

# La torre sur de la catedral de León: del maestro Jusquín a Hans de Colonia

Juan Luis Blanco Mozo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

## RESUMEN

Los estudios llevados a cabo con motivo de la restauración de la torre sur de la catedral de León, realizada en 1999, han permitido retomar el problema planteado en torno a su autoría. Descartada la responsabilidad en la obra de Alfonso Ramos, se ha tratado de perfilar la personalidad artística de Jusquín, maestro de la catedral entre 1445 y 1481 aproximadamente. Se ha ampliado su catálogo escultórico con la atribución de nuevas obras que le sitúan en plena sintonía con los recursos formales procedentes del mundo flamenco. El análisis estructural de los cuerpos superiores de la torre, erigidos entre 1458 y los últimos años de la década de los setenta, ha permitido constatar la presencia de una impronta alemana difícil de asumir en el haber del maestro Jusquín. Para resolver esta aparente paradoja y sin negar su dirección de la obra, se plantea la hipótesis de que la traza de los cuerpos intermedio, superior y de la aguja saliera de manos de los Colonia, en concreto de Hans, en la misma medida que se le ha atribuido la planta de la catedral gótica de Astorga.

## SUMMARY

Upon 1999 restoration of the southern tower of the cathedral of Leon, there has once more arisen the question of who the author of this work is. Once Alfonso Ramos' authorship has been discarded, studies are being focused in the artistic profile of Jusquín, master builder of the cathedral of Leon from approximately 1445 to 1481. Jusquín sculptural catalogue has been widened as more masterpieces have been attributed to him. These new attributions have clearly placed him within formal Flemish style context. Structural analysis of the upper elements of the tower, which were erected between 1458 and the late 1470s, has led to the conclusion that these elements have a marked German style which is difficult to find in master builder Jusquín. With the only purpose to clarify such apparent paradox and without denying Jusquín's responsibility as master builder of the tower, the hypothesis arises that the design of the higher levels of the tower (middle and upper elements and spire) might belong to the Colonia's and, particularly to the skilled hands of Hans of Colonia, in the same way he has been given the authorship of the ground plan of the gothic cathedral of Astorga (Leon/Spain).

Con la finalización de la torre sur, la catedral de León culminó una etapa fundamental de su proceso constructivo<sup>1</sup>. A falta de algunos remates menores, todos los alzados interiores y exteriores de la primitiva planta habían alcanzado su plena configuración. El perímetro expues-

to en la idea general —planteada a mediados del siglo XIII por un tracista conocedor de la arquitectura francesa— había adquirido su total desarrollo vertical.

El resultado de tantos años de esfuerzo edilicio fue en general muy positivo y homogéneo. La rápida cons-

trucción de la mayor parte del templo favoreció su unidad estilística dentro de las pautas más avanzadas del gótico radiante. Entraba dentro de la lógica estructural la coexistencia de algunos matices de diferente signo, pues al fin y al cabo, se habían asumido las últimas novedades llegadas del país vecino, pionero en este estilo. Así, por ejemplo, la planta leonesa reproducía en menor escala la de la catedral de Reims, su alzado tripartito recordaba el de Amiens; y su pórtico occidental, el de los cruceros de Chartres.

Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el paso del tiempo y razones de carácter funcional habían provocado una disociación arquitectónica difícil de conciliar con las filiaciones expuestas. La torre sur (fig. 1), al igual que su hermana del norte, patentiza su total alejamiento respecto de los modelos franceses. Su situación, en los extremos de la fachada principal fuera de la trayectoria de las naves, no encuentra parangón en la arquitectura gala del momento. La articulación masiva de los muros de la torre norte —prácticamente hasta la aguja— y del cuerpo base de la sur nada tienen que ver con los gráciles paramentos de la nave principal o con los ligeros arbotantes que la sustentan. Otro tanto sucede, por motivos diferentes, con el cuerpo intermedio y superior de la torre nueva y no digamos con su aguja calada que, como las de Burgos, supuso una importación germana tan sorprendente como inédita para la arquitectura castellana del siglo XV.

La torre sur de la catedral de León ha conocido tantas descripciones como viajeros y redactores de guías se han parado a contemplar la grandeza de su fachada principal. En la inmensa mayoría de los casos no han pasado de ser meras transcripciones literales de lo que veían sus ojos, siempre desde la perspectiva histórica de su tiempo. Muchas de ellas interesantes, algunas muy críticas con sus elementos decorativos, pocas o casi ninguna han estudiado sus partes y su proceso constructivo con rigor científico sin preguntarse, por ejemplo, cuáles fueron las relaciones entre la forma y la función. Hay que esperar hasta 1974 para que los cuerpos superiores de la torre formaran parte de un estudio histórico sobre la arquitectura gótica final que, si bien puso orden en las escasas noticias conservadas, añadió nuevas incógnitas, diríamos nuevos problemas, difíciles de despejar<sup>2</sup>.

No sin cierta cautela a sabiendas de su complicada resolución, retomamos uno de los problemas más acuciantes que rodean a la torre sur de León, el de su autoría —si es posible plantear de esta manera, sin caer en el anacronismo histórico, la responsabilidad intelectual de un maestro del cuatrocientos español sobre una obra como ésta—. Quizás la arquitectura tardogótica de la sede leonesa no esté tan necesitada de nombres como de análisis formales que sitúen en su contexto preciso, en relación con lo que se está haciendo en otros lugares de

Castilla y de Europa, construcciones como la torre que nos ocupa, el remate del hastial norte, la Silla de la Reina o la Limona. Dejando para otra ocasión el problema de las torres de flanqueo y el estudio del cuerpo base, nos centraremos en el estudio estilístico de la construcción del siglo XV, aquella que comenzó (1458) con el arranque del cuerpo intermedio, a la altura de los escudos del obispo Pedro Cabeza de Vaca, y que terminó en los últimos años de la década de los setenta con la aguja calada<sup>3</sup>.

Como sucede con buena parte de la arquitectura castellana de este siglo, la documentación conservada al respecto es muy escasa. Jusquín es el maestro que encabeza las nóminas del único período (1458-1462) documentado en las cuentas de fábrica. Este lapso coincide con la construcción del cuerpo intermedio de la torre sur. Nada dicen los archivos del nivel superior y de la aguja. Aquél se coronó en el mandato del obispo Rodrigo Ruiz de Vergara (1470-1478), según señalan sus escudos situados en los chaflanes del último tramo. Además en la escalera del husillo en su fachada principal, a pocos metros del final del cuerpo superior, se conserva una inscripción con la fecha de 1472. La aguja debió de rematarse seguidamente, antes de terminar la década de los ochenta, pues existe continuidad en la presencia de marcas de cantería encontradas en las partes altas de la torre. Alguna de ellas se repetirá en la sacristía de la catedral construida entre 1487 y 1491.

## 1. JUSQUÍN, MAESTRO DE LA OBRA

En este panorama incompleto y un tanto confuso emerge la figura del maestro Jusquín, del que por no saber, no conocemos ni su primer apellido. El caso es que el estudio del gótico final de la catedral de León pasa por su biografía y obra. De la primera poco más podemos añadir, nos limitaremos a recopilar las noticias documentales dándoles un sesgo más crítico. En cuanto a su obra, se halla necesitada de un análisis estilístico mucho más riguroso, teniendo en cuenta los referentes artísticos más cercanos, en nuestro caso Burgos y Astorga.

Iniciamos nuestro recorrido dando por buena la información de un acuerdo capitular fechado el nueve de enero de 1482 que dice así:

*Todos de un acuerdo dixieron que por quanto Mestre Josquin, mestro de la obra de la dicha iglesia, era falleçido e es neçesario un maestro para la dicha iglesia e obra della, e Alvaro Ramos, pedrero, vezino desta çibdad, les paresçia que es buen oficial e suficiẽte para ser mestro de la dicha obra, por ende que les fesian e fiesieron mestro de la dicha obra tanto quanto fuere la*



*voluntad del señor obispo e de los señores dean e cabildo e non más*<sup>4</sup>.

La noticia, a falta de la fecha y del lugar de nacimiento del maestro, adquiría una especial relevancia en el acotamiento de su biografía y trayectoria artística. Si falleció posiblemente algunos meses antes de esta fecha –tal vez por ello vacaron sus casas en julio de 1481<sup>5</sup>– su responsabilidad al frente de las obras de la catedral de León se habría prolongado al menos durante 36 años, habida cuenta de que ya en 1445 ocupaba las casas de la calle Canónica como titular de este oficio<sup>6</sup>. Se podría suponer que, cuando accedió a la maestría, era un hombre que había alcanzado una relativa madurez profesional, un prometedor oficial de unos 25 años de edad por lo menos. De este modo, sin querer presentar un caso de excesiva longevidad, que pudo serlo, el maestro Jusquín habría nacido en torno al año 1415, lustro arriba, lustro abajo.

Su origen no está nada claro. Jusquín –nosotros siempre lo acentuamos– parece ser una castellanización del diminutivo flamenco Joosken, proveniente del nombre Joost, Justo. Este hecho dio pie a Gómez-Moreno para plantearse la posibilidad de su origen nórdico y de que se tratara del mismo maestro supuestamente documentado en la catedral de Toledo en 1429, Gusquín de Utrecht<sup>7</sup>. Tal posibilidad se esfumó cuando se comprobó que el susodicho era un simple mercader<sup>8</sup>. Otros autores han querido ver un Jusquín nacionalizado, hijo tal vez de un holandés, pero criado y formado artísticamente en Castilla<sup>9</sup>. Las relaciones comerciales y políticas con los Países Bajos, intensificadas en el siglo XV gracias al comercio de la lana castellana, habrían facilitado la llegada de maestros flamencos, amén de destacadas producciones artísticas. La presencia en León de un mercader avecindado en Burgos llamado Gusquín de Olande –proveedor de vidrio, plomo y estaño para las vidrieras de la catedral– ejemplifica mejor que nada el camino abierto hacia el mundo flamenco, siempre a través del jalón inexcusable de la capital burgalesa<sup>10</sup>. Por esos mismos años se instaló en Toledo Hanequín de Bruselas, introductor del gótico flamígero en la sede primada durante el arzobispado de Juan de Cerezuela, hermanastro de don Álvaro de Luna<sup>11</sup>. Otro tanto sucedía en la vecina catedral de Oviedo. En el segundo tercio del siglo XV –casi contemporáneos de Roan, Domínguez y el primer Jusquín– está documentada la presencia en sus obras de dos maestros cuyos apellidos delatan su procedencia nórdica. Primero fue Nicolás de Bar al que se le considera autor de la panda oriental del claustro, con bella tracería flamígera; y más tarde, a partir de 1449, Nicolás de Bruselas que daría paso a la llegada de un maestro que trabajó con Jusquín en León, Juan de Candamo<sup>12</sup>.



Fig. 1. *Catedral de León.*

Sobre su formación e ingreso en las obras catedralicias tan sólo se puede especular. Desde que Gómez-Moreno creyera ver su participación en el trabajo escultórico de la capilla de don Fernán López de Saldaña, contador mayor de Juan II, en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas, se ha tratado de vincular su devenir biográfico con el casi desconocido Guillén de Roan *maestro de la yglesia de Leon*, fallecido en 1431<sup>13</sup>. Por aquellos años se sucedieron varios maestros de la obra de los que apenas nos quedan datos. En 1424 un desconocido Fernando González ocupaba el puesto<sup>14</sup>. Le debió de seguir por pocos años el citado Roan hasta 1431. Entre esta fecha y la de 1445, ya con Jusquín, debió de mediar la labor de un tercer artífice. Sin citar la procedencia de su información, Demetrio de los Ríos se refirió a un maestro llamado Juan Domínguez como autor en 1444 del frontón triangular que corona el hastial norte<sup>15</sup>. A modo de hipótesis el joven Jusquín pudo haberse formado con este último maestro, tal vez ocupando un puesto secundario en las obras de la catedral. En cuanto a la relación con el citado Guillén de Roan, tampoco la descartamos. Aunque la extensión de la maestría de Jusquín hasta 1481 reduce mucho las posibilidades de un aprendizaje con Roan, no las anula, sobre

todo, a tenor de las innegables conexiones estilísticas entre algunas esculturas de la capilla Saldaña y de la catedral de León.

No conocemos los pormenores del contrato de maestro firmado por Jusquín y el cabildo catedralicio, siendo obispo de León don Pedro Cabeza de Vaca. Por los cuadernos de cuentas que nos han llegado, sabemos que percibía un salario anual en moneda y trigo, una cantidad fija por cada día trabajado y le eran pagados de forma independiente los encargos especiales que obtenía. Además recibía otras compensaciones como aves de corral, aguinaldos, exenciones de impuestos y una vivienda propiedad del cabildo. Empezó ganando por el primer concepto 600 mrs. y 15 cargas de trigo, elevados a 1.000 en fecha sin determinar, que será el mismo sueldo acordado en el contrato de maestría de su sucesor en el cargo (1482).

En 1452 ganaba 13 mrs. por día trabajado, dos más que el siguiente oficial en la nómina<sup>16</sup>. Durante todo el año 1458, inicio de las obras en la torre sur, cobraría 25 mrs. al día y 4 mrs. por festivo<sup>17</sup>. Es en este momento cuando las diferencias de paga con el resto de los oficiales se hacen mayores, entre 8 y 10 mrs. Sin que sepamos el motivo, al año siguiente se le rebajó la primera cantidad a 20 mrs., lo que provocó el enfado del maestro y tal vez una primera espantada de la que se tuvo que arrepentir. En estos primeros días de 1459 no figuró en nómina *por quanto se altero que dijo que non queria estar por lo que el señor obispo e cabildo le mandaron tasar*<sup>18</sup>. Sea como fuere permaneció en la lonja durante todo el año 59 cobrando sus 20 mrs.

Su situación mejoró merced a un acuerdo alcanzado en marzo de 1460, según el cual pasaba a ganar 20 mrs. los días festivos que se encontrara en la ciudad. A cambio el maestro se comprometía a *faser en cada año una imagen*<sup>19</sup>. Fue el único trabajador que, en este período documentado de 1458-1462, cobró alguna cantidad por los días festivos. No parece una cuestión baladí, pues al final del año se acumulaban muchos; por ejemplo, en 1460 se contabilizan casi 90, entre domingos y fiestas religiosas<sup>20</sup>. No conocemos más noticias sobre su paga diaria en los años sucesivos. Es de suponer que acabaría ganando la misma cantidad ofrecida en 1482 a su sucesor Alfonso Ramos, 30 y 15 mrs. por día laborable y festivo respectivamente<sup>21</sup>.

Como parte de su contrato de maestro, Jusquín habitaba una casa en la calle de la Canónica, hoy Cardenal Landázuri, frontera a la capilla de San Nicolás, en el ángulo noroeste del claustro. Espaciosa y práctica, pero sin grandes lujos, se distribuía en dos plantas: la baja con un portal, establo, corral con un pozo, casa de horno, bodega, *vergel*, leñera, cocina con chimenea baja y dos cámaras; la alta con otras cuatro cámaras. En el año 1445, el alquiler anual estaba valorado en 250 mrs., can-



Fig. 2. Jusquín: San Juan Bautista, pórtico occidental.

tividad que el administrador de la obra pagaba a los beneficiarios del cabildo<sup>22</sup>. Con el tiempo pasaría a ser disfrutada por Ramos —en 1482 se valoraba en 3.000 mrs.— y los Badajoz. En otras casas de esta misma manzana, propiedad también del cabildo, vivían algunos oficiales de las obras<sup>23</sup>.

Todos estos datos sitúan al maestro en una posición privilegiada dentro del grupo de profesionales que prestaban sus servicios en la catedral. Las ventajosas condiciones de su contrato y la constante subida de sus emolumentos parecen indicar que maestro Jusquín gozaba de una buena consideración profesional. La alteración de 1459 delata a un personaje seguro de su propio valer, que se sabe considerado y casi diríamos imprescindible para la buena marcha de las obras. A falta de establecer su perfil artístico, al que enseguida nos referiremos, su modelo se acerca en buena medida al planteado por Colombier para el arquitecto francés de la Edad Media; o por lo menos al de algunos de sus colegas hispanos, como Juan de Candamo o Juan Guas<sup>24</sup>.

Tras el citado conflicto de 1459 las ausencias documentadas del maestro —recordemos que no cobraba cuando faltaba de la ciudad— son cada vez más largas y con-





Fig. 3. Jusquín: Ménsula, torre sur (cuerpo intermedio).



