

Teresa Laguna Paúl. *Miguel Perrín, Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022, 186 pp.

Juan M. Monterroso Montero

Son muchas las ocasiones en las que la historiografía ha jugado a la contra de la fortuna crítica de muchos artistas. Este es el caso del Maestro Miguel Perín o Miguel Perrín “imaginero en barro”, tal como reza el título de la monografía que le ha dedicado Teresa Laguna Paúl.

Podríamos atribuir el olvido a la inicial confusión entre dos maestros totalmente diferentes, Miguel Florentín y Miguel Perrín, pero no dejaríamos de ser injustos, puesto que el misterio sobre la identidad de cada uno de esos dos artistas afincados en Sevilla quedó resuelto hace casi un siglo por Hernández Díaz. No podemos, por tanto, atribuir a la ligereza de una identificación dada por Cea Bermúdez, y seguida por otros autores, la ausencia de una monografía completa y sistemática sobre la obra de un escultor que debemos clasificar como de los más singulares e influyentes del primer Renacimiento español. De hecho, a pesar de las aproximaciones puntuales a los trabajos de Miguel Perrín que se llevaron en la última década del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI, hemos tenido que esperar casi un cuarto de centuria más para poder tener una visión completa de este maestro de origen francés cuya obra se concentra fundamentalmente en la catedral de Sevilla, pero que cuenta con magníficos ejemplares en la catedral de León y en la catedral de Santiago de Compostela.

De hecho, en mi caso particular, al escribir desde el noroeste peninsular sobre un maestro del sur, es inevitable recordar el primer contacto con el conjunto de la Piedad o Lamentación sobre Cristo Muerto de la capilla de los Mondragón de la basílica compostelana. Se trata de una anomalía, de una singularidad que sorprende por su fuerza expresiva, por sus soluciones compositivas, y, sobre todo, por su altísima calidad técnica, muy superior al resto de la imaginería de la época. Todo esto, sin embargo, iba asociado con otra afirmación, se trata de un trabajo realizado en barro cocido, “sin policromar”; aspecto este que, dentro de cualquier explicación, parecía devolver esta obra y a su autor al territorio de las artes menores y el ámbito de lo artesanal. Por otra parte, la circunstancia de que se trate de un “imaginero en barro”, motivo de su singularidad en el contexto gallego, adquiere pleno sentido y justificación al tener presente que Sevilla no cuenta con canteras cercanas adecuadas para la labra.

Nada más lejano de la realidad, tal como se ha demostrado en las investigaciones realizadas desde los años treinta del siglo XX, pero sobre todo como queda confirmado y explicado en el texto que nos ocupa. Miguel Perrín trabajó de forma continuada y constante para la catedral de Sevilla entre 1517 y 1525, coincidiendo su llegada a la capital hispalense con el proceso de consultas y reconstrucción del cimborrio de la catedral, con todas las decisiones constructivas y encargos del cabildo y, en particular, del arzobispo fray Diego de Deza. Su presencia en la Península se puede vincular

con algún taller de los que, en esos primeros años del siglo XVI, estaban trabajando en Castilla y que, desde allí, extendían sus ramificaciones hacia el Norte y el Sur, como es el caso de Enrique Egas, Juan de Álava o Juan Gil de Hontañón. Tal como afirma Teresa Laguna, en esa segunda década del siglo XVI, el maestro Miguel era un imaginero profesional, con capacidad de firmar contratos de importancia como el que ejecuta con el cabildo sevillano y con una formación y lenguajes plenamente consolidados. A eso debemos añadir los contactos, contratos y compromisos adquiridos entre 1526 y 1551 con gran número de clientes particulares en Sevilla.

De este modo, a través de una cuidada selección documental podemos rastrear la trayectoria de Miguel Perrín desde el 9 de noviembre de 1517, momento en que el mayordomo de la catedral hispalense debe “buscar y dar recaudo” al maestro hasta el 19 de diciembre de 1551, fecha del último asiento de pago a Miguel de Montoya.

Tomando como punto de partida este sólido análisis biográfico y documental, la segunda parte del texto de Teresa Laguna nos conduce con la calma y el detalle necesarios a través de todos y cada uno de los trabajos realizados por Perrín; de ese modo, podemos alcanzar a comprender su singularidad y calidad, así como el proceso evolutivo del maestro y las circunstancias específicas que afectaron a cada una de sus obras.

Descubrimos a través de su páginas cómo el Apostolado del segundo cuerpo del cimborrio de la catedral de Sevilla cuenta con un volumen, movimiento, actitud y fisonomía que recuerdan los contrapostos de Donatello o Verrocchio; cómo las portadas de la misma catedral establecen un puente entre el pasado tardogótico de la basílica y las primeras formas renacentistas; un proceso de renovación visual que tendría su continuación en el proyecto figurativo del trasaltar mayor, donde participaron también el deán Fernando de la Torre y algunos capitulares como Diego López de Cortegana. Por supuesto, también se dedica un capítulo importante al altar de la Piedad de la catedral compostelana; esa singularidad en la que el Maestro Perrín despliega todo un repertorio de cabezas, gestos, elementos de bulto redondo, movimientos y composición que nos habla de una gramática renacentista a través de la que nos presenta el drama sacro de la Lamentación sobre Cristo muerto en dos planos diferentes de profundidad.

Concluye el trabajo de Teresa Laguna con un catálogo ilustrado de todas y cada una de las obras que permiten comprender a la perfección la obra de Miguel Perrín. Es el colofón de este catálogo la imagen de la Virgen del Oratorio de la catedral de Sevilla. Una pieza que por factura, actitud y modelado recuerda los modelos de la portada de la Epifanía de Sevilla y los modelos quattrocentistas florentinos. Tanto la expresión naturalista del Niño, como la serena mirada y el gesto aquietado de la Madre, nos recuerdan a la Virgen del Reposo hispalense.

Como indicábamos al principio, la historiografía juega en muchas ocasiones a la contra de artista cuyo reconocimiento y estudio debería haber llegado mucho antes. Tendremos, por lo tanto, que consolarnos con reconocer que el tiempo, sin embargo, ha jugado a favor de la fortuna de un imaginero francés de barro como fue el Maestro Miguel Perrín que, desde ahora cuenta, cuenta con un estudio monográfico que será referencia obligada al hablar de la escultura renacentista española y nos permitirá comprender, aquilatar y dimensionar su importancia.