las ensambló con vástagos de madera en Galicia, donde también unió al cuerpo del Señor a sus piernas bajo el paño de pureza.³²

³² CIRUJANO, C. y LAGUNA, T., "Aproximación técnica...", *op. cit.*, pp. 37-38, figs. núms. 1, 3, y 4; *Informe de restauración del relieve...*, *op. cit.*, s.p., figura San Juan fotografías 2.73-2.79.



*Fig. 8. Ángeles del intradós del altar de la Piedad y detalle parcial del modelado del relieve de la Historia de la Cruz.
Foto del autor.*

Instaladas la historia de la Cruz y el altorrelieve de la Lamentación en el nicho de la capilla de la Piedad se procedió a colgar en el intradós del arco con ganchos de hierro las diecisiete cabezas de serafines dolientes, cuyas variadas expresiones contribuyen a intensificar el drama sacro y el profundo pesar. Éstos dan mayor profundidad a la composición cuyas figuras avanzan hasta el límite del hueco arquitectónico, constituyen un proscenio o boca de escena del drama sacro y una necesidad iconográfica determinada por las limitaciones del imaginero para trasladar algunos elementos de la acción sacra al volumen escultórico; la organización figurativa no dejó ningún espacio libre para representar los ángeles que sobrevuelan este tema en numerosas pinturas y estampas [fig. 8].

Cultura y fuentes visuales de la Lamentación ante el Cristo muerto del altar de los Mondragón

La redacción del documento describe la escena con una disposición perfectamente conocida en el panorama artístico desde la segunda mitad del siglo XV y primer tercio del siguiente que, difundida por estampas y libros de devoción, conformó los modelos para la realización de pinturas, esculturas y relieves en diversos materiales y formatos, obras de devoción y libros de horas miniados e impresos, vidrieras, esmaltes e, incluso, bordados de frontales de altar y ornamentos litúrgicos.

No obstante, ya señalé, los significativos cambios y modificaciones de este altorrelieve respecto a las especificaciones contractuales que necesitaron de otros acuerdos consensuados después, cuando este imaginero conociera las dimensiones reales del nicho arquitectónico y procediera a establecer su diseño definitivo. Las relaciones entre el provisor García Ibáñez de Mondragón y Miguel Perrin facilitarían algunos encuentros y

visitas a su taller localizado, entonces, en una casa patio junto al postigo de la Antigua para intercambiar opiniones hasta acordar la composición definitiva con los ocho protagonistas del drama sagrado y los siete personajes secundarios, omitidos en los textos evangélicos y representados a partir del siglo XII por influencia de la mística.³³

En la formulación definitiva Miguel Perrin tuvo en cuenta, sin duda, las indicaciones iconográficas del provisor hispalense hermano del promotor, diversas fuentes gráficas con las cuales compuso esta numerosa y espectacular Lamentación sobre Cristo muerto con personajes inspirados en las representaciones de este mismo asunto, de la deposición de la Cruz y del entierro de Cristo, difundidas por estampas y libros de devoción desde finales del siglo XV. La selección establecida y la organización de cada uno de éstos determinó cambios en la posición de San Juan que, al sujetar a la Virgen por la espalda, quedó situado en el centro del grupo, en eje con la vertical de la gran cruz del paisaje superior, y Nicodemo cuyas manos avanzan para sujetar la cabeza del Señor dispuesto como en una de las estampas de la Lamentación de Isaías van Meckenem [figs. 9 y 10]. La espalda de Cristo apoya en la rodilla derecha de su madre mientras la Magdalena mantiene lo indicado en el contrato y besa sus pies en una genuflexión tan pronunciada cuya actitud recuerda la del grabado de Alberto Durero en su serie de la pequeña Pasión (1509-1510) y con anterioridad se representó en el entierro del Libro de Horas de Simon Vostre, editado por Philippe Pingouchet (Paris, 1498) en varias ocasiones [figs. 11 y 12]. De estos mismos grabados pudo tomar los modelos para representar a José de Arimatea con sus ampulosas vestiduras, a María Cleofás y a María Salomé que acompañan el duelo con otros personajes secundarios cuyas actitudes y movimientos recuerdan otros representados en los descendimientos, traslados al sepulcro y entierro del Señor caso del sirviente que lleva en sus manos la túnica y del varón con la cabeza levantada gritando o implorando al cielo.³⁴

