

APROXIMACIÓN TÉCNICA A LAS ESCULTURAS RENACENTISTAS EN BARRO COCIDO DE MIGUEL PERRIN

A TECHNICAL APPROACH TO MIGUEL PERRIN'S TERRACOTTA SCULPTURES

CONCHA CIRUJANO GUTIÉRREZ
I.P.C.E. España

TERESA LAGUNA PAÚL
Universidad de Sevilla. España

Técnica escultórica de los relieves y esculturas de barro cocido realizadas por Miguel Perrin para la Catedral de Sevilla y capilla Mondragón de Santiago de Compostela: proceso de modelado, cocción, terminación de las superficies y policromía. El estudio aporta informaciones de los análisis materiales, de las incidencias del proceso técnico en la conservación de estos conjuntos, y de la documentación histórica relativa a la adquisición de los barrotes, a los materiales de relleno y a los encargos de policromías vinculados con las obras de este escultor renacentista.

Palabras clave: Catedral de Sevilla, Catedral de Santiago de Compostela, capilla Mondragón, Miguel Perrin, escultura renacimiento, terracotta, técnica, conservación.

This paper studies the technique employed by Miguel Perrin for his terracotta sculptures preserved at the cathedrals of Seville and Santiago de Compostela (the Mondragon Chapel). Documentary records regarding the purchase and preservation of those sculptures are also examined.

Keywords: Miguel Perrin, Cathedral of Seville, Cathedral of Santiago, terracotta sculptures, sculpture technique.

La escultura monumental en barro cocido ha sido una práctica habitual en la Catedral de Sevilla y su área de influencia desde el siglo XV. La carencia de canteras cercanas adecuadas para realizar la talla de los programas iconográficos de sus portadas y la calidad de la piedra empleada en su construcción, motivó los encargos de relieves y de figuras en terracota. La catedral conserva actualmente uno de los mejores conjuntos europeos de escultura en barro cocido de los siglos XV y XVI, fundamentalmente, con obras de Mercadante de Bretaña, Pedro Millán, Sebastián de Almonacid, Miguel Perrin, Juan Marín y Diego de Pesquera, entre otros. La singularidad de este conjunto y la calidad de sus imágenes siempre tuvo el reconocimiento e interés de la crítica desde que Ceán Bermúdez, Post, los viajeros y fotógrafos del siglo XIX difundieran los valores

de sus esculturas y relieves con anterioridad a la publicación de los volúmenes de *La Escultura en Andalucía*¹.

Los trabajos de restauración efectuados en las portadas de Palos, Campanilla y Perdón de la catedral de Sevilla y en el relieve de la Lamentación sobre Cristo Muerto que preside el altar de la capilla de los Mondragón en la Catedral de Santiago de Compostela, nos dieron la oportunidad de aproximarnos al conocimiento del proceso técnico empleado por Miguel Perrin para modelar sus esculturas de terracota². Los análisis, estudios previos e investigaciones históricas realizados en sincronía con estas actuaciones han deparado una información capital que da luz respecto a algunos aspectos de la formación de este escultor renacentista, especializado en la realización de imágenes y relieves en barro cocido, documentado en Sevilla desde 1517 hasta 1552.

La información y documentación conocida de Miguel Perrin comienza a finales de 1517, cuando el Cabildo de la Catedral de Sevilla lo contrató para realizar las diez y seis esculturas del segundo cimborrio catedralicio instaladas dos años después, poco después de comenzar las estatuas de San Pedro y San Pablo de la Puerta del Perdón del mismo templo. Este último encargo le permitió trabajar ininterrumpidamente para el cabildo metropolitano hasta 1528, ya que aunque nunca estuvo en las nóminas de la Fabrica firmó seis acuerdos para hacer todas las figuras y los relieves en barro cocido de la puerta del Perdón (1519-1521), de la puerta de la Adoración de los Reyes o de los Palos (1520), de la puerta de la Entrada en Jerusalén o de la Campanilla (1521-1523) y el programa iconográfico de las paredes laterales y trasaltar catedralicio interrumpido en 1527. Nombrado en la documentación catedralicia como “maestre Miguel”, el fuerte italianismo de algunas de sus obras hizo pensar a Ceán Bermúdez en una procedencia italiana y lo vinculó con un cierto Miguel Florentin hasta que José Hernández Díaz lo identificó certeramente con el escultor Miguel Perin o Perrin que realizó en Sevilla el grupo de la Lamentación para el altar de la capilla de los Mondragón en la catedral de Santiago de Compostela (1526-1527)³. La historiografía artística valoró parcialmente esta identificación y contribuyó a mantener una confusión en su personalidad artística

1 ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *La escultura en Andalucía*, Sevilla, Laboratorio de Arte, h. 1934, vol. I.

2 Este trabajo es parte de la comunicación presentada al Coloquio Internacional organizado por el INHA: *Sculpture française di XVIe siècle*, Paris-Troyes octubre 2009, dir. Marion Boudon-Machel. Las autoras agradecen al Instituto del Patrimonio Cultural de España, al Cabildo de la Catedral de Sevilla y al Cabildo de Santiago de Compostela el apoyo y confianza demostrados durante el desarrollo de las distintas intervenciones y campañas de conservación preventiva. A Álvaro Martínez-Novillo que durante su etapa en el Ministerio de Cultura implusó e incentivó la realización de este estudio y a los restauradores que participaron en la restauración de estos conjuntos sus observaciones y sus aportaciones siempre enriquecedoras. La puerta del Perdón fue restaurada por la Junta de Andalucía en 1991.

