

“De maestros, bóvedas, pórticos y torres”. Tradición e innovación en el tardogótico de la fábrica catedralicia ovetense*

María Pilar García Cuetos
Universidad de Oviedo

RESUMEN. La fábrica de la catedral de Oviedo se muestra como un interesante taller catedralicio en el que se integran y reelaboran soluciones diversas, dentro del ámbito del tardogótico hispano y europeo. El proyecto de la catedral (crucero, naves, pórtico y fachada con dos torres, que no se remató) se debe a Nicolás de Bar y Nicolás de Bruselas. Sobre los dos primeros tramos de la nave, Bartolomé de Solórzano construyó las dos primeras bóvedas de combados documentadas en Castilla, quizás según traza de Simón de Colonia. El cuerpo de la torre muestra similitudes con las del noroeste francés, pero en su piso alto se introduce un replanteo, que puede relacionarse con el círculo de los Colonia, al igual que el de la torre Nueva de la catedral de León.

Palabras clave: catedral, arquitectura, tardogótico, torres, flechas caladas, maestros constructores góticos.

ABSTRACT. The work of the Oviedo cathedral is an interesting cathedral factory that it reunites innovations of the European late-gothic. The project of the cathedral (crossing and transept, facade with porch and two towers, that was not finished) is a work of Nicolas de Bar & Nicolas de Bruselas. On the choir, Bartolomé de Solórzano raise the two first vaults with curved nerves of Castilla, according to project of Simón de Colonia. The square body of the unique tower of Oviedo, resembling the big towers of the west of France, but its high part was reformed according to a project of the Colonia circle, like the New Tower of the cathedral of Leon.

Key Words: cathedral, architecture, late-gothic, towers, open work spires, gothic master builders.

I. EL CRUCERO Y LAS NAVES. UNA REVISIÓN DE LA FÁBRICA CATEDRALICIA OVETENSE EN EL SIGLO XV.

En la centuria que transcurre entre mediados del siglo XV y mediados del siglo XVI, la catedral de Oviedo vio culminar la fábrica de su crucero y naves, su fachada y asistió al inicio de las obras de su pórtico y torre, trabajos que, en su conjunto, supusieron la finalización de su etapa gótica. Esta fase de la obra catedralicia presenta aún numerosas zonas oscuras, pero puede considerarse un buen ejemplo de la rica realidad del tardogótico hispano en unos años en los que la Península se abría a los influjos de los diferentes talleres europeos¹, que enriquecieron

esa arquitectura diversa, viva y dinámica que era el gótico a finales del siglo XV.

Como ya quedara claro desde el pionero estudio de Francisco de Caso², la renovación gótica de la basilica de San Salvador de Oviedo se inició a finales del siglo XIV por la cabecera (1382-1412). Según Raquel Alonso, esa primera traza remite a modelos del norte de Francia y presenta similitudes con las sedes de Pamplona

* Este trabajo se realiza en el seno del proyecto de investigación “Arquitectura Tardogótica en Castilla. Los canteros (1440-1575)”. HUM 2004-02530 y con el apoyo de una estancia de investigación en la Universidad Michel

de Montaigne, Bordeaux³, a cuya profesora Ghislaine Fournés agradezco muy especialmente su colaboración.

¹ Analiza precisamente la llegada de estas corrientes foráneas al gótico hispano Carmen M^o Labra González, quien presenta en este mismo número de la revista *De Arte* un trabajo sobre el pórtico de la catedral de Oviedo, en el marco de esa investigación.

² F DE CASO *La construcción de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1981.

y Bayona³. Ese proyecto cambió a partir del crucero, transformación que debe relacionarse con la llegada a Oviedo con los maestros Nicolás de Bar y Nicolás de Bruselas⁴, cuyo origen sigue siendo objeto de debate⁵ y, si bien es posible encuadrar la llegada de estos maestros norteños a la *Sancta Ovetensis* en el panorama general de relaciones entre la Corona de Castilla y las regiones septentrionales del occidente europeo, no debemos olvidar que Oviedo era una ciudad de peregrinación volcada, además, al comercio marítimo y esa apertura de Asturias al Arco Atlántico, que fue tal y como afirma Juan Ignacio Ruiz de la Peña⁶, comercial, pero también cultural, debe ser tenida en cuenta a la hora de interpretar las manifestaciones artísticas asturianas. En última instancia, Bar y Bruselas son responsables de las novedades que impregnaron la fábrica catedralicia y la dotaron de una homogeneidad estilística en lo tocante a diseño de ventanales y triforio y personalmente me inclino por relacionar sus recursos con los propios del tardogótico normando⁷.

EL MAESTRAZGO DE JUAN DE CANDAMO. EL REMATE DEL CRUCERO

Desaparecidos Bar y Bruselas, entre 1469 y 1504 se culmina en la catedral de Oviedo la empresa gótica iniciada en el siglo XIV⁸. En la primera etapa de este período, ejerció como maestro mayor Juan de Candamo y jugó

un papel decisivo el prelado Alonso de Palenzuela, confesor de los Reyes Católicos. Aunque no se tratara de un obispo que residiera de manera continuada la diócesis, sí se interesó por que se llevaran a cabo con buen ritmo las obras en la catedral asturiana, delegando durante sus ausencias en la figura del provisor, puesto que cobró singular importancia y que ocupó en primera instancia su propio hermano, don Fernando de Palenzuela, y posteriormente su sobrino, Gregorio de Llanera⁹. A falta de una economía saneada y con un edificio inacabado, el obispo reorganizó la economía catedralicia, con el fin de generar los fondos necesarios para llevar adelante unas ambiciosas obras, y si no resolvió el asunto definitivamente, consiguió ingresos suficientes como para dar un importantísimo impulso a la fábrica¹⁰ en la década comprendida entre 1470 y 1480. Finalmente, hay que destacar la espléndida dotación de cien mil maravedíes que el obispo legó a su muerte a la catedral ovetense, en la que fue sepultado¹¹ en el coro, bajo el primer tramo de la nave mayor, próximo al crucero.

En 1458, como adelantaba, se hizo cargo de la fábrica el maestro Juan de Candamo¹², quien permaneció al frente de la misma durante treinta años. La primera fase de su labor, que se desarrolló entre los años 1458 y 1465, la llevó a cabo bajo el episcopado de don Rodrigo Sánchez de Arévalo, siempre ausente de su diócesis y establecido en Roma¹³, por lo que no parece probable que Sánchez de Arévalo tuviera peso decisivo en su contratación y que la fábrica avanzara de manera notable en esta etapa¹⁴. Con altibajos, las obras se dilataron hasta que Sánchez de Arévalo fue nombrado obispo de Zamora en 1465. A continuación, sigue el breve episcopado de don Juan Díaz de Coca. Nada fructífero parece desarrollarse en la fábrica a lo largo de esos años y, siempre según Caso, a la llegada de Sánchez de Arévalo en 1469, tan sólo la cabecera y el brazo norte del crucero estaban acabados, mientras que el brazo meridional

³ R ALONSO ÁLVAREZ, "Etapas románica y gótica de la catedral de Oviedo", *El Libro de la Catedral de Oviedo. Escrito en la piedra*, Oviedo, 1997.

⁴ F. DE CASO, *La construcción de la Catedral...*, 211-214 y F. DE CASO, "El Gótico", en V.V.A.A., *La Catedral de Oviedo. Historia y Restauración*, 2. vols. Oviedo, 1999, vol. I, pp. 105-106.

⁵ Alonso relaciona a Bar con la escuela flamígera del Barrois. Francisco de Caso, señala que el apellido Bar, escrito con doble erre, corresponde con una población francesa del departamento del Bajo Rin, no muy distante de Estrasburgo, o bien a alguna forma apocada de Bar-Le-Duc, Bar-Sur-Aube o Bar-Sur-Seine, todas ellas ciudades muy cercanas del departamento del Aube, el cuadrante nororiental del país, en clara órbita francoborgoñona o flamenca.

⁶ J.I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, "Presencia de los puertos cantábricos en las líneas de comercio atlántico bajomedieval: las relaciones entre Asturias y La Rochelle", *Boletín del Real Instituto de estudios Asturianos*, n.º 141, 1993 y *El comercio ovetense en la Edad Media. I De la civitas episcopal a la ciudad de Mercado*, Oviedo, 1991.

⁷ En este momento trabajo en esta línea de investigación, que será objeto de una próxima publicación.

⁸ Vid. F. DE CASO, *La construcción de la Catedral de Oviedo*, op. cit.

⁹ F. DE CASO, op. cit. p. 224.

¹⁰ F. DE CASO, op. cit. pp. 225-229.

¹¹ F. DE CASO, op. cit. p. 228.

¹² F. DE CASO, op. cit., pp. 207 y ss.

¹³ Sobre Sánchez de Arévalo vid. F. DE CASO, *La construcción de la catedral*, pp. 216 y ss. y J.M. LABOA, *Rodrigo Sánchez de Arévalo. Alcalde de Sant Angelo*, Madrid, 1973.

¹⁴ F. DE CASO, op. cit. pp. 222-223.

permanecía inconcluso y los trabajos no habían llegado aún a las bóvedas¹⁵.

Antes de situar su posible labor, considere necesario hacer una breve referencia a la figura de Juan de Candamo. Para Constantino Suárez y Francisco de Caso¹⁶, Candamo sería un cantero procedente del concejo asturiano del mismo nombre¹⁷, pero, evidentemente, el término no es privativo del Principado y el topónimo Candamio y el mismo apellido aparecen en Galicia y León. Es más, una de las calles medievales de la ciudad castellana era, precisamente, la de Candamio, en la que vivió el maestro Alfonso Ramos¹⁸. En conclusión, sin más datos que los derivados de su apellido, la certeza del origen asturiano de Juan de Candamo está por demostrar. En cambio, el otro maestro activo en la catedral de León y formado junto a Candamo, Alfonso Ramos, podría relacionarse, quizás, con varios maestros de cantería del mismo apellido procedentes de Secadura, Cantabria y que se documentan entre el siglo XVI y el XVII¹⁹, así que, dada la tendencia endogámica de estos maestros, no debe descartarse la posibilidad de que nos encontremos ante uno más de los canteros cántabros que actuaron en las fábricas catedralicias hispanas.

