

Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “*Virgen con el Niño*” de la catedral de León

Joaquín García Nistal
Universidad de León

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2009
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 69-80
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

A principios del siglo XVI, la actividad de algunos artistas foráneos en la Península Ibérica fue determinante en el grado de madurez que la escultura renacentista fue alcanzando. La “*Virgen con el Niño*” (ca. 1525-1531) del Museo Catedralicio-Diocesano de León constituye un buen ejemplo de este fenómeno en el terreno de las imágenes elaboradas en barro cocido. El presente artículo analiza el panorama artístico y cultural en que fue modelada la obra, prestando especial atención a aspectos tales como la importancia del patrocinio capitular leonés, el devenir histórico de la mencionada pieza o las atribuciones que se han ido barajando en la reciente historiografía y que se han centrado en las figuras de Pietro Torrigiano y Miguel Perin.

PALABRAS CLAVE

Virgen con el Niño. Catedral de León. Escultura. Renacimiento. Pietro Torrigiano. Miguel Perin

ABSTRACT

At the beginning of the XVIth century, the foreign artists's work was decisive to fund the Renaissance sculpture in Spain. The “*Virgin with a Child*” (c. 1525-1531), which is at Museo Catedralicio Diocesano of León, is a good example of it. This study analyses the artistic and cultural context in which this clay sculpture was made, its different locations into the Cathedral of León, the chapter of León's patronage as well as the study of Pietro Torrigiano and Miguel Perin as its possible sculptors.

KEY WORDS

Virgin with a Child. Cathedral of León. Sculpture. Renaissance. Pietro Torrigiano. Miguel Perin.

La escultura en terracota de la “*Virgen con el Niño*” regresó a las dependencias del Museo Catedralicio-Diocesano de León el pasado 3 de marzo de 2009, después de dos años en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Simancas (Valladolid) que le han devuelto su policromía y expresión originales (Fig. 1).

La calidad de la pieza no ha pasado inadvertida a la reciente historiografía del arte y, como tantas otras veces,

debemos a D. Manuel Gómez Moreno algunas de las primeras valoraciones de la que, en sus propias palabras, es obra de “naturalidad y realismo extraordinarios, que dificultan clasificarla, pero dan a entender un artista muy hábil”, que se encuentra situada “en el altar del Oratorio, dentro de la Sacristía”¹. Así, el historiador granadino permitía conocer la ubicación de esta escultura a principios del siglo XX dentro de las dependencias catedralicias², a la vez que ya planteaba entonces interrogantes sobre una

autoría que aún hoy sigue siendo objeto de debate y estudio.

Los esfuerzos dirigidos en este sentido han ido reduciendo las posibilidades hasta casi la exclusiva atribución al escultor florentino Pietro Torrigiano, postura que ha sido defendida por Javier Rivera Blanco³, Fernando Llamazares Rodríguez⁴ y Máximo Gómez Rascón⁵, por citar algunos de los investigadores más destacados de cuantos se han acercado a esta pieza. A este último debemos algunos datos relevantes sobre el posible promotor de la escultura, puesto que afirma “fue donada a la catedral por el canónigo Juan Gómez el año de 1536”⁶

El canónigo Juan Gómez: ¿patrocinio capitular o privado?

La ausencia de una referencia exacta acerca del documento donde consta esta donación nos obligó a realizar una revisión de los fondos del Archivo de la Catedral de León⁷, en cuyo libro de acuerdos del año 1536, con fecha 11 de febrero, se especifica:

“traxeron una ymajen quel canónigo Juan Gómez mandó a la fábrica [al margen] “/1 En la dicha cibdad de León, a onze días del mes de febrero del dicho anno de mill quinientos/2 y treynta y seis annos, estando los dichos señores deán e cabildo de la dicha yglesia de León/3 juntos en el dicho su cabildo, e presente, siendo previsor, el Reverendo señor don Juan Maestro,/4 arcediano de villas e canónigo en la dicha yglesia, en presencia de mí, Martín de Alisen,/5 canónigo e notario, sobre dicho e de los testigos de yuso escriptos e presente el señor canónigo/6 Francisco Sánchez como testamentario del canónigo Juan Gómez, traxo al cabildo una y/magen de Nuestra Señora que el dicho Juan Gómez, canónigo, mandó a la fábrica de la dicha/8 yglesia. Los dichos señores la mandaron llevar a la sacristía de la dicha yglesia/9 y entregarla al sacristán e presentes testigos los señores Andrés de Reque/10nizo, Juan Costilla y Fabián Bayón, canónigos presentes ante mí, Martín de Alisen, canónigo y escribano rúbrica notarial]”

Aunque la información es parca, gracias a este documento conocemos que la “ymagen de Nuestra Señora” había permanecido bajo la custodia del canónigo Juan Gómez antes de ingresar en la sacristía en 1536.

A pesar de que varios investigadores han interpretado estas palabras como una clara referencia a la donación de la pieza por parte del canónigo⁸, el texto no esclarece si se trata de una ofrenda de Juan Gómez a la fábrica leonesa o del envío de un encargo que se le había encomendado, pues sólo se menciona que “traxeron [al cabildo]

una ymajen quel canónigo Juan Gómez mandó a la fábrica”⁹. Este segundo supuesto implicaría que el cabildo había facultado al citado canónigo para que celebrara un contrato con algún escultor y que, una vez ejecutada la imagen, la “mandase” a las dependencias de la catedral de León.

Si por el contrario la “ymagen de Nuestra Señora” llegó a la catedral como una merced o “manda” de Juan Gómez, hemos de inferir que fue el propio canónigo el promotor de la misma¹⁰, por lo que debió formar durante algún tiempo parte de los bienes de su vivienda. En este sentido, la única referencia sobre la morada de Juan Gómez consta en una visita que Francisco Robles y Martín de Alisen realizaban el 10 de julio de 1520 a las casas del bachiller Alfonso Aries, que estaban situadas “en frente de las del señor Juan Gómez, canónigo”, si bien, de estas últimas no se detalla nada más, puesto que únicamente sirvieron de referencia para situar las anteriores¹¹. No obstante, no debemos obviar esta posibilidad que apuntábamos, ya que se conoce la existencia de algunos oratorios privados dentro de las residencias de los canónigos de la catedral de León que contaban con imágenes, aunque no debieron ser muy frecuentes¹².

Casualmente, el primer dato documental obtenido hasta la fecha sobre el canónigo Juan Gómez indica que el 23 de marzo de 1518 aparecía ligado a las tareas de visitador de las casas del Cabildo¹³, actividad que seguía ejerciendo el 29 de octubre de 1520¹⁴. Con posterioridad, el 18 de marzo de 1523, ocupaba labores de mayor trascendencia para el estudio que nos ocupa, pues el Deán y Cabildo, reunidos “en el cabildo alto, que es syto en la clastra de la dicha yglesia”, ordenaban al canónigo Juan Gómez, “administrador que agora es de la fábrica de la dicha iglesia”, que no se coloque ningún arca dentro del templo, ni de las capillas¹⁵.

Esta nueva ocupación situaba a Juan Gómez en una posición que, sin duda, auspició la toma de decisiones relevantes en todo lo referente a las obras emprendidas en la catedral leonesa¹⁶. Ya en 1531 el canónigo vuelve a ser mencionado en relación a unas bulas que presentaba para su aprobación y obediencia¹⁷ y, el 21 de agosto de este mismo año, tenemos noticias del nuevo cargo que desempeñaba como sacristán¹⁸.