Fig. 4. Jusquín: Ménsula, torre sur (cuerpo intermedio).

tinuadas, sin que puedan ser justificadas como períodos vacacionales o, menos aún, enfermedades. También descartamos que pasara temporadas en las canteras que suministraban piedra a las obras o que partiera a reconocer otros modelos artísticos —como el caso del maestro Enrique y su viaje a Segovia, Palencia y Sahagún para reconocer sus sillerías— ya que todas estas circunstancias han quedado reflejadas en las cuentas de la catedral<sup>25</sup>.

Durante el año 1458, recordemos que todavía cobraba 25 mrs. por día trabajado, no figura ninguna ausencia continuada. A partir de 1459, cobrando ya 20 mrs., éstas se disparan: 62 días en ese mismo año; 44 en 1460; 67 en 1461; y la friolera de 88 en 1462<sup>26</sup>. En la mayoría de los casos sabemos que además de no trabajar en la lonja, no estaba en la ciudad pues en los festivos no percibe cantidad alguna, leyéndose en las nóminas expresiones como el maestro *no hera aquy* o *al maestro nichil*.

A falta de una explicación mejor, cabe interpretar que Jusquín a partir de 1459 estuvo inmerso en una segunda obra ajena a la catedral y a la propia ciudad de León —no muy lejana, pues el período de ausencia más largo no supera el mes— que trató de compatibilizar con su presencia en la construcción de la torre sur<sup>27</sup>. Conocidas sus intenciones, el cabildo, en primer lugar, viendo sus intereses perjudicados, intentó persuadir al maestro con una simple reducción aritmética, con una bajada de su jornal (1459). Esto suponía que si el maestro aspiraba a ganar una cantidad anual parecida a la de 1458 (25 mrs. por día laborable) necesitaría trabajar más días en la lonja. Y en segundo lugar, vista su persistencia, el cabildo le ofreció una subida significativa del jornal fes-

tivo, hasta equiparlo con el laborable (1460), a cambio de comprometerle la realización de una escultura al año. O lo que es lo mismo, con el incentivo de los domingos y festivos pagados (= a estar en la ciudad) intentaban que sus faltas fueran más cortas y que cuando estuviera en la lonja se empleara a fondo en lo mejor de su arte, la escultura.

## 2. MAESTRO JUSQUÍN, ESCULTOR

El único papel manuscrito salido de la mano del maestro se refiere a este último acuerdo. En él recoge los pormenores de su obligación afirmando que

*(...) yo faga en cada año un imagen de la medida de los de la fuente o si fuese grande imagen que en dos años yo faga un imagen y si no la feciere que a mi descuentan mill maravedis en cada año quando no la fecier*<sup>28</sup>.

Así pues, los responsables de la fábrica valoraban con singular interés su capacidad profesional en la fabricación de imágenes. Es la única de las aptitudes artísticas que ha quedado reflejada en la documentación que se conserva en el archivo. Además de este nuevo contrato, queda la noticia de un pago en 1458 de 1.400 mrs. por la realización de dos *ymagenes* de San Juan y Santiago para la fuente de la plaza de Santa María de Regla<sup>29</sup>; y de otro de 24 de enero de 1464, recogido en las actas capitulares, por tres imágenes para sus caños:

*Este día mandaron los señores que diese en ayuda de las tres imágenes que están por fazer para el caño,*

que habia de fazer el maestro de la obra, 600 mrv. para cada una que son mil e ochocientos mrs. por quanto las non pudo acabar con ocupamiento de la torre, testigos los sobre dichos<sup>30</sup>.

De esta manera, los únicos ingresos extraordinarios que se han documentado –haciendo la salvedad de un pago no muy claro por la construcción de un muro en el abditorio– provienen de la práctica escultórica.

La historiografía ha considerado que el San Juan Bautista (fig. 2) situado en una de las jambas de la portada de San Francisco del pórtico occidental proviene de la citada fuente, siendo por lo tanto, la única obra documentada del maestro. El estudio de su estilo escultórico debe iniciarse desde esta escultura y su pareja del Salvador, ubicada en la misma portada, con la que guarda un parecido incuestionable<sup>31</sup>. Jusquín trabajó sus dos cabezas de la misma manera –rostro ancho y ovalado, ojos almendrados, barba rizada dividida en dos y pelo sogueado– como si se tratara de un modelo seriado adaptable a cualquier encargo. Las únicas diferencias se aprecian en los elementos iconográficos de cada imagen y en el tratamiento de la indumentaria. El trabajo de verdadera calidad se centra en las citadas cabezas y en el traje del San Juan Bautista, donde la piel de cordero adquiere unas calidades muy reales. Su escultor gusta de un tipo robusto y un tanto bajo, ancho de hombros y con volúmenes muy acentuados logrados gracias a los amplios pliegues de la vestimenta<sup>32</sup>.

Muy relacionadas con estas esculturas son dos figuras que decoran sendas ménsulas que se encuentran en el interior del cuerpo intermedio de la torre sur. Situadas en los ángulos noroeste y nordeste, en la parte levantada en la segunda mitad del siglo XV, sirven de arranque a columnas adosadas en las esquinas de las que nacen los nervios de crucería de la bóveda cuatripartita. Extraña su ubicación, a una altura considerable justo debajo de la tarima que sostiene la habitación de la maquinaria del reloj. Tal vez por este motivo, al estar en un lugar oscuro y de difícil acceso, nunca hasta ahora han sido incluidas en un estudio histórico-artístico. Fueron trabajadas a partir de una piedra cúbica en la que todavía se pueden apreciar los arañazos, paralelos y ligeramente incisos, de la escoda (*marteau brettelé*), instrumento de uso generalizado en la cantería de la Baja Edad Media<sup>33</sup>.

A la izquierda o lo que es lo mismo en el ángulo noroeste, surge del muro el busto de un personaje (fig. 3) que muestra una filacteria –estirada pero sin texto– sostenida con sus dos manos. Viste una capa holgada y con mucho vuelo, tal vez una loba, que le cubre los brazos y la cabeza<sup>34</sup>. La inexistencia de un capuchón y la continuidad del borde de la capa hace que descartemos el capuz, una prenda muy común en este siglo. Un dobla-

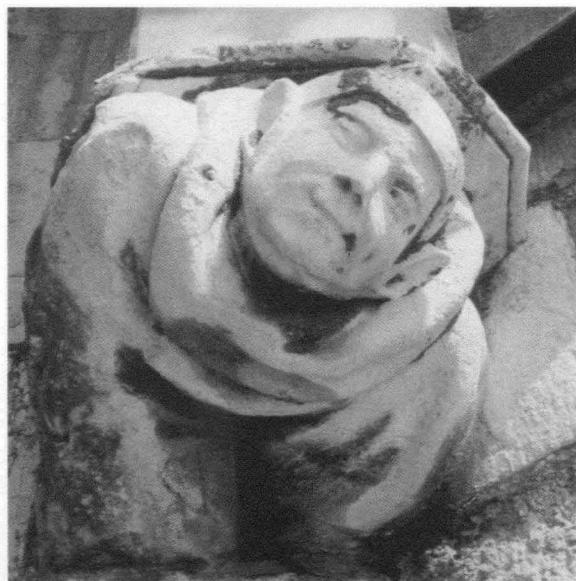


Fig. 5. Jusquín: Ménsula, Silla de la Reina.

dillo que echa la tela hacia atrás, sobre la frente, permite que veamos un rostro ancho y redondeado, con grandes ojos, cejas pobladas, poderosa nariz y labios carnosos que marcan un gesto adusto y firme. No albergamos ninguna duda sobre este naturalismo, se trata de un retrato, de una persona con rasgos individualizados cuya identidad desconocemos. Tampoco dudamos en adscribirla al catálogo de la obra escultórica del maestro Jusquín.

En la otra esquina, otro personaje (fig. 4) dirige su mirada hacia la parte inferior. A pesar de su situación no parece que entable ningún tipo de relación espacial, temática o iconográfica con la otra ménsula. Se trata del busto de un individuo de hombros poderosos en posición un tanto forzada –con el cuerpo adelantado y encorvado, como si estuviera en acción de encaramarse a través de un lugar estrecho– a causa de las reducidas dimensiones de la ménsula y del deseo de mostrar la mayor parte posible de la figura. Con la mano derecha sujeta una jarra por su asa y con la izquierda dos varas rematadas en unos mechones recogidos por cintas. La disposición de esta última mano invita a pensar que el individuo está removiendo el contenido del recipiente. La jarra carece de medio borde, embebido en el cuerpo del campesino, en un efecto que delata que la figura fue tallada para ser vista desde abajo, nunca de frente. Su vestimenta es modesta, al estilo de un campesino. Viste una camisa de manga larga ceñida al pecho por un cordaje en zigzag. Se cubre con una variante del capirote, el papahigo, especie de capuchón ajustado a la cabeza y al cuello usado en los viajes para protegerse de las inclemencias del tiempo, muy común en el mundo rural<sup>35</sup>. Entre sus fajas surge un rostro ovalado, difi-





Fig. 6. Peter Parler: Autorretrato, triforio de la catedral de Praga.

cil de observar por la suciedad que lo cubre, con ojos almendrados, cejas anchas y mentón saliente, mucho más idealizado que en el caso anterior.

Hermana de estas dos esculturas es una tercera ménsula (fig. 5) situada sobre el acceso al husillo de la Silla de la Reina. Sirve de arranque al fuste de un arbotante que une esta torre-contrafuerte con el hastial sur. La escultura debió de colocarse en este lugar cuando se construyó el último cuerpo en la segunda mitad del siglo XV<sup>36</sup>. Fue trabajada a partir de un bloque de piedra grisácea, áspera y dura que recuerda el tipo de material utilizado en el frontón triangular del hastial norte y en la parte más elevada del cuerpo intermedio de la torre sur. Representa el busto de un hombre envuelto en una vestimenta muy amplia, que cubre su cabeza con una especie de bonete. De entre los pliegues que forman el cuello de la prenda, emerge de nuevo un rostro ancho y redondo con ojos grandes, nariz chata y labios gruesos, mostrando una expresión risueña, como de burla. Sus orejas son excesivamente grandes, gruesas y muy carnosas, rozando lo grotesco. Ha perdido el brazo derecho que sujetaba algún objeto. A pesar de que este tipo de piedra tiene una textura diferente a la vista en las ménsulas anteriores, tiene un parentesco muy cercano con ellas, especialmente con la del hombre que sujeta la filacteria.

Las tres ménsulas fueron talladas por la misma mano. Su ubicación, la forma de ser trabajadas, la complejión



Fig. 7. Ulrich de Ensingen, Museo de la obra de la catedral de Estrasburgo.

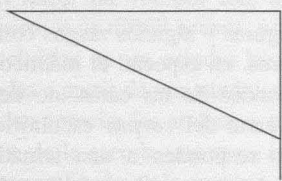
fuerte de las figuras y algunos rasgos comunes que presentan los rostros, en especial el idéntico rayado de las cejas o la redondez de las caras, no dejan lugar a la duda, forman parte del *corpus* escultórico de Jusquín. Al parecer, no responden a una temática común, ni siquiera a un ciclo iconográfico relacionado con los lugares donde están situadas. Debido a esto y a su ubicación secundaria, fuera de la vista del espectador, a nuestro entender serían esculturas realizadas para cumplir el acuerdo alcanzado en marzo de 1460 que supuso una sensible subida del jornal festivo del escultor, a cambio, como ya quedó explicado, de realizar una imagen pequeña al año o una grande cada dos. En las condiciones no se concretaban los detalles de ejecución por lo que éstos debieron de quedar en manos del maestro de la obra.



Fig. 8. Jusquín: Sepulchro de Juan Martínez Grajal, claustro de la catedral de León.

Por ello, sorprende la libertad con que fueron concebidas las piezas y algunos pormenores que las ilustran.

Nos ha llamado poderosamente la atención un detalle de la primera ménsula que hemos estudiado. En el entrecejo de este personaje —que insistimos, tiene rasgos personales— se puede observar una marca de cantería que se repite en los muros de la construcción del siglo XV<sup>37</sup>.



Se trata de un triángulo rectángulo isósceles con uno de sus lados prolongado. ¿Por qué? Nunca lo sabremos con seguridad. Resulta chocante que el autor de la pieza dejara su firma, porque hay que entender que es la suya, en un lugar tan señalado. Pero parece que la libertad que disfrutó el artista en este tipo de esculturas le permitió esto y mucho más. No sería descabellado pensar que la marca de la escuadra perteneciera al maestro de la obra y que el personaje que muestra la filacteria



Fig. 9. Jusquín: Alfonso González de Getino, torre sur.

fuera el propio Jusquín, retratado bajo una de las ménsulas que sujetan la estructura ojival de la bóveda. El autorretrato no tendría una función determinada, ni un carácter público, sería más bien un ejercicio práctico y personal del maestro.

Aunque lejano en el espacio y en el tiempo, con un sentido representativo muy diferente, el supuesto autorretrato de Jusquín formaría parte de la tradición iconográfica del arquitecto que se pierde en la Edad Media. Comenzaría con las imágenes idealizadas de algunos maestros representados con sus útiles de trabajo y con escasos rasgos individualizados, como las lápidas mortuorias de Hugues de Libergier de la catedral de Reims<sup>38</sup>, del arquitecto desconocido de la iglesia de Saint-Ouen de Rouen, de Alexandre y Colin de Berneval en la misma iglesia, de Richard de Gainsborough en Lincoln (s. XIV), William de Wermington en Croyland o la curiosa imagen del maestro Humbret en una arquivolta de la colegial de San Martín de Colmar (finales del siglo XIII). El tiempo y la revalorización del perfil profesional de estos artistas abrieron el camino a representaciones más personales, verdaderos retratos como el de Hans Stetthaimer en la iglesia de San Martín de Landshut. Una



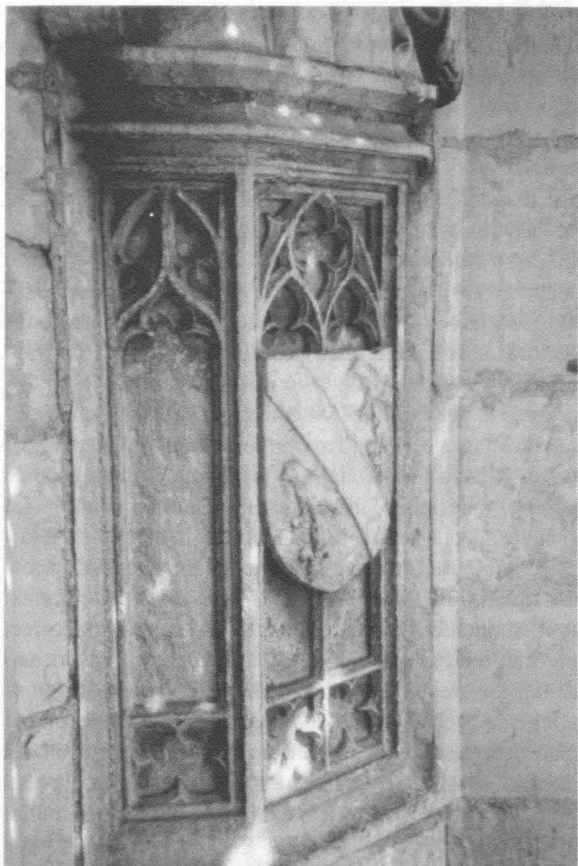


Fig. 10. Jusquín: Alfonso González de Getino (detalle), torre sur.

variante más audaz fue inaugurada por Peter Parler, arquitecto y escultor al servicio del emperador Carlos IV. Este profesional dio un paso más en el camino hacia la concepción del artista como tal. Su autorretrato (1378-1379) —dentro de una serie de 24 bustos que representan al emperador, su familia, a diversos religiosos y mandatarios de la obra— se puede distinguir en el triforio (fig. 6) de la catedral de San Guy de Praga. De gran realismo, exhibe en su pecho la marca de cantería que le correspondía como maestro de la obra<sup>39</sup>. A pocos metros, en el mismo triforio, figura el busto de su antecesor el maestro Mathieu de Arras también con su marca personal. Muy interesante, aunque no se trate de un retrato, es la escultura de un personaje vestido con un amplio manto con capuchón (fig. 7) en cuyo zócalo se puede observar la marca del arquitecto y escultor alemán Ulrich de Ensingen (muerto en 1419). Se ha querido ver en ella la representación del propio artífice mirando la cima de su obra maestra, la torre de la catedral de Estrasburgo<sup>40</sup>. El caso del arquitecto Anton Pilgran, aunque más tardío, participaría de esta misma tradición, cuando se autorretrató (1510-1513) en dos ocasiones en la catedral de San Esteban de Viena: la primera asomando medio cuer-



Fig. 11. Nicolás de Leyden: Conrad de Busnang, catedral de Estrasburgo.

po en una ventana a medio abrir, según un esquema de *buste accoué* implantado en aquellas tierras por Nicolás de Leyden, con un compás en su mano derecha y su marca de cantería en el dintel<sup>41</sup>; y la segunda en la ménsula del órgano de dicha catedral con una escuadra y un compás entre sus manos.