Sea como fuere, lo cierto es que Candamo hubo de formarse en León, en el taller catedralicio y a la sombra del maestro Jusquín, tal y como ya dejó claro en su momento Waldo Merino²⁰, quien considera a Candamo, junto con Alfonso Ramos, la figura más destacada forma-

da en la cantería catedralicia leonesa. Merino propuso en su momento la hipótesis de que no hubiéramos conservado ninguna una obra individual de Candamo en León, tras la demolición de la llamada Torre del Tesoro²¹, de la que lo considera responsable, si bien hoy se acepta su participación en la construcción de la Silla de la Reina. Precisamente, esa participación y la autoría de la Silla, han venido siendo objeto de especulación desde el siglo XIX y, así, Demetrio de los Ríos²² duda entre Jusquín y Candamo para atribuir la obra, Miguel Bravo²³ la atribuye a Jusquín, afirmando que se estaba edificando en 1454, y Waldo Merino²⁴ documentó que La Silla de la Reina fue erigida por Candamo en 1454, quien contó con la colaboración del maestro Jusquín para afianzar uno de sus muros, que carecía de cimientos. Más recientemente, se ha ocupado de la Silla Manuel Valdés Fernández, quien aclara que la estructura puede haberse realizado en tres fases: la pantalla calada, con un ventanal y la torrecilla exagonal; la erección de la crestería y los pináculos y la disposición del templete renacentista²⁵. Aunque a continuación hablaremos de estos elementos, parece claro, según Merino, que la construcción de este estribo corrió a cargo de Juan de Candamo, quien tomó la obra a destajo²⁶, si bien este hecho no demuestra que fuese su tracista, y dos circunstancias nos permiten matizar lo rotundo de la atribución a Candamo de esta obra: la presencia

¹⁵ F. DE CASO, *La construcción de la catedral*, p. 223.

¹⁶ C. SUÁREZ, *Escritores y artistas asturianos*, t. II, Madrid, 1936, p. 238 y F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 230.

¹⁷ “Candamo” puede hacer referencia a un “antiguo baile rústico”, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española o ponerse en contacto con el término latino *candere*, arder, referido a objetos de color blanquecino o ceniciento o a la rama seca y blanquecina, vid. X.L.L. GARCÍA ARIAS, *Pueblos Asturianos: el por qué de sus nombres*, Gijón, 1977, pp. 146-147.

¹⁸ W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispanoflamenca en León*, León, 1974, p. 32 y plano de la ciudad medieval en: C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *La ciudad de León a fines de la Edad Media*, León, 1981.

¹⁹ C. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.A. ARAMBURU-ZABALA, B. ALONSO RUIZ, Y J. POLO SÁNCHEZ, *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Salamanca, 1991, pp. 551-552.

²⁰ W. MERINO RUBIO, *op. cit.*..., p. 36.

²¹ W. MERINO RUBIO, *op. cit.* p. 30.

²² D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La Catedral de León. Monografía*, Madrid, 1895, 2 vols., (ed. Facs. León, 1980), p. 48.

²³ M. BRAVO GUARIDA, *Rincones Leoneses*, León, 1979, p. 88.

²⁴ W. MERINO, *La arquitectura hispanoflamenca...*, pp. 40-44.

²⁵ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “Promotores, arquitectos y talleres en el ocaso de la Edad Media”, *La catedral de León en la Edad Media. Actas*, León, 2004, pp. 370-372.

²⁶ Los días 29 y 30 de junio el herrero Alfonso de Morones “fizo... é dos tejos, é dos planchas para la rueda que sube la piedra á la torre del tesoro”; el 23 de agosto “se dio un yantar á los pedreros que mecieron la torre que está sobre el Tesoro, que fue dado a destajo a Juan de Candamo é á sus compañeros”; el 4 y el 29 de septiembre se compraron vigas para cubrirla y el 30 de noviembre “fue convenida la obra de la torre de sobre el tesoro, de pedería, según fue visto por el chantre é provisor con el maestrescuela de Oviedo, dado por los sres. Del Cabildo, é convinieron con Juan de Candamo é sus compañeros que les diesen 14.000 mrs. Los que les paguē”, A.C.L., “Cuentas de Señores Administradores de Fábrica...desde 1546 hasta 1591”, n.º. 9402, fol. 24 v, publicado por W. MERINO, *Arquitectura hispanoflamenca...*, p. 349.

de un maestro mayor en la catedral, Jusquín, y el hecho de que este mismo fuese el responsable de acometer las inmediatas labores de reforzamiento de una estructura que, desde el primer momento, se mostró inestable. Respecto al primer punto, no debemos olvidar que Jusquín ejerció labores de maestro mayor de la catedral leonesa hasta 1458²⁷, de modo que lo más lógico es que la Silla de la Reina se le encargase a él, puesto que la responsabilidad fundamental del maestro mayor era, precisamente, trazar los elementos de la fábrica que fuese menester edificar. Además, la Silla dio problemas casi desde el mismo momento de su construcción, fundamentalmente por estar mal cimentada en el muro tocante con la catedral, como se demostró posteriormente a lo largo de los siglos, y por eso el cabildo acordó que interviniese Jusquín para solucionar su inestabilidad²⁸, como maestro quizás más avezado, sino el responsable de la concepción del elemento en cuestión. De hecho, Waldo Merino relaciona las soluciones de la Silla de la Reina con las propias de la primera etapa del maestrazgo de Jusquín, no descartando que se tratase de una obra anterior al remate del frontón de la fachada²⁹. No debemos olvidar que, para contrarrestar los empujes del crucero, también se erigió la torre de La Limona, que Merino supone que recibió bajo el maestrazgo de Jusquín unos pináculos de crochets y un florón de aletas en los ángulos sureste y suroeste y un chapitel hexagonal que cubre el husillo de la escalera de acceso³⁰. Esa pirámide de remate está abierta en su base mediante seis ventanas abuhardilladas de arco carpanel y chambrana conopial por el trasdós y la adornan crochets y un florón en el vértice, todos ellos elementos relacionados con Jusquín. Esta atribución se ha visto reforzada tras el análisis de Manuel Val-

²⁷ W. MERINO, op. cit.

²⁸ "Que por quanto la cuadra de esta torre que estaba contra la iglesia non tenia cimienta, é por quanto la dicha obra non se podía bien facer sin igualar con las otras tres cuadras mandaron al maestro que viesse con ello é lo mandase que podría costar que se lo mandasen dar, é visto por le dicho maestro, mandó que le diesen 6000 maravedís", A.C.L. Rentas nº 10.156 y 10.157 y Libros de Actas Capitulares, números 9845 (fol. 25, 1516), 9847 (19 nov. 1518), 9849 (24 oct., 1520); citados por D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La Catedral de León. Monografía*, t. I, p. 77; W. MERINO, *Arquitectura hispanoflamenca...*, p. 41 y J. RIVERA, *Historia de las restauraciones de la catedral de León. Pulcra Leonina. La contradicción ensimismada*, Valladolid, 1993.

²⁹ W. MERINO, *Arquitectura hispanoflamenca...*, p. 42.

³⁰ W. MERINO, op. cit. p. 44.

dés, quien relaciona la torrecilla exagonal de la Silla de la Reina y su decoración, con los relieves de la puerta del auditorio de la catedral de León, una obra en la que sitúa a Jusquín y a Candamo, y establece conexiones entre la torrecilla de la Limona y los remates del piñon norte de la sede leonesa, obra que coloca bajo el maestrazgo de Jusquín³¹.

Aunque, a la hora de juzgar las posibles maneras arquitectónicas de Candamo, el debate sobre la autoría de la Silla de la Reina no es determinante, puesto que éste se formó en León a la sombra de Jusquín y no es extraño que asumiese sus soluciones arquitectónicas, no está de más, por eso mismo, intentar aclararlo. Javier Rivera relaciona los pináculos de la silla de la Reina con el maestrazgo de Badajoz el Mozo³², tesis apoyada por la propuesta cronológica de Manuel Valdés³³, y Blanco Mozo³⁴ ha señalado que el antepecho calado en espiga, o vejiga de pez, debe atribuirse a Juan de Colonia, tesis que también se ve refrendada por la propuesta de Valdés³⁵. Según Merino, en la Silla queda de manifiesto la manera de Jusquín, marcada por un lenguaje decorativo arcaizante, sobrio y poco dado a los excesos³⁶, visible en los triángulos curvilíneos y la tracería acorazonada de las ventanas del segundo piso, el chapitel apiramidado con aristas cubiertas por crochets de aletas y el juego con los trazados conopiales en los pináculos, también rematados con una estilizada

³¹ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Promotores, arquitectos y talleres en el ocaso de la Edad Media", pp. 368, 372-373 y 375.

³² J. RIVERA, *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, p. 118.

³³ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Promotores, arquitectos y talleres en el ocaso de la Edad Media", p.371.

³⁴ J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur de la catedral de León. Del maestro Jusquín a Hans de Colonia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, vol. XI, 1999. Comparto con Blanco Mozo su atribución a Juan de Colonia, pero debemos reconocer que ese modelo de antepecho, ciertamente peculiar, abunda en las fábricas tardogóticas del oeste francés y, aún aceptando su origen germano, hay que admitir que quizás se haya extendido igualmente por otras regiones europeas. De hecho, Waldo Merino apuntó su posible origen galo: "Es ésta una composición que se ve en la arquitectura francesa de Normandía, entre otras regiones", cit. W. MERINO, *Arquitectura hispanoflamenca...*, 43.

³⁵ Se correspondería con la construcción de la crestería y los pináculos en la segunda etapa, vid. M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Promotores, arquitectos y talleres en el ocaso de la Edad Media", p. 372.

³⁶ W. MERINO, op. cit. p. 29.

pirámide ornada con crochets. Y para completar este complejo panorama, recordaré que también vemos en las dos torres-estribo leonesas algunos elementos de interés para analizar la obra de Jusquín y sus discípulos y la de Juan de Badajoz el Viejo: la hilera de bolas enfiladas que observamos bajo el remate de la torre de la escalera de La Limona y los remates de los contrafuertes de los extremos del piso alto de la Silla de la Reina, compuestos de dos perfiles cóncavos exteriores y una estría central; dos soluciones que asumirá Badajoz el Viejo. En síntesis, la resolución de este enrevesado estado de la cuestión viene de la mano de la acertada revisión de Manuel Valdés y su propuesta de las tres fases constructivas de la Silla de la Reina, salomónicamente coincidentes con todas estas atribuciones: la primera bajo Jusquín, que incluye la torrecilla y la ventana, y la tercera, en la que se incluyen la crestería y los pináculos y se introducirían novedades, quizás de los Colonia, que bien pudo materializar Badajoz el Viejo.

Resumiendo, Candamo asumió en León un estilo marcado por una decoración sobria y un tanto arcaizante, con peculiaridades como los remates de los pináculos apiramidados y adornados con crochets que vemos repetirse en la catedral ovetense, y que quizás aportó a su fábrica como parte de su bagaje. Pero al llegar a Oviedo, Candamo inició una nueva etapa, dejando atrás su maduración en la sede leonesa bajo el maestrazgo de Jusquín. Dio un paso importante al ascender al maestrazgo, culminando de esa manera su carrera profesional, y se encontró con un proyecto en marcha y mucho más novedoso en lo tocante a la decoración; un nuevo repertorio que supo asumir.