Estos modelos visuales del altar y sus prototipos pueden rastrearse en otros artistas contemporáneos y en los pintores activos en Sevilla en las mismas fechas que Miguel Perrin como, por ejemplo, el Entierro de Cristóbal de Morales del convento de Madre de Dios (*ca.* 1535, Museo

³³ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, El Serbal, 1996, tomo I, vol. 2, pp. 538-540; MARTIN, M., *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV^e et XVI^e siècles en Europe occidentale*, Paris, Picard, 1997; ROBINSON, C., *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castille*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2013, pp. 261-281; RODRÍGUEZ PEINADO, L., "Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus", *Revista digital de iconografía medieval*, VII, 13, 2015, pp. 1-17.

³⁴ HUIDOBRO, C., *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Electa, 1997, p. 247, p. 328, y p. 338, n° cat. 411-27, 411-28, 575-24, 575-25, 577-27, y 577-28; *Horae ad usum Romanarum*, Paris, Philippe Pingouchet para Simon Vostre, 1498, f. 50 v.



Fig. 9. Isaías Van Meckenen, Lamentación, 1450-1503. Rijksmuseum, RP-P-0B-1110. Rijksmuseum.



Fig. 10. Isaías Van Meckenen, Lamentación, 1450-1503. Rijksmuseum, RP-P-0B-966. Rijksmuseum.



Fig. 11. Libro de Horas al uso de Roma de Simon Vostre, edición de Philippe Vostre, Paris 1498. Biblioteca de Cataluña, Bru-8-38, f. 50 v. Biblioteca de Cataluña.



Fig. 12. Alberto Dürero, Lamentación. Pequeña Pasión, ca. 1509-1511. The Illustrated Bartsch.

BBAA Sevilla, N° CE0048P) o el retablo de la Piedad que contrató Mencía de Salazar con Alejo Fernández para su altar de la catedral hispalense en 1527, inspirados en el citado libro de Horas de Simon Vostre y en las dos estampas de la Lamentación de Isaías van Meckenem.³⁵ Esta ilustración del entierro tuvo una amplia difusión en el comercio librario europeo y esta misma plancha la reestampó Simon Vostre en la última hoja del libro de Luis Pinnele, obispo de Meaux, *Les Quinze fontaines, utiles et salutaires* (Paris, 1510-1516), de la que Hernando Colón tuvo un ejemplar conservado actualmente la Biblioteca Colombina [fig. 9].³⁶

Con estas fuentes y cultura visual conformó la composición del drama sacro con los dos planos en profundidad habituales en sus obras y aquí marcados por la fuerza de las imaginarias líneas horizontales que limitan la posición de los personajes del primer y segundo plano, una superposición habitual en el humanismo tardogótico y perspectivas del 1400. Estableció las líneas de fuga que conforman la pirámide visual de la Piedad y la del grupo general a partir de la posición de las cabezas de los personajes secundarios más extremos que terminan en el límite de la cruz central. Estas tramas compositivas, estudiadas por Juan M. Monterroso, establecen igualmente otros ángulos visuales en una vía de doble dirección con un diálogo directo entre el espectador, la posición de las cabezas de cada personaje y su mirada hacia el cuerpo del Redentor muerto. Desde una visión próxima a la mesa del altar, la vista del sacerdote durante la eucaristía y la de los fieles concentra su atención en la cabeza del Señor, las manos de su Madre y el varón compañero de José de Arimatea, que sitúa la corona de espinas sobre la cabeza de la Virgen.³⁷ La devoción a la Piedad de los Ibáñez de Mondragón plasmada en esta completa y cuidada iconografía que corona simbólicamente a la Madre del Salvador.