Con todo, las noticias sobre las ocupaciones del canónigo Juan despejan algunas dudas con relación al documento del 11 de febrero de 1536, en el que, recordemos, Francisco Sánchez, encargado de cumplir lo dispuesto en el testamento de Juan Gómez, llevaba al Cabildo la “ymagen de Nuestra Señora”. A nuestro juicio, esta referencia indica con claridad que la obra, mandada o enviada por el canónigo Juan Gómez al citado templo, ya estaba ubicada dentro de las dependencias catedralicias con anterioridad al año 1536, a las que posiblemente llegó en algún momento comprendido entre el año 1523, en que

aparece nombrado como administrador de la fábrica, y 1531, en el que conocemos tenía un nuevo cometido como sacristán que quizá no abandonó hasta sus últimos días de vida en 1535 o 1536¹⁹.

Ahora parece más comprensible la decisión del Cabildo de llevar la imagen “*a la sacristía... y entregarla al sacristán*”²⁰, pues tal vez atendiera a la voluntad de Juan Gómez de que, a su muerte, la pieza ocupara el lugar en el cual desempeñó sus últimas tareas dentro de la sede catedralicia.

El azar histórico en la ubicación de imagen de “Nuestra Señora”

Desde su llegada a la fábrica catedralicia leonesa durante el primer tercio del siglo XVI, la imagen de “Nuestra Señora” debió permanecer en alguna estancia hasta que en 1536 se acuerda su traslado a la sacristía. La decisión del cabildo leonés fue firme, puesto que en la visita iniciada por Juan de Lorenzana “el mozo”, Diego de Villas y el Provisor de la catedral a la “Sacristía”²¹, y tal y como se detalla en uno de los libros de fábrica de los años 1533-1538 en el que hemos localizado un “*Ynventario de todas las cosas de la sacrestia de la Santa Yglesia de León*”, se anotaba la existencia de “*una ymajen de Nuestra Señora*”²².

La sacristía era un espacio de reciente construcción en el momento que se decide trasladar esta escultura, pues debió ejecutarse entre 1487 y 1491 bajo el maestrazgo de Alfonso Ramos²³. Posteriormente, el cabildo catedralicio consideraba que la obra era insuficiente para las necesidades de la iglesia y optó por su ampliación proyectando el denominado Oratorio o Relicario como estancia contigua a la sacristía y fuera de la cabecera del templo²⁴. Como ha apuntado la profesora Campos Sánchez-Bordona, existen varias confusiones sobre el inicio de estas obras y son abundantes las referencias sobre la construcción y ampliación de la sacristía entre los años 1531-1550²⁵. En este sentido, las hipótesis más aceptadas son las del profesor Rivera Blanco, quien considera que la obra se realizó bajo el maestrazgo y dirección de Juan de Badajoz “el Mozo”²⁶.

De esta forma, el proceso constructivo del Oratorio fue pausado. En 1531, año en que el canónigo Juan Gómez era sacristán, el Cabildo nombraba una comisión para que provea “*dónde conviene*” hacer una nueva sacristía para guardar los ornamentos de la iglesia²⁷. Pero no será hasta el año 1544 cuando se registre una gran actividad constructiva en la sacristía²⁸, que se había decidido ampliar hacia un corral cedido en 1525 por el obispo Pedro Manuel²⁹. El 17 de abril de 1544 se asentaban las vigas y piedras talladas para este nuevo espacio y la obra prosigue durante varios años hasta

1548, año en el que parece está a punto de finalizar su construcción³⁰.

La imagen de la *Virgen con Niño* de Juan Gómez debió permanecer en la sacristía desde 1536 mientras se concluían los trabajos de ampliación de la misma y, probablemente, sería con la culminación del nuevo espacio anexo, hacia mediados del siglo XVI, cuando la escultura se trasladó a la nueva dependencia del Oratorio-Relicario³¹. Por este motivo fue popularizada su denominación como “*Virgen del Oratorio*”, si bien ésta debió ser más reciente si tenemos en cuenta que la documentación del siglo XVIII continuó refiriéndose a ella como imagen de “*Nuestra Señora*”.

De hecho, gracias a estos textos conocemos con exactitud la ubicación de la escultura de terracota dentro del Oratorio, pues en un acuerdo del 9 de marzo de 1728 se decide instalar un relicario en “*el arco donde está la primorosa imagen de Nuestra Señora*”³². Este elemento arquitectónico al que se refiere el documento, que se conserva en la actualidad, es el arco de medio punto rebajado que, adosado en el centro de la pared oriental sobre pilastras y columnas abalaustradas, forma un altar.

A finales del siglo XIX, el arquitecto de la catedral Demetrio de los Ríos también reparaba en este arco expresando que “*dentro de la hornacina con este aparato formada se colocó en mal hora un retablo churrigueresco de pésima traza*”³³. En efecto, la imagen de “*Nuestra Señora*” debió permanecer en este emplazamiento hasta que se decidió ubicar un retablo barroco, aunque, como veremos, esta decisión tampoco alteró en gran medida su paradero. Precisamente, antes de un año de la noticia anterior en la que se mencionaba la situación de la escultura de barro cocido, concretamente el 1 de febrero de 1729³⁴, se proponía la construcción de un retablo dentro del Oratorio para albergar una parte de las reliquias que poseía la catedral y que, como hemos visto anteriormente, eran habituales dentro de esta dependencia catedralicia.

El retablo fue trazado por Joaquín de Churriguera y realizado por Pedro de Valladolid. La obra fue financiada primeramente por un devoto, tal como consta en una escritura en la que se detalla que, “*Aviendo informado el señor administrador de la fábrica que le avía ofrecido un devoto para la obra del oratorio, acordaba en los cabildos de nueve y diez y ocho de marzo pasado de mil setecientos y veinte y ocho, se acordó que dicho señor administrador pase a ajustar la obra conforme la traça de el maestro Churriguera, y ajustada dé aviso al cabildo para que se libren en el prioste de las limosnas que en los mencionados cabildos por diferentes señores para dicho efecto*”³⁵.

A estas cantidades iniciales del devoto se añadirían las de otros prebendados y particulares y, el 13 de mayo de 1729, se acordaba que el secretario capitular entregara al administrador de la fábrica la memoria y lista que



Fig. 1. Miguel Perin. *Virgen con el Niño*. ca. 1525-1531. León. Museo Catedralicio Diocesano. (Foto: Alberto Plaza. C.C.R.B.C de Simancas).

habían ofrecido para el retablo del Oratorio³⁶. Los libros de cuentas también constatan la ejecución de esta empresa, ya que en los gastos de 1729 se registran cuatro mil seiscientos reales de limosnas que habían dado diferentes capitulares y particulares, a los que se añadían otros cien reales por parte de otro canónigo³⁷. En estos mismos textos también aparece un libramiento de tres mil quinientos reales que el administrador había hecho efectivo a Pedro de Valladolid por el ajuste del retablo nuevo que se puso en la sacristía³⁸. Un año más tarde se procedió al dorado y pintado del retablo, pues se abonaban a Diego de Avendaño cuatro mil ochocientos reales por el “*ajuste del dorado*”³⁹.

A pesar de la modificación de esta parte del Oratorio, la imagen de la “Virgen con el Niño” permaneció empla-

zada bajo el arco, puesto que se incorporó en la hornacina central del nuevo retablo (Fig. 3)⁴⁰. La pieza se mantuvo en esta ubicación hasta un momento impreciso de la primera mitad del siglo XX, momento en que fue trasladada al recientemente creado Museo Catedralicio de León⁴¹.

