

La última escultura gótica. Las obras del siglo XV

María Dolores Teijeira Pablos

RESUMEN

La catedral leonesa tuvo durante el siglo XV una gran actividad escultórica destinada a completar su proceso constructivo. Esta actividad se desarrolló en tres etapas sucesivas.

Una primera y de escasa producción, que dura hasta 1440 aproximadamente, en la que predomina la influencia borgoñona en imágenes como la de Santa Catalina del Museo o la Virgen del antiguo retablo mayor.

Una segunda, en torno a mediados de siglo, dominada por la figura de Maestre Jusquín, con obras como las imágenes de San Juan Bautista y el Salvador de la portada, el sepulcro del canónigo Grajal o el relieve del chanfre Getino.

Una tercera, en la segunda mitad de siglo, marcada por la influencia flamenca en obras que, como la sillería coral o la decoración de la antigua librería catedralicia, extendieron su influencia más allá del ámbito leonés.

ABSTRACT

During the XVth century the cathedral of León had a great sculptoric activity in order to complete its constructive process. This activity was developed in three different periods.

The first one, although with limited results, was extended between 1400 and 1440 more or less. During this period the Burgundian influence was clear in sculptures such the image of Saint Catherine in the Museum or the Virgin in the old altarpiece.

The second one, around the middle of the century, was dominated by Master Jusquin and it had some works like the statues of Saint John the Baptist and the Saviour in the West portal, the tomb of Juan de Grajal or the relief of Alonso de Getino.

The third one, in the second half of the century, was marked by the Flemish influence, with works -the choir stalls or the sculptures of the old library- that extended their influence beyond the León area.

PALABRAS CLAVE: Escultura tardogótica. Catedral de León. Maestre Jusquín. Juan de Malinas. Sillería coral. Librería.

KEY WORDS: Late gothic sculpture. León cathedral. Master Jusquín. Juan de Malinas. Choir stalls. Library

Durante el siglo XV la catedral leonesa, una vez finalizado su desarrollo constructivo en lo fundamental, vivió como otros edificios de su entorno un proceso de "remate" interior y exterior de la misma en el que se realizaron gran parte de los elementos funcionales y ornamentales que una obra de este tipo precisaba para el adecuado cumplimiento de su papel religioso. La culminación del complemento escultórico monumental, la obtención del correspondiente mobiliario litúrgico y de las necesarias piezas devocionales eran tan importantes en este momento como lo había sido en el suyo la terminación del edificio catedralicio.

La magnitud de las obras necesarias, tanto en la catedral leonesa como en otras de la corona de Castilla, coincidió con la llegada de formas artísticas foráneas que revitalizaron el panorama artís-

tico hispano, consiguiendo que la última fase medieval no fuese ni mucho menos una etapa de lenta decadencia, sino por el contrario uno de los períodos más interesantes y fructíferos de la historia del arte español.

Ambos hechos no tuvieron lugar de manera simultánea por casualidad. Fue precisamente el gran volumen de mano de obra especializada que demandaban las fábricas abiertas -entre ellas la catedral leonesa- lo que atrajo a un gran número de artistas flamencos, borgoñones, germanos a los que se debe gran parte de la producción artística del siglo XV hispano.

Si bien la catedral leonesa no constituyó un foco de atracción de mano de obra extranjera tan importante como lo serían las de Burgos o

Toledo, también aquí se produjo la llegada de canteros, imagineros, carpinteros, entalladores, así como de pintores, orfebres o vidrieros procedentes de las zonas mencionadas, y a ellos se debe la mayor parte de las obras de arte de mayor calidad producidas durante esta centuria.¹

Si bien es evidente que ésta es la primera y más importante característica de estas obras no debe considerarse sin embargo que afectó por igual a todas las realizadas en este siglo, ni que la influencia foránea se manifestó como una mezcla informe y caótica de formas que aparecieron sin orden ni concierto durante toda la centuria. Muy al contrario las esculturas realizadas durante todo el siglo para la catedral leonesa muestran de manera clara la diversidad de formas que, según el gusto y las necesidades artísticas de cada momento, fueron sucediéndose durante todo el siglo, bien por evolución, bien por sustitución, extendiendo su vigencia hasta bien entrada la centuria siguiente.

La producción artística que constituye el ámbito de referencia de esta ponencia presenta hitos significativos, como el conjunto escultórico de la antigua librería o la sillería del coro, pero también un número importante de otras obras menos conocidas, en parte porque no han sido objeto de un estudio profundo hasta el momento, en parte también porque muchas de ellas han perdido parcialmente su significado original al haber sido desvinculadas del entorno para el que fueron creadas. Estas obras tienen sin embargo la importancia de constituir algunas de las piezas que faltan en el panorama incompleto de nuestro conocimiento actual de la historia del arte del siglo XV español. Por ello, sin abandonar la actualización de los datos conocidos sobre las obras protagonistas, quiero fijar especialmente la atención en algunas de estas otras piezas y el relevante papel que jugaron en el arte castellano de su momento. Todas ellas, además de su calidad intrínseca, presentan el interés de ser piezas muy singulares en el panorama artísticamente bastante conservador

del siglo XV leonés. En una fábrica en la que los obispos no tuvieron en esta centuria un papel demasiado significativo como promotores directos de obras de arte, fue a menudo el cabildo como institución o algunos de sus miembros a nivel individual quienes impulsaron la realización de obras escultóricas, cabildos que tienden normalmente a ser promotores artísticos muy condicionados por su interés por preservar la ortodoxia religiosa y no aceptan fácilmente las formas más innovadoras. En el caso leonés, sin embargo, se verá como en muchas de las obras planteadas se parte de elementos estilísticos e iconográficos que en este momento difícilmente podrían calificarse de novedosos o vanguardistas, pero que renovados y matizados adecuadamente supusieron importantes aportaciones, incluso en algún caso una profunda renovación de la tipología a la que pertenece la obra.

Ca.1400-1440

LA INFLUENCIA BORGÑOÑA EN EL PRIMER TERCIO DE SIGLO

La actividad artística en general debió ser muy escasa en la catedral leonesa durante este período después de un siglo XIV en el que los trabajos más importantes fueron los realizados en el claustro, cuya obra avanzó lentamente a lo largo de toda la centuria.²

Durante esta primera fase del siglo XV se llevaron a cabo varias obras de importancia, fundamentalmente de pintura, de la mano de Nicolás Francés. En cuanto a las obras de escultura no alcanzaron la brillantez e importancia de otras, como por ejemplo el retablo mayor.³ De esta producción escultórica hay que destacar claramente dos piezas:

En primer lugar la imagen de la virgen de la Asunción. Esta pieza se hizo para presidir el retablo mayor anteriormente citado, constituyendo la única obra de escultura en este conjunto pictó-

1. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI", *Estudios Humanísticos*, 8 (1986), pp.191-199.
2. M. VALDÉS et al., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994. Para la obra gótica del claustro ver p.110 y siguientes. E. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla. La catedral medieval y sus alrededores*, En prensa. Cfr. también la ponencia presentada por la Dra. Franco Mata en este mismo congreso.
3. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964. J. YARZA LUACES, "Un perfil de Nicolás Francés", en *Restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León*, Valladolid, 1997.

rico. Cuando el retablo gótico fue desmontado para ser sustituido por el que realizó en el siglo XVIII Simón Gavilán Tomé, la virgen gótica se mantuvo como imagen titular, debido a que la nueva obra había sido costeada en buena parte por el donativo de un devoto anónimo que ponía, entre otras condiciones, precisamente la continuidad de la imagen.⁴ Cuando, tras la restauración del templo en el siglo XIX, el retablo barroco fue desmontado y entregado en depósito a la iglesia de San Francisco, la virgen gótica continuó siendo su imagen titular y actualmente se conserva en dicha iglesia junto con los restos del retablo mayor catedralicio.⁵ Para su adaptación al retablo dieciochesco se añadieron a la imagen diversas figuras de ángeles que pueden verse a los lados y sobre la nube, que por lo tanto no pertenecerían a la obra gótica.⁶

Se trata de una imagen de cuerpo entero, con la figura de la virgen vestida con túnica y manto cubriéndole el cuerpo y la cabeza, con las manos unidas frente al pecho en actitud orante. La rodean los elementos habituales en una asunción: nubes y rayos a su espalda y bajo ella y a sus lados diversas imágenes de ángeles componen el adecuado marco para resaltar la gloria de una virgen adaptada a su iconografía barroca.