A partir del San Juan documentado y de este grupo de esculturas, ¿cómo se podría conciliar el estilo de Jusquín con el de otras imágenes de la catedral de León catalogadas en el haber del maestro? El principal problema para responder a esta pregunta se centra en determinar los caminos por donde discurrieron las relaciones existentes, indiscutibles al parecer, entre la citada capilla del contador Saldaña de Tordesillas y algunas obras de la catedral.

El sepulcro del clérigo Juan Martínez Grajal (fig. 8) es una de ellas<sup>42</sup>. Canónigo desde por lo menos 1419, falleció en 1447 según el epitafio, hoy parcialmente perdido, que decora su tumba. Esta fecha, que coincide con los primeros años del maestrazgo de Jusquín, ha servido para atribuirle la realización del conjunto, tanto en lo que respecta a la arquitectura como a la escultura. En el sepulcro coexisten elementos propios del estilo del maestro que se repetirán en otras de sus esculturas, con aspectos de la decoración arquitectónica tomados de la capilla Saldaña. La escultura, subordinada a la arquitectura, presenta algunas características que una década después

estarán presentes en el San Juan y el Salvador de la fachada occidental. Así el ángel tiene un rostro carnoso y redondeado, larga melena con bucles muy plásticos y viste una túnica de pliegues pesados y duros. Se sitúa detrás de la lápida sepulcral del difunto, en un recurso que recuerda el ángel que sujeta un atril del Museo Rolin de Autun, obra atribuida al imaginero aragonés Juan de la Huerta<sup>43</sup>. A sus lados de forma simétrica se sitúan dos ménsulas decoradas con la figura del doctor, en vida a la izquierda –vestido con muceta, toga y birrete– y muerto a la derecha, donde la sensación de volumen se consigue con los amplios pliegues de la vestimenta que cubren sus escorzos. Sobre el arco el arcángel San Miguel vestido con armadura que recuerda modelos nórdicos repite el tratamiento del ángel. La articulación arquitectónica tiene su antecedente en algunos elementos de la capilla Saldaña: los pináculos laterales cerrando el espacio decorado; el alfiz, quebrado en este caso para cobijar la figura del arcángel, delimita el sepulcro por su parte superior como lo hace la imposta corrida en Tordesillas; los escudos del difunto colgados con cintas de cuero; y el naturalismo de los motivos vegetales.

Innegable también es el parecido de la Santa Catalina del Museo de la Catedral de León con una santa de un sepulcro de la capilla del contador Saldaña. Ahora bien, más que una dependencia estilística parece que las dos beben de la misma fuente común del arte borgoñón<sup>44</sup>. Otro tanto sucede con las escultura que se adicionaron en el siglo XV al sepulcro de Ordoño II, donde resulta casi imposible identificar la mano de Jusquín, la del San Juan Bautista y El Salvador, en algunas de sus figuras<sup>45</sup>.

Como en el caso de los añadidos del sepulcro de Ordoño II, en diferentes lugares de la catedral, en mayor medida en la torre sur, existen esculturas realizadas durante los años de la maestría de Jusquín. Conocidas sus dotes para este arte y la alta consideración alcanzada por su obra, entraría dentro de lo probable incluirlas dentro del *corpus* artístico del maestro. Ahora bien por diferentes circunstancias –su mal estado de conservación, el lugar para el que fueron esculpidas– hacen imposible una filiación segura por lo que deben de ser estudiadas de forma individualizada.

Despejadas las dudas sobre un grupo de obras alejadas de su quehacer artístico –sepulcro de Gonzalo Osorio, estatua de la Asunción, del pontífice del hastial norte y de la Justicia de la portada de San Juan– es preciso que nos centremos en las que decoran el cuerpo intermedio y superior de la torre sur<sup>46</sup>: la estatua del chantre Getino, las que ilustran el programa iconográfico (Eva, el dragón, el cocodrilo, el sol y la luna), los escudos y algunas decoraciones arquitectónicas de menor importancia.

En el chaflán sudeste del cuerpo superior de la torre meridional se encuentra una original estatua del chantre Alfonso González de Getino (fig. 9). Desarrolló su carrera eclesiástica en la catedral de León, donde fue un personaje influyente en el gobierno de su cabildo y tuvo una capacidad económica nada desdeñable. Tras ser arcediano de Triacastella, distrito de la diócesis leonesa enclavado en la provincia de Lugo, fue nombrado chantre de la catedral en 1419. La naturaleza de este cargo, segundo en importancia tras el deán, le permitía, además de ejercer un férreo control sobre las celebraciones del coro, mantener una actividad arrendataria muy importante emanada de las posesiones urbanas y rurales propiedad del cabildo<sup>47</sup>. Según una inscripción que figura con su escudo en el frontón triangular del hastial norte, en su lado meridional, en 1448 era administrador de la obra, falleciendo probablemente ese mismo año<sup>48</sup>. La escultura y su marco arquitectónico debieron de realizarse entre esa fecha y 1463, año en que el cabildo acordó situarla *en la torre nueva en lugar que sea honesto*<sup>49</sup>. Su técnica preciosista y los detalles que le adornan parecen indicar que no fue esculpida para ser colocado a más de treinta metros de altura, sino para ser contemplada a corta distancia. A pesar de haber permanecido durante más de 500 años expuesta a la erosión del tiempo, todavía hoy se pueden observar algunas peculiaridades de su talla, que hacen de ella, en cierto modo, una obra maestra.

El chantre emerge de un púlpito o cátedra que le cubre medio cuerpo. Está representado de pie, enfrente del espectador, con la boca entreabierta y las manos juntas en actitud de orar. Como si se tratara de una transcripción en piedra de lo que está rezando, sujeta una filacteria donde se puede leer un verso del Credo, completado con una segunda leyenda que recorre el borde del tornavoz<sup>50</sup>. En primer plano se aprecia un libro abierto sobre un atril. Viste un ropón holgado de mangas caídas que se doblan en grandes pliegues. Cubre su cabeza con un sencillo bonete. El tratamiento del rostro –enjuto con los pómulos salientes, las cuencas de los ojos profundas y la nariz muy fina– no acompaña a la fortaleza de su cuerpo, con unos hombros rectos llamativamente anchos. Tal vez se trate de un retrato sacado de la máscara mortuoria del difunto. Getino fue representado en plena actividad, rezando el Credo en uno de los púlpitos del coro. Como chantre, máxima autoridad del mismo, era su trabajo ordenar el servicio, disponer del canto y entonar los salmos y oraciones.

La microarquitectura (fig. 10) que envuelve a la figura y la sitúa en esta posición adelantada, como si se asomara a una ventana, sirve de referente espacial en la composición escultórica. Se puede decir que, a excepción de la perspectiva volcada del libro abierto, la escena tridimensional está perfectamente lograda. El primer



plano, constituido por el antepecho del púlpito y el baldaquino superior, queda superado por la figura emergente del chantre. Nótese para ello la posición de sus hombros que rebasan la línea del marco. Al mismo tiempo se aprecia perfectamente el espacio interior del púlpito, con su tracería correspondiente, entre la cabeza del clérigo y el respaldo que lo cierra.

El escultor se encontró cómodo en la representación de la tracería que cubre las tres caras del púlpito. Con la ayuda de la policromía, cuyos restos de color marrón son todavía visibles, y de una talla muy fina simuló los efectos y la textura de la madera. Encuadrados por una sutil moldura a diferentes niveles, los arcos apuntados fueron tallados con mano primorosa como si de un trabajo de marquetería se tratara.

Desconocemos el nombre del autor de esta obra. Lo podríamos definir como un escultor con grandes cualidades técnicas para trabajar la piedra, que se maneja con la misma soltura cuando crea volúmenes que cuando elabora el detalle; que gusta de integrar la figura en un preciso y delimitado marco arquitectónico, con presencia de la epigrafía; posiblemente dominador del trabajo de la madera; y lo que más sorprende, capaz de representar con credibilidad más que aceptable un espacio real. Conocidas estas cualidades se nos antoja que las hipótesis que se pueden barajar sobre su autoría se reducen a dos: que se trate de un Jusquín evolucionado, que ha dado un paso más en la representación espacial, después del ensayo que supuso el ángel que tapa la mitad de su cuerpo tras la lápida sepulcral de Martínez Grajal. O bien, que nos encontremos con un artífice acostumbrado a trabajar la piedra con el mismo primor que la madera y a los solapamientos espaciales de las figuras de medio cuerpo con su marco arquitectónico; es decir, con uno de los imagineros que trabajó en la sillería de coro de la catedral de León. Teniendo en cuenta que la escultura del chantre fue izada a la torre en 1463 y que los primeros preparativos para la construcción de la sillería debieron de empezar en 1461, la cronología no parece contradecir esta hipótesis. Las formas tampoco: dentro de las sillerías de coro del llamado grupo leonés, la de su catedral presenta los mejores ejemplos de esta tipología. Así citar uno de los respaldos bajos donde Elías, con las manos juntas en actitud de rezar, rebasa con su cabeza los límites del arco conopial que enmarca su figura<sup>51</sup>. En cuanto a los primeros maestros que trabajaron en ella, sabemos que en 1461, maestro Enrique fue enviado a Sahagún, Palencia y Segovia para reconocer las sillerías de sus iglesias<sup>52</sup>. A éste por su propia condición de *maestro de las sillas*, le suponemos un dominio muy alto de la técnica; sin embargo su prematura desaparición de la fábrica impide que tengamos alguna prueba fehaciente de su valer profesional y por lo tanto es imposible el cotejo de su estilo con el de la escultu-

ra del chantre<sup>53</sup>. Tres años más tarde aparece por primera vez citado en la documentación Juan de Malinas, el entallador llegado a la catedral para sustituir al citado Enrique<sup>54</sup>. De su mano y de la de sus colaboradores salieron buena parte de los relieves y esculturas que decoran la sillería. Como en el caso de maestro Enrique, aunque por diferentes motivos, resulta muy difícil discriminar los elementos que constituyen su estilo. En el quehacer de este grupo de entalladores identificamos aspectos formales, más allá del propio modelo flamenco, presentes en la escultura del chantre Getino: la micro arquitectura de los estalos, las figuras que rebasan el espacio delimitado por los marcos de las arquerías y el tratamiento volumétrico de las vestimentas.

Ante la imposibilidad de identificar el estilo del maestro Enrique y de Juan de Malinas, la hipótesis de Jusquín, el Jusquín más flamenco del que nos habla la historiografía, gana muchos enteros, sobre todo, teniendo en cuenta que la construcción de la sillería de coro no le fue ajena. Dentro de sus responsabilidades como maestro de la obra de la catedral, se contaba la dirección, diríamos hoy la supervisión, de su construcción<sup>55</sup>. Con ello podemos entender que participó de una manera activa —aspecto éste un tanto olvidado por la historiografía— en la elección del modelo flamenco; que lo más seguro es que no interviniera en el programa iconográfico y que tal vez, de forma ocasional, prestara su mano en la realización de algún relieve. La dirección de la talla quedaría en manos, primero, del maestro Enrique; poco tiempo después de Juan de Malinas; y finalmente, a partir de los años setenta, de Copín *ymaginerro*<sup>56</sup>. Obviamente, Jusquín estaba familiarizado con los recursos empleados en la talla de las sillerías de coro.

El modelo actuante del chantre nos recuerda algunos conjuntos escultóricos realizados en esta época en otros lugares de Europa. El monumento funerario del canónigo Conrad de Busnang (fig. 11) de la capilla de San Juan de la catedral de Estrasburgo (1464), firmado por Nicolás de Leyden, fue realizado casi al mismo tiempo que el de González de Getino. La escena se representa en una ventana abierta en el muro, enmarcada por un arco conopial. Detrás de un antepecho que tapa la parte baja de su cuerpo, surge el busto del canónigo, retratado en actitud de orar delante de la Virgen y el Niño. Otro ejemplo no menos llamativo lo encontraríamos en el monumento funerario del doctor Adolf Occ, fallecido en 1503, del claustro de la catedral de Augsburgo<sup>57</sup>. De nuevo tras el antepecho de una ventana aparece el difunto, esta vez con un libro y un rosario entre sus manos. Como en el caso anterior el desconocido escultor se recrea en la talla de los rasgos personales de la figura y, cómo no, en los pliegues formados por la caída de sus mangas.

Resulta difícil establecer la filiación de este modelo. No es infrecuente encontrar en el arte gótico –más allá de las estatuas de santos situadas en las portadas– ejemplos de figuras humanas asociadas a la arquitectura, desde las cabezas (hasta el cuello) que decoran arcos y ménsulas o los bustos del triforio de la catedral de Praga; hasta las representaciones de medio cuerpo del emperador Carlos IV y su esposa (hacia 1370-1380) situados tras una balaustrada de la fachada del transepto sur de la iglesia de Santa María de Mühlhausen. Sin embargo, el verdadero avance de esta tipología se dio cuando los bustos fueron puestos en relación con el encuadramiento arquitectónico a través de la posición de los brazos o, como en el caso de Getino, de los hombros, creando un verdadero escenario tridimensional. El ejemplo de las figuras que se asoman por las ventanas de la Casa de Jacques Coeur en Bourges está considerado como una de sus primeras representaciones. El denominado *buste accoué* introducido por Nicolás de Leyden en la Cancillería de Estrasburgo –hoy en día sólo restan las cabezas de un hombre del Museo de la Obra de la Catedral y de una mujer en el Museo Liebig de Francfort, identificados por Recht como el emperador Augusto y la sibila de Tibur<sup>58</sup>– sería una variante muy lograda de esta tipología, que alcanzaría un éxito innegable años después en aquella ciudad y en Viena, lugares donde trabajó este original escultor<sup>59</sup>.

En el caso del canónigo Busnang de Nicolás de Leyden, el origen del modelo ha sido establecido en Holanda y, en concreto, en la ciudad de Utrecht, no muy lejos de Leyden, donde se conservan dos epitafios del mismo estilo<sup>60</sup>. Esta filiación flamenca ha sido puesta en entredicho por Recht, quien sin negar la procedencia del artista le supone un conocimiento profundo de los citados bustos de Bourges<sup>61</sup>. El uso del marco arquitectónico con sentido tridimensional, de la epigraffa asociada a la escultura y de la técnica preciosista empleada en los detalles de las vestimentas y de la decoración leñosa entronca a las esculturas de Busnang y Getino dentro de una misma tendencia, presente también en la sillería de coro de la catedral de León, que nos conduce hasta el mundo flamenco, patria de Nicolás de Leyden, de Juan de Malinas, de Copín de Ver y tal vez también del maestro Jusquín. La irreparable pérdida de tantas obras en los Países Bajos, destruidas bajo el furor iconoclasta, nos ha privado de contemplar las raíces artísticas de este modelo escultórico que dejó tan bellos ejemplos en toda Europa.

Algo más bajas que el chantre, en mitad del fuste de la torre, un grupo de imágenes relacionadas con el programa iconográfico desafían el paso del tiempo. En un estado de conservación aceptable se encuentran, en la fachada este, a la altura del gran ventanal del cuerpo intermedio, el sol recostado sobre una luna menguante

en el vértice del arco y en sus enjutas un dragón y un cocodrilo; al mismo nivel, pero en la cara oeste, una figura de una mujer gritando en la enjuta derecha y una doble estrella en el ápice conopial<sup>62</sup>. A diferencia de la escultura de Getino, todas las figuras fueron ejecutadas para ser distinguidas desde abajo, lo cual implicaba la preferencia de sus rasgos definitorios sobre cualquier detalle. Así presentan las facciones muy desarrolladas, grandes ojos con los párpados y la pupilas marcadas, labios gruesos; y en el caso de las bestias, aspecto muy exagerado con hocicos pronunciados, fauces amenazadoras y orejas alargadas. Creemos ver detrás de todas ellas la misma mano anónima –véase por ejemplo la cara desencajada de Eva y las facciones del sol– más preocupada de servir al discurso programático que de lucir sus cualidades técnicas. Por último, el estilo de los escudos de la torre y de las letras monumentales delata la presencia de manos diferentes como consecuencia de la división del trabajo en destajos<sup>63</sup>.