3 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago”, *Archivo español de Arte* VIII (1932) págs. 149-155. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Mas sobre maestre Miguel, imaginero”, *Archivo Español de Arte* X (1934) págs. 271-273.

hasta que documentamos toda su producción catedralicia y revisamos algunas de sus obras atribuidas⁴.

En conjunto, la obra de Miguel Perrin manifiesta una calidad equiparable a otras esculturas renacentistas francesas conservadas, especialmente con algunos trabajos encargados por los hermanos Amboise para el castillo de Gaillon, con las técnicas de ejecución expuestas en las restauraciones de los grupos del “Llanto ante Cristo muerto” de Nicolo dell’Arca en Bolonia, el de Giacomo Cozarrelli en la Basílica de la Osservanza de Siena o el de Guido Mazzoni en Busseto y los de Antonio Bergarelli en Módena. Las restauraciones de estos conjuntos y de otros grupos escultóricos italianos en Francia e Italia dieron la oportunidad de examinar el interior de sus figuras, observar y completar estudios sobre la técnica del barro cocido y sus policromías que han puesto en valor las terracotas renacentistas en los últimos treinta años⁵.

1. LA FORMA DEL BARRO: MODELADO Y UNIÓN DE ELEMENTOS

Los estudios preliminares y la experiencia de la restauración llevada a cabo por la Junta de Andalucía en la Portada del Perdón de la catedral de Sevilla aconsejaron, en las intervenciones realizadas a partir de 1998, realizar todas las actuaciones “in situ” con el fin de garantizar la estabilidad de algunas de las esculturas de terracota que presentaban grandes fracturas y grietas⁶. No obstante, de manera puntual en la puerta de los Palos, en la de la Campanilla y en el grupo del altar de los Mondragón tuvieron que desmontarse total o parcialmente algunas imágenes para subsanar los daños que presentaban⁷. Esta circunstancia permitió inspeccionar su interior y, gracias a ello, deducir que Miguel Perrin modeló el cuerpo central de las figuras de bulto redondo

4 LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perrin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna crítica de un imaginero de barro”, en *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, ed. Carmen ALVAREZ MÁRQUEZ y Manuel ROMERO TALLAFIGO, Córdoba, 2006, págs. 723-751. LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla”, en *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, coord. Ignacio CANO RIVERO y Emilio GÓMEZ PIÑOL, Sevilla, 2007, págs. 83-105.

5 GIUSTI, Anna Maria Dir.: *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il “Copianto” di Giacomo Cozarrelli*. Florencia, 1984. BONSANTI, Giorgio y PICCINI, Francesca: *Emozioni in terracotta. Guido Masón y Antonio Begarelli, scultore del Rinascimento Emiliano*. Módena, 2009. GABORIT, Jean-René y BORMAND, Marc : *Les Della Robbia. Sculptures en terre cuite émailée de la Renaissance italienne*. Paris 2002. AA.VV.: *Terres cuites de la Renaissance*, número monográfico dedicado a Jean-René Gaborit en la revista *Techné* 20 (Paris 2004).

6 CRUZ SOLIS, Joaquín: “Informe final sobre la restauración de la Puerta del Perdón de la catedral de Sevilla”, *IX Congreso de conservación y restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 17-20 septiembre 1992, coord. Francisco Arquillo Torres, págs. 318-328. CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concha: “Proceso de intervención en las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la Catedral de Sevilla”, *Bienes Culturales* 1 (2002) págs. 101-120.

7 En el tímpano de la puerta de los Palos, la cabeza de la Virgen fue desmontada y devuelta a su posición original, eliminando los añadidos de la restauración de 1914. *Archivo del [I]nstituto*

mediante el sistema de adición de materia, comenzando por la base, ascendiendo y formando el hueco de las paredes por medio de pellas o de grandes planchas de barro, que reforzaba por el reverso presionando con los dedos y con la ayuda de pequeñas pellas de arcilla.

Las figuras de bajo y medio relieve están modeladas generalmente a partir de una plancha plana o curvada sobre la que el escultor fue añadiendo arcilla para conseguir las formas deseadas. En las imágenes de alto relieve combinó las dos técnicas, ya que generalmente las cabezas son de bulto redondo y sus cuerpos presentan un relieve muy alto manifiesto, por ejemplo, en los varones de la Lamentación compostelana, en el grupo de cantores y judíos de la puerta de la Campanilla, en el San Juan del mismo tímpano o en el de la Puerta del Perdón sevillanas (Figura 1).

Debido al tamaño de muchas de las figuras, el escultor tuvo que valerse de algún tipo de armazón interno que le permitiría levantar sin deformaciones el cuerpo central. Esta estructura debió estar formada en la mayor parte de los casos por algún material orgánico, que quedó reducido a cenizas durante la cocción. Durante la restauración realizada a la Virgen del Oratorio de la catedral de León se detectaron restos de madera carbonizada pero también se comprobó la existencia de una tabica de barro en el interior del banco o trono, que refuerza este asiento y, además, contrarresta el peso total de esta escultura cuyas características son idénticas a la que preside el tímpano de la Adoración de los Magos de Sevilla⁸.