En segundo lugar una imagen de Santa Catalina, actualmente conservada en el Museo catedralicio y que anteriormente se encontraba en la girola del templo, bajo la urna de San Alvito (Lám. 1). Se trata de una obra hecha en alabastro y completamente policromada. La santa se presenta vestida ricamente, siguiendo la moda del momento, con saya y brial de mangas perdidas,



Lámina 1. Imagen de Santa Catalina. Museo Catedralicio y Diocesano de León.

muy ajustado a la cintura, lujosamente enjoyada y coronada. En la mano izquierda sostiene un libro abierto que lee, mientras con la derecha sujeta la rueda del martirio que se quiebra a sus pies.

Ambas imágenes han sido atribuidas a diversos artistas, desde Maestre Jusquín,⁷ a Lorenzo Mercadante de Bretaña,⁸ atribuciones rectificadas

4. Archivo de la Catedral de León (A.C.L.). Doc. 8778. *Documentos pertenecientes al altar mayor de esta Santa Iglesia*. F. ALVÁREZ, "La "pulcra leonina" y su retablo de la capilla mayor", *Archivos Leoneses*, VI (1952), pp.95-109. J. M. PRADOS GARCÍA, "El retablo mayor del siglo XVIII de la catedral de León", *Archivo Español de Arte*, 20 (1982), pp.329-350.

5. A.C.L. Doc.10.063. *Actas Capitulares 1880-1884*. En el cabildo del 26 de noviembre de 1882 se trató lo siguiente: "...leyose una exposición de la Real Comunidad de Padres Capuchinos suplicando al cabildo se sirva entregarles a calidad de depósito la ymagen de la Asunción de Nuestra Señora, patrona de esta Santa Iglesia y que formaba parte del antiguo retablo, y el cavildo acordó acceder a lo solicitado habida consideración de que se ha cedido en el mismo concepto todo el retablo y que la mencionada ymagen recibirá más culto en la yglesia de San Francisco...".

6. A.C.L. Doc.8778. C.285. *Documentos pertenecientes al altar mayor de esta Santa Iglesia*. Fol.1r. "En virtud de lo que tengo dicho vuesa merced podrá noticiar a su ilustrísimo cabildo que ai un devoto de Santa María de Regla que dessea se baga un retablo para su altar mayor en esta santa iglesia, por no parecer está bueno el que al presente tiene, con las calidades y condiciones siguientes. Primera. A la ymagen de Nuestra Señora no se ha de llegar de ninguna forma y se habrá de dejar según está en el nuebo retablo, excepto que sea ilustrar algo el vestuario, la nube o trono, podrá servir ilustrándola y baziendo todos los ángeles al modo que oi se estila y sólo se podrá levantar dicho trono un poco más...".

7. A. FRANCO MATA atribuyó a Jusquín la virgen del retablo en "La obra escultórica de Maestre Jusquín en León", *Goya*, 152 (1979), pp.83-89. La atribución de Santa Catalina al mismo artista se debe a R. RODRÍGUEZ en *Guía de la catedral de León*, León, 1925.

8. Tal atribución de la imagen de Santa Catalina se debe a M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, León, 1927, p.254.



Lámina 2. Imagen de Santa Catalina. Capilla Saldaña. Santa Clara de Tordesillas. (Foto de la autora. Copyright Patrimonio Nacional).

posteriormente por sus propios autores,⁹ incluso a Nicolás Francés en el caso de la virgen del retablo,¹⁰ lo que llevaría a determinar una faceta escultórica de este pintor, hasta hoy poco conocida.¹¹ En la actualidad se relacionan ambas imágenes con uno de los más importantes conjuntos escul-

tóricos de la primera mitad del siglo XV castellano, el de la capilla del contador Saldaña en Santa Clara de Tordesillas.¹² Esto ha permitido establecer la hipótesis de que alguna de estas dos obras, claramente de autores distintos, pudiera atribuirse a Guillén de Rohán,¹³ artista conocido únicamente a partir de una inscripción funeraria, hoy desaparecida, que se encontraba en el exterior de la capilla de Tordesillas.¹⁴ La inscripción vinculaba a este artifice, de clara procedencia foránea, con la obra arquitectónica de la capilla, aunque probablemente sólo en sus inicios, ya que se sabe que se levantó entre 1430 y 1435 y Guillén de Rohán murió a fines de 1431, por lo que sería quizá el autor de sus trazas y el que daría comienzo a la obra,¹⁵ lo que hace difícil que él personalmente pudiera participar en su complemento escultórico, aunque sí podría ser obra de alguno de los miembros de su taller.¹⁶ El texto aporta también la noticia de que a su muerte dicho artista era maestro de la obra de la catedral de León, lo que supondría la confirmación documental del vínculo necesario entre las obras de Tordesillas y las leonesas. Por desgracia su estancia en León no puede siquiera confirmarse, ya que gran parte de la documentación de este momento se ha perdido y en la restante no aparece en ningún caso el nombre del artista, por lo que su autoría, o la de alguno de sus colaboradores, sigue siendo únicamente una hipótesis. El toponímico del artista explicaría la evidente influencia borgoñona de ambas obras, visible sobre todo en las imágenes de Santa Catalina, la del Museo catedralicio leonés (Lám. 1) y la conservada en la capilla Saldaña (Lám. 2), de claro recuerdo sluteriano en la monu-

9. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, p. 475, rectifica la atribución de la virgen del retablo. M. GÓMEZ MORENO, "Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, V (1911), pp. 63-66, rectifica la atribución de Santa Catalina a Mercadante.
10. C. J. ARA GIL, "Escultura", *Historia del Arte en Castilla y León. III. Arte gótico*, Valladolid, 1995, p.302.
11. En este sentido ya A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 472-475 recoge su faceta de escultor como autor documentado del "faraute" que señalaba el camino al Paso honroso de Suero de Quiñones.
12. Ya establecía tal relación, en referencia a la imagen de Santa Catalina, M. GÓMEZ MORENO, "Jooskén de Utrecht...?" y la repite para ambas A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 475-477. En la misma línea C. J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p.195-209, a quien se debe el estudio hasta la fecha más completo de la obra vallisoletana.
13. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p. 476 cree posible que sea el autor de la virgen del retablo.
14. "Aquí yace Mestre Guillén de Rohan, maestro de la iglesia de León, et apareiador de esta capilla, que Dios perdone. Et finó a VII días de diciembre, año de mil et CCCC et XXX et un años". El texto es recogido con pocas variantes por varios autores que todavía pudieron verla: E. LLAGUNO AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, vol.I, p.102. J. M. QUADRADO, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia. Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, 1885, p.241 y M. GÓMEZ MORENO, "Jooskén de Utrecht...?".
15. J. CASTÁN LANASPA, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XV)*, Valladolid, 1998, pp. 562-569.
16. C. J. ARA GIL, *Escultura gótica...*, pp. 202-203, cree que Rohán podría haber llegado a hacer sólo el primer cuerpo de la capilla, planteándose el segundo tras su muerte, probablemente con cambios importantes en el proyecto, lo que explicaría las diferencias estilísticas entre las esculturas de ambas partes y la existencia de piezas incompletas o desubicadas.

mentalidad de la figura, la talla refinada o la elegancia de la postura de la santa.

La imagen de la Virgen presenta más similitudes con algunos de los ángeles representados en las enjutas de los sepulcros.

Además del nexo vallisoletano, que relacionaría las dos obras leonesas con dos de los escultores que trabajaron en la capilla Saldaña a partir de 1430, se ha visto en ellas una posible conexión con algunas realizaciones toledanas, también relacionadas con las de Tordesillas,¹⁷ en concreto con el sepulcro del obispo Cerezuela de la capilla de Santiago de la catedral y otras obras relacionadas, como el sepulcro de Aldonza de Mendoza realizado para el monasterio de Lupiana, hoy conservado en el Museo de Guadalajara, que en su día llegó a ser atribuido a un maestro de la obra leonesa: Maestre Jusquín.¹⁸ Estas conexiones sitúan a las poco conocidas obras leonesas entre las primeras que en Castilla muestran la introducción de las influencias artísticas europeas en la escultura castellana a través de la presencia en León de un grupo de escultores que trabajarían paralelamente en otros conjuntos castellanos.