### 3. LA IMPRONTA ALEMANA

#### 3.1. *Planteamientos previos*

El nombre de Jusquín permaneció en el anonimato hasta la publicación póstuma del libro de Demetrio de los Ríos. El arquitecto restaurador fue el primero en atribuir la terminación de la torre sur, entendemos que hasta el remate de la aguja, al maestro *de nombre al parecer extranjero, y que más de cien veces hemos visto en los libros de Fábrica y de Rentas de este Archivo Capitular*<sup>64</sup>. Fechaba su maestría y por lo tanto la etapa constructiva del siglo XV desde 1450 o antes hasta el año 1467<sup>65</sup>. Poco tiempo después la tesis de Ríos fue corroborada por el archivero de la catedral don Raimundo Rodríguez, que nos dejó un texto manuscrito en el que, además de atribuir a Jusquín la finalización de la torre entre 1470-1478, delimitaba con precisión el período (1445-1481) en el que se mantuvo al frente de las obras de la catedral<sup>66</sup>.

La atribución al maestro Jusquín no sería discutida en los años siguientes<sup>67</sup>, hasta la aparición de la tesis doctoral de Merino<sup>68</sup>. Este autor observaba diferencias de estilo, construcción y detalles estéticos entre el cuerpo intermedio –documentado en la maestría de Jusquín– y el superior y la aguja, en los que veía la mano de Ramos, autor años después de la sacristía de la catedral. Añadía a este análisis estilístico el hecho de que Jusquín dejara de ser citado en la documentación a partir de 1468<sup>69</sup>.

Dos años después de ser publicado el texto de Merino, la profesora Franco Mata recuperaba la documentación de 1482, publicada de forma extractada por Rai-



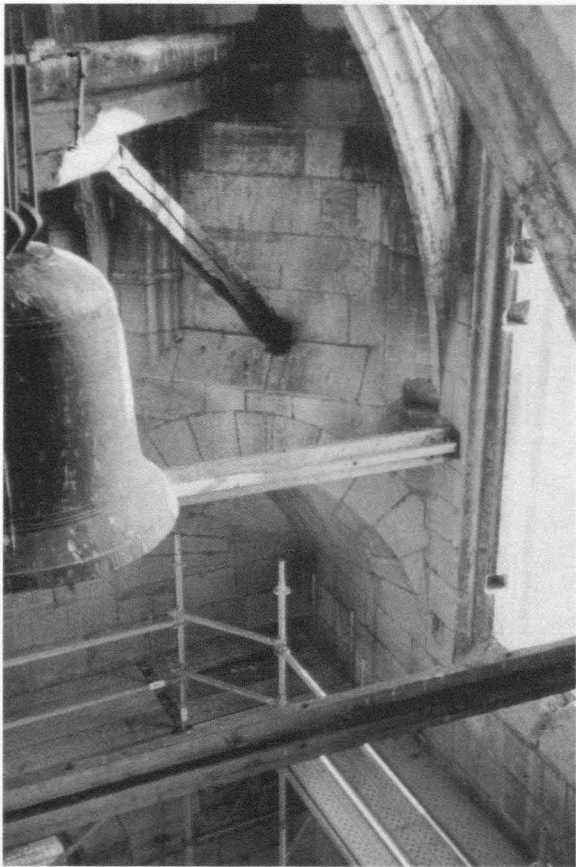


Fig. 12. Trompa, torre sur (cuerpo superior).

mundo Rodríguez, en la que se demostraba que Jusquín había desempeñado la maestría de la obra hasta 1481 y que a su muerte le había sucedido en el cargo Alfonso Ramos<sup>70</sup>. El documento es harto concluyente cuando se refiere a Ramos, *pedrero, vezino desta çibdad, les paresçia que es buen oficial e suficiente para ser maestro de la dicha obra*<sup>71</sup>. Es improbable que, permaneciendo Jusquín en el cargo de maestro, la dirección de las obras del cuerpo superior y de la aguja, terminadas antes de 1481, hubiera recaído en manos de un oficial pedrero.

En la segunda edición de la tesis de Merino, ya póstuma, a pesar de recoger y dar por buena la existencia de estos documentos, insistía en las diferencias estilísticas para renovar su atribución a Ramos<sup>72</sup>. Recientemente, de nuevo Franco Mata, en una aplicación lógica y coherente de esta documentación, devolvía a la maestría de Jusquín la finalización de la torre meridional<sup>73</sup>.

Dando por buena esta última atribución, de todas estas idas y venidas, se pueden extraer algunas conclusiones: que la maestría de la obra estuvo en manos de Jusquín hasta aproximadamente 1481; que, como ya hemos visto, en vida alcanzó una valoración muy importante como

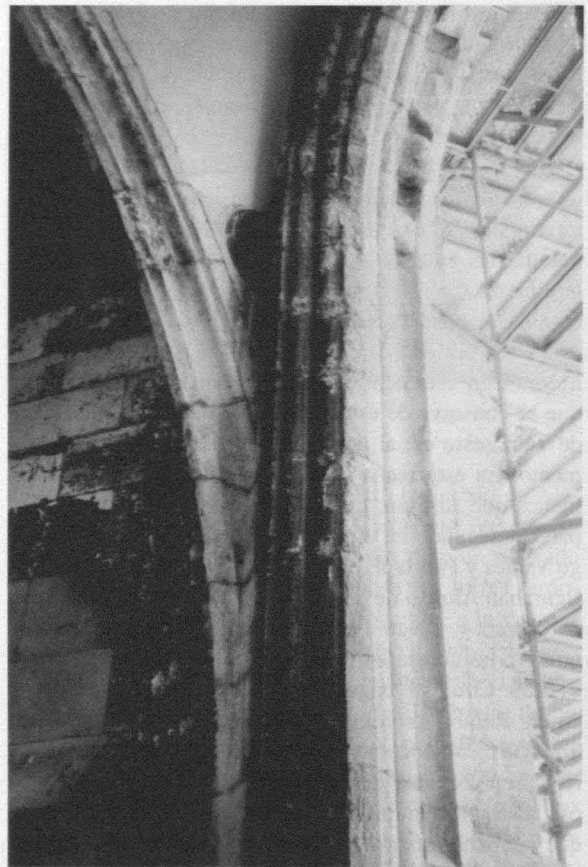


Fig. 13. Nervio-estribo angular, torre sur (cuerpo superior).

escultor, sin que nos haya llegado ninguna noticia que se refiera a su valía como tracista, esto es, como responsable intelectual de la idea arquitectónica; y que Ramos accedió a la maestría después de un largo proceso de formación como oficial “pedrero” en las obras de la catedral. En cuanto a las diferencias estilísticas observada por Merino, éstas existen pero según nuestra opinión a nivel decorativo, no estructural, motivadas por el trabajo de los diferentes destajos que participaron en su construcción. Como enseguida veremos los cuerpos intermedio, superior y la aguja presentan una correspondencia estructural fuera de toda duda.

Ramos firmó su contrato de maestro el 14 de enero de 1482. Junto con las conocidas cláusulas salariales, muy parecidas a las que disfrutó Jusquín en vida, suscribió la siguiente condición:

*Yten, que le dan liçencia para que pueda tener un criado que enseñe el ofiçio e labre en la lonja de la dicha iglesia, e le den el jornal cada dia que labrare aquello que mereçiera e fuere concordado que mereçiere*<sup>74</sup>.

El texto sirve para plantearnos la posibilidad, muy probable, de que el propio maestro Jusquín hubiera firmado una condición similar y si fuera así, para preguntarnos si fue el propio Alfonso Ramos el aprendiz formado a su vera<sup>75</sup>.

Ramos aparece en las nóminas de la catedral a mediados de 1458, cuando se iniciaban las obras del cuerpo intermedio de la torre sur<sup>76</sup>. Casi al final de la lista, comenzó cobrando una cantidad modesta, 11 mrs., frente a los 25 que percibía el maestro por día trabajado. El reajuste de salarios de 1459 dejó su jornada en 10 mrs., hasta que el primero de junio de 1461 se le subió a 13 mrs<sup>77</sup>. Con esta cantidad aparece en la última nómina que se conserva de este período, la del 29 de diciembre de 1462, esto es, al tiempo de cerrarse el cuerpo intermedio. En esta fecha cobraba por su trabajo siete mrs. menos que Jusquín; dos menos que Juan Fernández, al parecer segundo en el escalafón; y uno menos que Diego Valdés y Pedro de Candamo. Con los mismos 13 mrs. figuraban Alonso de Villaobispo, Juan de Antimio, Juan del Olmo y Diego Fernández<sup>78</sup>. Por si fuera poco su nombre no consta en la lista de los excusados de 1462 y 1463. Con este bagaje profesional, ¿pudo un pedrero como Ramos proseguir la construcción de la torre? Todavía en un documento de 1478, se le cita como pedrero<sup>79</sup>. Tras 24 años de trabajo en la lonja catedralicia el oficial Ramos fue nombrado maestro de la obra, cargo que ocuparía hasta su muerte en 1492<sup>80</sup>.

El análisis de los jornales del período 1458-1462 arroja unos resultados cuando menos curiosos sobre las ausencias, días no cobrados, de Jusquín y Ramos. Éste mantuvo un absentismo laboral muy elevado, casi en la misma medida que el maestro. Si centramos la estadística en determinados períodos, se observará que la proporción de días en los que coinciden en sus ausencias se acrecienta de forma significativa<sup>81</sup>. Viendo estos resultados se puede presumir que a partir de 1459, a diferencia de otros pedreros, Jusquín y Ramos se ausentaron de León con bastante asiduidad sin perder por ello su puesto de trabajo. Hasta en ocho ocasiones lo hicieron en fechas coincidentes y en cuatro de ellas prácticamente a la vez. Este hecho se produjo —siempre siguiendo los datos proporcionados por las nóminas— en un momento de máxima diferencia profesional entre el maestro y el pedrero recién llegado a la lonja leonesa. En la misma medida que Jusquín, las faltas de Ramos podrían interpretarse como períodos de trabajo en una segunda obra a buen seguro dirigida por el maestro. Esta posibilidad abre la puerta para considerar que Ramos se hubiera iniciado en el trabajo de la piedra como aprendiz de Jusquín, ocupando la única plaza dispuesta para ello en el hipotético contrato firmado con el cabildo catedralicio. Tal vez así se explique la promoción de Ramos a la maestría de la obra tras la muerte de Jusquín.

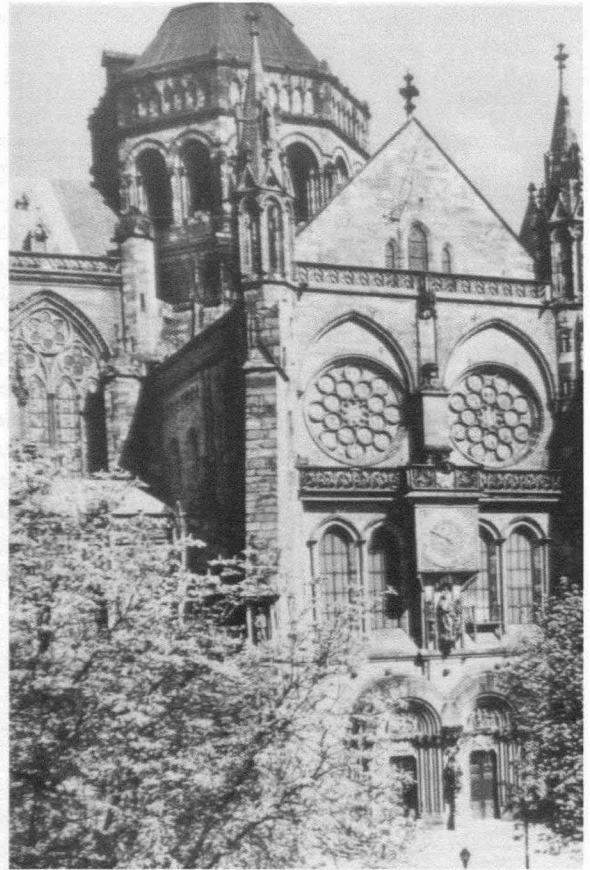


Fig. 14. Fachada sur, catedral de Estrasburgo.

Descartada la posibilidad de que Alfonso Ramos dirigiera la construcción del cuerpo superior y de la aguja en vida de Jusquín, no cabe más que atribuir su finalización al maestro de la obra. Pero aceptado esto, el problema se centraría en cómo explicar algunos rasgos estilísticos de su arquitectura. Para dar luz a esta cuestión proponemos abordar el estudio arquitectónico del remate de la torre sur desde la perspectiva burgalesa, teniendo presente al mismo tiempo la experiencia proporcionada por la catedral de Astorga.

### 3.2. De Burgos a León

Desde hace muchos años se ha venido insistiendo en el flujo de influencias arquitectónicas que llegaron a la catedral de León a través de Burgos. La participación del maestro Enrique en la construcción de ambas obras ha puesto de manifiesto que algunos elementos del gótico francés presentes en la *Pulchra Leonina* pasaron antes por el tamiz de la práctica burgalesa. En el siglo XV, aunque de forma un tanto sesgada, sucedió algo parecido. Los análisis estilísticos que han abordado el estudio de la aguja calada de León siempre han comenzado





Fig. 15. Antepecho de la capilla de la Visitación, catedral de Burgos.

citando su dependencia de los remates introducidos por Hans de Colonia en la catedral de Burgos. Pero, tal vez porque la leonesa ha sufrido una crítica muy negativa, el examen nunca ha sobrepasado los perfiles de la aguja. Ha sido siempre como reconocer que fue una réplica poco conseguida, inferior a su modelo. Sin embargo nunca se ha planteado cómo se reprodujo una estructura tan novedosa en Castilla, quién asumió técnicamente esta responsabilidad y cuál fue el camino seguido para ello. Muchas cuestiones a las que el argumento tan repetido de la *copia de Burgos* no ofrece, a nuestro modo de ver, una respuesta satisfactoria.

Las dificultades aumentan cuando a esta falta de análisis formal se suman las carencias documentales que se ciernen sobre la biografía y la actividad artística de sus protagonistas. Pues a la nebulosa que envuelve al maestro Jusquín, del que tanto sabemos como escultor y tan poco como arquitecto, podríamos añadir la que prácticamente impide discriminar la personalidad de Hans y Simón de Colonia. En este panorama difuso trataremos de examinar una serie de elementos estilísticos que nos abocan a unas conclusiones muy diferentes a las publicadas hasta la fecha. El punto de partida para este análisis se podría resumir de esta manera: si la aguja leonesa fue reproducida de forma casi literal a partir de las construidas en Burgos por Hans de Colonia, la articulación arquitectónica del resto de la torre (s. XV) llegó tal vez siguiendo el mismo camino.

La aguja calada es una de las importaciones más radicales que ha sufrido el arte español de todos los tiempos. Desconocidas en Castilla y prácticamente también en Francia, su origen se localiza en el mundo alemán que desde finales del siglo XIV se puso a la cabeza de la arquitectura gótica de su tiempo. Son fruto de los avances técnicos y decorativos generados en un medio muy dinámico cuya evolución se prolongaría, ajena a la influencia del Renacimiento italiano, hasta bien entrado el siglo XVI. Llegaron a la catedral de Burgos de la

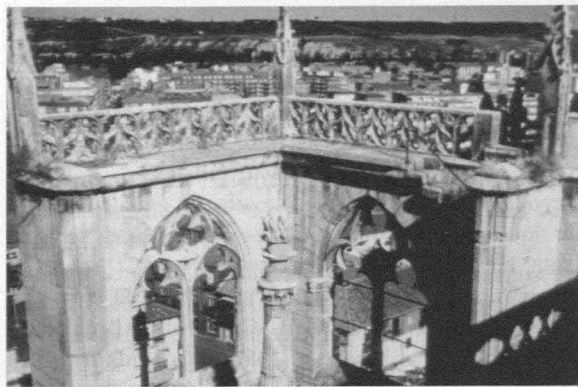


Fig. 16. Silla de la Reina, catedral de León.

mano de Hans de Colonia, arquitecto reclutado en Alemania por el obispo Alonso de Cartagena durante su asistencia al concilio de Basilea<sup>82</sup>. Guardan un parecido innegable con las agujas que rematan las torres tardogóticas del sur de Alemania<sup>83</sup>, en concreto, a la vista de los balconillos que decoran sus vértices, con la de Santa María de Esslingen<sup>84</sup>. No muy lejano sería el modelo de la torre central de Friburgo de Brisgovia, terminada en la primera mitad del siglo XV; ni el de las agujas de la catedral de Colonia, acabadas en 1880 con los planos originales<sup>85</sup>. Hans de Colonia levantó las burgalesas entre 1442, después de haber terminado la capilla de la Visitación, y 1458, siendo obispos Alonso de Cartagena (1435-1456) y Luis de Acuña y Osorio (1456-1495).

Si bien la agujas de Burgos y León alcanzaron una merecida fama gracias a su originalidad decorativa, detrás de la misma existió un notable avance tecnológico sin el cual no hubiera sido posible articular la tracería calada. Aunque este aspecto ha permanecido solapado por los múltiples efectos generados por su decoración, resulta imprescindible para llevar a cabo un análisis adecuado calibrar la novedad que supuso la estructura octogonal en el medio gótico leonés. Qué mejor manera que comparar su sistema, como lo hiciera en su día Lampérez, con el empleado en la aguja de la torre norte.