Finalmente, otro elemento iconográfico vinculado con diversas escenas de la pasión y resurrección durante toda la baja Edad Media son los ángeles, que manifiestan la presencia divina en la escena de la crucifixión o de la lamentación con expresiones de duelo y dolor, muy conocidas

³⁵ GÓMEZ SÁNCHEZ, J., *Alejo Fernández y la pintura sevillana del siglo XVI*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2016, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/39210>, (fecha de consulta: 7-II-2017), pp. 180-186, pp. 321-325, y pp. 527-532.

³⁶ Biblioteca Nacional de Francia, Departamento Arsenal, 8-T-6655(2); <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15192004.r=Pinelle?rk=21459;2>, imagen 40, (fecha de consulta: 4-XII-2018); SEGURA MORERA, A. y VALLEJO ORELLANA, P., *Catálogo de los impresos del siglo XVI de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, vol. IV, M-Q, Sevilla, Institución Colombina, 2001, p. 295, n° 594.

³⁷ MONTERROSO MONTERO, J. M., "Tramas y recursos...", *op. cit.*, pp. 207-209, il. II-VI; MONTERROSO MONTERO, J. M., "Un espacio para...", *op. cit.*, pp. 115-118; ROSENDE VALDÉS, A. A., "El Renacimiento...", *op. cit.*, pp. 233-234.

desde el siglo XIV cuando Giotto los representó sobrevolando el cielo de esta escena en la capilla Scrovegni. No obstante, su representación fue problemática en los relieves escultóricos y en los retablos durante la Baja Edad Media, cuando los fondos paisajísticos cubrieron las superficies altas, aunque en la Italia del 1400 pueden encontrarse en altares de cerámica vidriada. La organización iconográfica de éstos consigue hacer participar a los ángeles en las escenas evangélicas representándolos rodeando el extradós o el intradós de la Pentecostés de Andrea della Robbia en la iglesia de San Mateo de Memmenano (*ca.* 1505), la Trinidad de la catedral de Arezzo con San Donato y San Bernardo realizada por el mismo taller en 1485-1486, la Ascensión del altar mayor de Varna de 1490 trasladado a la capilla Ridolfi en 1601, la Crucifixión Alexandrini de 1480 o la Anunciación del Hospital de los Inocentes de Florencia. En otros casos estos ángeles participan directamente en la escena de *terracotta* vidriada que, además, puede o no mantener la moldura de cabezas angélicas rodeando su perímetro exterior caso de la Natividad Buonafede de Santi Buglioni (LACMA, W.R. Hearst, 48.24.9), la Virgen con el Niño de Sansovino de la iglesia de Santa Clara de Monte San Savino, la Crucifixión del convento agustino de Avena di Poppi, o el Crucificado con la Magdalena a los pies de la cruz realizado por Benedetto Buglione para el hospital Ceppo de Pistoia (1490-1495).

Con la disposición de estos serafines en el intradós del arco carpanel Miguel Perrin consiguió incorporar todos los elementos iconográficos con un recurso técnico aprendido del arte italiano del primer renacimiento que conjugó con el intenso realismo de raíz francesa y flamenca. Ambas responden a las influencias de la formación y del ambiente cultural donde realizaron su aprendizaje los imagineros galos, que denotan una huella profunda de los escultores italianos activos en Francia desde finales del siglo XV, de los intercambios interregionales derivados de las circunstancias históricas y, entre otros, de las importaciones de obras de pequeño y mediano formato.

En esta obra magistral, que hasta la fecha es la última documentada de Miguel Perrin, podemos sintetizar la formación, cultura visual, trayectoria artística y aportación de este imaginero de barro a la formulación del Renacimiento en los territorios de la península Ibérica. Igualmente constituye un ejemplo interesante para comprender otros cambios y modificaciones posteriores a la firma de los contratos y consensuadas entre el promotor y el artista.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1526, marzo, 28

Sevilla

Carta de obligación y concierto entre Miguel Perin, imaginero y vecino de la ciudad de Sevilla, y Juan Ibáñez de Mondragón, canónigo de la catedral de Santiago de Compostela, representado por su hermano García Ibáñez de Mondragón, provisor del arzobispado de Sevilla, para realizar e instalar un relieve de la Lamentación ante Cristo muerto de barro cocido en el altar de su capilla de la Piedad en la seo compostelana.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla [A.H.P.S.], Sección Protocolos Notariales, Oficio 5, Leg. 3264, ff. 111 v-112 r.