MEDIADOS DE SIGLO: MAESTRE JUSQUÍN

Aproximadamente una década después de la realización de las obras anteriormente comentadas y coincidiendo con el inicio de una etapa en la que el cabildo intentó dar un nuevo impulso a

las tareas de remate del edificio, aparece en la fábrica catedralicia el artista mejor conocido desde el punto de vista documental de toda la centuria: Maestre Jusquín. A pesar del relativamente elevado número de datos documentales que se conservan sobre él y de la atención que su trayectoria ha suscitado entre los investigadores,¹⁹ la figura de Jusquín y el alcance de su obra sigue siendo en muchos sentidos una incógnita; aún así es indudablemente la presencia dominante del panorama artístico leonés del siglo XV, hasta el punto de que pocas obras de esta centuria han podido evitar serle atribuidas.

Citado como maestro de la obra catedralicia ya en 1445,²⁰ se supone que podría haber nacido hacia 1415,²¹ probablemente en España,²² de padre extranjero, quizá holandés,²³ quizá formado en la propia catedral leonesa con los maestros que le antecederon en el cargo, especialmente con Guillén de Rohán, con el que se la ha relacionado en múltiples ocasiones y junto al que podría haber trabajado,²⁴ quizá con los maestros Fernando González o Juan Domínguez, quienes le antecederon en el cargo de maestro de la obra.²⁵ Su labor en la obra leonesa se centra sobre todo en las décadas de los años 50 y 60, período al que pertenecería la mayor parte de su producción. A partir de 1459 su presencia en la obra leonesa es muy discontinua, faltando a menudo varios días seguidos, lo que ha llevado a pensar que a partir de este momento compatibilizó su trabajo en la fábrica leonesa, fundamentalmente en la torre sur, con alguna otra fuera, aunque

17. M. GÓMEZ MORENO, "¿Jooskén de Utrecht...?". A. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, "Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1992, pp. 301-312.
18. M. GÓMEZ MORENO, "¿Jooskén de Utrecht...?".
19. M. GÓMEZ MORENO, "¿Jooskén de Utrecht...?". A. FRANCO MATA, "La obra escultórica...". J. L. BLANCO MOZO, "Maestro Jusquín, escultor. Nuevas aportaciones, nuevos problemas", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp.463-473.
20. En dicha fecha se le menciona ya como maestro de la obra en un documento que recoge un pago por el alquiler de su casa, que era la que habitualmente ocupaba el titular de este cargo. A.C.L. Doc.10.112. *Libro de Rentas 1445*. Fol.92v.
21. J. L. BLANCO MOZO, "Maestro Jusquín, escultor...", p. 464. La fecha se deduce del dato que le sitúa como maestro de la obra en 1445, por lo que supone que para entonces tendría al menos treinta años y que sería un artista ya plenamente formado.
22. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, León, 1995 (2ª edición revisada), p. 32 y 306. publica un recibo de pago, firmado por el propio Jusquín con una grafía inconfundiblemente hispana. A.C.L. Doc.10.103. *Libro de Cuentas de Fábrica 1441-1467*. Papel suelto en el libro.
23. Fundamentalmente en base a cuestiones estilísticas. J. L. BLANCO MOZO, "Maestro Jusquín, escultor..." W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, p.32 va aún más allá considerando la posibilidad de que estuviera relacionado con Jusquín de Utrecht, un mercader de origen holandés asentado en Burgos y que tuvo relación con la catedral leonesa, a la que vendió vidrio, estaño y plomo en 1424, y con el cual durante algún tiempo se ha confundido a Maestre Jusquín. A. FRANCO MATA, "La obra escultórica..." está de acuerdo con esta hipótesis.
24. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, p.66.
25. 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*, XI (1999), p.31.

quizá no muy lejos, debido a que las ausencias no fueron nunca de una duración superior al mes.²⁶ Se ha especulado con la posibilidad de que esta obra fuese, bien una posible y tardía intervención en la capilla Saldaña de Tordesillas,²⁷ bien un posible trabajo para el monasterio de San Benito de Sahagún que se comentará más adelante. En cualquier caso la fábrica consiguió mantener al maestro en la obra, por lo que seguiría trabajando en la torre sur hasta bien entrada la década de los 70 cuando se remató el cuerpo superior de la misma.²⁸ Jusquín se mantuvo en el maestrazgo de la obra hasta 1481, año de su muerte.²⁹ De estos últimos años, con el maestro envejecido, quizá enfermo, no hay apenas noticias.³⁰

Se ha destacado recientemente la situación privilegiada de que Jusquín gozó en la catedral leonesa:³¹ mayor sueldo que los demás maestros, pagos por los días festivos, beneficios fiscales, buena casa y ayudas de manutención durante su vida y tras su muerte a su viuda..., privilegios relacionados con su cargo de maestro de la obra y con su doble condición de arquitecto y escultor, y de manera mucho más relevante un cierto orgullo profesional quizá derivado de la apreciación de la importancia de su propia obra que constituiría un testimonio de los cambios que se estaban produciendo en la consideración del artista.³²

Estos supuestos rasgos de modernidad deben sin embargo ser matizados, ya que probablemente no se deban tanto a la importancia del propio artista o de su obra como a las características de los cargos por él ocupados.

Su obra documentada se reduce a dos estatuas pétreas realizadas probablemente para una monumental fuente, hoy perdida, que estaría ubicada en la plaza de Regla, frente a la fachada occidental de la catedral, y conservadas hoy en la portada de San Francisco del templo. Dicha fuente debió contar con al menos seis grandes imágenes por las que Jusquín recibió sustanciosos pagos³³ durante las décadas de los 50 y 60.³⁴ Se trata de una imagen de San Juan Bautista (Lám. 3)³⁵ y de otra del Salvador (Lám. 4),³⁶ ambas con unas mismas características estilísticas que sitúan al artista muy cerca de las formas de influencia borgoñona -corpulencia y macidez de las figuras, gusto por la representación detallada de las texturas...-, pero con una cierta transición hacia la manifestación de la influencia flamenca, visible por ejemplo en los plegados.

El resto es producción atribuida en función generalmente de la datación cronológica que se les da a estas obras y del desconocimiento de la existencia de otros escultores relevantes convi-

26. *Ibid.*, p.33.

27. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, p.66.

28. J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur..."

29. Se sabe que en julio de 1481 la casa que habitaba quedó libre y que al año siguiente se nombró un nuevo maestro de la obra a causa del fallecimiento de Jusquín. A.C.L. Doc. 9822. *Actas Capitulares 1480*. Fol. 103v. y Doc. 9823. *Actas Capitulares 1481*. Fol. 75r.

30. En el año de su muerte se concedieron al maestro de la obra, sin especificar quien ocupaba este cargo, una cantidad diaria durante el tiempo que tardase en terminarse la obra de las sillas de coro, "...por el cargo que tiene dellas como maestro e dar orden como se han de labrar..." (A.C.L. Doc. 9822, *Actas Capitulares 1480*. Fols. 120r. y v.), lo que supondría un auténtico pago de atrasos por lo que podría haber sido una labor de coordinación de la obra, pagos que por otra parte debió recibir ya su viuda, puesto que el acuerdo es posterior en un mes a la desocupación de su casa.

31. J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur..." y "Maestre Jusquín..."

32. J. L. BLANCO MOZO, "Maestre Jusquín...", interpreta de este modo la temporal ausencia de Jusquín en 1459, cuando estuvo unos días fuera de la nómina de la fábrica "...por quanto se alteró que dijo que non quería estar...". A.C.L. Doc. 9394. *Libro de Actas Capitulares 1458*. S.f.

33. En 1458 se le pagaron 1400 maravedís por las estatuas de San Juan Bautista y Santiago que había hecho para la fuente. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, p.65. En 1464 se le paga un tercio de los 1800 que se le debían por tres imágenes de la fuente. J. BLANCO MOZO, "Maestre Jusquín...", p. 467.. La del Salvador, muy similar a la de San Juan y por lo tanto también seguramente destinada a la fuente, no sería, según este autor., por la que se le pagaron 80 maravedís en 1454 (W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, p. 309), ya que éste sería un precio demasiado bajo por una escultura tan grande. Hay que tener en cuenta que de los datos anteriormente mencionados se deduce que por cada una de las esculturas grandes de la fuente -como la de San Juan Bautista- se pagaba una media de 600 o 700 maravedís.

34. Estas piezas quizá formaron parte del compromiso adquirido por el artista con el cabildo en 1460 para realizar anual, o bianualmente si el tamaño lo requería, una estatua grande. Cfr. Nota 22.