En algunas figuras y para asegurar la estabilidad de elementos muy sobresalientes, Miguel Perrin empleó una estructura de hierro interna, como pudo constatarse con un estudio radiográfico⁹ realizado en la figura de Cristo yacente del altar de la Capilla de Mondragón de la Catedral de Santiago de Compostela, cuyo brazo derecho cae sin vida sobre el suelo. Este brazo, de escasa sección y considerable longitud, está recorrido por un eje central de hierro al que cruzan varias pletinas (Figura 2). Por su parte, la pierna derecha está recorrida por un vástago cuyo perfil se ajusta perfectamente a la arcilla

del [P]atrimonio [C]ultural de [E]spaña: *Memoria de la restauración de la puerta de los Palos de la catedral de Sevilla*, Dirección General de BBAA y BBCC. Ministerio de Cultura. 2003-2004.

En la puerta de la Campanilla, fue necesario retirar la escultura situada en el extremo derecho del tímpano para recolocarla de nuevo ya que el mortero de agarre estaba totalmente disgregado.

Archivo del IPCE: *Memoria de la restauración de la puerta de la Campanilla de la catedral de Sevilla*, Dirección General de BBAA y BBCC. Ministerio de Cultura. 2006-2007.

En el altar de los Mondragón se desmontaron las dos piernas de Cristo, la cabeza de San Juan y algunas piezas del bajorrelieve. Archivo del IPCE: *Memoria de La Restauración del Conjunto Escultórico "Lamentación sobre Cristo Muerto". Capilla de Mondragón, Catedral de Santiago de Compostela*. Dirección General de BBAA y BBCC. Ministerio de Cultura. 2003.

8 ESCUDERO Cristina, BARRERA Mercedes, GARCÍA NISTAL Joaquín: *Memoria de la restauración de la Virgen del Oratorio de la Catedral de León 2008-2009*. Instituto Simancas, 2009. Agradecemos a la directora del Instituto y a la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León las facilidades para la consulta del capítulo materiales y técnicas.

9 Archivo de la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Xunta de Galicia: *Memoria de la intervención en el retablo de la Capilla de los Mondragón*. 1998.

que lo rodea¹⁰. En ambos casos es evidente que estos elementos de hierro se colocaron durante el proceso de modelado para asegurar la estabilidad de la figura.

Miguel Perrin también recurrió a estos refuerzos en algunas esculturas del programa iconográfico de las paredes laterales y trasaltar de la catedral de Sevilla donde ya se documentó la compra de vástagos de hierro para formar el alma interior de las palmas de los mártires y del arpa del rey David (1523-1525)¹¹. La utilización de estos refuerzos metálicos y puntuales en las esculturas de barro cocido fue habitual entre los escultores que trabajan esta técnica y ha sido constatado en las restauraciones efectuadas a algunas figuras de Antonio Begarrelli o de Giacomo Cozzarelli¹².

Dado el tamaño de las figuras, Miguel Perrin tuvo que realizar el proceso de modelado en varias fases lo que conlleva una serie de problemas técnicos perfectamente conocidos por los escultores. Cuando la figura adquiere cierta altura se debe dejar secar parcialmente el barro para que pierda algo de humedad, de manera que adquiera la suficiente resistencia mecánica como para poder soportar el peso de las siguientes pellas o planchas, pero es imprescindible que la arcilla mantenga la suficiente plasticidad para que las uniones se puedan afianzar¹³.

En la mayor parte de las esculturas estudiadas las paredes del cuerpo central carecen un grosor homogéneo lo que debió influir para que el proceso de secado no se realizara de una manera homogénea. Esto, unido a las deficiencias que presentan los puntos de unión de las pellas, justificaría las fisuras y grietas de retracción que se observan y la posterior fractura de algunos elementos.

Una vez finalizado el cuerpo central, Miguel Perrin añadía los brazos, los pliegues de las túnicas y mantos y otros ornamentos, como las botonaduras o los libros, que había modelado aparte con planchas, rollos, o con la combinación de ambos (Figura 4). En todas las piezas ejecutadas con este sistema destacan, claramente, las huellas de herramientas utilizadas por el escultor como complemento a la presión ejercida con sus dedos para reforzar las uniones.

10 Archivo del IPCE: Memoria de La Restauración del Conjunto Escultórico “Lamentación sobre Cristo Muerto”. Capilla de Mondragón” Catedral de Santiago de Compostela. Dirección General de BBAA y BBCC. Ministerio de Cultura. 2003.

11 LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perrin, imaginero...”, pág. 100. [A]rchivo [C]atedral de [S]evilla, *Mayordomía* libro 45, fol. 84v, “los hierros que se compraron que van dentro de las palmas de las ymágenes”.