Documento parcialmente transcrito en HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Una obra de maestre Miguel...", *op. cit.*, pp. 149-155.

(†)

Iehsus

Miercoles veynte e ocho dias del mes de março, año del nascimiento del Nuestro Salvador Ihesu Christo de mil e quinientos e veynte e seys años.

[*En el margen: obligación*]

Sepan quantos esta carta vieren como yo Maestre / Miguel, ymaginero, vezino de esta muy noble e muy / leal çibdad de Seuilla en la collaçion de Santa Maria, / otorgo e conosco que fago pacto e postura e / conuençia asosegada con vos el muy Reverendo / Señor Garçia Yuañez de Mondragon, / provisor e canonigo en la Santa Yglesia de Sevilla, en nombre del Reverendo / señor Juan Ybañes de Mondragon canonigo en la Santa / Yglesia de Santiago de Galizia, vuestro hermano, que / estades absente bien asy como sy fuesedes presente en tal manera / que yo sea thenudo e obligado e me obligo de faser para el / dicho canonigo Juan Yvañez, vuestro hermano, vna ystoria de ocho ymajenes de bulto de barro cozido de siete palmos de alto cada/ vna poco mas o menos e se entienda que han de ser de las ymajenes / que puedan paresçer del todo enteras, fechas de forma que quepan en el hueco de un arco que oy dia esta hecho en la dicha Santa / Yglesia de Santiago en una capilla que es del dicho señor / canonigo conforme a un traço que de la dicha çibdad de Santiago / el dicho canonigo Juan Ybañez embio y son las dichas ocho imajenes / Nuestra Señora que dizen de la Quinta Angustia con el Christo en los / braços y Sant Juan Evangelista a la cabeça del Christo e la / Madalena a los pies e Josep e Nicodemus e las dos Marias. / E otrosy que yo el dicho Maestre Miguel faga en la dicha ystoria / la cruz del Christo o lo que de ella cupiere a las espaldas de / nuestra Señora con çiertos lexis e figuras e cavallos / e otras figuras de animales e bosques e cosas que mejor / me paresçieren e de faser esta dicha obra bien fecha / e bien acabada e bien cozida como he fecho e suelo fazer / las obras para esta dicha Santa Yglesia de Seuilla e para otras partes e en el ofiçio de barro se acostumbra a faser / en termino e tiempo de vn año conplido / primero syguiente dende el dia de la fecha desta obligación e de darla dicha / obra acabada y enaxada en sus caxas de madera / dandome vos el dicho señor provisor las tablas y el barro / que fueren menester para ello e que yo el dicho Maestre Miguel / le de puesta a mi costa a la lengua del agua que se / entiende al muelle desta dicha çibdad de Seuilla. / E otrosy me obligo de yr a asentar esta dicha obra / a la dicha capilla del dicho señor canonigo que es en la dicha Santa / Yglesia de