35. Se le paga en 1458. Cfr. nota anterior.

36. Se le paga una de esta advocación en 1454. Antes estuvo en la capilla de San Nicolás. Cfr. nota anterior.



Lámina 3. Imagen de San Juan Bautista. Catedral de León.



Lámina 4. Imagen del Salvador. Catedral de León.

viendo con Jusquín en la fábrica leonesa durante estos años. Así el conocido sepulcro del doctor Juan de Grajal, canónigo catedralicio (+1447) (Lám. 5),³⁷ conservado en el lado occidental del claustro catedralicio. Es un original sepulcro murario que sustituye el tradicional arcosolio por un arco conopial de intradós -tracera gótica- y trasdós -macollas- ricamente decorados y rematado por un alfil moldurado enmarcado por dos pináculos. La sencillez de su marco, simplificación monumentalizada de los tradicionales enterramientos en arcosolio, no resta en absoluto riqueza ornamental al sepulcro, ni mucho menos complejidad iconográfica. El programa, probablemente debido al culto canónico y sintetizado

en la larga inscripción que domina la composición,³⁸ se centra por una parte en la superación de la vanidad de las glorias del mundo, tema destacado tanto a través de la sobriedad del conjunto como del texto del epitafio -"¿para qué sirven tales honores?. Nadie puede ayudarte en este trance...los huesos quedan bajo la piedra"-, y por otra en la confianza en la redención del alma de la que es ejemplo la imagen de San Miguel que remata el sepulcro en su triple condición de vencedor del pecado, conductor de las almas e intercesor. Sin embargo estas ideas, utilizadas con frecuencia en los programas iconográficos funerarios, no ocultan el deseo del finado de destacar claramente su nombre y los hechos por los que debería ser recorda-

37. Lo fue entre 1419 y 1447, fecha de su muerte. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León...*, pp. 481-483 y 522-523.

38. "*Quisquis in exiguo defigis marmore vultus / Aspice quid mundi gloria vana ferat / Canonicus legionis eram (Civilia novi / Jura quibus miseris patrocinabar ego / Nomen honoratum titulis et tempora lauro / Pro meritis legum jam mea cinta tuli / Heu beu tantus bonos quid turba parata clientium / Profuit extremum nemo juvare potest / Patria grajar erat nomen michi sorte Jobannes / Mens petiit superos hic tegit ossa lapis*". "Oh tu, quienquiera que seas, que pasas y contemplas la mezquina superficie de este mármol, mira donde lleva la vana gloria del mundo. Fui canónigo de León y estudié las leyes civiles para proteger a los necesitados; un nombre cubierto de títulos y unas sienes coronadas de laurel proclaman mi amor a la justicia. Pero, ¿para qué sirven tales honores y la multitud desolada de amigos y deudos? Nadie puede ayudarte en este trance. Mi patria fue Grajal y Juan tuve por nombre. El espíritu asciende a lo alto, mas los huesos quedan bajo la piedra". W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, p. 68.



Lámina 5. Sepulcro del canónigo Juan de Grajal. Claustro de la Catedral de León.

do: desde la concepción de la propia tumba, muy alejada de la simplicidad y tradicionalismo de los restantes enterramientos del XV leonés, hasta el teóricamente discreto protagonismo del difunto, sin yacente pero representado en vida y muerto,

en las ménsulas, pasando nuevamente por el epítafio, en el que junto a las frases anteriormente citadas, no dejan de ponerse de manifiesto las virtudes del difunto -"un nombre cubierto de títulos y unas sienas coronadas de laurel"-, sin olvidar finalmente la clara presencia de la heráldica que alude al nombre del canónigo. Todo ello pone de manifiesto una falsa modestia, no impropia del enterramiento de un clérigo, y conjuga eficazmente los objetivos religiosos y privados del difunto. Estilísticamente tanto la composición como los rasgos de las diferentes figuras del sepulcro no recuerdan demasiado a la obra conocida de Jusquín y sí más al yacente de abad conservado en el Museo de Benedictinas de Sahagún.³⁹

Coetánea podría ser la imagen de la justicia que actualmente se conserva en las jambas de la portada de San Juan de la catedral, aunque no fue ésta desde luego su ubicación original. La desproporción de la figura, su posición y la escasa delicadeza de la talla parecen indicar a una figura hecha para verse desde no muy cerca, por lo que se ha pensado que su ubicación original pudiera haber sido el abditorio,⁴⁰ aunque se separaría de su marco en una fecha relativamente temprana para integrarse en su ubicación actual en la portada de San Juan.⁴¹ De esta última obra se le ha atribuido también a Jusquín la portada de ingreso, en cuyo asentamiento se sabe que trabajó en 1454.⁴² Se trata de una portada, hoy incompleta, con sencillo remate moldurado formando un arco trebolado rematado en alfiz, sin más decoración que varias imágenes e inscripciones alusivas a la justicia.⁴³

39. La obra ha sido identificada como perteneciente al sepulcro de D. Pedro del Burgo por A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p.483, aunque por las descripciones antiguas de los sepulcros conservados en la iglesia del monasterio es mucho más probable que el yacente pertenezca al monumento funerario de don Pedro de Medina. El problema que esto plantea está en la cronología de ambos, ya que el segundo sería anterior al primero -Pedro de Medina falleció en 1448 y Pedro del Burgo en 1467-. M. V. HERRÁEZ y M. D. TEJEIRA, "Los siglos del gótico", en *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sabagún*, León, 2000, pp. 163-165.
40. Tribunal eclesiástico situado originalmente en Puerta Obispo. Al derribar Puerta Obispo la portada se trasladó a la capilla de San Nicolás o parroquia de Regla para poder entrar directamente desde la calle. Cuando esta entrada desapareció en 1964 al ser eliminada la parroquia se llevó al museo, como acceso por el ángulo sudoeste del claustro. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p. 487.
41. La obra formaría así parte de un amplio programa iconográfico en torno al concepto de justicia celestial y terrena que se desarrollaría en la portada principal de la catedral leonesa, tal y como ha demostrado el doctor F. Galván Freile en "La imagen de la justicia en la catedral de León", conferencia inédita impartida en el Curso de Verano *Arte y Derecho en la Edad Media Hispánica*, celebrado en Oviedo en 1999. Agradezco al doctor Galván el haberme permitido utilizar y citar el texto original de dicha conferencia que no ha sido publicada.
42. Según A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p. 487 en ese año Juan de Candamo y Jusquín recibieron 3.500 maravedís por asentar la puerta y construir un muro en el abditorio. Según W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, p.308 la cantidad recibida fue de 3.600 maravedís.
43. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 487-488. La portada lleva un arco trebolado enmarcado por un alfiz con algunos motivos en las enjutas, en concreto un animal fantástico mordiendo una serpiente, además de una mano con una balanza

Se atribuye también a este período,⁴⁴ incluso a la mano del propio Jusquín,⁴⁵ la ampliación del sepulcro de Ordoño II con la adición del remate del arcosolio, enriquecido con un alfiz enmarcado lateralmente por dos pináculos que se adornan con diversas imágenes destinadas probablemente a configurar un programa iconográfico que ensalzase la figura del rey y la especial relación de éste con la institución catedralicia.

Por estos mismos años se sabe que estaba trabajando en la torre nueva de la catedral, iniciada en 1458,⁴⁶ y que le llevaría una considerable cantidad de trabajo, habida cuenta tanto de la importancia y volumen de la obra como de los datos que nos hablan del retraso que sufrieron sus otros trabajos por esta causa.⁴⁷ A la obra de la torre pertenecen los trabajos escultóricos más recientemente atribuidos a la mano de Jusquín: dos ménsulas del interior, compañeras de una tercera similar existente en la silla de la reina, y la conocida imagen del chantre Getino.⁴⁸

En cuanto a las ménsulas se trata de tres figuras humanas incompletas, de clara temática profana, en alguna de las cuáles ha querido verse incluso un posible autorretrato del maestro, debido a la utilización de una marca de cantero grabada en su frente y que se repite en varias partes de la torre Sur.⁴⁹ Son piezas, a mi modo de ver, muy diferentes y difícilmente relacionables con las esculturas de San Juan y el Salvador anteriormente comentadas, si bien es cierto que los artistas medievales solían mostrar una técnica más libre y espontánea en sus creaciones profanas. Por otra parte su ubicación en alto, y en el caso de las interiores en

