

Jerónimo el Real (Madrid) y Santa María del Parral (Segovia), Carlos I en San Jerónimo de Yuste (Cáceres) o Isabel I en San Jerónimo de Granada.

El autor es consciente de la problemática que supone analizar disyuntivamente las manifestaciones arquitectónicas y escultóricas –en ocasiones ligadas a las anteriores– de aquellas pictóricas, suntuarias o, directamente, efímeras, que estaban destinadas a completar los espacios de representación de los monarcas. Es por ello que entre las páginas del libro se suceden las noticias sobre estas últimas, unos objetos que desde la perspectiva “microscópica”, podríamos decir, resultan imprescindibles a la hora de completar el puzzle que supone la caracterización de la imagen del soberano a través de la cultura material.

En definitiva, Miguel Herguedas nos ofrece aquí un concienzudo trabajo que aborda el patrocinio regio en los monasterios jerónimos pertenecientes a la antigua Corona de Castilla, poniendo de manifiesto el papel cardinal que los monarcas tuvieron en la configuración del paisaje monástico de su tiempo. Un volumen de estructura clara y repleto de interesantes noticias que constituye una significativa aportación, la cual, lejos de agotar la vía de los estudios del patrocinio en la Orden de San Jerónimo, interpela sugerentemente a la comunidad investigadora poniendo el foco de atención sobre diferentes realidades que aún podrían ofrecer sugerentes frutos en el futuro.

ÁNGEL FUENTES ORTIZ
 UNED – Universidad Complutense de Madrid
afuentes@ucm.es

Teresa Laguna Paúl: *Miguel Perrin. Imaginero de barro, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2022, 188 pp.*

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.438-440>

El interés por los escultores llegados a los reinos hispánicos durante el siglo XVI ha superado el estudio reservado a las figuras descollantes (Fancelli, Torrigiano, Bigarny, Juni...) para extenderse en las últimas décadas hacia la pléyade de secundarios que, atraídos por el activo mercado del arte español, necesitado de escultores experimentados capaces de responder al sinfín de encargos, cruzaron los Pirineos. Durante la primera mitad del siglo fueron principalmente franceses, flamencos y alemanes los protagonistas de dicha emigración.

Miguel Perrin fue uno de ellos. Llegado a Sevilla en 1517 o un poco antes desde Francia, quizás procedente de Lorena, cuando ya era un maestro experimentado en la elaboración de esculturas de barro cocido, pronto se convirtió, hasta la llegada de Torrigiano, en el máximo especialista en la ciudad en la elaboración de obras de ese

material, tan del gusto del cabildo desde las realizaciones de Mercadante de Bretaña y Pedro Millán.

Teresa Laguna ha aunado sus conocimientos sobre el arte medieval y moderno, así como sobre la catedral de Sevilla, con su interés por la preservación del patrimonio, participando en numerosos proyectos de conservación relacionados con algunas de las principales obras de escultura de la iglesia mayor hispalense. Esta labor, realizada mucha de ella junto al que fuera hasta 2014 maestro mayor de la catedral, Alfonso Jiménez, le ha permitido por un lado reflexionar sobre una obra tan compleja como el retablo mayor de la catedral y sus espacios asociados: vestuario y trasaltar, y por otra un conocimiento profundo de las técnicas empleadas en la elaboración de las terracotas, muchas de ellas de Perrin, que engalanan el interior y el exterior del templo.

En este sentido, la información proporcionada por la documentación, sobre todo la catedralicia, de la que Laguna demuestra tener un conocimiento exhaustivo, permiten estar al tanto de ciertas particularidades de la escultura en barro, que acercan al lector a un proceso poco conocido, que se completa con los análisis realizados durante las restauraciones. Se conoce, por tanto, la ubicación del taller sevillano de Perrin, cuál era la preparación del horno –por ejemplo, su embarrado interior previo a la cochura para evitar la pérdida de calor–, el tipo de leña empleada, la manera de modelar las figuras, las herramientas utilizadas, los ingeniosos trucos para obtener algunos adornos –como la inclusión de paja que desaparecía en la cocción–, las salidas de gases, el número de piezas y la unión de dichas piezas en el soporte definitivo, así como la policromía aplicada. Todo un universo técnico muy distinto del practicado en la talla de la piedra y la madera, que hacen de este estudio una referencia ineludible en el conocimiento de la escultura renacentista en barro en nuestro país.