12 ANDREONI, KUMAR y TUCCINELLI: “Il restauro. Note generali sull’ intervento”, en AA.VV., *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il Compianto di Giacomo Cozzarelli*, Firenze 1984, págs. 37-47. VACARI, María Grazia: “Guido Mazzoni e Antonio Begarelli. Due maestri della terracotta tra tecnica e problemi di conservazione” en *Emozione in terracotta. Guido Mazzoni y Antonio Begarelli, scultore del Rinascimento emiliano*, BOSANTI Giorgio y PICCININI Francesca, dir., Módena 2009, pág. 86.

13 BAUDRY, MThérèse: *Principes d’analyse scientifique. La sculpture, methode et vocabulaire*. Paris, 1978, págs. 59-71, 90-98 y 570-571. MIDGLEY, Barry, coord.: *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Hermann Blume Ediciones. Madrid. 1982.

Este procedimiento le causó problemas en las zonas de unión. En sus figuras la adhesión es correcta cuando la sección de la superficie de adhesión es fina y se puede acceder a ella por ambos lados, pero cuando en un mismo punto se superponen distintos elementos se producen uniones incorrectas que se traducen en la formación de grietas y fisuras. Muchas de estas imperfecciones quedaban subsanadas después de la cochura, bien rellenándolas con barbotina, una mezcla ligera de agua y arcilla muy empleada en cerámica para unir dos masas de arcilla, o bien ocultándolas con una capa de yeso, monocroma o policroma. Las lesiones de cocción que tenía la Virgen del Oratorio de la Catedral de León fueron reparadas en el taller con los mismos preparados: un adhesivo lechoso de color blanquecino compuesto por yeso y aceite de ricino, y una pasta de tono anaranjado realizada con yeso y arcilla¹⁴.

Las manos de muchas de las figuras, así como la pierna derecha del Señor de la puerta de la Campanilla y las dos piernas del Cristo de la Lamentación de la Catedral de Santiago de Compostela están modeladas y cocidas de forma individual, unidas posteriormente a los paños o a las mangas de las túnicas por medio de vástagos de madera. Además, Miguel Perrín preparó los huecos donde embutía estos elementos con herramientas dentadas hasta conseguir un grosor mínimo (Figura 3). Este procedimiento también se ha podido constatar en otros escultores contemporáneos.

Los cabellos, las barbas, los bigotes y las cejas fueron realizados con el sistema de adición de colombinas de diferentes grosores y longitudes que Perrín retorció antes de su colocación, matizando y afinando después los detalles con el empleo de distintas herramientas. Entre estos detalles destaca la utilización de un punzón para los peleteados de los cabellos del Señor en el altar de Mondragón y en las portadas del Perdón y de la Campanilla sevillanas. La calidad, el movimiento y el realismo que consigue demuestran un gran dominio de la técnica, que se manifiesta también en la expresión conferida a los dos apóstoles que flanquean la puerta del Perdón (Figura 9).

También realizó, mediante punzones y espátulas, las líneas de los labios, de los ojos, las arrugas y el contorno de las uñas hasta conseguir distintos volúmenes y perfilados, apreciándose en algunos casos el recorrido de la herramienta para eliminar parte del barro. En las figuras y altorrelieves del altar de los Mondragón en Santiago de Compostela utilizó la técnica de aplicaciones plásticas unidas con barbotina para realizar las lágrimas que surcan las mejillas de algunas figuras y la sangre que brota del costado de Cristo, matizada esta última con color (Figura 5).

Las escenas que decoran los fondos de las tres portadas y del relieve de la Lamentación sobre Cristo Muerto están modeladas a partir de grandes planchas cuyo contorno se adapta a la forma del arco o del marco que la encuadra. Estas planchas las cortaba antes de la cochura, probablemente, con la ayuda de un hilo de acero siguiendo los perfiles de los edificios o de las figuras de menor tamaño con lo que luego conseguía ocultar fácilmente

14 ESCUDERO, Cristina y BARRERA, Mercedes: “Terracota. La Virgen del Oratorio del Museo Diocesano Catedralicio de León. La restauración como proceso analítico”, *Patrimonio Cultural de España* N° 0 (2009) pags. 305-306.

las uniones. En el caso de la puerta del Perdón, el motivo arquitectónico principal está modelado en un solo bloque y luego cortado. Los pequeños edificios y algunos elementos ornamentales están realizados y cocidos de forma independiente y posteriormente añadidos al resto por lo que su encaje es más imperfecto.

Concluido el proceso de cocción, todas las placas se unían al muro por medio de ganchos de hierro, con clavos del mismo material doblados a modo de escarpas y recibidos con pellas de yeso; en algunas ocasiones ocultó el llagueado de las uniones de las placas con barbotina o con la inserción de una pasta de tono anaranjado compuesta por yeso y arcilla.

2. PROCESO DE COCCIÓN

Una vez finalizada la figura o el relieve se dejaría reposar, como es lo habitual, hasta que alcanzara el estado denominado “cuero”, momento en el que ya estaba preparada para introducirla en el horno.

Los análisis de las muestras cerámicas realizadas en las figuras de la Puerta del Perdón indican que la arcilla es de naturaleza calcárea, presenta en su composición wollastonita y gehlenita, además de cuarzo y anortita, que señalan una temperatura de cocción en torno a 900°C¹⁵. El barro utilizado para modelar las figuras del altar compostelano de los Mondragón presenta la misma naturaleza calcárea con cuarzo, calcita, dióxido, gehlenita, plagioclasas y mica como otros componentes; la coexistencia de calcita y gehlenita/dióxido, compuestos neoformados durante la cocción, indica que la temperatura de cocción estaría en torno a 850°C¹⁶.