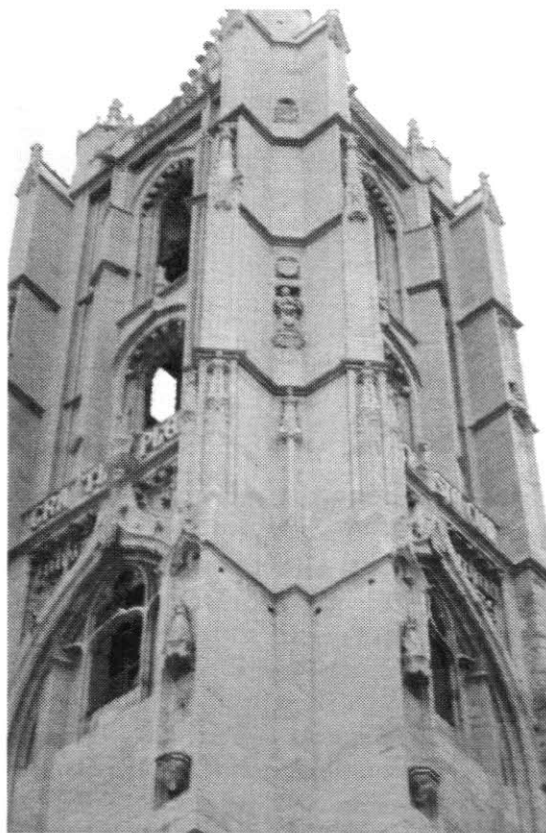


Lámina 6. Relieve del chantre Getino en la torre Sur de la catedral de León.

rincones de escasa iluminación, hace difícil apreciarlas en todos sus detalles, aunque alguna de ellas, fundamentalmente la segunda del interior, parece más cercana a algunas tallas marginales de la sillería y desde luego participa del mismo espíritu iconográfico.⁵⁰ Por lo que respecta al relieve con la imagen del chantre Getino, colocado en la torre Sur en 1463 (Lám. 6)⁵¹ es una muestra un

en uno de los modillones. Se completan estos elementos con varias inscripciones alusivas al tema de la justicia: "Diligite iustitiam qui iudicatis terram" en el dintel, "Iustitia de celo prosperit" e "In iustitia mortis... de cl..." en los salmeres y "Beati qui persecutioni patiunt propter iustitiam... qui ipsorum est regnum caelorum" en el alfiz.

44. *Ibid.*, pp. 399-401.

45. W. MERINO, *Arquitectura flamenca...*, p. 69, cree que las esculturas que se añaden al sepulcro durante el siglo XV formarían parte de las que Jusquín se había comprometido a hacer anualmente para el cabildo.

46. Según A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...* p. 485, se inició la torre en 1458 y se acabaría el primer cuerpo en 1462. El siguiente cuerpo se acabaría en 1474, debido ya a Alfonso Ramos que haría también la flecha. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, pp. 40-60. Según J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur..." la obra se inició en 1458 y se terminarían, a fines de la década de los setenta, los cuerpos superiores, siendo atribuibles el cuerpo intermedio y superior y la aguja a Hans de Colonia.

47. Las tres imágenes de la fuente por las que se le pagaron 1800 maravedís estaban en 1464 sin terminar "...con ocupamiento de la torre...". Cfr. Nota 33.

48. J. L. BLANCO MOZO, "Maestre Jusquín..."

49. *Ibid.*, p. 470 y "La torre sur...", p. 36.

50. Parece que el personaje, un campesino por su atavío, está removiendo algo en una jarra al mismo tiempo que parece sostener un huso de hilar, lo que transformaría la figura en una representación típica del mundo al revés, similar a otras pertenecientes a elementos secundarios de la sillería.

51. A.C.L. Doc. 9811. *Actas Capitulares 1463*. Fol. 39r.

tanto peculiar de busto acodado, un tipo de trampantojo relivario muy habitual en obras profanas del tardogótico francés y renano.⁵² La obra leonesa supone una versión religiosa de esta tipología, al representar al chantre en el desempeño de su cargo, en uno de los púlpitos del coro, dirigiendo el rezo del credo, uno de cuyos versos aparece inscrito en la filacteria que porta.⁵³ La obra se ha querido identificar bien con la realización de un Jusquín cuyas formas habrían evolucionado por influencia flamenca, bien con alguno de los escultores de la sillería,⁵⁴ aunque el relieve es bastante anterior a esta última.

Los años centrales del siglo, marcados por la presencia de Maestre Jusquín, viven una clara intensificación de la actividad escultórica en la fábrica leonesa, sobre todo con respecto al período anterior, mucho menos fructífero. La producción de esta segunda etapa es muy heterogénea, tanto tipológica como iconográfica o estilísticamente, predominando obras pétreas que suponen una continuidad con respecto a etapas anteriores al centrarse en completar el conjunto escultórico monumental de algunos ámbitos concretos del templo y estilísticamente marcan una clara evolución desde formas de recuerdo borgoñón a otras de influencia flamenca. Si bien la mayoría de ellas se han vinculado al trabajo de Maestre Jusquín, es evidente que se trata de piezas de autoría muy diversa que deben relacionarse con varios escultores desconocidos que trabajaban entonces en la lonja catedralicia, artífices de muy diversa calidad y formación.

LA SEGUNDA MITAD DE SIGLO: LA SILLERÍA, LA LIBRERÍA Y OTRAS OBRAS

A partir de los años 60 y hasta la finalización del siglo el cabildo catedralicio emprendió las dos obras escultóricas más ambiciosas de la cen-

turia: la sillería coral y la decoración esculpida de la librería capitular, lo que supone la dignificación de espacios funcionales del templo que hasta ese momento bien no existían -librería-, bien precisarían de una ampliación y mejora -coro-. En relación directa o indirecta con estas dos obras se realizaron algunas otras que extendieron su influencia no sólo en el ámbito catedralicio, sino también fuera del territorio leonés.

La realización de la sillería capitular se planteó seguramente hacia mediados de siglo, cuando las restantes obras de acondicionamiento interior del templo estaban ya terminadas o bastante avanzadas.⁵⁵

Los estalos de coro constituían un elemento indispensable en un edificio catedralicio, toda vez que la función fundamental del numeroso clero capitular era el mantenimiento de un suntuoso, complejo y continuo culto religioso que tenía su centro de celebración precisamente en el coro. Es evidente que el cabildo leonés habría tenido hasta la realización de este nuevo conjunto otra sillería coral que le permitiera acomodarse convenientemente durante el rezo de las horas, probablemente una obra lúgnea, funcional, de carácter quizá temporal, que cubriera esta necesidad elemental pero que no proporcionase a los beneficiados el marco adecuado desde un punto de vista simbólico.

El acuerdo capitular para la realización de una nueva sillería coral debió tomarse hacia 1460, quizá antes, aunque no se conserva testimonio documental que pueda indicar una fecha segura. Sí se sabe que en 1461 un carpintero al servicio de la catedral, Maestre Enrique, fue enviado por el cabildo en viaje por Sahagún, Palencia y Segovia para ver los conjuntos corales allí conservados y utilizarlos como modelo para la obra leonesa.⁵⁶ Maestre Enrique debió trabajar en los estalos leo-

52. R. RECHT, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg. 1460-1525*, Estrasburgo, 1987, pp. 134-135. Hace una breve reseña de la evolución del motivo y de algunas de sus obras más significativas, como los bustos de portada de la Cancillería de Estrasburgo o los del palacio de Jacques Coeur en Bourges.

53. "Credo non redentor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum". En la parte superior: "Amen tempora cursebant Christi notitia". Ambas transcripciones en J. L. BLANCO MOZO, "La torre sur...", nota 50, p. 54 y "Maestre Jusquín...", p. 471.

54. J. L. BLANCO MOZO, "Maestre Jusquín...", p. 472.

55. La parte relativa a la sillería coral se basa en M. D. TEIJEIRA PABLOS, *La sillería de coro de la catedral de León y su influencia en las sillerías corales góticas españolas*, tesis doctoral leída en León en 1993, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993 y *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999.