Santiago dandome la obra con todos / los aparejos y gente que sea menester todo puesto a / punto para la asentar. Et que el dicho señor canonigo Juan / Ybañes e vos el dicho señor provisor en su nombre e por (*roto, ¿ello?*) / seays obligado de me dar e pagar por esta dicha obra / con las condiciones sobre dichas çiento e quarenta / ducados de oro de peso de esta moneda que se agora vsa / 112 r/ que me sean pagados en tres pagas en esta manera: la primera terçia parte / para principiar dicha obra e la segunda terçia parte fecha la mitad / de la dicha obra e la terçia parte restante despues de asentada / la dicha obra so pena del doblo de cada paga. E con las dichas / condiciones segund despues otorgo e prometo de lo faser e conplir asy / segun de como de suso se faga e de me non partir de ello antes de / fecha e asentada la dicha obra e vos el dicho señor prouisor / en el dicho nombre que lo no podades dexar e qualquier de nos / las dichas partes en contra lo que en esta carta dize o contra quales-/quier cosa o parte de ello fuere o viniere por lo remover o por lo desfaser / en alguna manera e lo no pagare o toviere e guardare e / cumpliere segund dicho es que de e pague e peche a la otra parte / de nos obediente, que por ello estouiere o lo ouiere por firme, / çinquenta ducados de oro por pena e por postura e por pura / prouisyon e estipulaçion e conuenençia asesegada que / en vno fazemos e ponemos con todas las costas e misyones, / daños e menoscabos que sobre ello se le recresçieren a la parte / de nos obidiente et la dicha pena pagada e no pagada / que todo lo de suso contenido vala e sea firme en todo e por todo. E yo / el dicho canonigo Garcia Yvañez de Mondragon, prouisor e canonigo en la dicha Santa / Yglesia de Seuilla, en nombre e en vos del dicho canonigo Juan Ybañez de Mondragon, / mi hermano, e para el, otorgo e conosco que reço en mi de vos el dicho Maestre / Miguel este dicho pacto e postura e conmigo en el dicho nombre fazeys de / fazer e dar fechas para el dicho canonigo, mi hermano, la dicha ystoria de imagenes / de barro cozido en que aya ocho ymajenes en la forma de suso declarada / e en el dicho tiempo e por el dicho preçio de los dichos çiento e quarenta ducados e con las dichas / condiciones e segund dicho es. E otorgo e me obligo en el dicho nombre de pagar e thener / e guardar e conplir todo quanto en esta carta dize e cada vna cosa de ello segun dicho es a los / dichos plazos e so las dichas penas de mas de esto et daños dichos y sy ambas dichas partes / o cada vno de nos asy non lo pagares e conpliras por esta carta damos poder conplido a qualesquier / juezes o justiçias de qualquier fuero o juridiçion que sean ante quien esta carta fuere mostrada / sometendome como yo el dicho Maestre Miguel me someto al fuero o juridiçion desta dicha çibdad / de Seuilla para vos conplir de derechos sobre esta razon e renunçio mi propio fuero e do me allo para que / por todos los remedios e rigores del derecho nos costringan e apremien a lo asy pagar e / conplir so las dichas penas e sobre ello renunçiamos todos qualesquier leyes e fueros / e derechos que en nuestro fauor sean e la ley e los derechos en que diz que general renunçiaçion non vala / e para lo asy pagar e thener e guardar e conplir como dicho es la vna parte de nos a la otra e la / otra a la otra. Yo el dicho Maestre Miguel obligo a mi e a todos mis bienes muebles e rayses avidos / e por aver e yo el dicho prouisor obligo la persona e bienes del dicho canonigo, mi hermano, en cuyo nombre lo yo otorgo, espirituales / e temporales, avidos e por aver.

Fecha la carta en Seuilla de otorgamiento del dicho Maestre Miguel en el ofiço de mi, el escriuano publico yuso / escripto e del otorgamiento del dicho señor prouisor en la dicha Santa Yglesia todo en veynte e ocho dias del mes de / Março, miercoles, año del nascimiento del Nuestro Saluador Ihesu Christo de mil e

quinientos e veynte e seys años e el dicho señor provisor /e el dicho Maestre Miguel firmaron sus nombres. Testigos que son presentes Alonso de Caçalla e Melchor de Portes, / escriuanos de Seuilla.

Fize obligacion al señor provisor en nombre del señor canonigo Juan yuañes su hermano de una / (*roto, ¿ysto?*)ria de ocho ymagenes por ciento e quarenta ducados.

G Iu Mon (*¿Garcia Iuañez Mondragon?*)

Miguel Perin

Alonso de Caçalla, escriuano de Seuilla

Francisco de Castellanos, escriuano publico

Melchor de Portes, escriuano de Seuilla