Entre la construcción de una y otra apenas hay una diferencia de noventa años más o menos. Sin embargo la comparación formal y técnica de sus estructuras nos llevaría a ampliar este desfase cronológico a más de dos siglos en el mejor de los casos<sup>86</sup>. El octógono norte no desmerece a las mejores agujas románicas que culminan las alturas de algunas iglesias de nuestra geografía. Los informes emitidos tras la restauración de su aguja (1989) —en la que se incidió en la estabilización de sus elementos— evidenciaron el acentuado arcaísmo de una elevación maciza, a base de hiladas de piedra, articulada por ocho aristas<sup>87</sup>. La disimilitud se hace abismal cuando se leen las descripciones técnicas de Viollet-le-Duc

sobre las agujas, macizas también, de la iglesia de Iso-mes, una de las más antiguas (segunda mitad del siglo XII) de planta octogonal; del campanario viejo de la catedral de Chartres (finales del siglo XII) o de la desaparecida torre norte de la basílica de Saint Denis. Sobre una base técnica común, las flechas francesas alcanzaron una altura muy elevada, se articularon bajo un riquísimo juego de volúmenes y lo que es más importante, atenuaron en gran manera el “ruido” provocado por la transición de la planta cuadrada de la torre a la octogonal del remate<sup>88</sup>. Todos estos matices arquitectónicos son impensables en el análisis más profundo que se quiera hacer al coronamiento de la torre norte de la catedral de León.

Insistimos en este aspecto ya que acentúa el carácter innovador que tuvo la importación de una aguja calada en el medio arquitectónico leonés y no digamos aún en el lento desarrollo tecnológico de la estereotomía gótica de la región. Sin ir más lejos las torrecillas hexagonales que flanquean el hastial norte, atribuidas a Jusquín (hacia 1448), repiten el sistema técnico empleado en la aguja norte, pocos años antes de la construcción de la del sur.

La descripción de las agujas de Burgos realizada por Lampérez en 1903 puso de manifiesto la originalidad técnica empleada en su construcción. Estaban formadas por ocho nervios verticales acodalados por unas fajas horizontales de piedra —reforzados en su núcleo con cinchos y tochos de hierro, como si se tratara de una retícula metálica— constituían la estructura portante. Entre ellos quedaba la tracería calada de los tímpanos, exenta de toda función tectónica<sup>89</sup>. Este mismo sistema, que concentra en los nervios toda la capacidad estructural, fue empleado en la catedral de León. Incluso en la forma de sujetar las decoraciones de los nervios, en el caso leonés crochets o asas, se repite el procedimiento burgalés que encarrila las piezas en la parte exterior de los tambores.

Pero además la implantación de una aguja de este tipo conllevó unas consecuencias estructurales que afectaron a la articulación arquitectónica de toda la torre construida en el siglo XV. La transición estructural de su planta cuadrada a la octogonal de la flecha se produjo en el interior del cuerpo superior con cuatro potentes trompas (fig. 12) —de trece dovelas, despedazadas de forma irregular— que arrancan en el comienzo del segundo ventanal, alcanzando su total desarrollo en seis hiladas. Desde su final, marcado por un retranqueo del muro, hasta el cierre del cuerpo —por supuesto, en su interior— se desarrolla un espacio octogonal cubierto con una bóveda ojival muy peraltada. Los ocho nervios que la dividen caen directamente sobre los muros (fig. 13). A su vez cada nervio está fortificado con unos estribos angulares (exteriores) que nacen en la mitad del cuerpo

intermedio. Ni que decir tiene que la aguja, centrada perfectamente, descansa sobre la bóveda octopartita; mientras que su compañera del norte (fig. 1), más ancha y achatada, apoya su planta octogonal en los lados de la torre y en las cuatro torrecillas de las esquinas.

Este sistema estructural difiere del empleado en las agujas de Burgos. En este caso las trompas, tan monumentales como sus hermanas leonesas, soportan sin transición alguna la planta octogonal de las agujas. Se prescinde pues del cuerpo abovedado tal vez porque el maestro germano carecía del espacio suficiente para plantear la fortificación de sus nervios; es decir, comenzada la torre en su último cuerpo<sup>90</sup> y con un ritmo binario de ventanas, Colonia no tuvo la oportunidad de insertar estribos angulares u otro sistema parecido que soportara los empujes de una bóveda como la leonesa. Solucionó esta eventualidad reforzando las trompas y añadiendo a las agujas burgalesas un zócalo octogonal que, además de levantar los perfiles de las pirámides caladas, favorecía su transición volumétrica. Una gran solución para un gran problema.

La aguja de la torre sur supuso una novedad decorativa, tecnológica y estructural absolutamente inédita para la arquitectura gótica leonesa. Si bien menos espectacular en lo decorativo, el sistema puramente arquitectónico (trompas, estribos angulares, nervios, bóveda octopartita) alcanzó una complejidad desconocida en su modelo burgalés.

Aunque no exclusivo del maestro alemán ni de la arquitectura tardogótica, el uso de este tipo de trompa se repitió en las obras de Hans y Simón de Colonia<sup>91</sup>. Fue el sistema empleado en el malogrado cimborrio del crucero de la catedral, en la capilla del Condestable y como hemos visto en las torres que soportaban las agujas caladas. Podríamos añadir que, si bien presentes de forma más modesta en el románico español, alcanzaron con los Colonia un carácter monumental desconocido hasta entonces e inauguraron una larga tradición que perdura, no por casualidad, hasta el *Compendio de Arquitectura* de Rodrigo Gil de Hontañón y Simón García<sup>92</sup>.

Pero no acaban aquí ni en este cuerpo de la catedral las influencias burgalesas. Es tan novedosa como la aguja, la utilización de la epigrafiya monumental asociada al marco arquitectónico. Aunque de origen impreciso, Justi veía en estas inscripciones motivos decorativos tomados del mundo musulmán<sup>93</sup>. En el templo burgalés las leyendas se situaron en los antepechos que rematan las torres y el cuerpo intermedio de la fachada principal<sup>94</sup>; en León, decoran el remate del cuerpo intermedio y el inicio del superior.

Junto con la aguja calada y las letras monumentales, llegó a León del mundo nórdico, a través de la experiencia burgalesa, un elemento decorativo inédito hasta ese momento: los antepechos con el diseño denomina-



do vejiga de pez o perfil de espiga. La presencia de este elemento de la grafía flamígera, cuyo principio es una adaptación de la "contracurva", fue común en iglesias y catedrales de Alemania y Francia durante los siglos XV y XVI<sup>95</sup>. Su cronología es difícil de precisar al haberse añadido en campañas posteriores a la construcción original, la mayoría de las veces en fachadas y complementos arquitectónicos exteriores. Este es el caso del antepecho que decora la fachada del hastial sur de la catedral de Estrasburgo (fig. 14) que puede considerarse como una de las primeras en emplear esta decoración. La expansión de este motivo llegó a las catedrales francesas de Carentan, San Mauricio de Vienne; a las fachadas principales de Albi (s. XVI), de la Trinité de Vendôme (s. XVI) y de Saint-Maclou de Rouen (1514); a la torre de la abacial de Saint-Ouen de Rouen (s. XVI), a la fachada de Saint-Vulfran de Abbeville (siglo XVI), al pórtico sur de Louviers (1510), al antepecho que corona el rosetón sur de Amiens (siglo XVI), la fachada sur del crucero de la catedral de Sens, la fachada norte del crucero de la catedral de Évreux, etcétera.

En Castilla su aparición está relacionada con las obras burgalesas de los Colonia: la primera vez, en el antepecho jalonado con pináculos (fig. 15) que remata la terraza de la capilla de la Visitación de la catedral (1440-1442), primera obra de Hans en Burgos; con mayor sentido decorativo en la balaustrada sur de la aguja meridional; en algunos de los triforios del alzado interior que llevan el escudo del obispo don Luis de Acuña; en los antepechos exteriores de la capilla del Condestable, de Simón; y fuera de la catedral, pero a pocos metros, en el sotocoro de la iglesia de San Nicolás de Bari.

El salto a la catedral de León debió de producirse en esta época, tal vez al mismo tiempo que se asumía la flecha calada de los Colonia. Ajeno a la tradición arquitectónica leonesa, este motivo decorativo fue empleado en los antepechos que coronan la Silla de la Reina (fig. 16), obra atribuida al maestro Jusquín por Waldo Merino<sup>96</sup>. La mampara pétreo en forma de "L" que remata los dos cuerpos del siglo XIII de esta torre-contrafuerte —situada en el ángulo sudeste de la catedral, en una zona necesitada de gravitación al tener que soportar los empujes del crucero— fue levantada en la segunda mitad del siglo XV. Las marcas de cantería de sus piedras se repiten en los cuerpos superiores de la torre sur.

### 3.3. De León a Astorga

A pocos kilómetros de León, una sede episcopal con raíces muy antiguas trataba de recuperar en la segunda mitad del siglo XV el esplendor perdido con el paso del tiempo. El nuevo referente del obispado de Astorga, testimonio de su renacer, sería un original templo erigido

en el estilo más moderno de Castilla. La catedral gótica comenzó a levantarse en el último tercio del siglo XV al mismo tiempo que se iba desmantelando el desfasado edificio románico. Según una inscripción conservada en su cabecera, la primera piedra fue colocada el 16 de agosto de 1471. Hay que suponer que unos años antes habrían comenzado el derribo de la vieja basílica y la apertura de los cimientos del templo.

Estos primeros movimientos debieron de iniciarse en tiempos del obispo Álvaro Osorio y Guzmán (1440-1463)<sup>97</sup>, en cuyo mandato se expidió (1444) una bula para recabar fondos que financiarían las primeras obras de la catedral<sup>98</sup>. Este prelado —años atrás, desde 1425, deán de la catedral de León<sup>99</sup>— formaba parte del poderoso linaje de los Osorio que a partir de 1465 iba a ostentar el marquesado de Astorga<sup>100</sup>. Como lugar de residencia de su casa principal, ejercieron su patronato en la sede del obispado asturicense. Prueba de ello son los escudos de su linaje que campean en las torres y la existencia de un panteón familiar bajo el presbiterio de la nueva catedral<sup>101</sup>. No perdamos de vista a esta estirpe que extendió su influencia hasta las catedrales de Burgos y León.

La cabecera del templo de Astorga debió de construirse entre la citada fecha de 1471 y 1527 por un arquitecto que conocía en profundidad la arquitectura alemana. Perdida para siempre la documentación catedralicia, nada sabemos sobre su identidad, habiéndose propuesto los nombres de Hans y/o su hijo Simón de Colonia<sup>102</sup>. Además de las circunstancias estilísticas que delatan esta procedencia, Francisco de Colonia, nieto del arquitecto alemán, visitó por lo menos en dos ocasiones, la última en 1540, las obras de la catedral<sup>103</sup>. El arranque oficial de esta construcción coincidiría con la elevación de las últimas hiladas del cuerpo superior de la torre sur de la vecina catedral de León.

Recientemente un novedoso estudio de Pablo de la Riestra ha concretado las propuestas estilísticas procedentes del mundo germano que se plasmaron en el templo de Astorga. Su planta, de marcado sentido longitudinal, sin girola ni crucero en origen —tal vez reminiscencias de un planteamiento frustrado de *hallenkirche*<sup>104</sup>— recuerda la de la iglesia de San Mauricio en Halle (Sajonia) construida desde 1388 por Konrad von Einbeck. El alzado interior —formado por la arcada y el claristorio, sin triforio— tiene un cuerpo de ventanas muy profundo, como si de un nicho se tratara, con cerramiento de paredes-membrana, según la terminología alemana. Este sistema se repite en la catedral de Bremen (1219-1259), en Lübeck a partir de 1277, San Nicolás de Wismar (1381-1459), Santa María de Stralsund (1382-1473) y San Nicolás de Lüneberg (terminada en 1409-1420), generalizándose su uso en Alemania durante el siglo XV. La articulación exterior de la cabecera

como un ábside-fachada de clara raigambre alemana, tiene buenos ejemplos en la citada iglesia de San Mauricio en Halle y en la capilla del palacio Altenburg (Sajonia). Las ventanas en arco-segmento con baquetones cruzados surgen, según el mismo investigador, en la segunda mitad del siglo XIV en los triforios de la catedral de Praga de Peter Parler, teniendo una gran difusión a fines del siglo XV<sup>105</sup>.

Entre los elementos que Riestra identifica como procedentes de la arquitectura alemana figuran algunos que nos interesan para nuestro estudio. Las columnas adosadas a los pilares de Astorga carecen de capiteles y de cualquier tipo de imposta o moldura horizontal que rompa su verticalidad, prolongándose sin interrupción hasta los nervios de las bóvedas. Este recurso, asociado la mayoría de las veces a los soportes de las iglesias de planta de salón o *hallenkirche*, tiene su origen en iglesias alemanas de la segunda mitad del siglo XIV. Según Riestra se basa en un sistema utilizado en el interior de la torre sudoeste de la catedral de Colonia, cuyo primer piso data de 1320-1330; en la iglesia de Santa María del Prado de Soest (Westfalia), comenzada hacia 1331; y en la de San Lorenzo de Nuremberg. Ya en la segunda mitad del siglo XIV los coros de la catedral de Aquisgrán (1356-1415) y de San Sebald de Nuremberg (1361-1379) repetirían el esquema, generalizándose su uso en el siglo XV<sup>106</sup>. Otro elemento de progenie germana, presente también en los citados templos, se refiere a la forma de articular las arquerías que separan las naves. La curvatura de los arcos, incluidas sus molduras, caen directamente sobre el muro. Sin transición alguna, sus enjarjes nacen de los sillares gracias a una cantería de alta precisión.

Estos dos últimos elementos observados en Astorga tienen su antecedente más próximo en la torre sur de la catedral de León. Uno de ellos, francamente asombroso, se puede apreciar en la articulación de la cubierta del cuerpo intermedio. Nos referimos a las columnas embebidas en las esquinas sudoeste y sudeste cuyos fustes se prolongan sin solución de continuidad hasta el punto más alto de la bóveda cuatrigartita. Pues bien desde el comienzo de la columna a pocos metros del suelo —nace desde una especie de capitel campaniforme, que dividía lo edificado en dos campañas constructivas diferentes— hasta la clave superior la verticalidad del soporte no queda interrumpida por ninguna moldura y menos aún por un capitel. Los enjarjes de los nervios (fig. 17), dos formeros que siguen la línea de los muros y el crucero, nacen directamente de la terminación del fuste. Las piezas que forman este arranque son fruto de una estereotomía muy esmerada, en la que los pedreros del destajo dejaron sus marcas de cantería. Recordemos que se ha documentado la terminación de este cuerpo intermedio en torno a 1462, por lo que esta articulación

es rigurosamente inédita en la arquitectura española, precediendo en pocos años a la experiencia asturicense. Con el tiempo, a partir del siglo XVI, su empleo sería común en los pilares que se elevan hasta las bóvedas de las últimas catedrales góticas erigidas en Castilla.

Otro tanto sucedería con los ocho nervios que cierran la bóveda octogonal del cuerpo superior. Como las que sellan los coros de la catedral de Aquisgrán y de San Sebald de Nuremberg, sus molduras se empotran en el muro sin mediación decorativa (fig. 13), de forma directa. La construcción de esta bóveda dataría de poco tiempo después de 1472, prácticamente al mismo tiempo que se comenzaba a levantar la cabecera de la catedral de Astorga.

La impronta de los Colonia, la que llega hasta la capilla maragata, también se puede apreciar en el exterior de este último cuerpo de la torre. Rompiendo con el predominio del muro, se articula en dos grandes vanos superpuestos: el de abajo, más pequeño, con arco escarzano cobijado por una chambrana conopial; y el de arriba, con arco ojival ligeramente rebajado. La misma aplicación se puede observar en la cabecera asturicense, aunque esta vez con una ventana baja con molduras cruzadas como en la iglesia de San Pedro y San Pablo de Görlitz (hacia 1457) y la capilla del castillo de Mauricio en Halle, comenzada en 1484. Esta combinación en un alzado exterior es otra de las novedades planteadas por el tracista de la torre sur. Podríamos decir que en el caso leonés es absolutamente inédito el empleo de arcos de medio punto rebajados en estructuras monumentales. De nuevo la mirada se dirige a los Colonia o a la arquitectura alemana del siglo XV. Los arcos rebajados, escarzanos y carpaneles, eran conocidos en Alemania antes de 1423, siempre asociados a lugares secundarios o a la micro arquitectura de los retablos<sup>107</sup>. Ahora bien, el paso al gran formato se produciría tiempo después y no entraría en Castilla hasta la llegada del maestro alemán. Desde sus inicios en España había empleado el arco escarzano con profusión, no siempre de forma monumental. Dejando de lado el sorprendente arco de medio de punto que abre la capilla de la Visitación en la catedral de Burgos (1440-1442), Colonia empleó el arco escarzano en las arcadas del patio de la casa del Cordón y en los triforios de la misma catedral, siempre combinados con antepechos de tracería decorativa. Pablo de la Riestra localiza la progenie de este sistema en la tribuna de Hans Volckamer de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg (1459-1466)<sup>108</sup>.