56. La noticia documental no ha podido ser localizada en el archivo catedralicio más que por W. MERINO RUBIO, quien fue el primero en publicarla, sin transcripción, en *Arquitectura flamenca...*, p. 330.

neses durante los siguientes años, al menos durante 1462 y 1463, cuando se le cita como "maestro de las sillas", seguramente realizando tareas técnicas de preparación -selección y tratamiento previo del material, diseño de la estructura y corte de piezas...- y posiblemente llegó a completar algunas sillas. Actualmente se conservan en el museo tres estalos, montados hasta hace unos años en el presbiterio del templo, que pudieran pertenecer a esta primera fase de tallado (Lám. 7). Se trata de tres sillas bajas, es decir con dorsal bajo, decoradas con tracerías góticas, muy en la línea de las sillerías catedralicias palentina y segoviana que Maestre Enrique vería en su viaje y que habría reproducido en lo esencial en esta primera sillería leonesa. Las misericordias probablemente fueran añadidas posteriormente, cuando los auténticos tallistas se hicieron cargo de la obra, ya que presentan una gran similitud con otras tallas de los estalos del templo.

Es probable que la falta de formación y de talento de Maestro Enrique, a fin de cuentas un simple carpintero, y la escasa monumentalidad de la sillería que debió plantear, a partir de un modelo ya superado para los años 60, no satisficiera plenamente al cabildo que seguramente replanteó la obra a partir de nuevos criterios hacia 1464-65, año este último en que el nombre de Maestre Enrique comienza a escasear en la documentación catedralicia. Es igualmente probable que este deseo de rediseñar el conjunto coincidiese con la llegada a León -se ignora si por voluntad propia o buscado por el cabildo- de un nuevo artista: Juan de Malinas, al que se cita habitualmente como entallador o imaginero, es decir no ya un simple carpintero sino un especialista en la talla figurada en madera, lo que desde luego no se corresponde con la realización de una sillería anicónica.

La llegada de Juan de Malinas, producida hacia 1464 o un poco antes, coincide en la documentación con el nombramiento de nuevos representantes capitulares en esta obra: un nuevo administrador, García de Mansilla, y dos nuevos encargados -probablemente de la elaboración del programa iconográfico y del control del correcto avance de la obra-. Ambos hechos unidos dieron

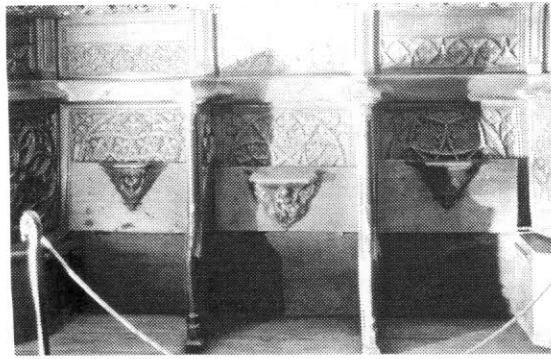


Lámina 7. Estalos de coro. Museo Catedralicio y Diocesano de León.

a la obra de la sillería el impulso necesario para un desarrollo relativamente rápido, a pesar de los problemas económicos que hubo durante estos años derivados de la mala administración del dinero recaudado para ella.⁵⁷ Quizá la aparición de este artista, de clara procedencia foránea, tuviera también algo que ver en la utilización en la nueva obra de un modelo estructural e iconográfico ajeno a la tradición castellana del momento y muy ligado en cambio a modelos centroeuropeos cuya influencia, a partir de la obra leonesa, supondría un importante cambio en la evolución posterior de la tipología coral.

Se inició así un conjunto formado por ochenta y cuatro estalos, veintiséis en el nivel bajo y cincuenta y ocho en el alto, siguiéndose en la estructura de la silla un diseño tradicional, muy similar al de otros conjuntos coetáneos, pero con la particularidad de desarrollar, a imitación de otras obras castellanas pero a diferencia de las europeas, sendos dorsales sobre la silla, cuadrangular en el nivel bajo y rectangular en el alto (Lám. 8). Estos soportes, utilizados en conjuntos anteriores únicamente para tallar motivos ornamentales de composición fundamentalmente geométrica, fueron aprovechados en León para representar sobre ellos figuras individuales, de cuerpo entero en la parte alta y de medio cuerpo en la baja (Lám. 9). La amplitud y regularidad de estas superficies y sobre todo su ubicación en paneles yuxtapuestos, enfrentados, a distintas alturas y con diferente composición fueron utilizadas para crear en el conjunto un amplio y complejo programa iconográfico en el que, a través de la relación estable-

57. Parte de este dinero procedía de unas bulas cuya recaudación, destinada a esta obra, había sido impulsada por el obispo Antonio de Veneris. A.C.L. Doc. 9815. *Actas Capitulares 1468*. Fol. 41v.

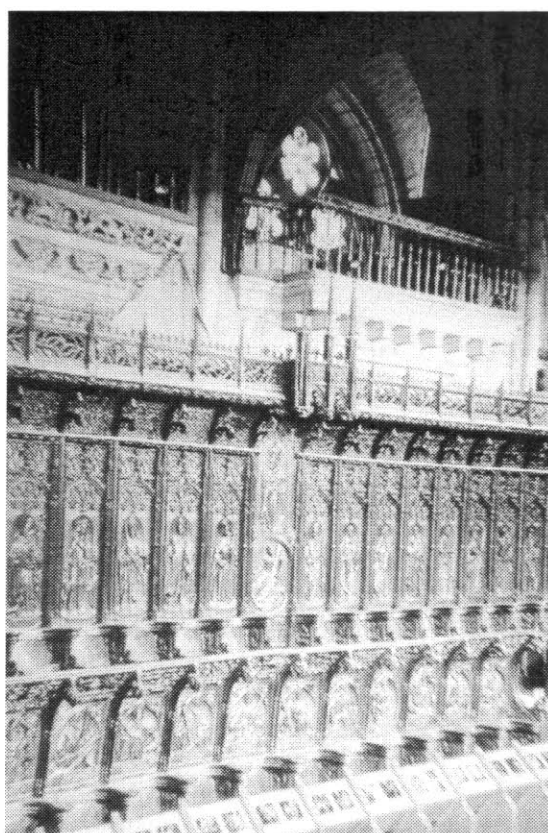


Lámina 8. Sillería de coro de la Catedral de León.

cida entre apóstoles y santos -en el nivel alto- y profetas y figuras del Antiguo Testamento -en el nivel bajo-, y a partir del antiguo tema del doble credo, el credo de los apóstoles como confirmación de las profecías veterotestamentarias, se pretendía establecer la importancia de mantener la organización jerárquica del cabildo, y por extensión de la Iglesia, como uno de los principios básicos de la institución, concepto reproducido en el propio coro, donde convivían canónigos y racioneros según estrictas reglas de funcionamiento que mantenían a cada uno en su lugar según su categoría. Esta misma diferenciación se establecía en estas tallas religiosas con respecto a las de otros elementos secundarios de las sillas, como las misericordias, apoyamanos, relieves laterales, pomos... decorados masivamente con todo tipo de escenas y figuras profanas, la mayoría muy atrayentes por su espontaneidad, su viveza, incluso el atrevimiento de algunos de los temas representados. El programa se completaba con las escenas talladas en los testeros o paneles de cierre del lado occidental, que constituían la única parte de la sillería visible en el exterior del



Lámina 9. Rey David. Dorsal bajo de la sillería de coro de la Catedral de León.

coro y que desarrollan un pequeño programa basado en la redención (Lám. 10).

Juan de Malinas debió trabajar en los estalos leoneses durante una década, con toda seguridad ayudado por un pequeño taller cuyos miembros habían asimilado dignamente el estilo del maestro aunque sin alcanzar su calidad. A la muerte de Malinas, en 1475, una gran parte de las tallas estarían ya terminadas, especialmente las de los testeros, donde puede verse su mano en las mejores tallas de todo el conjunto (Lám. 10), y las de las sillas bajas, donde puede apreciarse también en algunos de los personajes representados -el rey David (Lám. 9), San Juan Bautista, el profeta Eliseo-. Continuó su trabajo hasta su finalización hacia 1481 otro tallista, Copín de Ver, citado como entallador y carpintero, que debió realizar en la sillería un volumen de talla reducido. La obra se finalizaría hacia 1481, año en el que se acordó pagar los atrasos que se debían al maestro de la obra por la obligación que tenía de vigilar el buen funcionamiento de las obras catedralicias.

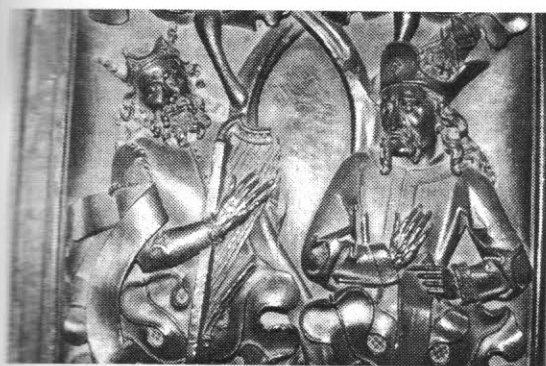


Lámina 10. Detalle de un testero de la sillería de coro de la Catedral de León.