La composición del barro cocido y la temperatura de cocción también se repite con apenas variantes, en la Virgen del Oratorio leonesa donde la cromatografía de gases confirmó variaciones en las condiciones de la cocción de la imagen, ya que en el interior de los hornos de leña la temperatura y la atmósfera no son homogéneas y cambian según la disposición del tiro de ventilación¹⁷. Esta circunstancia determina mayores concentraciones de hierro en algunas zonas de la terracota.

El barro empleado por Perrin en todas sus esculturas y relieves tiene la misma naturaleza que el utilizado en los alfares de Triana desde época islámica. La documentación catedralicia lo menciona expresamente como “barro de loza” procedente de Castilleja de la Cuesta, fácil de manejar porque su masa puede engrosarse, aumentar su espesor o adelgazarse a voluntad. Éste es distinto a otras “cargas de barro de Tablada” que se

15 CABRERA GARRIDO, José María: *Memoria de intervención. Terracotas policromadas de la Puerta del Perdón*. Junta de Andalucía, 1990. VARELA, Andrés: *Nociones físico-químicas de la cerámica de arcillas*. La Coruña, Cuadernos del seminario de estudios cerámicos de Sargadelos, 1972.

16 Archivo de la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Xunta de Galicia: *Memoria de la intervención en el retablo de la Capilla de los Mondragón*. 2003.

17 ESCUDERO, Cristina y BARRERA, Mercedes: “Terracota. La Virgen del Museo...” pág. 303-304. La temperatura de cocción no alcanzó los 850°C.

adquirieron en la misma fecha para “embarrar el horno”, es decir, para homogeneizar las paredes interiores del horno y eliminar aquellas fisuras que pudieran alterar la combustión y cocción de las imágenes modeladas por Miguel Perrin en 1523 y 1524¹⁸.

Las características del horno de leña con el que trabajó Miguel Perrin tampoco diferirían mucho de los hornos cerámicos encontrados y excavados en Triana o de los empleados por otros escultores contemporáneos. Este horno, que estuvo situado en las inmediaciones de la catedral y de la casa que alquiló al Cabildo, tendría dos plantas o alturas de las cuales la superior alcanzó aproximadamente de 2'50 metros de altura y una superficie del mismo tamaño. El piso inferior era la cámara de combustión, que solía ser subterránea y el techo formado por arcos rebajados tendría una parrilla o red por donde penetraba el calor en el piso superior. Este último presentaría una bóveda rebajada con varias lumbreras y es el destinado para la cocción de las piezas, que se colocan sueltas en su interior y dispuestas según sus características sobre otras placas o ladrillos de cerámica, que las mantenían aisladas del suelo y facilitaban la circulación de aire en su interior. Según Gestoso, en Sevilla la leña más idónea para los hornos cerámicos era la de rama o “chamiza” de pino o de olivo y el “borujo”, una masa que resulta de moler el hueso de la aceituna y facilita la combustión. Estos materiales también los constamos documentalmente junto a otras cargas de leña y encina adquiridas para cocer las imágenes que Miguel Perrin tenía contratadas con la Catedral de Sevilla en 1523¹⁹.

La mayor parte de las figuras de bulto redondo estudiadas se cocieron en una sola pieza, exceptuando la figura de Jesús de la Puerta del Perdón que tiene tres cortes o secciones transversales. Las esculturas de los tímpanos de las portadas, de sus jambas y las del altar de los Mondragón tienen tamaño académico y su posición en el momento de la cocción se ajustaría a sus características morfológicas. En el caso de la Virgen del Oratorio leonesa parece que permaneció dentro del horno tendida sobre su espalda. Las especiales características del Cristo muerto compostelano motivaron su composición y realización en tres piezas cocidas por separado: el cuerpo con los brazos forman la parte principal al que se ensamblaron, por debajo del paño de pureza, las dos piernas.

Para evitar la condensación de vapor de agua en el interior de las figuras, el escultor practicó uno o varios orificios, cuya forma y lugar varían en función de la morfología de cada una de las esculturas en particular. Habitualmente se encuentran en la parte

18 LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perrin, imaginero...”, pág. 102. A.C.S., Mayordomía, libro 45, fol. 82v: “pago trescientas e sesenta e quatro marauedis por veynte seys cargas de barro de loça que se truxo de Castilleja de la Cuesta a quatrocientos marauedis la carga para las ymagenes que haze Maestre Miguel”; fol. 83v, “pago cuarenta marauedis por siete cargas de barro de Tablada para embarrar el horno de las ymágenes”. Estos barros son distintos del “barro del de Triana” empleado fundamentalmente para la fabricación de azulejos, véase GESTOSO y PÉREZ, José: *Historia de los barros vidriados sevillanos, desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla 1903 (reed. 1995), págs. 60-62.