Francisco de Caso afirma que Candamo fue llamado a Oviedo por mediación del maestrescuela de la catedral asturiana, que era igualmente provisor de la leonesa y que, por lo tanto, conocía su trabajo³⁷. Según José Cuesta, el acuerdo entre Candamo y el cabildo ovetense se cerró en septiembre de 1459³⁸, mientras que Caso documenta que el contrato firmó el seis de octubre del mismo año³⁹ y que en 1458 estuvo trabajando en la catedral hasta que el cabildo, contrastada su valía, le ofreció el cargo de maes-

tro⁴⁰. Candamo abandonó la fábrica de León cuando se iniciaba la obra de la Torre Nueva y aceptó el cargo de maestro de Oviedo en 1459, cuando la fábrica leonesa atravesaba problemas debido a sus desavenencias económicas con el maestro Jusquín⁴¹, para asentarse en Oviedo el resto de su vida, puesto que ejerció como maestro mayor de la *Sancta Ovetensis* hasta 1488, año en el que se documenta una carta de pago y finiquito que firman maestro y cabildo⁴². Al año siguiente, 1489, se le entregaron mil maravedies a Fernán Torneros para que “*oviese cargo de traçar*”, puesto que Candamo, enfermo, no podía hacerlo⁴³. En definitiva, el maestro dirigió la fábrica de Oviedo durante tres décadas⁴⁴ y fue enterrado a su muerte en la catedral. A su llegada, se topó con un edificio en el que se contaba con un primer plan para la cabecera y unas nuevas trazas para acometer el inacabado crucero y el cuerpo de naves. Analizadas las tracerías de los ventanales y los soportes de las naves, es evidente que siguió adelante con lo proyectado, sin introducir novedades apreciables y asumiendo un estilo más avanzado que el de Jusquín. Su trabajo, además, estuvo determinado por los avatares económicos de la fábrica, cuyas obras se ralentizaron entre 1458 y 1469, año en el que, bajo el episcopado de Alonso de Palenzuela, las condiciones económicas y la administración mejoraron notablemente⁴⁵, centrándose al parecer los trabajos en el remate del brazo meridional del crucero, en el que aparece un escudo del prelado Palenzuela, elemento que ha permitido a Álvarez Amandi y a Francisco de Caso relacionar la obra con su prelatura⁴⁶. Caso, además, señala como pionera la construcción de una bóveda estrellada en el tramo central del crucero, pero alude posteriormente a la presencia en ella de combados, elementos que, obviamente, no aparecen en la bóveda en cuestión, por lo que suponemos que se trata de una confusión con la

³⁷ F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 233.

³⁸ J. CUESTA FERNÁNDEZ, *Guía de la Catedral del Oviedo*, Oviedo, 1957, p. 85.

³⁹ F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 231.

⁴⁰ F. DE CASO, op. cit. p. 232.

⁴¹ W. MERINO, *Arquitectura hispanoflamenco...*, p. 31.

⁴² F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 233.

⁴³ F. DE CASO, op. cit. p. 234.

⁴⁴ Más datos sobre su biografía: F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, pp. 234-237.

⁴⁵ F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, pp. 237-239.

⁴⁶ J. ÁLVAREZ AMANDI, *La Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1882, p. 29 y F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 240.

del primer tramo de la nave central, inmediata al crucero⁴⁷.

Parece, pues, que Candamo culminó la obra del crucero, aunque pienso que no en la manera en la que se ha venido proponiendo: que primero se levantase el brazo norte del transepto y a continuación el meridional, una peculiar técnica que, de poder materializarse, hubiera complicado la construcción notablemente. Más lógico parece que, siguiendo el proyecto de Bar y Bruselas, se iniciase la construcción a partir de la cabecera, que ya estaba en pie y en la que podemos observar a los lados de la capilla mayor unos pilares compuestos por esbeltas columnas con molduras anilladas, que se corresponden con la primera fase constructiva. Desde los pilares enfrentados a los de la cabecera hasta los pies de las naves, el tipo de soporte es distinto y perfectamente unitario, así que es obvio que toda esta parte de la catedral responde a un plan previo, que fue asumido por los sucesivos maestros en lo fundamental. Es factible que Bar y Bruselas acometiesen la primera fase de ese plan, delimitando, al menos, el crucero, que comenzó a elevarse, en lo correspondiente a los muros perimetrales, de forma más o menos homogénea en los dos brazos, garantizando de esa manera la estabilidad y el equilibrio del conjunto. Al hacerse Candamo con el maestrazgo de la obra, remataría esa zona, cubriendo finalmente el crucero. Aunque se había aceptado éste que se había erigido en dos fases, primero un brazo y luego otro, dando incluso por supuesto que Bar y Bruselas habrían cubierto al final de su intervención el tramo norte, podemos afirmar que lo que la lógica constructiva sugiere: no fue así, porque sendas inscripciones que se conservan en los brazos del crucero de la catedral ovetense aclaran este asunto. Dichas inscripciones fueron consideradas por Caso como una “base muy poco sólida”⁴⁸ para establecer la datación de las cubiertas, al considerarlas poco fiables por los errores de transcripción

■ ⁴⁷ “en el crucero propiamente dicho dispone un tipo de bóveda que hasta entonces no había sido nunca utilizada en Oviedo, y que a partir de ahora no dejará de usarse: la bóveda estrellada. No faltan en ella los arcos cruceros, terceletes y combados, describiendo un dibujo no demasiado complejo y bastante rígido, pero totalmente novedoso en comparación con las fórmulas servidas por los anteriores maestros”, cit. F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 240.

⁴⁸ F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, pp. 241-243.

que recoge de los diferentes autores, si bien éstos no guardan relación con lo fundamental: la del crucero sur afirma que “esas capillas” se fabricaron reinando en Castilla Fernando e Isabel y siendo obispo de Oviedo Alonso de Palenzuela y maestro de esas obras Juan de Candamo y la del brazo norte que “se cerraron” las “capillas” bajo el maestrazgo de Candamo. En ambos casos, las fechas de las inscripciones coinciden con la presencia de Candamo en el taller ovetense⁴⁹ y con la secuencia general de sus trabajos. Caso considera igualmente que las inscripciones no hacen referencia al crucero, por mencionarse en ellas el término “capillas”, y no existir éstas en el crucero, pensando que quizás se referían a las capillas laterales. No comparto esta tesis por tres razones: las inscripciones se hallan en el crucero y bajo las bóvedas, así que lo lógico es que aludan a esa parte de la obra; existe otra inscripción que fecha el tramo de bóvedas inmediato al crucero, como veremos a continuación, y por último, y como es bien sabido, el término “capilla” se aplicaba entre los maestros tardogóticos a un tramo de bóveda, y no es inusual que se hable de *cubrir capillas* refiriéndose a la operación de cerrar bóvedas; así que, en definitiva, considero que, efectivamente, las inscripciones aluden claramente al cierre de las bóvedas de los dos tramos del crucero y al maestrazgo de Candamo y a que esos trabajos se efectuaron en la segunda mitad de la década de los setenta del siglo XV. Además, el proceso lógico de la construcción del crucero enlaza con el de las naves, ya que para cerrar sus bóvedas era necesario levantar los pilares menores de los extremos de las naves laterales y los dos grandes pilares de la central, puesto que en ellos apoyan, como es lógico, las cubiertas del crucero. Así que la obra de esa nave transversal implicaba el comienzo del cuerpo de naves, si no estaba ya delimitada, como sucedía usualmente, buena parte de la caja de muros de las naves. Los pilares de las naves son bien diferentes a los de la cabecera y, por ello, la bóveda central del crucero presenta un encuentro entre los nervios procedentes de esos cuatro soportes que pone de manifiesto el replanteo. También es lógico que el cuerpo de naves se levantase edificándolo desde las laterales a la central, con lo que el edificio crecía apoyado sobre sí mismo y, por este motivo, en los mismos años en los que se cubría el crucero, se

■ ⁴⁹ La del brazo norte muestra la fecha de cinco de agosto de 1479 y la del sur la de 23 de mayo de 1475.

remataron las capillas abiertas a las naves laterales y se cerraron acuerdos para ir disponiendo en ellas los primeros enterramientos⁵⁰.

Los años de buena marcha de las obras debieron de suponer un impulso decisivo para la catedral de Oviedo, que vio crecer el crucero y las naves, pero llegaron a su fin en 1485, a la muerte del obispo Alonso de Palenzuela, a quien sucedió, por corto espacio de tiempo, Gonzalo de Villadiego, continuando bajo su prelatura al frente de las obras el provisor Gregorio de Herrera, sobrino de Palenzuela, como ya quedó dicho. Para paliar una situación económica nada boyante, el mismo provisor acudió a los Reyes Católicos en busca de una ayuda que, finalmente, no se recibió, si bien contribuyó notablemente a sanear esa difícil coyuntura el ya mencionado legado de Alonso de Palenzuela. A pesar de todo, estos fueron años en los que se continuó trabajando en la obra de las naves⁵¹. En 1487 fue nombrado obispo de Oviedo Jun Arias del Villar, quien ejerció su mandato durante once años, y mantuvo, con muy buen criterio, en el cargo de provisor a Herrera. El nuevo prelado, cercano a la Corte y alejado muchas veces físicamente de Asturias, tuvo, en cambio, un gran interés en las obras de su catedral, eligiéndola incluso como lugar de enterramiento, si bien sus restos nunca llegaron a reposar en ella. Caso atribuye a su episcopado la obra de los dos últimos tramos de las naves y el abovedamiento de otros dos⁵², mientras que Justo Álvarez Amandi considera que Arias del Villar consiguió ver terminada la obra del templo, al edificar la nave central y fabricarse la sillería y la reja del coro bajo su prelatura, dando un impulso decisivo a las obras⁵³. Analizando lo que sabemos sobre la construcción de la catedral, parece claro que Arias del Villar se encontró con un crucero rematado y un cuerpo de naves inacabado, aunque es posible que estuvieran en pie las naves laterales, con sus capillas funerarias y no descarto que, como afirma Amandi, bajo su episcopado se cerrasen las

⁵⁰ Ese año el Arcediano de Villaviciosa, Lope González de Oviedo, solicitó permiso para ser enterrado “*en la capilla de medio de las tres detrás del coro, que están a la deçendida de la calle de los Plateros*”, cit. F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 243-244.

⁵¹ F. DE CASO, op. cit. p. 247.

⁵² F. DE CASO, op. cit. p. 248-249.