A la finalización de la obra se asentó en la capilla mayor, ante el altar, donde se ensamblaron los ochenta y cuatro estalos en una forma bastante similar a la que aún puede verse hoy en la nave.⁵⁸ En el siglo XVIII, tras varios intentos y diversos problemas de carácter litúrgico, el conjunto coral se trasladó hasta su ubicación actual.⁵⁹ Este cambio se saldó para la sillería con la pérdida de algunos de sus elementos, ya que el espacio en su nueva ubicación era menor. Desaparecieron así seis estalos altos y dos escaleras de subida a este nivel, un panel de las cuales fue encontrado hace unos años durante las obras de acondicionamiento del actual archivo catedralicio.

La obra de la sillería leonesa tuvo importantes repercusiones artísticas. Quizá la principal fue la de establecer una nueva tipología coral con importantes innovaciones tanto en lo relativo a su estructura como a su programa iconográfico. Esta nueva tipología sería utilizada como modelo a seguir por otros conjuntos corales catedralicios realizados unos años más tarde, como los de Oviedo, Zamora y Astorga, incluso se retomó, con los correspondientes cambios estilísticos e iconográficos, en algunas obras renacentistas.

Aparte de esta influencia, bien conocida,⁶⁰ el influjo formal de esta obra se manifestó en otras,

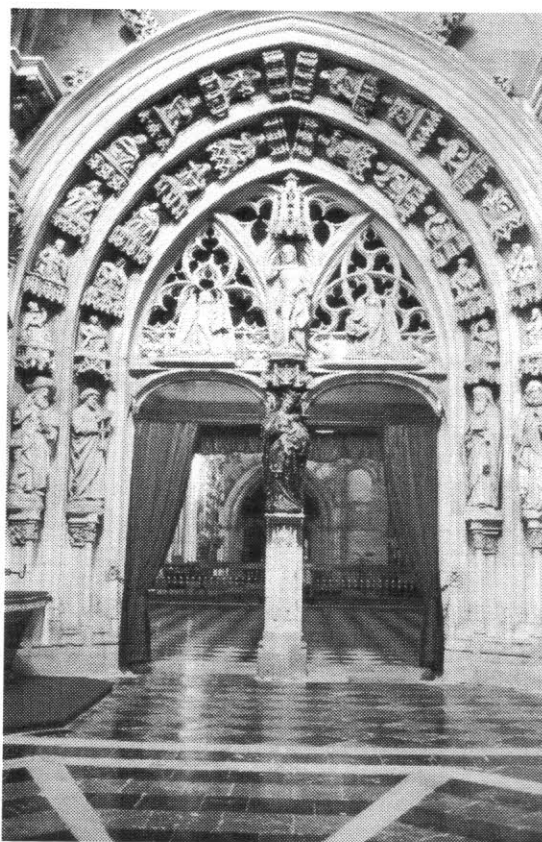


Lámina 11. Portada de la Capilla del rey Casto. Catedral de Oviedo.

realizadas por algunos de los artistas que participaron en la talla de la sillería o bajo su influencia.

Quizá la manifestación más profunda del estilo de la sillería leonesa pueda verse en la portada de la capilla del rey Casto, en la catedral ovetense (Lám.11).⁶¹ La obra muestra claramente la mano de los principales artistas que participaron en la talla de la sillería leonesa, en imágenes que presentan numerosos puntos de contacto entre las dos obras, fundamentalmente a nivel estilístico, pero también en la configuración iconográfica de algunos personajes. Así puede verse claramente la similitud existente entre la imagen de la Virgen del parteluz de la capilla y varios de los persona-

58. M. D. TEJEIRA PABLOS, "La sillería gótica de la catedral de León: hipótesis sobre su disposición original", *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 513-521.

59. M. D. TEJEIRA PABLOS, "El traslado de la sillería coral de la catedral de León en el siglo XVIII. La aportación documental", *Estudios Humanísticos*, 16 (1994), pp. 223-243. *Idem*, "Los intentos de traslado y la ubicación definitiva del recinto coral durante el siglo XVIII", *Arte, función y símbolo. El coro de la catedral de León*, León, 2000, pp. 141-144.

60. M. D. TEJEIRA PABLOS, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*, Zamora, 1996. *Idem*, *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1998. *Idem*, "La sillería de la catedral de Astorga: entre Medioevo y Renacimiento", *La catedral de Astorga en la encrucijada del 2000*, Actas del Simposio, Astorga, 2001, pp. 197-219.

61. M. D. TEJEIRA PABLOS, "Nuevas aportaciones al estudio del escultor Juan de Malinas", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXII (1996), pp. 283-295.



Lámina 12. Ester. Dorsal bajo de la sillería de coro de la Catedral de León.

jes representados en la sillería baja, especialmente las figuras femeninas, como la sibila tiburtina o la reina Ester (Lám. 12) o la relación existente entre las imágenes del rey David, Moisés, o el profeta Joel de ambos conjuntos, o entre el apostolado y algunas otras figuras de la sillería leonesa y los evangelistas y varios personajes de las jambas de la capilla asturiana. Es difícil establecer cuales de los tallistas de la obra leonesa participaron en la capilla asturiana. Quizá pueda hablarse del propio Juan de Malinas para las figuras de mayor calidad, principalmente las de las arquivoltas, ya que presentan grandes similitudes

con algunas de las mejores tallas leonesas, que lógicamente habría que atribuir a su mano, y de al menos dos diferentes miembros de su taller para el resto.⁶² La comparación estilística evidencia un movimiento de artistas entre ambas fábricas ya confirmado por la documentación.

En relación con la obra de la sillería leonesa y la portada ovetense se encuentra una imagen exenta de Santiago apóstol que se conserva hoy en el Museo de León, quizá procedente de la catedral. Esta imagen presenta importantes coincidencias tanto iconográficas -el tipo de representación es exactamente el mismo, con leves diferencias visibles sobre todo en el tratamiento de los paños- como estilísticas -la misma rotundidad de volúmenes, la misma dureza en los rasgos, la minuciosidad del trabajo del cabello y la barba, la delicadeza en la posición de las manos...- con la figura de Santiago que aparece en la jamba izquierda de la portada del rey Casto, así como con algunas figuras de apóstoles de la sillería leonesa, por lo que podría atribuirse a uno de sus tallistas.⁶³

Una gran imagen de San Sebastián conservada en el museo catedralicio leonés (Lám. 13)⁶⁴ se relaciona formalmente con la virgen de Oviedo y algunas figuras veterotestamentarias de la sillería leonesa, que repiten los mismos rostros cuadrados, de nariz recta, boca pequeña, escaso detallismo e inexpressión (Lám.12). Aunque probablemente coetánea de la obra del coro, esta imagen sustituye la representación medieval del santo como arquero, tal y como aparece en uno de los dorsales de la sillería alta, por la más novedosa del santo martirizado que también se utiliza en otras imágenes de la misma iconografía y cronología de la zona de Campos.⁶⁵

Relacionada también con uno de los tallistas de la sillería, se encuentra la imagen del Cristo crucificado conservada en la iglesia de Santa María

62. J.CUESTA, *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, p.40 cita un documento, hoy no localizado, según el cual Juan de Malinas habría recibido en 1470 el encargo de realizar esta portada.

63. El modelo tuvo cierto éxito, como puede verse en la imagen conservada en la parroquial de Simancas, muy similar a estas dos desde el punto de vista iconográfico. La imagen fue estudiada por J. ARA GIL, *Escultura gótica...*, p. 463, aunque sin aludir a las obras leonesa y asturiana.

64. J. ARA GIL, "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 145-188. La Dra. Ara relaciona estas piezas con el taller de Maestre Copín.