19 GESTOSO y PÉREZ, José: *Historia de los barros...*, págs. 60-61. LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perrin imaginero...”, pág. 102.

superior de la espalda o de la cabeza, aprovechando incluso los tocados en los cuales deja un hueco que después cierra con un pequeño remate (Figura 6). En algunas figuras no era necesario practicar estos orificios puesto que aprovechaba los huecos en los que posteriormente insertaba ciertos elementos, como manos, pies u ornamentos, que se cocían de manera independiente.

3. LA PIEL DEL BARRO: TEXTURAS Y POLICROMÍAS

Miguel Perrin utilizó diferentes técnicas para conseguir las distintas texturas de las encarnaciones, las ropas, los animales o de los objetos suntuarios.

Las encarnaciones de las figuras del relieve de la Lamentación de Cristo muerto parecen estar bruñidas en un intento de imitar la piel, aunque es posible que también aplicara un engobe o barbotina para obtener esta textura. Para lograr mayor realismo representó las venas y los tendones de las manos, posiblemente, mediante la aplicación de arcilla líquida en la superficie, vertida con gran precisión para conseguir el delicado relieve (Figura 5)²⁰. En los conjuntos escultóricos de las portadas la textura de la piel es algo más irregular debido posiblemente a la degradación provocada por los agentes ambientales.

Para imitar los tejidos de los mantos, de las túnicas, de los tabardos, de los sobrepellices y, entre otros, de los diversos tocados Perrin utilizó distintas herramientas lisas y dentadas, estampillados y ruedecillas de diverso tamaño, patentes en las ropas que visten algunas de las figuras de las puertas sevillanas y del grupo compostelano (Figura 7). La piel de cordero y las texturas blandas de las lanas las consiguió con una técnica consistente en clavar sobre la superficie pajas que se consumían durante el proceso de cocción (Figura 8). Este tipo de acabado se repite a lo largo de la obra de Miguel Perrin en las puertas de la Catedral de Sevilla, en alguna figura del trasaltar o en la capelina de piel que luce José de Arimatea en el altar compostelano. No obstante, este procedimiento fue habitual entre los escultores que trabajaron el barro cocido ya que la encontramos en otras terracotas contemporáneas como, por ejemplo, en la capelina de un rey mago conservado en la iglesia de Notre-Dame de Pontoise y en unas figuras doradas y policromadas conservadas en el Tesoro de la catedral de Valencia que originariamente formaron parte de un altar dedicado a la Circuncisión del señor²¹.

Las túnicas y las capas están recorridas por surcos de palillos dentados y espátulas que trabajó en sentido longitudinal y transversal, modelando las formas. Los acuchillados de los jubones traslucen las camisas interiores, los tocados masculinos se modelaban aparte y se colocaban antes de la cocción dejando, a veces, alguna aplicación sin colocar

20 Procedimiento constatado también en varias esculturas de Guido Mazzoni. Vid. VACCARI, Maria Grazia, "Guido Mazzoni e Antonio Begarelli...", pág. 86.

21 Esta obra está atribuida a Damian Forment (h. 1500 y 1515) por SOLER D'HYVER, Carlos: "Esculturas de terracota", en catálogo exposición *La luz de las imágenes*, Valencia, 1999, T. II, pág. 442 cat. N° 165.

para favorecer la salida del vapor condensado. Otros tocados más complejos, como el del rey Gaspar, y la mayoría de las coronas fueron colocadas después de la cocción ya que este hábito no sólo beneficiaba todo el proceso técnico sino que, además, facilitaba su manipulación y transporte como pudimos documentar en una Virgen que realizó Miguel Perrin por encargo Fernando de Olivares en 1526 y que también presenta, por ejemplo, una escultura flamenca de Carlos V, en piedra policromada conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid²².

La policromía de algunas esculturas y el fondo de los relieves de Miguel Perrin siempre fue realizado o se encargó a otro autor, un pintor, que recubrió total o parcialmente las superficies. Las zonas sobre las que se aplicó el color suelen tener una textura más irregular, realizada con palillos dentados, lo que favorece y asegura la adherencia de las imprimaciones, de los recubrimientos y de las policromías. En primer lugar aplicaban una capa de preparación, una pasta blanca de yeso y aglutinante orgánico, que igualaba las superficies y ocultaba los defectos de cocción, sobre ella se aplicaban otros pigmentos en aglutinante oleoso. La documentación conocida señala en dos ocasiones la realización y el encargo de estos acabados y policromías con los pintores Diego de la Barrera en 1522 y con Antón Sánchez de Guadalupe en 1527.

El primero fue el encargado de aplicar una capa monocroma rojiza, “blaquebol”, al relieve de la expulsión de los mercaderes del Templo de la Puerta del Perdón cuando estaba ya concluido e instalado²³. Desconocemos, con certeza, cual era la composición exacta de este recubrimiento pero, durante las intervenciones, se han encontrado numerosas trazas de una capa muy fina de color rojizo, así como recubrimientos de yeso, que por su disposición estratigráfica podrían ser los primeros a los que siguieron otros aplicados en distintos momentos. Esta terminación homogeneiza el color y los volúmenes de las figuras después de la cocción, potencia los valores plásticos de las imágenes y fue muy habitual entre los artistas dar una capa de color rojo o blanco a las esculturas de barro cocido. El primero tiene una larga tradición y consigue terminaciones equiparables a las esculturas monocromas o parcialmente policromadas en madera, marfil o piedra en los siglos XIV, XV y XVI; en la catedral de Sevilla recibieron esta terminación, entre otros, los grupos escultóricos del primer cimborio abonados a los escultores Juan Pérez y Jorge Fernández en 1509²⁴.