⁵³ J. ALVAREZ AMANDI, “Monumentos religiosos de Oviedo”, F. CANELLA SECADES, Y O. BELLMUNT Y TRAVER, *Asturias*, t I., Oviedo, 1895, p. 105.

bóvedas de la nave central, ya que ese proceso sería el más lógico. Cerrada la nave mayor sobre el coro, fue posible plantearse fabricar una sillería y cerrar ese espacio con la reja, las otras dos obras llevadas a cabo por el obispo Arias. Pero, ¿a quien correspondieron estos trabajos?, por lo que sabemos, no a Candamo, puesto que el maestro dejó de trabajar, por encontrarse ya enfermo, en junio de 1489⁵⁴, sino a su sucesor, Bartolomé de Solórzano⁵⁵.

EL MAESTRAZGO DE BARTOLOMÉ DE SOLÓRZANO. REMATE DEL CUERPO DE NAVES Y LAS PRIMERAS BÓVEDAS DE COMBADOS.

Si bien Caso considera que Solórzano erigió únicamente los dos últimos tramos de las naves y cubrió los que precisamente serían los más sencillos, parece que más bien es responsable de la cubierta de la nave central de la catedral de Oviedo, puesto que en sus dos primeros tramos aparecen ya los combados y una decoración de los nervios, característicos de la obra de este maestro, formado en la órbita de los Colonia y que no era tan limitado como se ha supuesto⁵⁶. En el tramo de la nave central inmediato al crucero y en el siguiente, aparecen dos interesantes bóvedas en las que son visibles unos tímidos combados, muy próximos a la clave polo. Esta decoración se ciñe a la zona central de la bóveda, formando en el primer caso un pequeño cuatripétalo y en el segundo un rombo de lados curvos, esquemas muy propios de Solórzano, responsable de la materialización de la primera bóveda de combados de España,

⁵⁴ A.C.O. Actas Capitulares de 1489, fol. XCVII r. cit. F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 255 y F. DE CASO. *Colección documental de la Catedral de Oviedo*, Gijón, 1982, nº 84.

⁵⁵ Recientemente se ha leído en la universidad de Oviedo un trabajo de investigación sobre este maestro: M^o G. RUMOROSO REVUELTA, “*Actuaciones de los Solórzano en la Catedral de Palencia*”, trabajo de investigación, Universidad de Oviedo, 2004, original inédito. Sobre participación de Bartolomé Solórzano en la catedral de Oviedo, M^o P. GARCÍA CUETOS, “Juan de Badajoz, el Viejo...”, op. cit. Una reciente revisión de los Solórzano: B. ALONSO RUIZ, *Arquitectura Tardogótica en Castilla. Los Rasines*, Santander, 2003, p. 36.

⁵⁶ Caso refuerza su atribución de la autoría de la traza de la torre y el pórtico ovetenses a Badajoz con el supuesto de que Solórzano era un maestro menos capaz, cit. F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 341. Sobre la vinculación de Solórzano a las novedades aportadas por los Colonia vid. J.D. HOAG *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Xarait, 1985.

que como es bien sabido aparece en la catedral de Palencia⁵⁷. Como ya señalara Javier Gómez, la bóveda de la catedral de Palencia no es, exactamente, la primera de combados erigida en España, sino aquella en que, por primera vez, los nervios curvos sobrepasan el entorno de la clave polo⁵⁸, así que las bóvedas de Oviedo, con sus nervios en torno a la clave central, podrían situarse como paso previo a la palentina y, de ser así, marcarían un hito en la construcción de estas cubiertas en España, por ser las más tempranas. De lo que no cabe duda es que la decoración de las bóvedas ovetenses de los dos primeros tramos de la nave central es idéntica a la del crucero de la catedral de Palencia, con sus combados decorados con pequeñas bolas y vástagos que nacen de los combados cruzándose y rematándose mediante florón y con la importante particularidad de que estos vástagos no se adhieren a la plementería, sino que aparecen al aire⁵⁹. Esta peculiar decoración, se observa en bóvedas de combados alemanas, la de St. Bartholomäus de Frankfurt, por ejemplo, y en tratados del momento⁶⁰, circunstancia que reforzaría la filiación de estos elementos en la órbita de los Colonia, en la que suponemos formado a Solórzano⁶¹. Respecto a que Solórzano materializara

estas bóvedas, hay un elemento que lo certifica: una nueva inscripción situada sobre el triforio, precisamente en el primer tramo de la nave, y que refiere que en septiembre de 1490, siendo obispo Arias del Villar, se habían comenzado y acabado las tres capillas, o sea las de la nave central, bajo el maestrazgo de Solórzano⁶², que aparece como maestro de Palencia. Los datos aportados por la inscripción son muy importantes, puesto que si sabemos que en junio de 1489 Candamo enfermaba, podemos colegir que prontamente se buscó remedio y que se llamó a Solórzano, quien en Septiembre del año siguiente cerraba los primeros tramos de la nave mayor, continuando de esa manera justo en el mismo punto en que Candamo dejara la obra. Se soluciona de esa manera un paréntesis no aclarado de las obras en un momento en el que se contaba con el legado de Palenzuela y Arias del Villar daba nuevo impulso a la fábrica, circunstancias que hacían un tanto inexplicable la supuesta ralentización de los trabajos. Además, la inscripción señala a Solórzano como maestro de Palencia, certificando exactamente su posición, puesto que como en el caso de Candamo, parece que actuó en la catedral ovetense un tiempo antes de ser nombrado maestro mayor, así que es lógico que señale en el texto el maestrazgo que sí ejercía en ese momento. Todos estos datos avalan la importancia de una inscripción que nos permite seguir hilando el proceso de remate de la catedral de Oviedo. Pero, además, y como había adelantado, este análisis también podría asegurar una secuencia entre las bóvedas de Oviedo, alrededor de 1490, y la de la catedral de Palencia, que se remató en 1497, colocando las asturianas como un primer ensayo para soluciones más ambiciosas. Y también vuelve a relacionar al maestro de la sede burgalesa, a la saga de los Colonia, con la catedral de Oviedo, puesto que, a juicio de Begoña Alonso Ruiz⁶³, Solórzano no hizo en Palencia más que materializar una traza de Juan de Colonia para la bóveda del crucero; así que el maestro alemán es responsable de la creación de la estructura y

■ ⁵⁷ La bóveda de combados palentina fue atribuida por Hoag a Simón de Colonia, con ejecución de Bartolomé de Solórzano, teoría que suscriben Javier Gómez y Begoña Alonso, mientras que es discutida por Rafael Martínez, quien piensa que Solórzano es su autor: vid. J. D HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento...*, pp. 29-30; J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El Gótico Español en la Edad moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, p.93; B. ALONSO RUIZ, *Arquitectura Tardogótica en Castilla...*, p.36 y R. MARTÍNEZ, *La Catedral de Palencia*, Palencia, 1988, p.52.

⁵⁸ J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El Gótico Español en la Edad moderna...*, pp. 93-94.

⁵⁹ Esta peculiaridad me ha sido sugerida por Begoña Alonso Ruiz, buena conocedora de esa fábrica, a quien agradezco esta precisión fundamental.

⁶⁰ W. MÜLLER, Y Q. NORBERT, *Erdachte formen errechnete bilder. Deutschlands Raumkunst der Spätgotik in neuer Sicht*, Weimar, 2000, pp. 174.

⁶¹ Con todo, en bóvedas que podrían relacionarse con Simón de Colonia, caso de las de la Capilla de la Inmaculada de la Catedral de Palencia o de la Capilla y la sacristía de la Antigua de la Catedral de Sevilla, no aparece esa decoración. Una brillante revisión de las bóvedas hispalenses en: F. PINTO PUERTO, *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre el arte y la ciencia del Renacimiento*, Sevilla, 2001. El tema de las bóvedas citadas me ocupa en este momento y me cabe adelantar que el peculiar trazado de la bóveda de la Capilla de la Antigua manifiesta una filiación alemana, puesto que, siendo único en nuestro suelo, aparece en ejemplos alemanes: N. NUSSBAUM, Y S. LEPSKY,

■ *Das Gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, München/Berlin, 1999, pp.179-181.

⁶² ".....DO E DOÑA ISABEL E/ E SEIENDO OBISPO ARIAS ULTIMO DIA DE SETIEMBRE AÑO/ DE MCCCCXC SE COMENZARON E ACABARON ESTAS TRES/ CAPILLAS MAESTRO DELLAS BARTOLOME SOLORZANO/MAESTRO DE PALENCIA, cit. CUESTA, J. *La catedral de Oviedo*, op. cit., p. 257.

⁶³ B. ALONSO RUIZ, *Arquitectura Tardogótica en Castilla. Los Rasines*, p. 36.

Solórzano de su materialización. Pero, si es como parece ¿qué motivó que Colonia diera una traza para estas cubiertas? y ¿por qué el resto de las cubiertas de la nave central de la catedral de Oviedo son más sencillas?. Lo cierto es que nunca ha estado claro el motivo por el cual hay esa diferencia en la decoración de las bóvedas de la nave central de la catedral de Oviedo⁶⁴ y en una reflexión anterior, proponía que dos de ellas se decoraron más porque se erigen justo sobre el espacio que ocuparía el coro catedralicio, cuya riqueza decorativa se completaría de esa manera con la de las cubiertas. De hecho, la documentación parece refrendar esta hipótesis, porque, cuando en 1492 los capitulares acordaron dar una gratificación al administrador de la fábrica por su trabajo, se reseñan las siguientes empresas: disponer los órganos, hacer la sillería del coro y “*çerrar capillas sobre el coro*”⁶⁵. Se alude, por tanto, a los dos tramos de bóveda inmediatos al crucero, que sabemos se citan en la inscripción del triforio de 1490, y obsérvese que se dice claramente “*çerrar capillas*”, entendiéndose por capillas, como ya quedó dicho, el cierre de las bóvedas. Ambos tramos de bóvedas, más decorados, deben entonces relacionarse con la presencia del coro y pienso que no podemos separar la obra mueble, el recinto cerrado del mismo y la propia basílica, concebida como una iglesia al servicio de una determinada liturgia que tenía su corazón el coro, compuesto por la sillería⁶⁶, documentada entre 1487 y 1497, fechas que encajan perfectamente con la secuencia constructiva propuesta, ya que el final de las obras de las cubiertas de las naves coincide con los primeros trabajos en ella, y también por una obra de fábrica que delimitaba el espacio reservado a los canónigos⁶⁷. Pero hay otra

circunstancia, y muy importante, que no se había tenido en consideración: bajo el primer tramo de la nave, bajo la bóveda más decorada, reposaría el obispo Alonso de Palenzuela, quien había hecho un importante legado a la fábrica de la catedral. Es muy posible que parte de los cien mil maravedíes que donara se destinasen a la construcción de la cubierta de la nave bajo la que fue enterrado. Palenzuela fue un destacado personaje, próximo a los Reyes católicos, y no debemos descartar que pudiera, dada su situación, solicitar los servicios del maestro Simón de Colonia.