Probablemente, durante este periodo se produjo el traslado de la imagen de “*Nuestra Señora*” a alguna de las dependencias del nuevo Museo de la catedral de León⁴², momento en el que tomaría la denominación de “Virgen del Oratorio” en recuerdo del emplazamiento que, durante varios siglos, tuvo esta pieza. Por otra parte, en el lugar que ocupaba la escultura dentro del retablo churrigueresco del Oratorio se situó la actual imagen de El Salvador.

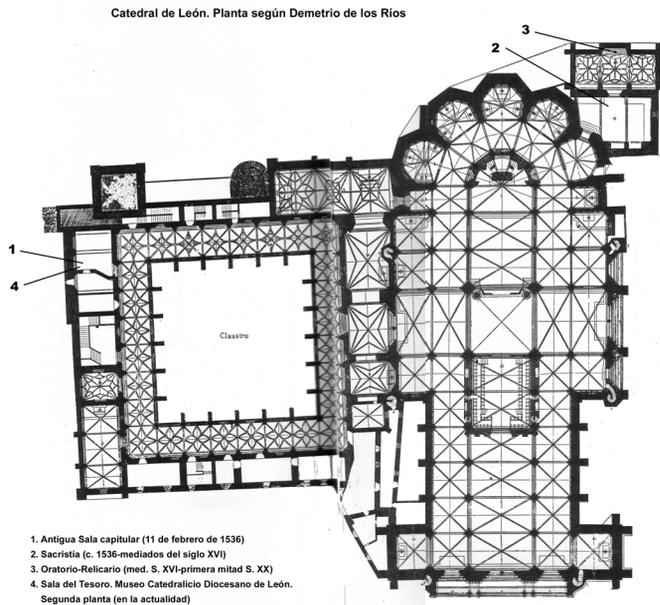


Fig. 2. Ubicaciones de la imagen de Nuestra Señora desde 1536. (Plano según Demetrio de los Ríos).

Finalmente, en 1981 el Museo Catedralicio se fusionó con el Museo Diocesano de León⁴³, y en esta fecha, la que hubiera sido sala capitular de la catedral pasó a convertirse en una de las salas de dicho museo, concretamente la denominada *Sala del Tesoro*, situada en la segunda planta y lugar en el que ha permanecido la “Virgen del Oratorio” hasta hoy.

En este caso, el azar de la Historia ha querido que ocupe actualmente el mismo espacio donde se presentó al cabildo en 1536, de manos del testamentario Francisco Suárez, para que se acordara su traslado posterior a la sacristía, en el que supone además el primer emplazamiento documentado de esta imagen (Fig. 2).

Theotokos y Sedes Sapientiae

El dilatado periodo en que estuvo situada en el Oratorio de la fábrica catedralicia debió de favorecer que esta Virgen con el Niño alcanzara un enorme cariz devocional⁴⁴. Realizada en bulto redondo con barro cocido y policromado, representa a la Virgen engalanada con sus atuendos, sentada sobre un trono y con un leve giro de su cabeza hacia la parte inferior derecha para dirigir su mirada hacia el Niño, al que sostiene con su mano diestra, mientras que con la izquierda le ofrece el *mundus* o globo terrestre⁴⁵. Por su parte, el Niño, desnudo y con una ligera sonrisa, se encuentra en posición sedente sobre la parte derecha del regazo de su madre, recogien-



Fig. 3. Manuel Gómez Moreno.
 Fotografía de la Virgen con el Niño.
 1906-1908. Ilustración 349 del Catálogo
 Monumental de la provincia de León.

do con su mano derecha la parte superior de bola del mundo, mientras bendice con la izquierda.

Responde así al programa iconográfico de la *Theotokos*, al que se une alguna de las más antiguas advocaciones como la de “*Sedes Sapientiae*”⁴⁶, y, aunque durante la ejecución de esta imagen en el siglo XVI aún se mantenía firme la hiperdulía, la representación de la Virgen ya muestra una pretensión naturalista que le aleja del idealismo de épocas anteriores. Este hecho, así como la concepción general de la obra, denota una influencia de la escultura italiana del momento.

Conocemos que para la elaboración de la *Virgen con el Niño* del Museo Catedralicio-Diocesano de León se utilizó una estructura de madera interior, de la que se han conservado algunos restos carbonizados⁴⁷, y diferentes placas individuales de barro cocido, de ahí que la imagen del Niño se modelara por separado para ser integrada posteriormente al conjunto⁴⁸. Durante el proceso de la reciente restauración también se ha observado que debieron sucederse algunos problemas en el horno durante la cocción de la escultura, hecho que provocó cuantiosos daños desde sus orígenes que desembocaron en la separación de los diversos bloques que componen la pieza⁴⁹.

Con todo, la Virgen, asentada sobre un trono formado por sencillas molduras, se representa siguiendo las pau-

tas de la mayoría de las imágenes marianas renacentistas, siendo claramente identificables las semejanzas con las elaboradas en terracota en torno a la ciudad de Sevilla. Al igual que otras figuras hispalenses, se cuidan detalles como la colocación del talle muy alto, establecido casi inmediatamente bajo el seno, el alargamiento del cuello, que adopta una forma casi tubular, la distinción de las manos, conseguida por dedos alargados, finos y redondos, y la caída de la túnica, que sólo deja asomar la punta del calzado⁵⁰.

El rostro de María, policromado con carnaciones al óleo aplicadas “a pulimento”, destaca por la dulzura y belleza de su rostro. Su cuerpo está cubierto por una túnica o brial, un amplio manto y un corto velo que se sitúa sobre su cabello. El brial, a diferencia del de otras esculturas del siglo XVI y de las imágenes marianas de Torrigiano, a quien se ha venido atribuyendo la escultura, presenta un escote recto del que parten unos suaves pliegues. Por su parte, durante el proceso de restauración se ha revelado la riqueza de las policromías originales de la túnica, pues hasta hoy esta prenda presentaba un color ocre aplicado al óleo sobre el que se superponía otro de oro reservado para la ejecución de motivos florales de ocho pétalos y de orlas de gusto barroco en las que se incluían los caracteres epigráficos: “MA” (MARÍA), E “IHS” (IHESUS) (Fig. 4). Bajo estas pinturas se ha descubierto y recuperado la antigua policromía de lacado granate que, mediante la técnica de corlas, se aplicó sobre un dorado “al agua” inferior. Este último se añadía sobre una imprimación de yeso, cola animal y bol de Armenia que facilitaba su adherencia.

Sobre la túnica, el artífice de la pieza modeló el manto que cubre los hombros y brazos de la Virgen hasta la altura de los codos y que se cruza sobre sus rodillas, ocultando parcialmente su pierna derecha. Esta parte de la indumentaria es la que recibe un tratamiento más complejo desde el punto de vista plástico y donde el juego de líneas naturalistas, acordes con la postura anatómica, es una excepcional muestra de la sabia ejecución del modelador. Estos plegados, a pesar de garantizar un excepcional juego de luces y sombras, denotan una ejecución comedida y de líneas sabiamente perfiladas, muy alejadas de la dureza que escultores como Torrigiano otorgaron a sus producciones. Es necesario apuntar aquí el parecido del tratamiento de este manto con el de la imagen mariana realizada por el maestro Miguel Perin para el conjunto de la “Adoración de los Magos” de la catedral de Sevilla, especialmente en el modelado de los pliegues a la altura de los codos (Fig. 5).