Otros elementos decorativos relacionan al autor de la cabecera de Astorga con el de la torre sur de la catedral de León. Lo que podríamos denominar como el cruce de molduras, baquetones, nervios o jambas, fue una constante —diríamos, casi una firma— del quehacer de los Colonia. Cuando dos elementos de este tipo se encon-



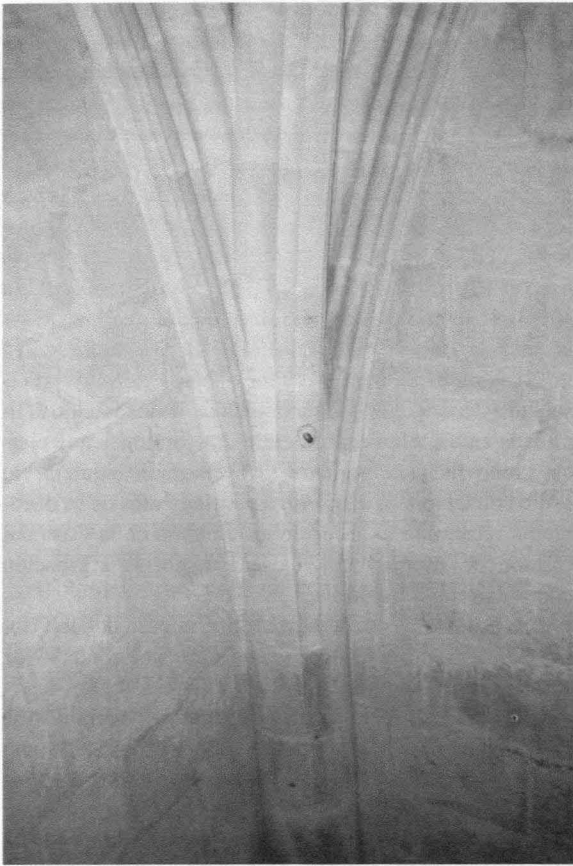


Fig. 17. Arranque de la bóveda, torre sur (cuerpo intermedio).

traban, en vez de terminar proseguían su marcha. En el caso de los nervios que se cortan en el arranque de una bóveda su utilización fue común en importantes iglesias alemanas del siglo XV, como en el ábside de San Lorenzo de Nuremberg o la iglesia de San Jorge de Nördlingen. Preceden a su uso en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos o en la bóveda que cubre el coro de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo. En la capilla burgalesa Simón de Colonia cruzó además uno de los baquetones verticales de los soportes con la moldura de uno de los arcos que delimitan los ventanales. La circunstancia se repitió en la inédita decoración de las ventanas (fig. 18) de la cabecera asturicense y como no podía ser menos en la torre meridional de León. La doble línea de baquetones que enmarca el cuerpo superior se cruza en las esquinas (fig. 19); otro tanto sucede cuando éstos se encuentran con las prolongaciones de los ápices conopiales de los vanos (fig. 20).

Para terminar llamar la atención sobre otro elemento decorativo común a ambas catedrales, que puede servir para atribuir la Silla de la Reina a la mano de cualquiera de los Colonia. El "cajeado" del singular pilar que se levanta en uno de los ángulos de esta torre-contrafuer-



Fig. 18. Ventana del ábside, catedral de Astorga.

te, justo enfrente de la mampara pétrea que le da nombre, recuerda la decoración exterior del husillo que se eleva en la cabecera de Astorga, en concreto, del que sujeta la escultura del famoso Pedro Mato. Aunque las diferentes propiedades de una y otra piedra dificultan su cotejo, detrás de esta manera de articular las superficies, a base de molduras, se halla la misma mano.

### 3.4. *Los Osorio*

Establecidas las relaciones estilísticas entre Burgos-León y León-Astorga, queda la tarea de comprobar los posibles nexos que facilitaron estos traspasos. Aunque pudieron ser muchos los caminos seguidos por la arquitectura de los Colonia, proponemos volver sobre la pista de la familia Osorio, aquella que mantenía una fuerte influencia en la catedral de Astorga.

Desde los primeros años de la década de los sesenta el poder de esta casa se iba a hacer patente en los cabildos catedralicios de Astorga y León gracias a la presencia de uno de sus miembros más cualificados, don Luis de Osorio. Como era costumbre en las grandes familias de la época, este personaje nacido segundón

puso su carrera eclesiástica al servicio de los intereses de su estirpe. Desde muy joven fue una pieza destacada del juego político establecido por su padre, Pedro Álvarez de Osorio, I conde de Trastámara desde que Juan II recompensara su valor en la batalla de Olmedo (1445). Merced a este título, el más importante de Galicia, situó a su hijo en la gobernación de la sede compostelana desde 1458 hasta 1461, año en que fue desalojado del obispado por el poderoso Alonso de Fonseca. Tras este fracaso Luis de Osorio empleó todos sus esfuerzos en el dominio de los obispados leoneses.

La fidelidad de su hermano Álvaro Pérez Osorio, alférez mayor del reino y conde de Trastámara, a la causa del rey Enrique IV fue gratificada en 1465 con la concesión del marquesado de Astorga. La inesperada muerte del I marqués, cuatro años después, situó a Luis de Osorio al frente de su familia con la responsabilidad añadida de ocuparse de la tutoría de su sobrino Pedro Álvarez Osorio, futuro titular del marquesado<sup>109</sup>. Fueron años de apogeo e influjo sobre los asuntos de las sedes catedralicias: en Astorga desde el arcedianato del Páramo y en León ocupando el puesto de canónigo que su familia disfrutaba desde la batalla de Clavijo<sup>110</sup>.

En 1470 fue nombrado deán de la catedral de León, intensificando su dominio en los asuntos eclesiásticos de la ciudad. Después de la muerte violenta del obispo don Rodrigo de Vergara (junio 1478) un sector mayoritario del cabildo le presentó ante el Papa como candidato a presidir la sede vacante. Sin embargo, los Reyes Católicos detendrían esta elección imponiendo su derecho a intervenir en las designaciones obispaes, en este caso a favor de un segundo candidato, Luis de Velasco (1479-1484)<sup>111</sup>. No por ello perdió la protección de los monarcas que poco tiempo después le nombrarían capellán mayor del príncipe don Juan, manteniendo sus cargos en las catedrales de León y Astorga. Prosiguió su carrera en Andalucía como obispo de Jaén participando activamente en la Reconquista. Murió en 1496 camino de Flandes cuando acompañaba a la infanta Juana al encuentro del archiduque Felipe<sup>112</sup>.

Luis de Osorio quiso dejar un testimonio de la antigüedad y grandeza de su familia en la catedral de León. Debíó de encargar la ejecución de una lápida sepulcral de su antepasado don Gonzalo Osorio, obispo de León (1301-1313), que hoy se puede contemplar en uno de los muros de la antesacristía (fig. 21), vieja capilla absidial reconvertida a partir de 1491 en lugar de paso a la nueva sacristía<sup>113</sup>. La obra está atribuida con bastante unanimidad a la escuela de Gil Silóe.

Su presencia coincide en el tiempo con la colocación de la primera piedra de la catedral de Astorga –bajo el obispado de García Álvarez de Toledo (1464-1488)– y con la continuación de la torre sur de León. No sería descabellado pensar que esta influyente personalidad

estuviera detrás de estas empresas, siguiendo así la tradición edilicia de su antepasado Gonzalo Osorio, en cuyo mandato se finalizó el buque de la catedral leonesa. En esta época su hermano el primer marqués de Astorga o él mismo durante la minoría de edad de su sobrino, debió de acometer una amplia mejora de su casa principal. El viejo castillo de los condes de Trastámara fue ampliado para hacerlo corresponder con la nueva dignidad nobiliaria que disfrutaba su linaje. Desgraciadamente sus murallas fueron demolidas en 1811 conservándose una parte de la fachada hasta 1872, momento en el que las últimas piedras que se mantenían en pie siguieron la misma suerte. Se conserva una estampa no muy precisa y una descripción decimonónica de la decoración acumulada en un telón central entre dos torreones que ejercía como fachada. Aunque es aventurado enjuiciar su estilo con tan pocos datos, algunos elementos de su decoración recuerdan el hacer de los Colonia en la Casa del Cordón de Burgos<sup>114</sup>. Tómese esta última afirmación como una mera hipótesis.

En resumen se puede afirmar que la casa de los Osorio –a partir de la concesión primero del condado de Trastámara (1445) y después del marquesado de Astorga (1465)– robusteció su poder en todos los ámbitos de la vida pública de la región, siendo el eclesiástico uno de los principales, según lo visto en las sedes de Astorga y León. En este proceso de engrandecimiento del linaje la arquitectura tuvo un papel preponderante: mejoraron de forma ostensible la residencia principal, crearon un panteón familiar en la nueva catedral de Astorga; y creemos que fueron los responsables del último impulso constructivo del templo leonés.

El nexo de esta familia con el mundo burgalés se podría establecer a través de uno de sus miembros más nobles y capacitados, Luis de Acuña y Osorio, obispo de la ciudad castellana desde 1456. Hasta el magnífico estudio de López Martínez las biografías de este prelado y del citado Luis de Osorio habían sido confundidas por los historiadores<sup>115</sup>. Luis de Acuña fue hijo de Juan Álvarez Osorio y doña María Manuel; hermano carnal del citado Luis de Osorio y tío por lo tanto del primer marqués de Astorga, Álvaro Pérez Osorio. Pertenecía pues a dos de las familias más preeminentes de su tiempo: la de los Acuña, entroncada con la casa real, no en vano su madre era la biznieta del infante don Juan Manuel, hijo de Fernando III el Santo; y la de los Osorio, los mismos que habían manchado sus lobos con la sangre de los sarracenos en la batalla de Clavijo. Desde su llegada a la sede burgalesa amparó a una amplia parentela entre la que se encontró el efímero capisclo Luis de Osorio<sup>116</sup>.

Luis de Acuña sucedió al preclaro Alonso de Cartagena en el obispado y en el mecenazgo artístico bajo el que trabajaron los Colonia y Gil Silóe. Los escudos de





Fig. 19. Cruce de baquetones, torre sur (cuerpo superior).



Fig. 20. Cruce del ápice conopial, torre sur (cuerpo superior).

ambos prelados campean en lo alto de las agujas, terminadas dos años después de su nombramiento. Hizo levantar la capilla de la Concepción y de Santa Ana para su enterramiento, donde fue retratado por Silóe en el retablo del Árbol de Jesé, erigió el cimborrio que años después se derrumbaría y cerró los triforios de la nave mayor de la catedral. Durante su pontificado Simón de Colonia construyó la capilla del Condestable en su cabecera<sup>117</sup>.

Hete aquí una senda para la arquitectura de los Colonia, la que comunica Burgos, León y Astorga con la ayuda de los lobos ensangrentados de la familia Osorio. Fuera éste u otro el camino empleado —no olvidemos, por ejemplo, que el propio Alonso de Cartagena falleció en Villasandino a su vuelta de un viaje jubilar a Santiago, donde hubo de detenerse en la catedral leonesa<sup>118</sup>— no cabe duda que las agujas de la catedral de Burgos causaron una gran admiración en toda Castilla, provocando sobradas ansias de emulación a sus vecinos.

Conocidas todas estas circunstancias, se plantea la hipotética presencia de Hans y/o Simón de Colonia en la construcción de la torre sur de León en la misma medida que les ha sido atribuida la traza de la nueva catedral de Astorga. Creemos que ambos hitos arquitectónicos, de genuino sabor germano, responden a la misma filiación. Y que en el caso de la catedral de León, su impronta alcanzaría también al remate de la torre-contrafuerte del sur, la conocida como Silla de la Reina. Aunque todavía es difícil discriminar la obra de este linaje de artistas, tras su concepción tectónica se puede encontrar la mano del padre, más preocupado en los aspectos constructivos de la articulación arquitectónica y en la pureza decorativa. El desarrollo ornamental de Simón, con un sentido más hispanizado, apenas es perceptible en estas obras leonesas. La otra posibilidad, muy remota, es que tanto la parte superior de la torre sur como la mampara pétrea de la Silla hayan surgido de la mano de un Jusquín muy germanizado, como prueba de una formación en tierras alemanas o como consecuen-

cia del conocimiento de primera mano del estilo novedoso de los Colonia. Nos costaría mucho aceptar la existencia de una doble vía de penetración de la arquitectura alemana en Castilla: la propiamente castellana representada por los Colonia y la leonesa de Jusquín. Parece más probable que la arquitectura de Hans de Colonia llegara a León y Astorga procedente de Burgos.



Fig. 21. Gil Silóe (?): Sepulcro de Gonzalo Osorio, catedral de León.

En cierto modo la presencia de Jusquín al mando de una obra tan alemana podría ser compatible con la comparecencia periódica de cualquiera de los Colonia. Esta práctica jerarquizada –traza general planteada por un arquitecto, realización material de un maestro de la zona– fue utilizada en otras construcciones dirigidas por los Colonia, como por ejemplo, en la nueva capilla mayor del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos)<sup>119</sup>. La citada presencia en Astorga de Francisco de Colonia respondería a esta rutina, tan utilizada años después por arquitectos como Rodrigo Gil de Hontañón.

En cuanto a las fechas probables de la llegada de la arquitectura de los Colonia a tierras leonesas, sólo se puede conjeturar una cronología relativa. Desconocemos cuándo se decidió rematar la torre de León con una aguja calada. La unidad estructural establecida entre el cuerpo intermedio y el superior, en relación con la fortificación de la bóveda octogonal, parece indicar que desde 1458 los promotores de la obra tenían la intención de coronar la torre con esta novedad alemana. En 1456 era nombrado un Osorio obispo de Burgos y dos años después se terminaban las agujas de aquella sede, punto de partida para su expansión en Castilla.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este estudio forma parte del informe histórico realizado por la empresa adjudicataria GEOCISA. Geotecnia y Cimientos, S.A. para la restauración de la torre sur de la Catedral de León, llevada a cabo por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León bajo la dirección del arquitecto Mariano Díez Sáenz de Miera. Quiero agradecer al Archivo de la Catedral de León, a su Excelentísimo Cabildo y a todo el personal facultativo que ha intervenido en la restauración la ayuda prestada para la realización del mismo.

<sup>2</sup> W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano flamenca en León*, León, 1974 (ed. revisada en León, 1996).

<sup>3</sup> Al mismo tiempo que la historiografía ha negado la filiación gala a la posición de las torres respecto a las naves –indicando que esta circunstancia era la gran diferencia con el trazado de la catedral de Reims– se ha encontrado su antecedente más cercano en la catedral de Santiago de Compostela, en P. NAVASCUÉS PALACIO, “La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito”, en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Aspectos generales. Actas del 1.º congreso (Ávila, septiembre 1987)*, Ávila, 1990, p. 27. Su fachada principal, antes de su ocultación bajo la máscara barroca y las restauraciones del siglo XIX, reproduce la triple división del espacio interior; pero junto a las tres naves, en los flancos se levantaron dos torres irregulares que todavía en el siglo XVII mantenían su aspecto masivo. Si nos fijamos además en el viejo cimborrio almenado y en otras partes del recinto catedralicio llegaremos a la conclusión de que las torres compostelanas eran un punto vital del complejo defensivo establecido en torno a la sede. Esta doble funcionalidad, en cierto modo paradójica que ilustra una iglesia encastillada donde la componente militar cohabita con la religiosa, se repitió en otros puntos de la geografía hispana con buenos ejemplos en Pamplona, Orense, Tuy, Sigüenza o Ávila, en I. G. BANGO TORVISO, “El verdadero significado del aspecto de los edificios. De lo simbólico a la realidad funcional. La iglesia encastillada”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vols. IX-X, Madrid (1997-1998), pp. 53-71. Para el caso francés, ver R. de LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, París, 1927, t. II, pp. 130-152. Las dos elevaciones compostelanas sirvieron como baluartes defensivos, donde los resistentes encontraban refugio en los momentos de peligro. La *Historia Compostelana* narra con precisión los episodios bélicos desarrollados (1117) en el interior de la catedral que acabaron con el obispo Gelmírez y la reina Urraca sitiados en la torre de las campanas, en A. LÓPEZ FERRERO, *Historia de la Santa Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1898-1909, t. III, p. 474; M. SUÁREZ Y J. CAMPELO, *Historia Compostelana, o sea Hechos de D. Diego Gelmírez, primer arzobispo de Santiago*, Santiago de Compostela, 1950, pp. 220-222; ver también su edición crítica en *Historia Compostelana*, ed. de E. FALQUE REY, Madrid, 1994, pp. 273-274; citado por BANGO TORVISO, *Op. cit.*, pp. 55-56.