Culminada esta fase, los trabajos de la catedral de Oviedo siguieron bajo el maestrazgo de Bartolomé de Solórzano. En 1492, Solórzano ya aparece como maestro de dos fábricas: la palentina y la ovetense⁶⁸, en la que ejerció como maestro hasta el año 1502, llevando al final el cuerpo de naves e iniciando la edificación de la fachada, con el pórtico y la torre que constituyen el elemento más significativo de la catedral asturiana. Respecto al final de la relación profesional de Solórzano con la fábrica ovetense, ya he expuesto algunas matizaciones a las hipótesis barajadas sobre el particular⁶⁹. En definitiva, Francisco de Caso constata documentalmente que los trabajos del cuerpo bajo de la torre norte se remataron en 1502, dando por supuesto que Juan de Badajoz el Viejo, era maestro de la catedral a partir del año 1500⁷⁰, una afirmación que no apoya documentalmente, puesto que las

⁶⁴ Vid. M^a P. GARCÍA CUETOS, “Un desaguado en la catedral. La azarosa vida de la sillería del coro de la Sancta Ovetensis”, *Centenario del obispo Martínez Vigil, O.P. 1904-2004*, Oviedo, 2005, pp. 51-78.

⁶⁵ “*la dicha fábrica tubo/muchas e diversas obras allende/las obras e cargos acostum/brados, asy en sus órganos/çerrar las capillas sobre el/ coro, hazer las sillas para el/ dicho coro*”, A.C.O. Actas Capitulares, 17 de febrero de 1492, fol. IX r. y v. F. DE CASO, de *Colección documental...*, op. cit., p. 67.

⁶⁶ Vid. M^a D. TEJEIRA PABLOS, *La sillería del coro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1998.

⁶⁷ De ese recinto, que conocemos por fotografías, hemos de destacar el trascoro y la reja que cerraba el frente hacia la capilla mayor. La portada del trascoro se dispuso en el acceso a la Cámara Santa desde el crucero cuando se desmontó el coro, bajo el episcopado de Martínez Vigil. Esta portada se ejecutó bajo el maestrazgo de Juan de Bada-

joz el Viejo, se la relaciona con la Portada del Cardo de la Catedral de León y acogió el altar del trascoro y, desde 1552, el retablo de Nuestra Señora de la Luz, hoy en la Capilla del Rey Casto (sobre esta obra vid. J. GONZÁLEZ SANTOS, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)*, Oviedo, 1997, p. 34). La reja se comenzó a fabricar bajo el mandato del obispo Arias del Villar, se atribuye a Pedro de Penanes y se asentó en 1498, vid. V. HEVIA GRANDA, “Reja gótica, púlpitos renacentistas y ambones platerescos del antiguo coro de la catedral de Oviedo”, *B.I.D.E.A.*, n^o 4, Oviedo, 1948, pp. 109-111.

⁶⁸ A. A.O. Libro de acuerdos de 1500, fol. 159 v. cit. F. DE CASO, *Colección documental...*, n^o 116.

⁶⁹ M^a P. GARCÍA CUETOS, “Juan de Badajoz, el Viejo”, op. cit.

⁷⁰ Refiriéndose a la junta del año 1500 afirma: “*a partir de este momento, podemos considerar al de Badajoz como nuevo maestro de San Salvador*”, y más adelante “*así pues, entre 1500 y 1505 Juan de Badajoz dirige a un tiempo la construcción de la catedral de San Salvador y la Librería de León*” y más aún “*Establecido en 1500 el concierto con Juan de Badajoz para que se encargase de construir la tercera etapa del proceso constructivo de la catedral, se decidió iniciar de inmediato los trabajos*”, cit. F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, pp. 341, 344 y 347.

referencias que aporta sólo certifican la presencia de Badajoz en Oviedo a partir del año 1505⁷¹. Tampoco se testimonia documentalmente la ruptura entre Solórzano y la fábrica de la catedral de Oviedo antes de 1502, o de 1504, años en los que, en cambio, se documenta su presencia en la ciudad para debatir su alejamiento de las obras que le había encargado el regimiento de la ciudad y que se encontraban en manos de su apoderado, Juan de Verón. 1502 parece una fecha bastante probable para esa ruptura, pues es el año en el que el regimiento denunció a Solórzano por abandonar la ciudad, y es lógico que se ausentara de ella definitivamente, salvo su esporádico regreso de 1504, si había perdido relación con la fábrica de Oviedo.

II EL PÓRTICO Y LA TORRE. INTEGRACIÓN URBANA Y CULMINACIÓN GÓTICA. EL ORIGEN DEL ESQUEMA DE LA TORRE DE OVIEDO.

A finales del siglo XV, Solórzano continuó con la edificación de las naves, topándose con un problema que retrasó la marcha de los trabajos: el último tramo de la catedral había de erigirse sobre unas casas que se levantaban en la calle de la Platería, que llegaba hasta los pies del edificio, llegando incluso Solórzano a ofrecerse al cabildo para derribarla junto con sus oficiales para poder proseguir las obras⁷². Ya he tratado anteriormente el tema de la compleja inserción urbana de la catedral de Oviedo⁷³, que tuvo que cerrarse en el punto en el que la vieja civitas episcopal trababa con la ciudad de mercado⁷⁴.

■ ⁷¹ El primer documento que registra Caso en el que aparece Badajoz como maestro de la obra de Oviedo data del 8 de mayo de 1505. Vid, F. DE CASO, *Colección documental...*, nº 127.

⁷² F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 259-260 y F. de Caso, *Colección Documental...*, nº 95.

⁷³ M^a P. GARCÍA CUETOS, "Entre la civitas y la urbs. La inserción urbana de la catedral de Oviedo", en: D. RICO CAMPS Y E. CARRERO SANTAMARÍA (eds.) *Catedral y Ciudad medieval en la Península Ibérica*, ed. Nausicaä, 2005, pp. 99-140. y M^a P. GARCÍA CUETOS, "Los pasos perdidos, la trama urbana de Oviedo bajo la Plaza de Alfonso II", *Libro Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2004.

⁷⁴ Sobre el tema de la bipolaridad funcional de la ciudad de Oviedo vid. J. I. RUIZ DE LA PEÑA, *El comercio ovetense en la Edad Media. I De la civitas episcopal a la ciudad de mercado*, Oviedo, 1991 y sobre el tema de la delimitación de civitas y urbs remito a mi trabajo citado en la nota anterior.

El proceso de construcción del frente de la catedral de Oviedo es inseparable de otro más complejo: la transformación de la fachada catedralicia en el tardogótico europeo. A medida que se remataban las catedrales, su inserción en la trama urbana suponía el abandono de los esquemas precedentes y de los portales se pasa a los pórticos, dispuestos en la misma base de las torres o a la manera de cuerpos salientes. El frente de la catedral de Oviedo es un perfecto ejemplo de fachada tardogótica, pues en ella aparecen los dos elementos fundamentales de este tipo de frentes creados en los últimos siglos de vigencia del lenguaje gótico: pórtico y torre de grandes dimensiones. Para resolver la compleja sutura entre la catedral y la ciudad, en Oviedo se decidió construir un pórtico, a la manera de un pasaje urbano, que permitía elevar sobre ese paso las dos torres que se tenía proyectado levantar: la fachada de la catedral de Oviedo se construyó sobre una de las calles de la ciudad y este problema arquitectónico y urbanístico fue resuelto de manera inteligente, creando una auténtica calle cubierta que cruzaba bajo la catedral⁷⁵. Esta solución fue más frecuente de lo que se supone en las grandes catedrales góticas, y un ejemplo notable de lo que comento lo encontramos en la Catedral de Lausana, en cuyo interior se creó un paso para personas y carros. También son un buen referente para Oviedo los pórticos que vemos en conocidas miniaturas de Jean Fouquet, uno de ellos muy similar al asturiano, y otro al de Saint-Maclou de Rouen. En definitiva, el pórtico de Oviedo tenía precedentes, que encontramos especialmente en la arquitectura del territorio del norte y el oeste franceses, un espacio con el que tradicionalmente Asturias estaba comunicada mediante el comercio atlántico⁷⁶, y en Alemania. La solución nació de la mente de un maestro que, mediante la imagen o el conocimiento directo, había entrado en contacto con esos ejemplos europeos⁷⁷. Es muy posible que la tarza dada por Bar y Bruselas incluyera ya esa solución de fachada, muy propia del tardogótico normando.

■ ⁷⁵ M^a P. GARCÍA CUETOS, "Entre la civitas y la urbs...", op. cit.

⁷⁶ J. I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, *El comercio ovetense en la Edad Media*, op. cit.

⁷⁷ En este momento, Carmen Labra analiza el posible origen de este modelo y remito a su artículo publicado en este mismo número de *De Arte* para todo lo referente a este tema.

Igualmente, la torre única de la *Sancta Ovetensis* nos obliga a rastrear su origen en el tardogótico europeo y sobre este asunto apuntaré algunas hipótesis a continuación. La importante evolución que experimentan las torres tardogóticas en Alemania guarda relación con experimentos desarrollados en territorio francés y una estructura que constituye un claro precedente de las posteriores torres alemanas la vemos en la Catedral de Laon, que dejó dibujada en su cuaderno Villard de Honnecourt, dando difusión a su peculiar planta que pasa del cuadrado a la cubierta octogonal sirviéndose de la colocación de los templetos angulares diagonales⁷⁸. Nussbaum afirma que la torre del transepto de la catedral de Laon es el modelo de las torres de la cabecera de la catedral de Bamberg, que no duda en situar como un paso previo a la configuración de la torre sur de la catedral de Lausana. Esos modelos, asimilados y transformados, ejercieron un influjo decisivo en la arquitectura de torres de la región del Rin⁷⁹. En el caso de Bamberg, considero que el esquema que luego manejarán las torres tardogóticas está ya desarrollado: sobre la base cuadrada se dispone un cuerpo hueco que sirve de base al octógono de la flecha. En definitiva, parece que el origen de las formas que nos interesan debe situarse entre el oeste de Francia, el sur de Alemania (especialmente el alto Rin y Suabia) y parte de la actual Suiza, un territorio de intercambios, en el que el legado de estilo parleriano y el hito que supuso el proyecto de la fachada de la Catedral de Colonia, se vieron potenciados por la creatividad del gran maestro de torres alemán Ulrich von Ensingen de Ulm. La transformación llegó de la mano del proyecto de la fachada de la catedral de Colonia, cuyo diseño (ca. 1300), incorporaba unas torres estructuradas en cinco pisos, en las que se resolvía el problema fundamental de las grandes torres, la necesidad de crear una interrumpida tensión vertical, al integrar el cuerpo octogonal como transición entre la planta cuadrada de la torre y la poligonal de la flecha. La solución de Colonia marcó la pauta en de las torres tardogóticas alemanas. El siguiente hito en la evolución de éstas puede seguirse en la iglesia parroquial de la ciudad alemana de Friburgo, cuya imponente torre

única (1280- 1320) supone, según Nussbaum⁸⁰, el parangón de la nueva articulación del gótico. Como transición hacia la flecha, y siguiendo el esquema de Colonia, se creó un octógono totalmente hueco reforzado mediante contrafuertes esquineros triangulares y basado en ocho pilares estrelliformes con aristas vivas colocadas radialmente en planta. En la base del cuerpo se dispuso una galería de circulación, que tamiza inteligentemente la transición entre la planta cuadrada y el octógono y que forma una estrella de doce puntas, generando un airoso vuelo del balcón. En las esquinas del cuerpo del octógono aparecen tabernáculos, o templetos, alojando figuras, que son idénticos a los dibujados por Villard. El esquema básico de Friburgo mejora el colonés: base, cuerpo octogonal visible por las aristas angulares, equilibrado mediante elementos como los contrafuertes y los templetos y flecha dispuesta sobre todo el conjunto.