A la calidad formal de esta prenda se une la excepcional policromía de la misma, para la que se empleó el esgrafiado. De esta manera, sobre el dorado se aplicó una pintura azul al temple que, con posterioridad, se eliminó mediante una pluma para configurar los diferentes moti-

vos fitomórficos integrados por flores y tallos de líneas esquemáticas. Para los pliegues interiores del mismo, en cambio, volvió a emplearse un lacado, esta vez de color verde, aplicado mediante la técnica del corlado. Por su parte, las mangas de la Virgen, de suaves pliegues y extremos ajustados a las muñecas, están policromadas al óleo. Las labores de restauración también han descubierto aquí la calidad y viveza del azul celeste original que había quedado oculto bajo la goma laca que se había depositado con el paso del tiempo.

Por último, completando la indumentaria mariana, cabe destacar el velo que, también policromado al óleo con color blanco y líneas de azul celeste, completa la vestimenta de la pieza. Sin embargo, a diferencia de otras imágenes del Renacimiento en las que esta prenda adquiere un gran protagonismo y se utiliza como recurso para modelar numerosos pliegues, aquí queda relegada a un segundo plano a favor del cabello, que con sus aplicaciones doradas adquiere un interesante tratamiento plástico. Debemos insistir nuevamente en la similitud existente entre la distribución del velo de esta Virgen y la de la escultura perteneciente a la portada hispalense a la que nos hemos referido con anterioridad.

Asimismo, durante la restauración se ha advertido la intencionada fragmentación de parte del modelado situado en el intersticio entre el velo y el cabello, de lo que la restauradora encargada de la pieza ha inferido que podía ser fruto de la ubicación de una corona en esta parte de la escultura (Fig. 6)⁵¹. Por nuestra parte, hemos encontrado una noticia documental que puede consolidar este supuesto, ya que, durante el inventario realizado entre 1533 y 1538 sobre los bienes de la sacristía, se hace alusión a “Una corona de Nuestra Señora de plata y dorado con unas piedras enderredor”⁵². Aunque no sea una noticia concluyente, la ubicación de esta corona dentro del mismo recinto que la imagen mariana permite sostener dicha hipótesis.

Sentado sobre el regazo de la Virgen se encuentra la imagen del Niño desnudo, que se sitúa en el lado derecho de su Madre. Esta circunstancia debe ser tenida en cuenta, puesto que tanto las Vírgenes con Niño atribuidas a Torrigiano, como la mayoría de las elaboradas durante la decimosexta centuria, atienden al tipo general en el que la figura del Niño se apoya de manera inversa a la obra que analizamos. En cambio, sí encontramos esta misma distribución en la producción del Maestre Miguel Perin, peculiaridad que ha sido apuntada por algunos investigadores⁵³. Asimismo, lejos de otras imágenes similares, el Niño se acomoda sobre el regazo de su Madre verticalmente, con la pierna derecha ligeramente flexionada, mientras que dirige su mano izquierda hacia el globo terrestre que le ofrece la Virgen y bendice con su mano diestra. Esta torsión de la pierna derecha, la actitud de bendecir y las características formales y estilísticas de la



Fig. 4. Miguel Perin. *Virgen con el Niño*: detalle antes de la restauración. ca. 1525-1531. León. Museo Catedralicio Diocesano.

obra leonesa se repiten en la citada obra de Miguel Perin en la fachada hispalense, si bien, a diferencia de ésta, la figura del Museo de León presenta una expresión más dulce y risueña.

También debemos advertir aquí que la imagen del Niño ha sufrido diferentes daños localizados principalmente en la cabeza, extremidades derechas y en los dedos de la mano izquierda. Estos últimos están amputados, debido probablemente a su proximidad con el remate del *mundus* que le ofrece la Virgen⁵⁴. La existencia de desperfectos en la parte superior de la cabeza pudo ser debido, casi con total seguridad, a la inclusión de una corona que, junto con la de la Virgen, confería al conjunto el valor iconográfico de Madre del Rey, como anteriormente se expuso⁵⁵.

Asimismo, la pierna y brazo derechos del Niño no son originales, habiendo sido sustituidos hábilmente por otros de madera excepcionalmente tallados, pero sin policromar (Fig. 7). El momento de dicha intervención es impreciso, si bien, en un acuerdo capitular del 7 de agosto de 1733 se detallan las limosnas para “*Nuestra Señora y para repararla los señores que están en turno*”⁵⁶. Este mismo día se ofrecían las mandas para el nuevo retablo de la capilla mayor que se ajustó en el maestro Pedro de Valladolid, quien, por otra parte, había realizado el retablo del Oratorio cuatro años antes. A nuestro juicio, durante la acomodación de la *Virgen con el Niño* al retablo del



Fig. 5. Miguel Perin. *Adoración de los magos*. 1519-1520. Sevilla, Santa Iglesia Catedral, Puerta de los Palos.

Oratorio se pudieron originar los citados daños en ambas extremidades, instante en que el Cabildo pudo encargar su reparación al maestro imaginero que por entonces se encontraba al frente de los trabajos lignarios de la catedral leonesa, es decir, al citado Pedro de Valladolid.

De Pietro Torrigiano a Miguel Perin. Hipótesis sobre la autoría de la obra

Iniciamos este artículo apuntando que la historiografía ha venido atribuyendo la ejecución de la *Virgen con el Niño* a escultores de importante trascendencia y proyección dentro del panorama de los trabajos en barro cocido, siendo bien conocidos los estudios que apuntan a Pietro Torrigiano (Firenze, 1472-Sevilla, 1528) como su posible autor⁵⁷. La calidad de sus obras y la maestría de la que en el uso del barro cocido hizo gala el florentino han sido básicas para estas atribuciones.

Ciertamente, a su llegada a España en la década de 1520 Torrigiano realizó algunas imágenes marianas, tal como nos recuerda Vasari cuando relata que modeló “una Virgen con el Niño tan bella, que el duque de Arcos le encargó otra igual y le prometió tantas prebendas a cambio que él pensó que a partir de entonces iba a ser rico para el resto de su vida”⁵⁸.

Como atribución indiscutible contamos con la *Virgen con el Niño* custodiada en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, que presenta, al igual que otras imágenes asignadas a Torrigiano⁵⁹, diferencias importantes respecto a la del museo leonés. Todas aquéllas muestran una Virgen en posición sedente, con pies asentados firmemente sobre dos peldaños o cojines, que vuelve su rostro hacia la izquierda y sostiene a su Hijo acunándole diagonalmente sobre sus vestimentas.

En cambio, la imagen leonesa no incluye ese uso de peralte que garantizaba la elevación de la pierna y rodilla y, de esta forma, el quebramiento del ropaje y audaz juego de volúmenes y contrastes lumínicos de la indumentaria. Aquí éstos son más comedidos y el escote recto difiere claramente de los curvos realizados por el florentino.

Asimismo, el rostro de la Virgen de León se ajusta a una figura ovalada que presenta unos rasgos más delicados, unos labios de escaso grosor y su cabello cobra más protagonismo que el velo, a diferencia de las producciones de Torrigiano donde esta parte de la indumentaria, y en general la parte superior de sus conjuntos, adquiere una gran volumetría.