Fruto de la larga reflexión que sobre las obras de Perrin ha realizado la autora desde hace casi dos décadas son también los intentos de relacionarlas con la escultura europea coetánea, sobre todo francesa e italiana. Surgen así numerosísimas citas de posibles fuentes gráficas, pero también de artistas que de una u otra manera pudieron influir en el universo estético de Perrin. Es una lástima que dichas citas no se acompañen de imágenes –quizás por limitaciones editoriales– que hubieran permitido al lector un mejor conocimiento de los débitos del protagonista.

Muy destacable es el estudio del trasaltar de la catedral, tanto por su relación con la obra del retablo mayor, como por ser la manifestación más palpable del cambio experimentado en la valoración del maestro. En efecto, durante su ejecución el cabildo parece haber perdido mucho del anterior interés por el artista, hasta el punto de impedirle completar el encargo. La llegada de Torrigiano, pero también el estilo adocenado y repetitivo de las esculturas del trasaltar –tan alejadas de la maestría que había demostrado en el san Pedro de la Puerta del Perdón Vieja y de la belleza presente en sus Vírgenes con el Niño–, tuvieron que provocar su fracaso en Sevilla, donde murió empobrecido, ajeno a la renovación experimentada por la plástica en la ciudad.

En definitiva, Teresa Laguna culmina sus estudios sobre Miguel Perrin con una obra de referencia que permite tanto al especialista como al gran público acercarse a uno de esos artistas europeos asentados en nuestro país a principios del XVI que, además, tiene el atractivo de haber cultivado la escultura en terracota. Su especialización lo

impulsó inicialmente en la ciudad hispalense y su éxito lo facultó para ser requerido desde la otra punta del reino (León y Santiago). Solo la competencia planteada en una ciudad como Sevilla, que atraía a algunos de los mejores escultores nacionales y extranjeros, le impidió mantener su prestigio, hasta morir pobre y apartado de los principales encargos.

LUIS VASALLO TORANZO
Universidad de Valladolid
luis.vasallo@uva.es

Luis Arciniega García y Amadeo Serra Desfilis (eds.): *Imágenes y espacios en conflicto: las Germanías de Valencia y otras revueltas en la Europa del Renacimiento*, Valencia, Tirant Humanidades, 2021, 456 pp.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.440-442>

Trece estudios, con un claro carácter multidisciplinar, conforman esta interesante obra editada por los doctores de la Universitat de València Arciniega García y Serra Desfilis y publicada por Tirant Humanidades. Su objetivo es mostrar desde diversas perspectivas cómo las épocas de conflicto que tan intensamente se vivieron en el siglo XVI no repercutieron negativamente en el desarrollo de las artes, sino más bien al contrario: de momentos oscuros nacieron algunos de los periodos más luminosos.

Casi como una metáfora del objetivo de los estudios que contiene, este volumen se gestó en plena pandemia motivada por el COVID-19, que lejos de aislar a los investigadores llevó a que estos se reunieran a través de *webinars* y salieran destacadas aportaciones al avance del conocimiento, como las presentes en este libro.

Uno de los aspectos más valiosos del mismo es la variedad de perspectivas con la que se aborda un periodo en principio bien conocido y sobre todo reconocido desde el punto de vista artístico, el Renacimiento, pero que, por otra parte, requiere de nuevas visiones en las que los límites de los campos de conocimiento se sobrepasen para convertirse en lo que la ciencia humanística debe ser: un conocimiento que interrelacione la diversidad de la manifestación artística.

En segundo lugar, otro de los intereses y valores de este libro es la posibilidad de encontrar en el mismo una visión que va desde lo literario a las artes visuales, siempre atendiendo a la interrelación que existen entre ellas. Nos encontramos con una obra en la que todos los estudios cuentan con una sólida base de aparato bibliográfico y archivístico, de modo que se han consultado centros de investigación tan diversos como el Archivo General de Simancas o la Biblioteca Vaticana.