La de Estrasburgo es una catedral ideada para tener un frente rematado con dos torres, de las que se erigió una de ellas, la más alta de la cristiandad hasta el siglo XIX. Su proyectista fue el maestro Ulrich von Ensingen (ca. 1350-1419), el más importante arquitecto de torres en el suroeste de Alemania, responsable de los proyectos de las torres de Estrasburgo, Ulm, Basilea y Nuestra Señora de Esslingen. El proyecto de von Ensingen para la torre de Ulm, el *dibujo A*, ejerció un poderoso influjo en la Alemania meridional del momento, convirtiéndose en un auténtico prototipo⁸¹. Su sucesor en Estrasburgo, Johannes Hültz von Köln, fue el encargado de rematar el octógono y de erigir la flecha, que culminó en 1439⁸². Von Ensingen y Johannes Hültz erigieron en Estrasburgo una solución que maneja los esquemas ya experimentados en Friburgo, empleo del octógono abierto y las aristas diagonales vistas, si bien la flecha se dispone limpiamente sobre el octógono que, al contar con cuatro caracoles angulares que le sirven de contrarresto, ofrece una base claramente diferenciada respecto al remate. Von Ensingen y su sucesor al frente de la torre de

⁷⁸ C. CAGNE, *L'album de Villard de Honnecourt*, www.cgagne.org/villarcg.pdf.

⁷⁹ N. NUSSBAUM, *Deutsche Kirchenbaukunst der gotik*, Darmstadt, 1994. He manejado la ed. inglesa: *German Gothic Church Architecture*, Yale University, 2000, p. 37.

⁸⁰ N. NUSSBAUM, op. cit., p. 58.

⁸¹ N. NUSSBAUM, op. cit., p. 146.

⁸² Las referencias de la historiografía alemana lo sitúan en la fábrica de Estrasburgo, pero no queda clara la fecha de su incorporación a la misma, ya que lo único cierto es que Von Ensingen fallece en 1419. Vid. F. WILHELM FISCHER, *Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein 1410-1520*, Heilderberg 1962, p. 196; N. NUSSBAUM, op. cit., p. 56 y B. VAN DEN BOSSCHE, *Strasbourg*, ed. Zodiaque, 2001.

Estrasburgo, von Köln, optan por un sistema distinto de articulación; podemos decir que la unidad en sus torres emana desde el interior hacia el exterior y es perceptible únicamente si caemos en la cuenta de la presencia del octógono interior de la base. Creo que lo que se buscaba era, más que la coherencia formal, la coherencia estructural, el perfecto apoyo de la flecha sobre una base adecuada, reforzada al introducirse en un cuerpo cuadrado, o rodearse de las estructuras de los contrafuertes o caracoles, ya que, de esa manera, se conseguía ganar estabilidad puesto que, un tanto alejados del octógono, los husillos o los templete equilibran el conjunto y transmiten sus empujes hacia el cuerpo de la torre. El mismo esquema se repite en la torre única de la catedral de Ulm. Otra empresa de von Ensingen fue la flecha de la torre de San Jorge de la catedral de Basilea, en la que el cuerpo sobre el que se asienta la flecha se compone de un núcleo central octogonal con los frentes abiertos mediante vanos flanqueados por aristas y cuyas caras diagonales se esconden tras unos templete angulares sostenidos mediante columnillas ligeras y rematados por pináculos⁸³. Y para terminar con los modelos alemanes que pueden estar detrás de las torres españolas, hay que señalar que Pablo de la Riestra ha propuesto como referente directo de la flecha calada de la torre sur de la catedral de León la aguja de la llamada Höckriger Turm de la catedral alemana de Meissen, en Sajonia, señalando que, pese a ser la obra leonesa menos “audaz”, el extraño tipo de tracerías que presenta sería muy similar a las igualmente atípicas de León⁸⁴. Siendo sugerente esta idea, considero oportuno recordar que las flechas de Meissen son posteriores a los proyectos que hemos comentado y que, puestos a establecer relaciones, también podrían tenerse en cuenta las torres de la fachada occidental de la misma catedral, cuya composición es similar a las de las torres que venimos analizando, con la diferencia de que sus flechas no están caladas. En realidad, las flechas de Meissen son, como las francesas que reseñaré a continuación, una simplificación de las

grandes empresas al estilo de von Ensingen y suponen una manifestación de la difusión de esos modelos dentro de Alemania. Quizás, su parecido con las hispanas y las galas guarde relación con el hecho de que todas ellas constituyen reelaboraciones de esos modelos comunes.

Parece claro, entonces, que el desarrollo de los modelos de las grandes torres tardogóticas tuvo lugar en Alemania. Pero, como decía, el esquema del pórtico y la torre de la catedral de Oviedo guarda también parecido con modelos franceses y deberé referirme a ellos, antes de proceder a analizar la torre asturiana. Según Jalabert, tras la Guerra de los Cien Años se asiste a un importante desarrollo constructivo de las torres flamígeras galas⁸⁵, que se caracterizan igualmente por lo que se ha definido como la *gigantomanía tardogótica*. En el importante foco de Normandía, tradicionalmente caracterizada por ser *tierra de torres*⁸⁶, destaca la Tour de la Beurre, de la catedral de Rouen, a juicio de Jalabert núcleo de una familia de torres tardogóticas normandas con evidentes similitudes entre ellas⁸⁷. La torre tiene un cuerpo cuadrado en el que no han desaparecido, como será característico de las torres galas, las molduras horizontales, pero el peso de estas se ve oscurecido por una serie de contrafuertes que recorren por completo sus frentes y que le transmiten un impulso vertical evidente. Su esbelto octógono recuerda al de Friburgo y mucho más al de Francfort del Meno, pero su decoración es muy característica de sus hermanas del noroeste y oeste de Francia, con los pináculos rematados mediante fronda, o crochets, los arcos conopiales, también decorados mediante fronda y florones, las ventanas emparejadas, las fuertes molduras horizontales y el juego facetado de los pináculos que animan los contrafuertes. Muy propia de estas tierras del noroccidente y costa atlántica francesas es la decoración del antepecho, denominado de *vejiga de pez*, un motivo que vemos igualmente en la zona alemana de

⁸³ La empresa se remató en 1431, poco antes de que tuviera lugar la celebración del Concilio de Constanza, vid. P. DE LA RIESTRA, “El gótico de los países de lengua alemana”, *El Gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, Könemann, 1999, p. 204.

⁸⁴ P. DE LA RIESTRA, “La catedral de Astorga y sus trazas germanas”, *Simposio sobre la catedral. Astorga, 9-11 de agosto de 2000*, Astorga, 2001, p. 157-171, especialmente p. 162.

⁸⁵ D. JALABERT, *Clochers de France*, Paris, 1968, p. 55.

⁸⁶ P. KURMANN, “Arquitectura del gótico tardío en Francia y Países Bajos” en *El Gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, Könemann, 1999, p. 174.

⁸⁷ Sus cimientos se sentaron en 1485 y la remataron el maestro Guillaume Pontifs y su sucesor, Jacques Leroux, quien culminó los trabajos en 1507, vid. D. JALABERT, op. cit., p. 57 y F. VERDIER, «La Tour de Beurre et la Tour couronnée, deux chefs-d'oeuvre de la fin du Moyen Age à Rouen», *In situ*, nº 1-2001, ed. digital.

Suabia y en las torres que hemos reseñado. No menos interesante es la Torre de la iglesia de Rugles, Eure, que en mi opinión puede servir de enlace entre estas torres normandas y el grupo de torres de la costa atlántica francesa. Se trata de una potente torre cuadrada en la que ya ha desaparecido en contrafuerte central de las caras y en las que, por lo tanto, cobran protagonismo los vanos recortados sobre los paramentos, articulados mediante molduras horizontales y octógono, rodeado de torrecillas con pináculos sujetos mediante arbotantes y completamente ciego, carece finalmente de flecha. Como adelantaba, esta torre de Rugles se emparenta con una serie de grandes moles edificadas en la zona de Saintes y Burdeos, en las que el contrafuerte central de las caras ha desaparecido y en las que se combina el impulso ascensional con la fuerte presencia de las molduras que separan los pisos. Todas ellas se rematan mediante potentes y esbeltísimas flechas sin calar, como las vistas en Meissen. Dentro de este grupo deben destacarse la torre exenta, conocida como la Pey-Berland, de la catedral de San Andrés de Burdeos y la de la iglesia de San Miguel⁸⁸, cuyo piso superior está abierto mediante ventanas, una sola en cada cara, alternando rectangulares y ojivales y cuyos frentes presentan una acusada similitud con los de la torre de la catedral de Oviedo. Además, este piso se enmarca mediante un moldurado que recerca el tramo rectangular que lo delimita, una solución que se adopta en Oviedo y en León, pero que no aparece en las otras torres francesas. Y si el parecido entre la torre de San Miguel y la de Oviedo es innegable, no lo es menos el que la asturiana tiene con la de la iglesia de Santa Eulalia de Burdeos, de menos empeño, y la de Saint-Eutrophe de la ciudad de Saintes, que se remató en 1478⁸⁹. En el piso bajo, vemos en Saintes una amplia ventana remontada por un conopio, muy similar a las de la torre de Oviedo, e igualmente parecidos son los contrafuertes angulares, en los que mediante

pináculos dispuestos piramidalmente y la disminución escalonada de su volumen, se consigue un efecto ascendente que presta dinamismo al conjunto. Sobre la terraza cuadrada superior, la transición hacia la flecha se hace mediante un tambor poligonal con un vano en cada una de sus caras y unido mediante arbotantes a los pináculos que rematan los contrafuertes. La flecha no está calada. También es evidente el parecido de la torre de Oviedo con otros ejemplares de la zona que nos ocupa, como torre de la iglesia de Notre-Dame de Niort⁹⁰ y otra serie de notables torres de ese territorio⁹¹, pero en todas ellas, de cuerpo tan semejante al de la torre de Oviedo, faltan los octógono con sus aristas vistas y la flecha calada⁹².