Todo ello nos acerca más a la obra del escultor de origen francés Miguel Perin (Francia, 1498?-Sevilla, 1552)⁶⁰, quien actuó repetidamente en el marco de la catedral de Sevilla en el momento que se estaba llevando a cabo la finalización del programa iconográfico de las portadas del templo⁶¹. Como muchos otros maestros foráneos, Perin debió verse atraído por las posibilidades de trabajo que la capital hispalense ofrecía a los artistas, entonces convertida en una ciudad moderna y cosmopolita que era puerto de Indias del recién coronado emperador Carlos I, y prueba de ello fueron las repetidas actuaciones en la decoración de la Portada del Perdón “vieja”, las dos portadas orientales y el programa del trasaltar mayor entre los años 1522 y 1524⁶². En este último año, el Cabildo paralizó el programa del trasaltar con el fin de terminar el retablo mayor, que acapararía gran parte de las arcas de la Iglesia durante varios años⁶³.

A raíz de esta situación, el maestre Miguel buscó y amplió su clientela y firmó otros contratos que manifestaban los gustos artísticos imperantes. De esta manera, al no encontrarse adscrito a la fábrica hispalense, Perin comenzó a realizar algunas tareas en itinerancia que han quedado bien documentadas, como la que le llevó a realizar un relieve para la capilla de la Piedad en la catedral de Santiago de Compostela, en 1526⁶⁴.

A este mismo año pertenece otra escritura notarial por la que “Miguel Perin, maestre de hazer imágenes”, concertaba con Fernando de Olivares la realización de “una imagen de Nuestra Señora con su hijo en brazos de barro cocido de la forma e manera de la ymagen de Nuestra Señora que están en la santa Yglesia a espaldas del altar mayor, frontero de la capilla de los Reyes nueva”⁶⁵. Este trabajo, según lo contratado, debía terminarse en febrero de 1527 y ser “metido e encajado en una caja de madera, que vos me aveys de dar para que podays cargar e enviar a las Yndias”⁶⁶.

Este testimonio es de excepcional relevancia para la pieza que analizamos. El tamaño de la escultura realizada por Perin rondaba los 70 centímetros de altura, lo que facilitaba su transporte y su colocación en una caja. Asimismo, la importancia de este texto reside en que

queda firmemente constatado que, desde que el maestro Miguel Perin quedara apartado de los prolongados trabajos de la catedral sevillana, tuvo varios encargos de esculturas en barro cocido para diversos promotores de todo el territorio hispano, e incluso lejos de las fronteras peninsulares.

Del mismo modo, la elaboración de una imagen de la Virgen con Niño “en brazos”, así como la itinerancia de parte de su producción artística, deja abierta la posibilidad de que su obra, y más concretamente este tema iconográfico mariano, fuese conocida en varias diócesis españolas y, por tanto, objeto de demanda por parte algunos cabildos catedralicios. A ello se suma, como afirma la profesora Laguna Paúl, que lo dispuesto en el contrato anterior sobre el traslado de la pieza “muestra a Perin como un profesional consumado en estas lides”⁶⁷.

En el contrato descrito anteriormente también se mencionan las labores de policromía, que debían concertarse con el pintor Antón Sánchez de Guadalupe⁶⁸. Así queda reflejado en la escritura del 13 de mayo de 1527, en la que se dice que “dándome vos, el dicho maestre Miguel, fechas de barro una ymagen de nuestra señora con su corona e dos ángeles de los pintar de tan buena pintura e tan bien pintados de tan buenos colores e tan perfectas como lo está otra ymagen de nuestra señora questa en el monesterio de sant genonimo, ques fuera e cerca desta cibdad de sevilla, e a contentamiento de vos el dicho mestre miguel”⁶⁹.

La imagen de “Nuestra Señora” situada en el monasterio de San Jerónimo a la que se refiere la escritura notarial no es otra sino la escultura que Pietro Torrigiano realizó para dicha comunidad poco después de su llegada a Sevilla en 1522. Este testimonio refleja, como ya han insistido varios investigadores, que la obra de algunos artistas italianos, y en este caso particular la del florentino Pietro Torrigiano, influyó determinadamente en la producción artística local y “cambió la escultura sevillana posterior”⁷⁰.

La atribución al maestro Miguel Perin de la *Virgen con el Niño* o “*Virgen del Oratorio*” de la catedral de León es, a nuestro juicio, la más factible de todas cuantas se han propuesto. En primer lugar, la elaboración de una obra en barro cocido de la calidad artística, acabado y policromía como la de la pieza que nos ocupa, acota en gran medida el marco geográfico de su realización. La escasa producción de obras en terracota durante las primeras décadas del siglo XVI en el norte peninsular, y menos aún del naturalismo y la excepcionalidad técnica de esta escultura, apuntan hacia contextos similares al que presentaba durante estas fechas la urbe sevillana.

Por otra parte, los diferentes estudios demuestran que Miguel Perin, lejos de las obras conocidas dentro del marco catedralicio hispalense, modeló en barro numerosas imágenes, tanto para la ciudad de Sevilla y su área,



Fig. 6. Miguel Perin. *Virgen con el Niño*: detalle. ca. 1525-1531. León. Museo Catedralicio Diocesano.



Fig. 7. Pedro de Valladolid (?). Integración de brazo y pierna derechos realizados en madera. ca. 1733. León. Museo Catedralicio Diocesano.

como para otros lugares de la Península. En este sentido, el puerto de Sevilla y su río navegable facilitaron el transporte de estas obras, cuyo importe debió costear frecuentemente Perin⁷¹.

Asimismo, la pieza del museo catedralicio leonés presenta una clarísima sintonía con las obras de Miguel Perin, especialmente en la forma de modelar el borde del manto en los brazos, formando una hoz que repite constantemente en toda su producción. Además, el movimiento, la posición de la cabeza y extremidades, la expresión del rostro y el cuerpo del Niño reiteran todos los elementos con los que este artista modeló a la Virgen y su Hijo en la puerta de la *Adoración de los Reyes* o a la figura de la Magdalena del retablo de la Piedad de Santiago de Compostela⁷².

Los cambios estilísticos acaecidos entre estas piezas más tempranas de Perin y la *Virgen con el Niño* de la catedral de León pueden explicarse por la influencia que la escultura italiana tuvo en el escultor, especialmente debido a la creciente fama de artistas como Torrigiano y, también, a las nuevas corrientes artísticas impuestas desde la segunda década del siglo XVI⁷³. Estos motivos, según la profesora Paúl, quizás relegaran las demandas

laborales de Maestre Miguel, que incluso tuvo que cambiar su domicilio desde la colación de Santa María hasta la de San Lorenzo, donde residía, al menos, desde 1537.

Precisamente, durante estas fechas Perin tuvo muchas dificultades económicas, como lo demuestra, entre otras circunstancias, la deuda adquirida con un platero de Compostela. Por estos motivos, se ha planteado la hipótesis de que la falta de encargos regulares de trabajo mermaría su patrimonio, razón que explicaría que en mayo de 1537 Miguel Perin acudiera al Cabildo y solicitara trabajo “*al no poder ganer en su oficio de fazer imágenes... que le mandasen dar alguna obra para quel pudiese ganar en su oficio*”. Ante esta petición, el cabildo hispalense decidió que el maestre reiniciara el programa del trasaltar, ofreciéndole, asimismo, una ración en el Hospital de Santa Marta⁷⁴.

Hoy, la reciente intervención en la *Virgen con el Niño* del Museo Catedralicio-Diocesano de León, que muy probablemente elaboró Miguel Perin a finales de la década de 1520, ha permitido rescatar del olvido y de los numerosos problemas estructurales a esta escultura, a la vez que ha revalorizado a su autor gracias a la recuperación de su expresión y policromías originales.