65. Julia Ara ya estableció la relación entre la imagen de San Sebastián asaeteado de Medina de Rioseco y algunas obras leonesas, aunque no citaba expresamente el santo de la catedral. J. ARA GIL, *Escultura gótica...*, p. 439.

de Aguilar de Campos,⁶⁶ que ha sido atribuida a Juan de Malinas, así como otras imágenes líneas repartidas por varias iglesias de la zona de Campos, cuya relación con la obra de la sillería leonesa está actualmente en fase de estudio por parte de otros investigadores.⁶⁷

Finalmente, de la amplia producción funeraria, visible sobre todo en los enterramientos del claustro, habría que destacar por su calidad la lápida funeraria encastrada en uno de los muros de la capilla que da acceso a la sacristía, perteneciente al obispo Gonzalo Osorio, que ha sido relacionada en algunas ocasiones con Gil de Siloe y su taller,⁶⁸ pero también con las tallas de la primera etapa de la sillería coral,⁶⁹ atribución más correcta esta que aquella, como puede verse al compararla con algunas de las representaciones de santos obispos que aparecen en el nivel alto del conjunto coral.

Estas obras permiten conocer mejor a algunos de los artistas que trabajaron en la catedral leonesa durante toda la segunda mitad de siglo, artistas que seguramente llegaron a León con Juan de Malinas y que comenzaron haciendo tallas para la sillería coral y que, bien a su término, bien durante su realización, contrataron otras obras, algunas de ellas de gran entidad, como la portada ovetense, donde demostraron que además del trabajo de la madera, dominaban con el mismo buen oficio el tallado de la piedra. Todos ellos se movían con comodidad en el ámbito formal de influencia germano-flamenca, presentando, aunque con algunas excepciones muy destacables, unos mismos rasgos estilísticos -rostros alargados y muy expresivos, cabellos rizados que se apartan en ondas muy movidas de los rostros, manos de dedos alargados que adoptan posturas curvilíneas, vestiduras envolventes, de pliegues rígidos y un gusto marcado por los paños flotantes- en lo que supone un evidente deseo de mostrar una cierta homogeneidad estilística a la vez que la necesidad de manifestar su personalidad



Lámina 13. Imagen de San Sebastián. Museo Catedralicio y Diocesano de León.

artística en sus obras. La dispersión geográfica de las piezas conservadas indica con claridad el ámbito de influencia de la fábrica leonesa, (Asturias y Tierra de Campos) confirmando así

66. J. ARA GIL, "Escultura de Cristo crucificado", *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*. Catálogo de la Exposición, Valladolid, 1994, pp. 130-131.

67. Me refiero a algunas piezas como el San Juan Bautista de la iglesia de San Juan de Villalón o la Piedad de la iglesia de Santiago en Medina de Rioseco, que han sido atribuidas al taller de Juan de Malinas en J. ARA GIL, "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe...", p. 185. En la actualidad J. I. HERNÁNDEZ REDONDO se encuentra estudiando estas y algunas otras piezas similares que podrían adscribirse igualmente a algunos de los miembros del taller que realizó la sillería catedralicia leonesa.

68. W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...*, p. 73. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, p. 485.

69. J. ARA, "Escultura en Castilla y León en época de Gil de Siloe...", p. 185.



Lámina 14. Imagen de un canónigo. Ménsula de la antigua librería de la Catedral de León.

los datos ya conocidos con respecto a otro tipo de manifestaciones artísticas.

Junto con la sillería leonesa la segunda gran realización escultórica de la segunda mitad de siglo se encuentra en el complemento escultórico de la nueva librería catedralicia. La obra se habría iniciado hacia 1492 en una de las antiguas capillas de la girola, que sería ahora ampliada creando un espacio rectangular que se utilizó como archivo y biblioteca capitulares.⁷⁰ Seguramente se comenzarían hacia esa misma fecha las esculturas que debían decorar su inte-

rior. En primer lugar las tallas de las orlas del muro y de las ventanas, desarrollan los habituales temas fantásticos y cotidianos entre vegetales, propios de este tipo de elementos,⁷¹ alusivos, únicamente en el marco del acceso principal, a la lucha del bien contra el mal y al triunfo del primero. En segundo lugar la parte fundamental del complemento escultórico de la librería está formada por las ocho grandes ménsulas que aparecen en las esquinas y en el centro de sus muros y que, tras una atribución hoy desestimada al propio Juan de Badajoz que levantaría la librería,⁷² hoy lo son a un discípulo de Alejo de Vahía,⁷³ artista con el que también se ha relacionado la sillería ovetense,⁷⁴ con lo que aparece un nuevo ejemplo de relación entre las fábricas leonesa y asturiana en el mismo sentido que la anteriormente comentada. Las ménsulas forman un curioso programa iconográfico probablemente debido al obispo Alfonso de Valdivieso durante cuyo obispado se llevó a cabo la obra de la librería. A partir de la representación individualizada de diversos personajes, como la reina de Saba, Hércules, Sansón... se pone de manifiesto la importancia de la sabiduría y la dificultad con que se obtiene, un tema muy relacionado con la función de biblioteca que desarrolló la hoy capilla de Santiago. El programa va aún más allá y se hace más concreto, al incluir entre las figuras representadas en las ménsulas a un canónigo con la inscripción "*Legere et non intelligere*" en una clara crítica hacia la ignorancia de algunos de los miembros del cabildo, con los que el obispo promotor tuvo continuos enfrentamientos durante todo su episcopado (Lám. 14).⁷⁵ Orlas y ménsulas ponen así el contrapunto al programa iconográfico desarrollado en las vidrieras, donde aparece el habitual despliegue de figuras religiosas. De este modo el soporte escultórico se pone al servicio de otras artes, dando un matiz profano no exento de crítica al conjunto.

70. E. CARRERO SANTAMARÍA, *Santa María de Regla...* J. VALLEJO BOZAL, "El códice 17 de la catedral de León y la organización bajomedieval del archivo catedralicio", *La documentación para la investigación. Homenaje a José Antonio Martín Fuertes*, León, 2002, Vol. II, pp. 645-656.

71. Un resumen de los temas representados en estas orlas pétreas aparece en W. MERINO RUBIO, *Arquitectura flamenca...* y A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 495-502.

72. A. FRANCO MATA, "Elementos decorativos secundarios en la catedral de León a finales del siglo XV y comienzos del XVI durante el maestrazgo de Juan de Badajoz el Viejo", *Archivo Español de Arte*, 200 (1977), pp. 417-425.

73. J. YARZA LUACES, *Alejo de Vahía, mestre d'imatges*, Barcelona, 2001.

74. J. ARA GIL, "La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo", *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 341-352.

75. E. CARRERO SANTAMARÍA, "Una alegoría y un sarcasmo en la librería de la catedral de León", *Imágenes y promotores en el arte medieval*, Barcelona, 2001, pp. 289-298.

Como puede verse la actividad desarrollada en la catedral leonesa durante la segunda mitad del siglo XV fue intensa y variada, emprendiéndose varias obras de importancia a la vez que otras menos ambiciosas pero igualmente relevantes y de no menor calidad. Del estudio de las conservadas se deduce la presencia de varios talleres, uno de gran actividad en torno a la sillería coral, con extensiones en otras obras dentro y fuera del ámbito catedralicio, en León y en otros territorios cercanos, y otro a raíz de la obra de la librería, más puntual, aunque con una extensión aún mal conocida en la zona de Campos,⁷⁶ probablemente menos duradero en el tiempo y por lo tanto de menor impacto en el conjunto escultórico de la catedral. Para estas obras se contrataron escultores imbuidos de una fuerte influencia flamenco-germana, algunos de ellos claramente extranjeros, aunque bien adaptados al gusto hispano. Se trata de artistas de gran calidad, sin lle-

gar a la maestría de sus contemporáneos más famosos, y buenos conocedores de lo que éstos estaban haciendo, manifestando en su obra la influencia de los principales talleres castellanos, sobre todo de los burgaleses y palentinos. Contaron además con buenos iconógrafos, que supieron aprovechar el buen oficio y la versatilidad de los maestros para crear programas complejos e innovadores, adaptados a estructuras novedosas, que en algunos casos fueron el origen de modelos a seguir por obras posteriores. Esta calidad, quizá no de primera fila pero sí muy notable, muestra de manera muy clara la situación de la catedral leonesa como foco artístico destacado pero lejos de lo que coetáneamente suponían los talleres burgaleses y toledanos que trabajaban en sus respectivas fábricas catedralicias y que marcarían un último momento de esplendor del gótico antes de su definitiva disolución.

76. J. ARA GIL, "Escultura en Castilla y León...", p. 187, cita en relación con las ménsulas una figura papal conservada actualmente en el Museo Marés, procedente de Palencia y una Virgen, hoy desaparecida, que venía de Támara.