Volviendo a España para seguir la pista del origen de las formas de la torre de Oviedo, recordaremos que la imagen de las flechas caladas de la catedral de Basilea impresionó vivamente al obispo Alonso de Cartagena⁹³, que dejó testimonio del efecto que la ciudad le causó, señalando especialmente la presencia en la misma de *muchas torres*⁹⁴. Pero, además, Carta-

⁹⁰ Y. BLOMME, *Poitu Gothique*, ed. Picard, París, 1993, p. 220-221

⁹¹ Deben señalarse las torres de Fontenay-le-Comte, del siglo XVI; la de Saint-Maixent-L'École, del siglo XV, ambas en el Poitu; la de la catedral de Saint-Pierre de Saintes, que debe ponerse igualmente en relación con los Lebas y datarse en el siglo XV; la de Marennés y la menos ambiciosa torre de la iglesia de Mohece, todas ellas en territorio Saintognes. Vid. Y. BLOMME, ob. cit., p. 134-146.

⁹² Si vemos esta disposición en la torre sur de la iglesia de Notre-Dame de L'Épine Marne, de la segunda mitad del siglo XV y la torre de la iglesia de Caudebec, que se conoce como la “*Tiara de Caudebec*”. Un catálogo exhaustivo de los campanarios franceses: http://clochers.org/carte_accueil_active.htm. El esquema de este tipo de flechas opacas y con cuatro pináculos anclados mediante contrafuertes, caló profundamente en la zona oeste francesa y ya en el siglo XIX, el discípulo de Viollet-le-Duc, el arquitecto Boeswilwald, remató la fachada de la catedral de Bayona con dos torres que repiten este esquema, erigidas entre 1871 y 1878, vid. R. CUZACQ, *La Cathédrale Gothique de Bayonne*, Mont-de-Marsan, 1965, p. 55-57.

⁹³ Destacado personaje de la Castilla del siglo XV, relacionado directamente con los más importantes sucesos del reinado de Juan II y con empresas diplomáticas y curiales, que le llevaron a participar activamente en el Concilio de Basilea (1434-1439), vid. L. FERNÁNDEZ GALLARDO, *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, ed. Junta de Castilla y León, León, 2002.

⁹⁴ “*Esta çibdat es abundosa segunt que es Alemania, é ay buenos vinos é otra cosa de vivir; es çibdat muy bien murada é muy gentilmente encasada, de buenos sobrados altos é chimeneas, é están gentilmente labradas con sus vidrieras á la calle, é muchas torres con sus cruxios con sus grímpolas encima, é muy polida cosa de ver de dentro é*

⁸⁸ La Pey-Berland comenzó a erigirse en 1440 con el estilo del maestro de la obra de Saint-André, Jehannet Pinay, y se remató en el año 1500, vid. P. ROUDÍE, *L'Activité Artistique a Bordeaux en Bordelais et en Bazadais*, Bordeaux, 1975, vol. I, p. 172; J. GARDELLES, *Bordeaux cité médiévale*, Bordeaux, 1898, p. 181-182 y PH. ARAGUAS, *La cathédrale inachevée. Saint-André de Bordeaux*, ed. Confluences, 1998.

⁸⁹ Ha sido atribuida al Jean Lebas, originario de Saintes y maestro de Saint-Michel de Burdeos, vid. Y. BLOMME, *L'Architecture Gothique en Saintogne et en Aunis*, Burdeos, 1987, p. 182. y Y. BLOMME, *L'Église Saint-Eutrope de Saintes*, Jonzac, 1985.

gena tuvo que cumplimentar una misión diplomática que le llevó desde Basilea a Breslau, en la actual Polonia, así que pudo ver más torres en el camino, como veremos a continuación. De regreso a Basilea, se discute si se detuvo a participar en la Dieta de Maguncia, y aunque su biógrafo Luis Fernández Gallardo no considera plausible que el prelado participase en la misma⁹⁵, lo cierto es que ambas ciudades estaban unidas por una ruta comercial que comunicaba el centro de Europa con los puertos flamencos y que esa misma vía se encuentra de camino regresando desde Polonia a Basilea a través de Bohemia, un territorio que sí es seguro que el Obispo atravesó⁹⁶. Este recorrido pudo llevarle a seguir camino desde Maguncia, o Mainz, aunque no participase en la Dieta, por Estrasburgo y Friburgo, alcanzando finalmente Basilea, itinerario que le permitiría conocer, amén de la de Friburgo, la más imponente flecha de la cristiandad, la de Estrasburgo, que en 1439 estaba rematando Johannes Hultz von Köln. Incluso sin tener en cuenta ese posible itinerario, no podemos olvidar que muy cerca de Basilea se encuentran Friburgo, Estrasburgo, Ulm o Eslingen y que, en última instancia, el territorio estaba dominado por las obras del maestro Ulrico von Ensingen y su escuela, a la que von Köln pertenecía, y que esas torres fueron las que pudo conocer Alonso de Cartagena, quien decidió, a su vuelta a Burgos, erigir sobre las torres de su catedral unas flechas similares a las que había visto, especialmente en la catedral de Basilea. Para llevar a cabo la empresa, Cartagena llamó a Burgos a un maestro alemán, que conocemos con el nombre de Juan de Colonia, recientemente germanizado como Hans von Köln, o Hans de Colonia, y del que sabemos muy poco, puesto que su origen está aún poco claro, lo mismo que su formación en Alemania. El estudio biográfico más completo sobre este maestro es el que publicó en 1904 Vicente Lampérez⁹⁷, quien propone que Juan de Colonia podría haber nacido hacia 1410, falleciendo en 1480. Pablo de la Riestra duda del origen colonés del maestro Juan, y señala que quizás ni hubiese trabajado

■ *mucho más de fuera...*”, cit. PERO TAFUR, *Andanzas é viajes* en M. JIMÉNEZ DE ESPADA (ed.), p. 323-233.

⁹⁵ L. FERNÁNDEZ GALLARDO, op. cit., p. 226-227.

⁹⁶ Ibid., p. 227.

⁹⁷ El estudio fue presentado en público en el V Congreso católico celebrado en Burgos en 1899, si bien vio la imprenta en 1904.: V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Juan de Colonia. Estudio Biográfico-Crítico*, Valladolid, 1904.

allí, aunque constata su conocimiento del tardogótico alemán⁹⁸, pero no parece descabellado que el maestro aludiese a su localidad de origen, como tantos otros, a la hora de nombrarse y además, como sabemos, hay entre los maestros documentados en Alemania un Juan de Colonia, constructor de la flecha de Estrasburgo, y este un hecho que no debe olvidarse. Asimismo, aunque fue una obra de Ulrico von Ensingen de Ulm, la de la catedral de Basilea, la que impresionó a Cartagena, el obispo no pudo conocer al maestro, puesto que éste falleció en 1419, pero dentro del círculo del maestro germano estaba su sucesor en la fábrica de Estrasburgo, Johannes, o Johann, Hultz von Köln, o Juan Hültz de Colonia, activo en la misma entre los años 1434 y 1439, en los que Cartagena estuvo en la cercana Basilea. Habiendo conocido el proyecto de Ensingen en Basilea, y, a buen seguro, sabedor de que la flecha más destacada de todas las construidas en Europa era obra de su sucesor, von Köln, bien es posible que Alonso de Cartagena decidiese atraer a fábrica burgalesa a un maestro constructor de torres formado en ese territorio y vinculado a su círculo⁹⁹.

Aparte de las especulaciones sobre su personalidad, y centrándonos en la obra hispana de Juan de Colonia¹⁰⁰, recordaremos que en 1442 acometía la obra de las flechas burgalesas, culminándola en 1458. Además, debemos atribuirle a Colonia los nuevos antepechos y pináculos del triforio, adornados con un motivo que aparecía en las torres que hemos reseñado: el denominado de vejiga de pez, adorno que vemos también en el antepecho de la capilla de la Visitación de la Catedral burgalesa, atribuida a Colonia y en la que se enterró el propio Cartagena, en la Casa del Cordón y en la catedral de León. Sobre las agujas, Lampérez y de la Riestra las han relacionado con las de Friburgo,

■ ⁹⁸ P. DE LA RIESTRA, “La catedral de Astorga y sus trazas germanas”, *Simposio sobre la catedral. Astorga, 9-11 de agosto de 2000*, Astorga 2001, p. 157-171, especialmente p. 162.

⁹⁹ Obviamente, sugiero una posibilidad, que en este momento es una hipótesis de trabajo, pero lo cierto es que, centrando la investigación en el área de influencia del estilo de Ulric von Ensingen me ha sido posible localizar soluciones que explican lo que hasta ahora permanecía muy oscuro: el origen de las formas manejadas por los Colonia. Se trata de una investigación que desarrollo en este momento.

¹⁰⁰ Una reciente revisión de la obra del maestro Juan de Colonia: B. ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, p. 37, pp.142-144 y149-152.

Ulm, e incluso Eslingen¹⁰¹, pero, evidentemente, el remate de las torres de Burgos carece del cuerpo octogonal que matiza la transición entre la base y la flecha, como también señaló Lampérez y ha revisado Isidro Bango Torviso¹⁰². A falta del octógono, Colonia estableció mediante trompas la transición entre la torre cuadrada y la base octogonal de la flecha, dejando esa estructura oculta al exterior, donde, para matizar un tanto la secuencia, introdujo el antepecho del balconcillo, decorado con vejiga de pez, que rodea la base de las agujas y dispuso unas torrecillas-pináculos angulares. Las agujas se componen de ocho témpanos calados unidos por los aristones y la fronda de crochets que decora los pináculos y las flechas se consideran una novedad importada por Colonia. Se trata de la primera obra del maestro alemán en suelo hispano, muy determinada tanto por la misma estructura de las torres, como por un medio canteril poco, o nulamente, avezado en las soluciones propias del novedoso tardogótico centroeuropeo.