NOTAS

- ¹ La describe como una “estatua de barro cocido y pintado, casi de tamaño natural, que representa a la Virgen María, sentada, con el Niño en su regazo, al que da una manzana, y Él, desnudo bendiciendo”. Véase Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925, (ed. facsímil, León, 1979), p. 260.
- ² A este emplazamiento debe su denominación de “*Virgen del Oratorio*”.
- ³ “Nosotros la creemos obra segura del florentino Pietro Torrigiano, precisamente de la época en que trabajó en España”. Véase Javier RIVERA BLANCO, *La catedral de León y su museo*, Madrid, 1979, p. 128. El estudio del profesor Rivera Blanco fue fundamental para otorgar una autoría concreta a la pieza, así como para fijar una datación cercana al año 1525.
- ⁴ Sitúa la obra en los primeros años del segundo tercio del siglo XVI, y también afirma que “es obra muy italiana, debida con certeza a Pedro Torrigiano”. Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *La catedral de León. Claustro y Museo*, (4ª ed.), León, 2001, p. 98.
- ⁵ “Obra casi segura de Torrigiano durante su estancia en Sevilla”. Máximo GÓMEZ RASCÓN, *Museo catedralicio-diocesano León*, León, 1983, p. 28.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Agradecemos las facilidades prestadas por D. Máximo Gómez desde el inicio de nuestra investigación, así como al archivero de la Catedral de León D. Eduardo Prieto Escanciano. Asimismo, agradecemos las aportaciones de Dª Vanessa Jimeno Guerra (Universidad de León) para la realización de este estudio.
- ⁸ Máximo Gómez Rascón considera que “fue donada a la catedral por el canónigo Juan Gómez el año de 1536”, (Máximo GÓMEZ RASCÓN, *op. cit.*, p. 28), también Fernando Llamazares asegura que “para el Oratorio regaló el canónigo Juan Gómez una bellísima imagen de la Virgen sedente con el Niño en sus brazos”, (cfr. Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, “Escultura y pintura del Renacimiento y Barroco”, *La catedral de León*, León, 2002, p. 246).
- ⁹ Este texto, a modo resumen del contenido del citado acuerdo, puede leerse en el margen izquierdo del folio. ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 396, doc. 9864, f. 10 v.
- ¹⁰ Este supuesto es más que probable si tenemos en cuenta que, especialmente desde principios del siglo XVI, la labor de mecenazgo recayó en el Cabildo y, más concretamente, en los miembros que formaban su Mesa Capitular, de la que dependían todos los asuntos relacionados con la fábrica catedralicia. Por otra parte, la mayor parte de los obispos que presidieron la sede leonesa durante el siglo XVI no se preocuparon por las labores de mecenazgo artístico, a excepción de don Pedro Manuel (1523-1534) y de don Juan Fernández de Tremiño (1546-1557). El cabildo, por su parte, controlaba la contratación de los maestros y oficiales de las obras, elegía las trazas, decidía las reformas y los trabajos a realizar. Incluso, algunos integrantes del Cabildo actuaban como promotores individualmente, tal es el caso de Andrés Pérez de Capillas, quien fundaba la capilla del Crucifijo de la catedral encargándole un retablo a Juan de Valmaseda en el año 1524. Sobre este tema, vid. Mª Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, en especial, pp. 25-26.
- ¹¹ ACL., doc. nº 12300, regestado en Vicente GARCÍA LOBO, “Colección documental del Archivo de la Catedral de León, XIII (1474-1534)”, *Colección “Fuentes y estudios de Historia Leonesa”*, LXI, León, 1999, p. 401.
- ¹² La profesora Campos Sánchez-Bordona, en su exhaustivo estudio sobre la plaza de Regla, únicamente ha podido registrar la existencia de una vivienda con capilla en el año 1556. Ésta, propiedad del canónigo Alonso de Villafañe, estaba formada por tres plantas en las que se ubicaba un establo, caballeriza, casa de gallinas, pajar, corral, casa de horno, paneras, bodegas y patios, además de una capilla, a modo de pequeño oratorio, que se encontraba emplazada en la parte baja. Mª Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Iglesia y ciudad, su papel en la configuración urbana de León: Las plazas de San Isidoro y Regla*, León, 2005, p. 373.
- ¹³ Entonces aparece junto al también canónigo Juan de Villafañe visitando las casas de la calle de los Cardiles, anexas “a las boticas nuevas, que disfruta en el momento el canónigo Juan de Benavente”. ACL., doc. nº 12297, reg. en Vicente GARCÍA LOBO, *op. cit.*, p. 388.
- ¹⁴ En esta fecha realizaba junto a Juan de Avia la visita de las casas que Gómez de Villafañe tenía en la calle de la Rúa, “en la acera de las casas de Francisco Vaca”, ACL., doc. nº 12299, reg. en Vicente GARCÍA LOBO, *op. cit.*, p. 403.
- ¹⁵ ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 393, doc. nº 9852, f. 40r.
- ¹⁶ El 9 de agosto de 1525 se menciona un provisor del obispado de León llamado Juan Gómez de Matilla, que en ese día daba “colación del préstamo de Villátima al canónigo Guillén Desperts”, ACL., doc. nº 2187, reg. en Vicente GARCÍA LOBO, *op. cit.*, p. 433; y en Zacarías GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos de la Catedral de León*, Madrid, 1919, p. 194. Aunque puede tratarse del mismo canónigo leonés que venimos estudiando, debemos de ser cautos a la hora de atribuirle la misma identidad, puesto que el mismo hecho de detallar por primera vez el segundo apellido pudo ser un recurso del escribano para diferenciar esta personalidad del anterior.
- ¹⁷ ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 395, doc. 9859, f. 31 r.
- ¹⁸ En este acuerdo capitular se determina que le “cuenten la mula... aunque no la tenga... durante todo el tiempo que fuere sacristán”, *Ibidem*, f. 38 r. De la lectura de este texto se infiere que Juan Gómez debía ser entonces un canónigo de gran consideración dentro del Capítulo leonés, de ahí que se le premie con el pago correspondiente a la tenencia de una mula, aunque no se diese el caso, por “el servicio que hace en esta santa yglesia”.
- ¹⁹ Su testamento, aunque no se conserva, sabemos fue presentado ante el cabildo catedralicio el 18 de julio de 1535. En el mismo, ofreció “a la fábrica desta santa iglesia tres mil maravedíes, y a los señores del cabildo dos mil maravedíes”, ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 396, doc. 9863, f. 33v. La cantidad de dinero entregada no era muy abundante, ni tampoco esta disposición era poco habitual. Baste mencionar el testamento del también canónigo Diego de Nava, del que el propio Juan Gómez fue mandatario, quien en 1522 legaba en su nombre una suma de 50.000 mrs. ACL., doc. nº 9049, reg. en Vicente GARCÍA LOBO, *op. cit.*, p. 412 y Zacarías GARCÍA VILLADA, *op. cit.*, p. 213.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ El nombramiento de los visitadores, que tiene lugar el 12 de septiembre de 1533, expresaba: “Este dicho día, estando los dichos señores juntos en el dicho Cabildo, como dicho es se nombraron por vvisitadores de la sacristía a los señores Juan de Lorenzana el moço y Diego de Villas cometiendo los que ellos juntamente con el señor provisor hagan la dicha vvisitación y en un libro nuevo estiman todas dichas cosas que están en la sacristía...”, ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 395, doc. 9862, f. 3 v.
- ²² ACL., *Libros de fábrica*, caja 314, doc. 9396, f. 109 v. Aunque el inicio del inventario está fechado el 24 de septiembre de 1533 y el resto del documento no contiene ninguna referencia cronológica hasta el final, la información acerca de la imagen de la Virgen aparece en las últimas páginas del documento, por lo que, a buen seguro, corresponden a la finalización del inventariado de la sacristía en el año 1538.
- ²³ Waldo MERINO RUBIO, *La arquitectura hispano flamenca en León*, León, 1974, p. 91 y 92.