22 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Más sobre maestre Miguel, imaginero”, *Archivo Español de Arte* X (1934) pág. 272. LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perin en las portadas...”, págs. 743-744. LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perrin, imaginero...”, págs. 100 y 104.

23 A.C.S., Mayordomía, libro 44, fol. 48r: “[...] a Diego de la Barrera, pintor, dos mill e setecientos e setenta e cinco maravedis. Los dos mill e quatroçientos que ouo de aver de la pintura del blanquevol de la ystoria de barro que se puso a la puerta de Perdón; y los trescientos e setenta e cinco maravedis de demasias que hizo en la dicha obra”. Edit. parcial GESTOSO y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en la ciudad de Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899, T. II, pág. 15. LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perrín, imaginero...”, pág. 90.

24 MURO OREJON, Antonio: “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII”, en *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, Sevilla, 1932, T. IV, págs. 46-49: “todas las ymagenes de

En los análisis previos a la restauración de la Puerta del Perdón, en 1990 José María Cabrera estudió dos micromuestras de los mantos de los apóstoles san Pedro y san Pablo en las que detectó un total de quince estratos²⁵. Las capas más antiguas de la muestra de San Pablo (estratos 1, 2, 3 y 4) está formada por dos aplicaciones de yeso, una imprimación de albayalde e inmediatamente encima, una de lapislázuli; estructura característica de las tradiciones hispano flamencas y de las italianas descritas por Cennino Cennini. La muestra del otro apóstol es más confusa y en ella se encontró azurita aglutinada con aceite.

En la puerta de los Palos también se encontraron restos de oro y azul en zonas muy protegidas de las alas de los ángeles, colocados en las jambas, siendo la estratigrafía y la naturaleza de los pigmentos similar a la encontrada en la del Perdón²⁶.

En las obras estudiadas, la policromía mejor conservada es la del altar de la catedral de Santiago de Compostela, que fue realizada “in situ” después de transportar el grupo y el relieve desde Sevilla e instalarlo en el hueco de la capilla en 1527 (Figura 8). Las terminaciones bruñidas y la policromía parcial de esta Lamentación ante el Cristo muerto, manifiestan que el grupo fue concebido semejante a las grisallas, atendiendo a su percepción final en el altar y destacando cromáticamente el blanco paño de pureza y el rojo de la sangre del Señor. La composición del color en las figuras principales demuestra el empleo del albayalde y el carbonato de calcio para el blanco; el bermellón, la tierra roja y el minio para los tonos rojos y anaranjados; el ocre y las arcillas para las gamas de los amarillos y tierras; el negro carbón para los tonos pardos y negros. En el paisaje animado aparecen igualmente el albayalde, el bermellón, el ocre y tierra roja junto con el verdigrís, la laca roja y el empleo puntual de aplicaciones de oro en algunas zonas y en los diecisiete ángeles de barro cocido colgados en el marco del hueco arquitectónico²⁷ (Figura 10).

Esta sucesión de capas y de los recubrimientos de yeso y ocre conservados, aplicados para homogeneizar cromáticamente las esculturas, evidencia que la intención del escultor fue mostrar parcialmente la superficie del barro en lugares concretos, como hacían otros escultores en las tallas de madera o piedra. No obstante, otras obras conservadas o la documentación conocida de Miguel Perrin también manifiesta que las texturas y terminaciones pictóricas dependieron de cada encargo en particular y de los deseos del comanditario que, en algunas ocasiones, solicitaba obras policromo-

barro cocido e pintado al bol y los rostros y manos encarnados y escriptos los retulos de todas las ymagenes”.

25 CABRERA GARRIDO, José María: *Memoria de intervención. Terracotas policromadas de la Puerta del Perdón. 1990. Junta de Andalucía.*

26 Archivo del IPCE: *Memoria de la intervención de la puerta de Palos. Catedral de Sevilla.* Dirección General de BBAA y BBCC. Ministerio de Cultura. 2003-2004.

27 GÓMEZ, Marisa: *Estudio de la policromía del Conjunto Escultórico “Lamentación sobre Cristo Muerto” de la Capilla de Mondragón. Catedral de Santiago de Compostela. 2003.* Archivo del IPCE. Dirección General de BBAA y BBCC. Ministerio de Cultura.

madras semejantes a las tallas realizadas por otros escultores activos en Sevilla en las mismas fechas.