Este sentido funcional de las arquitecturas catedralicias es también perceptible en León. Desde los primeros años de la construcción el templo estuvo inmerso en el sistema defensivo de la ciudad, su muralla. La nueva iglesia del obispo Martín Fernández, nuestra catedral gótica, superó con creces las dimensiones del templo románico inacabado de don Manrique de Lara. La planta *reimsiana* se desarrolló hacia el este desbordando los límites de la fortificación. El ábside gótico, de profundidad muy acusada, no sólo rebasó la muralla sino que se integró en ella, como si se tratara de un cubo más de la misma. En este sentido, salvando las distancias y las formas volumétricas, recuerda la disposición del *cimorro* de la catedral de Ávila. En el cuerpo inferior del ábside leonés domina con rotundidad un elevado y sólido cimiento a modo de zócalo corrido. Se podría esgrimir que, como parte fundamental que sostiene la estructura superior, la iglesia necesitaba una fortificación especial, pero sin duda alguna, en su aspecto fue determinante su posición avanzada en el sistema defensivo de la ciudad. Las fuentes medievales son claras y manifiestas cuando se refieren a la responsabilidad del cabildo catedralicio en el mantenimiento y reparación del lienzo de muralla que le correspondía, no sólo por este tramo de la cabecera sino también por las casas de su propiedad que lindaban con ella. Además la cercanía de la Puerta del Obispo, denominación muy significativa para nuestro discurso, y la circunstancia de encontrarse en el eje del antiguo *decumanus* romano, arteria vital del entramado urbano medieval, convertían el recinto sagrado en un punto neurálgico del sistema defensivo de la ciudad. En las relaciones entre el cabildo eclesiástico y la corporación municipal la muralla y, en concreto, la recaudación de impuestos para su mantenimiento, provocó continuas fricciones. El cabildo tenía la obligación de mantener y reparar la parte inmediata a la catedral y a las casas de los canónigos, con los fondos provenientes de los impuestos recaudados en una demarcación establecida en la diócesis y en la propia ciudad, en M. RISCO, *Historia de la ciudad y corte de León, y de sus reyes*, Madrid, 1792, pp. 100-101; T. VILLACORTA RODRÍGUEZ, *El cabildo catedral de León. Estudio histórico-jurídico, siglo XII-XIX*, León, 1974, pp. 529-530. Tal vez por este motivo entre 1255-1258 el canónigo de la catedral Gutier Didaz se encargó de la reedificación del cubo cercano a la calle de la Canóniga y del arco que estaba junto a la Platería, en RISCO, *Op. cit.*, p. 70. Sobre la prolongación de la cabecera templaria más allá de la muralla leonesa en relación de la planta de la catedral y su modelo *reimsiano*, ver el magnífico estudio de G. BOÍO VARELA, *La Memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, pp. 119-128.

No sería exagerado afirmar que esta función defensiva, diríamos incluso militar, se hubiera extendido al resto de la construcción catedralicia aunque con un sesgo bien diferente. Si las murallas de la ciudad velaban por la seguridad de sus habitantes, el uso defensivo otorgado a algunas partes de



la catedral protegía a sus ocupantes de un enemigo o bien capaz de rebasar el muro periférico o bien interior. El paulatino alejamiento de la amenaza musulmana, siempre presente en la mentalidad de la época, había dado paso a un peligro todavía mayor por no estar circunscrito a un área determinada. Las guerras intestinas de los reinos cristianos tuvieron especial repercusión en el medio urbano castellano. Por motivos que en este momento no vienen al caso, el poder eclesiástico tan arraigado en las ciudades con sede episcopal participó activamente en estos conflictos. Tampoco olvidemos que circunstancias coyunturales, como una subida repentina del precio de los alimentos básicos, hacían insegura la vida urbana para aquellos que mantenían su influencia en el caserío. En este sentido la sede leonesa no era una excepción. Sus estrechos vínculos con la monarquía del Reino de León –no en vano la catedral había servido de panteón para alguno de sus miembros– y su peso específico en la vida de la ciudad convertían a los obispos y a su cabildo en parte activa de la política de su tiempo. El tan citado episodio de la *Corónica de don Alfonso el Onceno* pone de manifiesto la dificultad para deslindar la función política, en este caso militar, de la meramente religiosa en una catedral como la de León. El pasaje narra las luchas desarrolladas en la capital del viejo reino entre los partidarios de don Juan Manuel, nieto de Fernando III, y los del infante don Felipe, hijo de doña María de Molina, que pugnaban por hacerse con la tutoría del monarca, el futuro Alfonso XI (1311-1350), durante su minoría de edad. Los seguidores del primero se hicieron fuertes en la catedral, por aquel entonces terminada en lo que respecta al buque de sus naves. La entrada en la ciudad del infante don Felipe provocó las primeras escaramuzas en el templo fortificado para la ocasión:

*(...) y la gente que tenia vando de Don Joan tomaron ende muy grand miedo porque el Infante Don Felipe era en la ciubdat, et fuéronse luego meter todos en la muy noble iglesia de sancta Maria de Regla de la ciubdat de Leon, et cerraron las puertas de la Iglesia, et barbotearonse, et bastecieron de armas para se defender en aquel lugar, llamando todos en apellido: Leon, Leon por Don Joan.*

La narración de los hechos nos permite conocer en profundidad el sentido estratégico otorgado a la catedral y a las construcciones que la rodeaban. Los sitiados mejoraron su posición defensiva eliminando, como hubiera hecho cualquier estrategia militar de la época, los puntos débiles de su resguardo:

*(...) et posieron luego fuego a una claustra pequeña que estaba ay, et a unas casas del Obispo que estaban arrimadas a la Iglesia, rescalándose que les entrarían por allí. Et despues que el Infante Don Felipe esto vió, rescalándose que venía Don Joan, et que por allí podían aver socorro mandó combatir la Iglesia muy fuertemente, et entráronla por fuerza.*

*Crónicas de los Reyes de Castilla I*, (BAE; 66), Madrid, 1953, pp. 188-189; citado por NAVASCUÉS, *Op. cit.*, p. 19; y BANGO TORVISO, *Op. cit.*, p. 65. El episodio bélico terminó con la derrota de los sitiados. El infante don Felipe se hizo con el control de aquella fortaleza de la yglesia, traspasando su jurisdicción, de forma harto significativa, a un caballero de su confianza, don Martín Sánchez, en *Crónicas I op. cit.*, p. 189. La altura de las torres –cuando las tropas de don Juan se parapetaron en la catedral, la norte se erigía en dos de sus cuerpos, mientras que la sur tan sólo presentaba el cuerpo bajo y el arranque del intermedio– el grosor de sus muros, la casi total ausencia de vanos y los estrechos accesos, amén de la posibilidad de situar ingenios militares, las hacían prácticamente inexpugnables.

A mediados del siglo XV la catedral no había perdido su finalidad defensiva. Las cuentas de su fábrica recogen los gastos ocasionados con motivo de la manutención de los guardianes de la torre norte o de San Juan, en (A)rchivo de la (C)atedral de (L) León, rentas 10.156-7 (31-7-1454). El fallecimiento del rey Juan II (1454) obligó a tomar ciertas precauciones a las autoridades eclesiásticas. Las alturas del templo y, en concreto, la única torre levantada en su totalidad, fueron controladas en previsión de altercados. Parece tan sólo un movimiento de cautela, como si se temiera que cualquier facción pudiera apoderarse de la catedral, considerado un lugar estratégico de primer orden. Recordemos que esto sucedía poco tiempo antes de reanudarse las obras de construcción del cuerpo intermedio de la torre sur.

En la misma medida que las viejas torres del homenaje de los castillos hispanos o de las residencias urbanas de la nobleza, los campanarios fortificados fueron una expresión latente del poder eclesiástico en las ciudades episcopales. Si bien no era la primera vez que las elevaciones de un templo servían para estos fines, las torres de flanqueo de la catedral de León, como las compostelanas, fueron utilizadas como baluartes defensivos durante la Baja Edad Media. Su casi inédita posición mejoraba ostensiblemente el resguardo de los defensores en momentos de máximo peligro. De este modo la forma del cuerpo base de la torre sur –cuyo muro somete al vano– quedaba en plena sintonía con la función “política” que las autoridades eclesiásticas otorgaron a esta parte del templo. A falta de una explicación histórica más convincente, la función defensiva de las torres leonesas, en fuerte contraposición con el gótico radiante desplegado en los alzados de las naves, parece avalar su situación fuera de la planta *reimsiana*. La novedosa estructura arquitectónica de este modelo francés favorecía el desarrollo en altura y el predominio del vano, colmando las necesidades religiosas impuestas por el culto más ambicioso; pero, sin embargo, no resolvía de forma satisfactoria las exigencias políticas que requería una élite religiosa muy apegada al poder temporal.

<sup>4</sup> La historia de este documento, de primer orden para cualquier investigación sobre Jusquín, no deja de ser curiosa. Fue publicado por primera vez por el incansable archivero don Raimundo RODRÍGUEZ, “Extracto de las Actas Capitulares de la Catedral de León”, en *Archivos Leoneses*, n.º 31, León (1962), p. 315. Por motivos que desconocemos, no fue incluido en la primera edición, con un importante apéndice documental, de la tesis de Waldo MERINO. Este autor, aunque publicaba un documento según el cual el primero de julio de 1481 vacaban las casas del maestro Jusquín, reducía su maestría al frente de las obras de la catedral de León al período comprendido entre 1445 y 1468. El mencionado dato lo interpretaba como que las casas del maestro habían sido ocupadas *por su mujer hasta su muerte* (entendemos de ella). Por consideraciones estilísticas, sobre las que por ahora no entramos, negaba que Jusquín hubiera participado en la dirección de las obras del cuerpo superior y aguja de la torre sur, terminadas a finales de la década de los setenta. Al mismo tiempo atribuía esta responsabilidad al maestro hispano Alfonso Ramos, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 32-33. Sin entrar en el fondo de la cuestión, el documento fue nuevamente publicado por A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, León, 1976, p. 628; ÍDEM, “La obra escultórica de maestre Jusquín en León”, en *Goya*, n.º 152, Madrid (1979), pp. 84 y 89. En la segunda edición del estudio de Merino, las biografías de Jusquín y Ramos se mantuvieron sin cambios. Sin embargo en el apéndice documental se incluyó un apartado nuevo denominado “Maestrazgos de Jusquín y Ramos”, en el que figuraba el documento fechado el nueve de enero de 1482, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, León, 1995, p. 312. Aceptado como válido, la atribución a Jusquín de la construcción del cuerpo superior y la aguja de la torre sur volvía a recuperarse con acierto, en A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, p. 489.

<sup>5</sup> ACL, Actas capitulares, Caja 387, doc. n.º 9822, f. 103 v.

<sup>6</sup> Según reza el documento, le correspondía vivir en estas casas según el contrato de maestro de la obra firmado con el cabildo. Por lo que antes de 1445 ya era titular de este oficio, en ACL, Caja 473, doc. n.º 10.112. El primero en proponer el período 1445-1481 para la maestría de Jusquín fue el propio R. RODRÍGUEZ, *Pulcra Leonina. Original de la Guía de la Catedral de León*, p. 7.

<sup>7</sup> M. GÓMEZ-MORENO, “¿Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid (1911), pp. 63-66.

- <sup>8</sup> S. R. PARRO, *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, t. II, p. 72. Se trataba de Gusquín de Utrecht mercader de Toledo activo en los años 1425-1429, encargado del abastecimiento de diferentes materias primas para su catedral, en F. PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español I*, Madrid, 1914, pp. 9-10, 115.
- <sup>9</sup> Una nota autógrafa de Jusquín, escrita en español ha dado pie a considerar en el maestro un alto grado de hispanización, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 32. Incluso, desde el punto de vista estilístico, su obra escultórica ha sido interpretada desde presupuestos hispanos, en FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 84.
- <sup>10</sup> El 4 de noviembre de 1420 cobraba el citado Giusquin de Olande diversas cantidades por sus suministros para la catedral, en RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 20, León (1956), p. 129. En este año ocupaba la sede leonesa el obispo Juan Villalón (1419-1424), tenido como natural de Holanda, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 32.
- <sup>11</sup> J. M. de AZCÁRATE, "El maestro Hanequin de Bruselas", en *Archivo Español de Arte*, t. XXI, Madrid (1948), pp. 173-188; ÍDEM, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, 1958, pp. 13-15.
- <sup>12</sup> F. de CASO FERNÁNDEZ, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, 1981, pp. 211-214.
- <sup>13</sup> El famoso epitafio que se encontraba en el ingreso de la capilla del contador Saldaña, estaba dedicado al enterramiento de Guillén de Roan. Se le citaba como maestro de la iglesia de León y *aparejador de esta capilla*. Se apellidara Rohan (Llaguno y Mayer), Ridán (Cuadrado) o Roan (= Rouen, según Gómez-Moreno), y no poniendo en duda la información, nada se sabe sobre la labor de este maestro en la catedral de León, en E. LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España*, con adiciones de J. A. CEÁN BERMÚDEZ, Madrid, 1829, t. I, p. 102; J. M. CUADRADO, *Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, 1885, p. 241; GÓMEZ-MORENO, *Jooskén de Utrecht op. cit.*, pp. 63-66; A. L. MAYER, *El estilo gótico en España*, Madrid, 1929, p. 50; MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 30-31.
- <sup>14</sup> Las actas capitulares recogen el 24 de enero de 1424 el traspaso de unas casas de Fernando González, maestro de la obra, a su hijo Toribio Fernández, en M. BAUTISTA BAUTISTA, M. T. GARCÍA GARCÍA, M. I. NICOLÁS CRISPÍN, *Documentación medieval de la iglesia catedral de León (1419-1426)*, Salamanca, 1990, pp. 115-116. La existencia de este maestro fue también constatada por RODRÍGUEZ, *Pulchra Leonina op. cit.*, p. 7.
- <sup>15</sup> D. de los RÍOS, *La catedral de León*, Valladolid, 1989 (Madrid, 1895), t. I, p. 28; t. II, p. 9. Nótese que la fecha de 1444 ya fue dada, aunque sin citar al tal Domínguez, para la realización del tímpano de la fachada norte, en M. LAVIÑA, *La catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*, Madrid, 1879, p. 34. La existencia de Juan Domínguez fue también aceptada por RODRÍGUEZ, *Pulchra Leonina op. cit.*, p. 7. Sin embargo, el remate de este hastial fue atribuido a Jusquín, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 38-40.
- <sup>16</sup> ACL, Caja 475, doc. n.º 10.121, f. 8 r.
- <sup>17</sup> ACL, Caja 313, doc. n.º 9394, s.f.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, s.f. (enero, 1459), citado por MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 28.
- <sup>19</sup> ACL, Caja 478, doc. n.º 10.131, s.f. (marzo, 1460), citado por MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 29.
- <sup>20</sup> ACL, Caja 478, doc. n.º 10.131, s.f. (enero-diciembre, 1460).
- <sup>21</sup> ACL, Actas capitulares (14-1-1482), en RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 32, León (1962), p. 316.
- <sup>22</sup> ACL, Caja 473, doc. n.º 10.112, s.f.
- <sup>23</sup> J. A. FERNÁNDEZ FLÓREZ, "Las casas del cabildo catedralicio en la ciudad de León", en *Archivos leoneses*, n.º 75, León (1984), pp. 46-49.
- <sup>24</sup> P. du COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales*, París, 1953, pp. 103-105; V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1930, t. I, pp. 34-35. Sobre la trayectoria de Candamo al frente de las obras de Oviedo, ver CASO FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, pp. 231-237.
- <sup>25</sup> Sobre el viaje del maestro Enrique, ver MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 330; M. D. TEJEIRA PABLOS, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La Sillería de Coro Catedralicia*, León, 1993, p. 18.
- <sup>26</sup> Los datos sacados de ACL, Caja 313, doc. n.º 9.394 (1458-1459); y Caja 478, doc. n.º 10.131 (1460-1462).
- <sup>27</sup> Fuera de la capital leonesa, se le ha atribuido la realización del monumento funerario de Pedro del Burgo, abad que fue de San Pedro de Cardeña y de San Benito de Sahagún, hoy en día conservado en el museo de las MM. Benedictinas de Sahagún, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, pp. 480 y 483.
- <sup>28</sup> El original estaba metido en ACL, doc. n.º 10.103 (1441-1467), en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 306.
- <sup>29</sup> ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (3-2-1458). Se repartió vino a los operarios que colocaron las esculturas en la fuente, en ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (10-2-1458), en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 305.
- <sup>30</sup> Mantenemos la ortografía de la transcripción de RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 24, León (1958), p. 334. El texto capitular no fue recogido por Waldo Merino.
- <sup>31</sup> Se ha venido relacionando esta escultura del Salvador con una *ymagen de Nuestro Señor que está en la capilla de Sant Nicolás* por la que la administración de la obra pagó 80 mrs. en 1454, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 309; y FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, p. 486. Según nuestra opinión, la cantidad pagada no es suficiente para una obra de este tamaño, habida cuenta de lo que costó el Santiago y el San Juan de la fuente, a no ser de que se trate de una parte de la cantidad total abonada al artífice que la hizo, del que no conocemos su identidad.
- <sup>32</sup> En estas características de la escultura de Jusquín coinciden los autores, MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 74-75; FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 86; ÍDEM, *Escultura gótica op. cit.*, pp. 486-487.
- <sup>33</sup> A. CHAUVEL, "Études sur la taille des pierres au Moyen Âge", en *Bulletin Monumental*, t. 93, París (1934), pp. 435-450; J.-C. BESSAC, "Outils et techniques spécifiques du travail de la pierre dans l'iconographie médiévale", en *Pierre & métal dans le bâtiment au Moyen Âge*, París, 1985, pp. 169-184.
- <sup>34</sup> C. BERNIS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Madrid, 1979, pp. 100-102.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.