- ²⁴ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, p. 398. El 4 de septiembre de 1577 se refleja el deseo de hacer “una capilla que corresponda a la sacristía en aquel cuarto que cae debajo del que llaman la Almija por la traza que para ello se diere, atento que por ser la sacristía pequeña es muy necesaria dicha capilla”, Demetrio DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, Madrid, 1885 (ed. facsímil, León, 1989), t. I, p. 118.
- ²⁵ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, p. 398.
- ²⁶ JAVIER RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982, pp. 67 y 68.
- ²⁷ ACL., *Acuerdos capitulares*, doc. 9860, f. 5 v. citado en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, p. 399.
- ²⁸ Dos años antes, el 8 de febrero de 1542 se daba orden de cómo “añadir la sacristía de la manea que mejor convega”, ACL., *Acuerdos capitulares*, doc. n° 9868, f. 43 r. Cit. en *Ibidem*, p. 399. Para la profesora Sánchez-Bordona, aunque no se especifica el lugar, es evidente que se opta por la zona contigua a la sacristía que levantara Alfonso Ramos a finales del siglo XV.
- ²⁹ El obispo Pedro Manuel cede a la fábrica un corral que estaba “detrás de la sacristía de la dicha iglesia que sale ala perta junto a perta obispo”, ACL., *Acuerdos capitulares*, doc. n° 9854, f. 46 v. Cit. en *Ibidem*, p. 399.
- ³⁰ Sobre este proceso constructivo, vid. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, en especial, pp. 399- 400.
- ³¹ El oratorio se construye contiguo a la antigua sacristía, comunicándose ambas piezas a través de una puerta abierta en el centro del muro occidental. La sacristía y oratorio-relicario forman un conjunto arquitectónico situado fuera de la cabecera de la catedral, a la que se unen a través de una de las capillas absidiales de la girola. Se trata de una de las pocas dependencias que se conservan anejas al templo después de su restauración del siglo XIX. Sobre este espacio, vid. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, p. 400-405; JAVIER RIVERA BLANCO, *La arquitectura de...*, pp. 66-70; y DEMETRIO DE LOS RÍOS, op. cit., t. I, p. 115-118.
- ³² El Cabildo catedralicio decidía en esta fecha que se instalara una caja de reliquias en el arco donde se encuentra la imagen de la “Nuestra Señora”, para “mejor adorno y culto a las reliquias”. La madera para dicho relicario era ofrecida por el señor Balbuena, y el Dean, don Pedro Quijada, se ofreció para el pago del dorado. ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 437, doc. 10029, s. f.
- ³³ Demetrio DE LOS RÍOS, op. cit., t. I, p. 117.
- ³⁴ ACL., *Acuerdos capitulares*, doc. n° 10030. Vid. Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, pp. 362-380; y Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, “Escultura y pintura...”, p. 257.
- ³⁵ ACL., doc. n° 10030, citado en Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, “Iconografías de los siglos XVI, XVII y XVIII en las capillas de la catedral de León”, *En torno a la catedral de León (estudios)*, (Jesús Paniagua Pérez y Felipe F. Ramos, coord.), León, 2004, p. 387.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ ACL., doc. n° 9526, s.f., cit. en Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, “Iconografías de los siglos XVI...”, p. 387.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ ACL., doc. n° 9527, s.f. *Ibidem*, p. 387.
- ⁴⁰ En opinión de Fernando Llamazares, la Virgen con el Niño se incorporó al nuevo retablo hasta que, “en la actualidad, en lugar de la Virgen con el Niño se ha ubicado la imagen de El Salvador”, *Ibidem*, p. 387. En cambio, Máximo Gómez Rascón cree que estuvo expuesta en la sacristía hasta que fue desplazada por el nuevo retablo, a principios del siglo XVIII. (Máximo GÓMEZ RASCÓN, op. cit., p. 28). No obstante, los datos aportados por Llamazares no dejan lugar a este segundo supuesto, lo que también viene corroborado por la lámina n° 349 del tomo de láminas del Catálogo Monumental de Gómez Moreno, donde se observa la ubicación de la “Virgen con el Niño” dentro de la hornacina central del retablo del oratorio. (Vid. Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental...*, tomo láminas, il. 349).
- ⁴¹ En la formación de este museo cobró un papel fundamental la personalidad del arquitecto Manuel de Cárdenas y, mediante un acuerdo capitular celebrado el 30 de enero de 1917, se aprobó su creación. Si bien, el Museo no llegaría a convertirse en realidad hasta 1930, siendo inaugurado dos años más tarde en algunos departamentos anexos al claustro, por el lado de poniente. Máximo GÓMEZ RASCÓN, “Museo Catedralicio Diocesano. Arcón de belleza”, *La catedral de León*, León, 2002, p. 324.
- ⁴² Hemos consultado el inventario de las piezas custodiadas en el actual Museo Catedralicio Diocesano de León, no obstante, no hemos conseguido ningún resultado, ya que no se detalla ningún traslado de la citada pieza durante el siglo XX.
- ⁴³ El Museo Diocesano de León fue creado en 1945. Su primitiva sede estuvo localizada en el Palacio Episcopal y, poco después, pasó al Seminario Mayor, concretamente en 1948, donde permaneció hasta su unificación definitiva con el catedralicio. “A partir de la década de 1970 adquirió ya un prestigio que ha mantenido inalterable, dada la calidad y el contenido de las piezas”, Máximo GÓMEZ RASCÓN, “Museo Catedralicio Diocesano...”, p. 324.
- ⁴⁴ A lo que sin duda contribuyó la doctrina mariológica posbíblica según la cual María era mediadora e intercedía por los creyentes. Vid. Jaroslav PELIKAN, *María a través de los siglos. Su presencia en veinte siglos de cultura*, Madrid, 1997.
- ⁴⁵ Gómez Moreno identificó este atributo como una manzana (cfr., *Catálogo Monumental...* p. 260).
- ⁴⁶ A este respecto, vid. Máximo GÓMEZ RASCÓN, *Theotókos, vírgenes medievales de la diócesis de León*, León, 1996, en especial, pp. 23 y ss.).
- ⁴⁷ Este dato nos ha sido facilitado por Doña Cristina Escudero Remírez, restauradora del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (C.C.R.B.C.), a quien deseo expresar mi gratitud, tanto por su generosa aportación de noticias relativas a la restauración de esta escultura, como por las facilidades que a lo largo de toda esta investigación nos ha prestado.
- ⁴⁸ Las diferencias estilísticas entre la imagen del Niño y de la Virgen pueden deberse a que, debido a su elaboración por separado, fueran realizadas por diferentes manos de un mismo taller.
- ⁴⁹ Según la restauradora Cristina Escudero, antes de que se procediera a las labores de policromía, la pieza tuvo que ser intervenida, mediante el sellado de las grietas y la unión de los fragmentos dañados con pasta adhesiva. A este material se añadió una nueva pasta, más deleznable y formada a base de arcillas trituradas, para solventar los desperfectos de mayor volumen.
- ⁵⁰ Estas mismas características fueron estudiadas tempranamente por Hernández Díaz en relación con la imaginería hispalense del siglo XVI. (Véase, José HERNÁNDEZ DÍAZ, “Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista”, *Archivo Hispalense*, n° 3, t. II (1944), en especial, pp. 2 y 3).
- ⁵¹ En estas intervenciones se han observado otros daños en el centro del escote que pudieron producirse como consecuencia de ubicar en esta parte algún broche o colgante con el fin de engalanar esta figura devocional.
- ⁵² ACL., *Libros de fábrica*, caja 314, doc. 9396, f. 71 v.
- ⁵³ En particular por José HERNÁNDEZ DÍAZ, op. cit., pp. 17-24.
- ⁵⁴ Durante la restauración se advirtió esta oquedad en la parte superior del globo terráqueo que, a buen seguro, permitía acoplar una pieza a modo de remate en forma de cruz, que se ha perdido en la actualidad.
- ⁵⁵ Fue la restauradora Cristina Escudero, del C.C.R.B.C. de Simancas (Valladolid), quien nos apuntó tal posibilidad.