También se atribuye a Juan de Colonia el remate de la Torre Nueva de la Catedral de León, tesis apoyada en un minucioso análisis de Blanco Mozo.¹⁰³, quien concluye que Colonia pudo llevar a cabo en León soluciones que en Burgos le fue imposible introducir, puesto que tenía el pie forzado de la estructura previa de las torres que debía rematar. En esta segunda obra, el paso entre la base cuadrada y la octogonal se hizo recurriendo a un sistema que vemos reflejado por Rodrigo Gil de Hontañón¹⁰⁴ en su síntesis-testamento del tardogótico hispano: disponer unas trompas en los ángulos del cuadrado, que facilitan el paso a la planta poligonal y que en León arrancan en el piso superior a la altura

del segundo ventanal. En el interior de ese cuerpo se desarrolla, a partir de las trompas, un espacio octogonal cubierto por una bóveda nervada muy peraltada, cuyos nervios reposan directamente sobre los muros, con un enjarje encabalgado, a mi entender, absolutamente novedoso en nuestro suelo pero característico de la arquitectura alemana, y cada uno de esos nervios está reforzado por un estribo angular, visible desde el exterior, que nace a la mitad del cuerpo intermedio y flanquea las ventanas de sus frentes. Encima, la aguja reposa sobre la bóveda octopartita. En el caso de Burgos, las trompas reciben la planta octogonal de las agujas, y no aparece la estructura abovedada, según Blanco Mozo por no disponer Colonia de muros con grosor suficiente para introducir los contrafuertes, al estar los pisos perforados por una doble ventana. Para compensar y suavizar la transición, Colonia habría colocado en Burgos el tambor poligonal de las agujas. Blanco Mozo señala, finalmente, que el motivo de la vejiga de pez, que veíamos en tantos ejemplos ya citados, llegó a León de la mano de Colonia, apareciendo en el antepecho de la Silla de la Reina. La imagen exterior de la torre leonesa evidencia el replanteo al que, a la altura del segundo piso, hubo de recurrir Colonia para llevar a cabo su proyecto.

El tercer paso en la evolución de las torres hispanas rematadas con flecha lo seguiremos, para terminar, en Oviedo. Como ya he analizado anteriormente¹⁰⁵, el proceso de configuración de la fachada de la catedral ovetense fue complejo. Partió de un primer proyecto con dos torres y pórtico, como calle cubierta, que me inclino por atribuir a Bar y Bruselas y que formaría parte del plan de la catedral que se completó desde el crucero. Esa parte del plan, una fachada con un pórtico y dos torres, propio del tardogótico norteño, planteaba problemas en España, donde nunca se había materializado algo así, y quizás por ello fue revisado en una junta de maestros en la que participaron el entonces maestro de la catedral de Oviedo, Bartolomé de Solórzano, vinculado al círculo de los Colonia y el maestro de la Catedral de León, Juan de Badajoz el Viejo, y a la que no asistió, pero estuvo invitado, el maestro de la Catedral

¹⁰¹ V. LAMPÉREZ, op. cit., p. 36-37.

¹⁰² I. G. BANGO TORVISO, “Agujas de la catedral de Burgos”, *Arquitectura gótica, mudéjar e hispanomusulmana*, (Historia de la Arquitectura Española, 2), Zaragoza, 1985, p. 611.

¹⁰³ La obra fue atribuida en principio al maestro Jusquín, tesis revisada por Waldo Merino, quien la atribuyó a su sucesor Alfonso Ramos, para ser de nuevo relacionada con Jusquín por Ángela Franco Mata. Un estado de la cuestión en: J. L. BLANCO MOZO, “La torre sur de la catedral de León. Del maestro Jusquín a Hans de Colonia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, U.A.M. (Universidad Autónoma de Madrid), Madrid, 1999, vol. XI, pp. 40-42.

¹⁰⁴ S. GARCÍA, *Compendio de Simetría y Arquitectura de los templos*, J. CAMÓN (ed.), Salamanca, 1941. Asimismo, el mismo juego de transiciones entre cuadrado y octógono se veía ya en el cuaderno de Honnecourt vid: <http://classes.bnf.fr/villard/>.

¹⁰⁵ M^a P. GARCÍA CUETOS op. cit. y M^a P. GARCÍA CUETOS, “*Turris Babylon*. Asimilación y creación del lenguaje tardogótico en la torre de la catedral de Oviedo”, en *Homenaje a don Raúl Arias del Valle*, Oviedo, en prensa.

de Burgos, por entonces Simón de Colonia, hijo de Juan de Colonia. Este proyecto fue iniciado por Bartolomé de Solórzano y continuado, sin que apenas se realizase obra bajo su maestrazgo, por Badajoz, pasando finalmente a manos de Pedro de Bueras, un maestro formado, como reconoce en su Padrón de Hidalguía¹⁰⁶, en Burgos, territorio dominado por los Colonia. Cuando en 1508 se inició la obra del cuerpo alto de la torre, tuvo lugar un replanteo del primer proyecto, que no se había analizado hasta el momento porque se venía aceptando que la torre de la catedral de Oviedo era una obra unitaria, alterada por la introducción del cuerpo alto bajo la flecha, una obra de Rodrigo Gil de Hontañón, quien en 1576 recibió el encargo de rehacer esa zona, derribada por un rayo, y porque también se daba por supuesto que ese cuerpo alto, con un núcleo octogonal y unos templetes angulares, era una idea de Hontañón. Sin embargo, el replanteo de la torre es notorio a la altura del segundo piso, donde se inicia la transición hacia la forma poligonal. Se trata de un nivel en el que, como sucedía en León, se mantiene la forma cuadrada exterior, pero al interior aparece una estructura octogonal, generada en torno a una bóveda octopartita, cuyos nervios descansan directamente sobre los muros y son visibles desde el exterior, a la manera germana. Al exterior, no son necesarios los potentes muros de los pisos inferiores, y un cajado marca sutilmente el paso de los contrafuertes esquineros, muy robustos, hacia el muro remetido de este piso. Encima, nos encontramos con el cuerpo supuestamente añadido por Hontañón, pero recordemos que el referente de las agujas de Burgos fueron las de Basilea, en las que la flecha descansa sobre un octógono interior con sus frentes abiertos mediante vanos y los ángulos ocultos tras unas torrecillas. La de Basilea supone una simplificación de los proyectos de Estrasburgo o Ulm y su esquema básico es idéntico al de Oviedo. Si la composición de la torre leonesa no deja dudas respecto a su concepción germana, nacida de la posible traza de Juan de Colonia, la ovetense aún recoge las novedades de la arquitectura alemana de torres con mayor rigor. Si observamos las torres de von Ensingen, ya lo hemos comentado, constatamos que el octógono de la base de la flecha garantiza su perfecto enjarje con la torre y en Oviedo esa hilazón

también es patente. Es evidente que los contrafuertes angulares del segundo piso enlazan perfectamente con los del supuesto cuerpo interpolado, pese a mediar un antepecho, y que el movimiento del cuerpo mantiene esa línea unitaria hasta las aristas de la flecha. Es el mismo concepto que veíamos en los ejemplos alemanes; la idea básica desarrollada a partir de Friburgo. La solución era idónea y a pesar de que, cuando tuvo que rehacer esta zona, Rodrigo Gil de Hontañón introdujo un lenguaje clasicista, mantuvo, con toda la sabiduría de los maestros tardogóticos, la idea básica, colocando en los ángulos del cuerpo supuestamente interpolado unas torrecillas con unos arquillos ciegos que sustituyen a los templetes angulares de Basilea. Quizás, el proyecto de Hontañón no fuera más que la revisión de una solución que ya estaba en la arruinada flecha que le tocó rehacer. De hecho, había hecho referencia al dibujo de Villard de Honnecourt sobre la planta de la torre de Laon, un precedente lejano de la solución de Basilea, en la que se pasaba del cuadrado al octógono apoyándose en la solución de los templetes angulares, y si observamos el dibujo y la planta del piso de la torre de la catedral de Oviedo, constatamos que la solución básica es la misma. La zona alta de la torre ovetense, pese a la diferencias de estilo, reproduce el esquema de las alemanas y sugiere una traza ideada por un maestro formado en esas fuentes y si a la concepción arquitectónica unimos el hecho de que Simón de Colonia aparece convocado a la junta de maestros reunida cuando se iniciaba el proyecto de la fachada de Oviedo en el año 1500 y que posteriormente constatamos viajes a Burgos del maestro de la fábrica ovetense, Pedro de Bueras, pagado por la misma fábrica, o sea al servicio de la misma, en un momento decisivo en el que se retoma la construcción tras un paréntesis en las obras, o en el preciso momento en que comenzaba la construcción del cuerpo alto, deberemos considerar que apuntar una posible traza de Simón de Colonia para la zona alta de la torre ovetense no sería tan descabellado. Otros detalles, como el hecho de que en uno de los tramos de la flecha de Oviedo aparece la decoración de vejiga de pez, contribuyen a conducirnos en la misma dirección. Sobre un cuerpo de concepción francesa, se constata un replanteo “a la alemana”.

Con ese proyecto, se cerró la secuencia de la fábrica gótica de la catedral de Oviedo, que seguíamos desde sus comienzos. En definitiva, a lo largo de los últimos siglos del gótico,

¹⁰⁶ Sobre Pedro de Bueras: M^a P. GARCÍA CUETOS, *Arquitectura en Asturias 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*, Oviedo, 1996, pp. 124-126.

la fábrica de la catedral de Oviedo, lejos de su imagen tópica de obra secundaria, se muestra como un interesante taller catedralicio en el que

se integran y reelaboran soluciones diversas, dentro del rico magma del tardogótico hispano y Europeo.



■ Fig. 1. Fachada de la catedral de Oviedo. (foto Pablo Herrero Lombardía).



■ Fig. 2. Catedral de Oviedo: pasaje-pórtico. (foto Pablo Herrero Lombardía).



■ Fig. 3. Catedral de Oviedo: bóvedas de la nave y el crucero. (foto Pablo Herrero Lombardía).



■ Fig. 4. Catedral de Oviedo: bóvedas. de la nave. (foto Pablo Herrero Lombardía).



■ Fig. 5. Catedral de Oviedo: torre (foto Pablo Herrero Lombardía).



■ Fig. 6. Saint-Eutrophe, Saintes. Torre. (foto Carmen Labra González).



■ Fig. 7. Saint-Michel, Burdeos. Torre. (foto María Pilar García Cuetos).



■ Fig. 8. Santa Eulalia, Burdeos. Torre. (foto María Pilar García Cuetos).



■ Fig. 9. Torre de Oviedo, cuerpo alto (foto Pablo Herrero Lombardía).



■ Fig. 10. Torre Nueva de León, cuerpo alto (foto Pablo Herrero Lombardía).



■ Fig. 11. Torre de Oviedo: remate y flecha (foto Pablo Herrero Lombardía).



■ Fig. 12. Catedral de Basilea. Torre. (foto María Pilar García Cuetos).