Entre estas últimas se encontraba un grupo de una Virgen flanqueada por dos ángeles de aproximadamente 70 cm. de altura, que contrató Fernando de Olivares con Miguel Perrín en 1526 para enviar a Indias. El documento, dado a conocer por Hernández Díaz, especifica que las tres imágenes debían estar doradas y policromadas convenientemente, que los ángeles estarían arrodillados portando antorchas y, además, que la Señora llevaría una corona que se podría desmontar²⁸. Para cumplir este contrato, Perrin concertó la policromía del grupo con un pintor que, seguramente, fue Antón Sánchez de Guadalupe ya que éste se comprometió un año después a hacer el mismo trabajo en una obra de características equiparables. Este último documento señala también que la calidad y características de esta policromía debería ser igual a la de una Virgen del Monasterio de San Jerónimo; la Virgen de las Cuevas que hizo Torrigiano poco después de su llegada a Sevilla en 1522²⁹. Desconocemos la historia posterior y el paradero actual de la imagen encargada por el mercader Fernando de Olivares, que meses después partió Santo Domingo³⁰. No obstante, la preparación de esta policromía y su aspecto final tuvo que acercarse bastante a la que se ha recuperado en la restauración de la Virgen del Oratorio de la catedral de León en 2009, Los análisis, estudios y restauración de esta imagen, que ingresó en el templo leonés en 1536, han deparado una interesante información de su policromía originaria que combina las corlas, los estofados y las carnaciones a pulimento³¹ realizadas en algunas obras de altar modeladas por Miguel Perrin.

28 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Una obra...”, págs. 153-154.

29 SANCHO CORBACHO, Heliodoro: “Arte sevillano de los siglos XVII y XVIII”, en *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, Sevilla 1931, T. III pág. 22. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Mas sobre...”, pág. 272. LAGUNA PAÚL, Teresa: “Miguel Perin en las portadas...”, págs. 743-744.

30 Archivo General de Indias: *Pasajeros*, L.1, E. 4576; *Justicia* 697 n5 y 1003, Archivo General de Simancas, *Cámara de Castilla*, CED 5,317,3.

31 ESCUDERO, Cristina y BARRERA, Mercedes: “Terracotta. La Virgen del museo...”, pág. 306. GARCÍA NISTAL, Joaquín: “Virgen del Oratorio de Miguel Perin”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (2009), en prensa.



Figura 1. Detalle del modelado del relieve de la puerta de la entrada en Jerusalén o puerta de la Campanilla. Catedral de Sevilla.



Figura 2. Refuerzo interior de hierro en el brazo de Cristo del altar de la capilla de los Mondragón. Catedral de Santiago de Compostela.



Figura 3. Sistema de unión de la mano a la bocamanga de la túnica en una figura de la puerta de la Entrada en Jerusalén. Catedral de Sevilla.



Figura 4. Detalle de la unión de pellas y placas que conforman el modelado de paños, y libro de la escultura de San Pedro de la puerta del Perdón; el dedo pulgar y parte de la mano corresponden a reintegraciones de la restauración de 1991.



Figura 5. Aplicación de pequeñas pastillas o "lágrimas" de barro unidas con barbotina y resaltadas con color para dar relieve a la sangre del costado de Cristo. Capilla de los Mondragón. Catedral Santiago de Compostela.



Figura 6. Tocado de una figura del relieve de la expulsión de los mercaderes del Templo: la borla cierra el orificio efectuado para evitar la condensación de humedad durante el proceso de cocción. Puerta del Perdón. Catedral de Sevilla.



Figura 7. Detalle aplicaciones, técnica de estarcido, huellas de las herramientas lisas y dentadas, ruedecillas y presiones ejercidas por los dedos del artista en una escultura del tímpano de la Entrada en Jerusalén. Catedral de Sevilla.



Figura 8. Relieve y fondo paisajístico policromado del altar de la Capilla de los Mondragón.
Catedral de Santiago de Compostela.

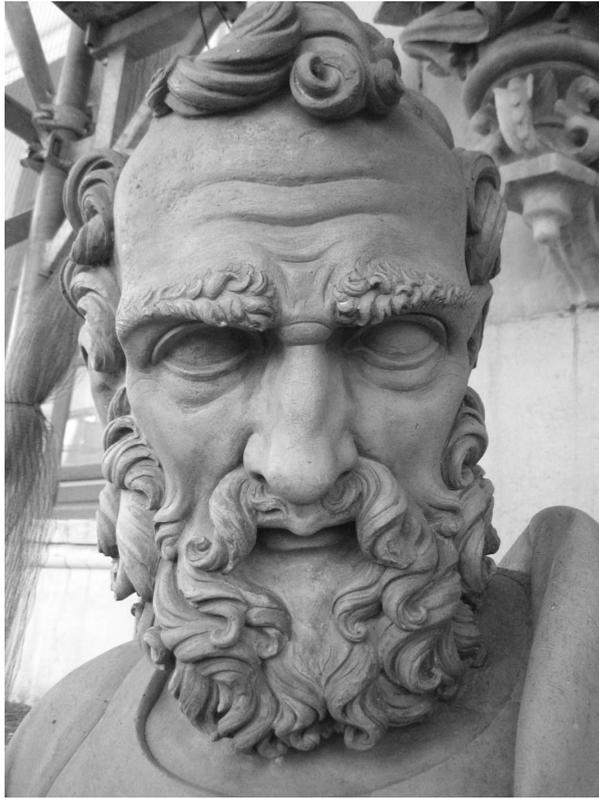


Figura 9. Detalles de la adición de colombinas, empleo de punzones y espátulas en el modelado de la cabeza de San Pedro de la puerta del Perdón. Catedral de Sevilla.



Figura 10. Modelado y policromía de una de las cabezas de ángeles situados en el arco del altar de los Mondragón. Catedral de Santiago de Compostela.