- ⁵⁶ ACL., *Acuerdos capitulares*, caja 438, doc. n° 10032, s. f.
- ⁵⁷ Vid. notas 3, 4 y 5 del presente artículo. No pretendemos realizar aquí un balance historiográfico sobre la figura del escultor florentino, por lo que sólo mencionamos algunos de los estudios más relevantes sobre su vida y obra: María Grazia CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, "Pietro Torrigiano nelle Marche", *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze, 1983, p. 273-278; Alan Phipps DARR, *Pietro Torrigiano and his Sculptures for the Henry VII Chapel Westminster Abbey*, New York, 1980; José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Presencia de Torrigiano en el Cinquecento europeo", *Archivo Hispalense*, LVI (1973), p. 311-327.
- ⁵⁸ "En un arrebato de ira destrozó la estatua de la Virgen... que había esculpido; murió encarcelado", Giorgio VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, (Luciano Bellosi y Aldo Rossi, ed.), Madrid, 2004, p. 509.
- ⁵⁹ Otra pieza atribuida tradicionalmente al artista florentino es la "Virgen con el Niño" de la Universidad hispalense. Aunque las similitudes formales, iconográficas, estéticas y artísticas de la pieza custodiada en la Universidad de Sevilla se acercan considerablemente a la del Museo Provincial de Bellas Artes, para algunos autores es poco probable su atribución. (José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Presencia de Torrigiano...", p. 325).
- ⁶⁰ Desde finales del siglo XVIII la historiografía tradicional lo ha identificado con los nombres de "Maestre florentín", "Michel Perrín", "Miguel Perin" o "Miguel Perrín". Los primeros datos documentales sobre este escultor no completan su nombre, sin embargo, gracias a las investigaciones de José Hernández Díaz, conocemos que en el contrato firmado el 28 de marzo de 1526 para la realización de varias figuras de barro cocido para la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela firmaba como "Miguel Perin, maestro de hazer imágenes". José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Una obra del Maestre Miguel en la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 8, 23 (1932), pp. 149-155. El origen foráneo del escultor, unido a la dificultad que para el secretariado del Cabildo sevillano pudo suponer la comprensión de su apellido, son dos de las posibles razones que la profesora Laguna Paúl ha argumentado a la hora de explicar la ausencia de su apellido dentro de las actas catedralicias. También asegura que éstas fueron las posibles explicaciones al hecho de que nunca castellanizaran su apellido o mencionaran su procedencia, ya que ambos eran recursos habituales para identificar a otros artistas. Teresa LAGUNA PAÚL, "Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro", *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, vol. 1, Córdoba, 2006, p. 733.
- ⁶¹ El cierre del nuevo cimborrio, inaugurado en su parte arquitectónica el 16 de diciembre de 1517, coincidió con el encargo al Maese Miguel para realizar sus "ymagenes de barro", un total de dieciséis figuras de barro cocido que ascendieron a 40.600 maravedíes. A mediados del año 1519, el Cabildo sevillano retomaba la decoración en tres portadas que, según consta documentalmente, realizó el "Maestre Miguel, ymaginero de las ymagenes de barro". Concretamente se elaboraron las dos portadas situadas en la fachada oriental, junto a la cabecera, una de ellas, la denominada "puerta de Palos", y otra, la conocida como puerta de la *Adoración de los Reyes* o de la *Epifanía*, que debe su nombre al relieve del maestre Miguel Perin de 1520. *Ibidem*, pp. 723-751.
- ⁶² Este último año supuso el inicio de un periodo en que se paralizaron temporalmente los trabajos hasta que se retomaran nuevamente en un amplio marco cronológico que abarcó desde 1537 hasta 1552, año en que muere el escultor. *Ibidem*, p. 732.
- ⁶³ *Ibidem*, p. 741.
- ⁶⁴ El contrato fue dado a conocer por José Hernández Díaz y sirvió para constatar definitivamente el apellido Perin del "Maestre Miguel". José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Una obra del Maestre...", pp. 153-154.
- ⁶⁵ José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Más sobre Maestre Miguel, imaginero", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10, 30 (1934), pp. 271-273, en especial, p. 272.
- ⁶⁶ *Ibidem*.
- ⁶⁷ Teresa LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 743.
- ⁶⁸ En este sentido, Antón Sánchez de Guadalupe y otros pintores como Diego de la Barrera o Andrés de Covarrubias, debieron realizar la policromía que originalmente recubrió las puertas orientales del templo hispalense, la que conserva el retablo de la piedad de la capilla de los Mondragón, en Santiago de Compostela, y la de otras imágenes que Perin modeló no sólo para la ciudad de Sevilla y su área de influencia, sino también las que envió a otros lugares de la Península o de las Indias (LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 744).
- ⁶⁹ Las primeras noticias sobre este documento las debemos a Heliodoro SANCHO CORBACHO, "Arte sevillano de los siglos XVI y XVII", *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, t. III, Sevilla, 1931, p. 22, y José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Más sobre...", p. 272.
- ⁷⁰ Teresa LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 744.
- ⁷¹ El primer investigador en hacer mención a las filiaciones existentes entre la "Virgen del Oratorio" y los trabajos del maestro Perin fue Hernández Díaz (vid. José HERNÁNDEZ DÍAZ, "Una obra de...", p. 154). Siguiendo estos supuestos, la profesora Laguna Paúl, ha defendido que "en su taller modeló en barro una Virgen sedente con el Niño en su regazo, que preside desde hace muchos años el altar del oratorio en la sacristía de la catedral de León y tradicionalmente atribuyen a Torrigiano", (LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, pp. 746).
- ⁷² Teresa Laguna Paúl ha reiterado en sus últimas investigaciones que la autoría de la pieza leonesa se corresponde fielmente con el espíritu escultórico de Miguel Perin. *Ibidem*, p. 746.
- ⁷³ No debemos olvidar que las tres grandes corrientes que llegan a la península son la florentina, la lombarda y la napolitana. Las dos últimas tienen básicamente su representación en sepulcros importados, en cambio, la florentina cuenta con tres grandes exponentes personalizados en las figuras de Domenico Fancelli, Pietro Torrigiano y Jacobo Torni "el Indiano". A ellos se suma el escultor y arquitecto florentino Andrea Sansovino, por lo que su influencia fue notoria en las artes del Renacimiento español.
- ⁷⁴ LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 746-747.