- 36 La Silla de la Reina es una mampara pétreo en forma de "L", coronada con una antepecho y unos pináculos, que debió de levantarse en la segunda mitad del siglo XV durante la maestría de Jusquín. Remata una torre-contrafuerte de un cuerpo (siglo XIII) –formada por la unión de los arbotantes que llegan de la cabecera y del transepto– que descansa a su vez sobre la capilla del Carmen, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 43-44.
- 37 La marca fue inventariada con el número XV.32. Se contabilizaron hasta 36 ejemplares repartidos en el cuerpo intermedio, superior, aguja y husillo. Su hipotenusa medía entre 3 y 4 cm., el lado largo del ángulo recto de 4 a 5 y el tercer de los lados de 2 a 3 cm.
- 38 La lápida, conservada en la catedral de Reims, se hallaba en origen en la iglesia de San Nicasio de la misma ciudad. Aunque por consideraciones estilísticas se ha barajado la posibilidad de que Libergier (fallecido en 1263) fuera el maestro de ambas obras, en la lápida se le citaba solamente como maestro de San Nicasio, en L. DEMAISON, "Les architectes de la cathédrale de Reims", en *Bulletin Archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, París (1894), pp. 11-14.
- 39 La marca de los Parler también se puede observar en el busto de mujer que decora una ménsula conservada en el Museo Schnütgen de Colonia. Sobre la vida y obra de los miembros de esta familia, ver el catálogo de la exposición *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, Colonia, 1978. Un resumen sobre la significación de la escultura de los Parler y el "estilo suave", en G. DUBY y X. BARRAL, *La sculpture. Le grand art du moyen âge du Ve au XV<sup>e</sup> siècle*, Ginebra, 1989, pp. 224-229; J. BIALOSTOCKI, *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid, 1998, pp. 30-36. Su trayectoria como maestro de la catedral de Praga, en B. SCHOCK-WERNER, "Peter Parler, maître d'oeuvre à Prague", en *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989, pp. 201-203.
- 40 La escultura original, en otro tiempo situada sobre el pretil del primer cuerpo de la torre, se guarda en el Museo de la Obra de esta catedral, en V. BEYER, *La Sculpture Médiévale au Musée de l'Oeuvre Notre Dame*, Estrasburgo, 1956, cat. N.º 252. Sobre el arquitecto y su obra en Estrasburgo, véase, H. REINHARDT, *La cathédrale de Strasbourg*, 1972, pp. 83-85. Un buen resumen de su trayectoria arquitectónica, en B. SCHOCK-WERNER, "Ulrich d'Ensingen, maître d'oeuvre de la cathédrale de Strasbourg, de l'église paroissiale d'Ulm et de l'église Notre-Dame d'Esslingen", en *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989, pp. 205-208.
- 41 R. RECHT, "Études sur Nicolas de Leyde et la sculpture rhénane", en *Revue de l'Art*, n.º 13, París (1970), pp. 29-31; G. DUBY y S. GUILLOT DE SUDURAUT, *La sculpture op. cit.*, pp. 269-270.
- 42 GÓMEZ-MORENO, *Jooskén de Utrecht op. cit.*, p. 66; MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 66-68; FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1976, pp. 541-546; ÍDEM, *La obra escultórica op. cit.*, p. 85; ÍDEM, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, pp. 481-483.
- 43 Proviene del jubé de la catedral de Autun mandado construir por el cardenal Rolin, en G. VUILLEMOT, *Statuaire autunoise de la fin de l'époque gothique*, Autun, 1969, n.º 6; *Jean de la Huerta et la Sculpture Bourguignonne au milieu du XV<sup>e</sup> siècle*, Dijon, 1972, p. 55.
- 44 Visto el estilo del San Juan y El Salvador, la hipótesis de Gómez-Moreno según la cual la Santa Catalina, las esculturas femeninas de Tordesillas y el sepulcro de doña Aldonza de Mendoza (procedente del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, hoy en el Museo Arqueológico Nacional) habrían salido de la mano de Jusquín parece imposible de conciliar, en GÓMEZ-MORENO, *Jooskén de Utrecht op. cit.*, p. 66. La Santa Catalina fue más tarde atribuida a Lorenzo Mercadante, en M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, León, 1925, t. I, p. 254. Se insistió en su parecido con una santa sentada de la capilla Saldaña, y en su atribución a Jusquín, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1976, p. 542; ÍDEM, *La obra escultórica op. cit.*, pp. 86-87. Ara Gil delimitó con acierto los tres estilos que se superponen en Tordesillas, asociando al estilo de la santa de uno de los sepulcros, la Santa Catalina de León, en C.-J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 194-204. Recientemente en la segunda edición de su tesis, Franco Mata rectifica adelantando la fecha de la Santa Catalina a los años 1430-1435 y descartando la autoría de Jusquín, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, p. 477.
- 45 GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental op. cit.*, t. I, p. 253; MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 69-72. Existirían dos estilos por lo menos, según MAYER, *Op. cit.*, p. 57; FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 83. Aunque esta última autora matiza indicando que los bustos del religioso y del rey de armas, y el relieve con un guerrero se fecharían en torno a 1480, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, p. 399.
- 46 Tal vez para dar respuesta al citado acuerdo de 1460, según el cual Jusquín se comprometía a realizar una escultura al año, algunos historiadores han tratado de ampliar la obra del maestro sin tener en cuenta en algunos casos sus características estilísticas. Después de algunos juicios contradictorios parece que existe unanimidad en situar la lápida sepulcral del obispo don Gonzalo Osorio fuera de la maestría de Jusquín, siempre a partir de 1480. Con acierto fue atribuida al taller de Gil Silóe, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 73-74. Fue considerada de Jusquín, por FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1976, pp. 538-541; ÍDEM, *La obra escultórica op. cit.*, p. 85. En la segunda edición de su tesis, comparte la filiación siloesca, datando la obra antes de la realización de los sepulcros de Juan II e Isabel de Portugal de la cartuja de Miraflores (Burgos), en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, p. 485.
- Algo parecido sucedió con la estatua de la Asunción de la Virgen del convento de los PP. Capuchinos de León, otrora en el retablo mayor de la catedral y con la escultura de un pontífice que corona el frontón triangular del hastial norte. Se creyó ver la mano de Jusquín, según FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 87; para rectificar de nuevo, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, pp. 475 y 477.
- Tampoco han quedado dudas sobre la estatua de la Justicia de la portada de San Juan, en el pórtico principal. Aunque se cree que fue esculpida durante la maestría de Jusquín, nunca ha sido atribuida a su mano, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 75; FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 85.
- No nos detendremos en obras atribuidas al maestro fuera de la catedral de León, tampoco en analizar esculturas menores de este período, donde difícilmente se puede apreciar estilo alguno, como una inscripción de la portada central de la fachada principal de época del obispo Cabeza de Vaca, las decoraciones de la puerta del Abditorio y un relieve de un obispo conservado en el ala sur del claustro.
- 47 VILLACORTA RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, pp. 94-99; M.ª T. GARCÍA GARCÍA, M.ª I. NICOLÁS CRISPÍN, M. BAUTISTA BAUTISTA, "Administración y distribución del patrimonio del cabildo catedral de León en el siglo XV. Años 1419-1426", en *Archivos leoneses*, n.º 89-90, León (1991), p. 81.
- 48 La inscripción dedicada al chantre Getino dice así:
- don aº gsº de geti / no chantre et aministra / dor desta iglia anno dni / mº ccccº xlº viiiº*
- MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 35-36.
- 49 ACL, Actas capitulares, Caja 385, doc. n.º 9811, f. 39 r. (7-10-1463), en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 311. No sabemos cuál fue la responsabilidad en el encargo escultórico o en su colocación de Pedro González de Getino, canónigo de la catedral en 1478, en VILLACORTA RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 532.

- 50 En la filacteria: *Credo non redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum*.  
En el tornavoz: *Amen tempora cursebant Christi Notitia*.  
Su transcripción, con algunas diferencias, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 55.
- 51 TEJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura op. cit.*, p. 107.
- 52 MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 330.
- 53 Con este cargo de maestro de sillas figura en la lista de los excusados de los años 1462-1463, en ACL, Caja 385, doc. n.º 9810, f. 51 (27-8-1462), en RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 24, León (1958), p. 329.
- 54 ACL, doc. 10.137, Libro de rentas (1464), en M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI", en *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte*, n.º 8, León (1986), p. 194.
- 55 ACL, Actas capitulares, Caja 387, doc. n.º 9822, f. 120 v., en RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 32, León (1962), pp. 312-313.
- 56 TEJEIRA PABLOS, *Op. cit.*, pp. 26-30. Sobre las diferentes influencias y relaciones establecidas entre las sillerías del llamado grupo leonés, ver M.ª D. TEJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999.
- 57 BIALOSTOCKI, *Op. cit.*, p. 257.
- 58 Antes del bombardeo de 1870 se sacaron sendos vaciados a las figuras en los que se pueden observar los brazos apoyados en el antepecho, en RECHT, *Op. cit.*, n.º 9, París (1970), p. 23.
- 59 Aunque casi totalmente perdidas, Recht ha demostrado que en el tímpano de la fachada de la capilla de San Lorenzo de la catedral de Estrasburgo, las figuras de Decio y Valeriano observaban el martirio del santo apoyados en una barandilla superior. Otro tanto se podría decir de Nicolás de Haguenau recostado en el antepecho de la capilla de San Andrés de la misma catedral, observando ensimismado el pilar del Juicio Final, o de Conrad Sifer en la fachada sur del transepto, en RECHT, *Op. cit.*, n.º 13, París (1971), pp. 29-31. También años después, repitiendo el esquema de la fachada de la Cancillería de Estrasburgo, Ludwig Juppe representó en torno a 1495 a Guillermo III y a su mujer en la fachada del castillo de Marburgo, en RECHT, *Op. cit.*, n.º 9, París (1970), pp. 25-26. El *buste accoudé* tuvo también buenas representaciones en madera, tal vez evocando su origen flamenco, en las sillerías de coro y en los retablos. Atribuida a Michel Erhart, la sibila libia (1469-1474) se apoya en el cierre de los estalos de la sillería de la catedral de Ulm. Mirando al espectador, los bustos de San Egidio y San Benito (1500-1501) de Veit Wagner decoraban el retablo de San Pedro el Viejo de Estrasburgo, en la actualidad conservados en el Museo de Bellas Artes de Mulhouse.
- 60 En ambos casos las figuras se distribuyen dentro de un arco conopial muy sencillo: la Virgen con el Niño a la izquierda; en el centro, el comitente arrodillado con las manos juntas en actitud de orar; y a la derecha un santo sin identificar, que con su mano izquierda acompaña al difunto ante la presencia de la Virgen. Las figuras sagradas son representadas de tres cuartos, el comitente de medio cuerpo en un nivel inferior. El conjunto del canónigo Busnang es una evolución de estas composiciones. Desaparece el santo intercesor de la escena, así como la jerarquía espacial, alcanzando la figura del canónigo la misma importancia que la Virgen –siguiendo el mismo recorrido efectuado por la pintura flamenca (Jan van Eyck, *La Virgen con el canciller Rolin*) del siglo XV-. Al mismo tiempo se tiende a crear un espacio tridimensional casi perfecto con ayuda de la micro arquitectura del fondo y con la posición avanzada de los brazos de la Virgen y del religioso, en W. WÖGE, "Nicolaus von Leyen's Strassburger Epitaph und die holländische Steimplastik", en *Oberrheinische Kunst, 1929-1930*, pp. 35-38; REINHARDT, *Op. cit.*, p. 141.
- 61 RECHT, *Op. cit.*, n.º 13, París (1971), pp. 29-31.
- 62 En el final del cuerpo intermedio y en el inicio del superior se concentran casi todos los elementos que forman el programa iconográfico que ilustra la Anunciación. Una leyenda con letras monumentales recorre las fachadas en dos registros latinos de letra gótica:

<i>Inferior:</i>	<i>Superior:</i>
Oeste: MARIA	Oeste: AVE MARIA.
Sur: YHS XPS	Sur: GRATIA PLENA
Este: DEUS ET HOMO	Este: DOMINUS TECUM
	Norte: ECCE ANCILLA DOMINI

El texto inferior presenta a su protagonista principal, María; a Jesucristo y a su condición divina y humana. En el preciso momento que María acepta el mensaje divino se produce la Encarnación de Cristo, iniciándose el camino de la Redención. El superior traslada a la piedra casi literalmente las palabras que inician y cierran la conversación entablada entre la Virgen María y el arcángel San Gabriel en el momento de la Anunciación, según el evangelio de San Lucas, en E. LEVESQUE, "Annonciation", en *Dictionnaire de la Bible*, [F. VIGOUROUX], París, 1926, t. I, pp. 649-654; un estudio filológico sobre los términos de la conversación, en A. MÉDEBIELE, "Annonciation", en *Dictionnaire de la Bible*, [L. PIROT], París, 1928, supl. t. I, pp. 262-296. No se puede descartar que en origen la leyenda ilustrara una representación escultórica del tema mariano situada en el remate del hastial central de la fachada principal, sustituida en la segunda mitad del siglo XVI por el relieve de Bautista Vázquez. Éste a su vez sería retirado (en la actualidad se conserva empotrado en el muro exterior del lado norte del claustro) en la reinención decimonónica del hastial llevada a cabo por Demetrio de los Ríos.

El ciclo se completaría con la mujer que grita, alusión a Eva la pecadora, prefigura de la Anunciación de María (la nueva Eva); con el demonio representado como bestia terrestre (dragón) y acuática (cocodrilo); con la doble estrella que suma 12 puntas; y con el sol recostado en la media luna, en L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955, t. I, pp. 78, 109. Estos dos últimos elementos –tal vez también la mujer que grita y los demonios– provienen de la iconografía de la mujer del Apocalipsis de San Juan. Nos hallaríamos pues ante uno de los mejores ejemplos que identifican a María con la mujer apocalíptica. Finalmente, un jarrón de gran tamaño y calidades metálicas, que se conserva en mal estado en el ápice conopial del ventanal intermedio del lado sur, podría haber contenido los lirios de la Anunciación o las azucenas del escudo del cabildo de la catedral.

- 63 Por lo menos cuatro manos con diferentes características trabajaron los escudos situados en las fachadas de la torre. Así por ejemplo el escudo de León, que decora la repisa del arranque del cuerpo intermedio (lado oeste), fue trabajado por un entallador acostumbrado al trabajo minucioso y detallista capaz de representar con sentido naturalista las cúpulas vacías de las bellotas. Sobre la acentuación de los caracteres naturalistas de la decoración vegetal en la denominada tercera flora gótica o flora realista, ver D. JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France*, París, 1965, pp. 111-115. Las diferencias también se aprecian en la manera de realizar los nudos o los capelos episcopales.



Como en otras fábricas catedralicias con gran actividad en el siglo XV –véanse los casos de la catedral de Sevilla (J. C. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, 1998, p. 262) o de Oviedo–, el destajo fue utilizado en la continuación de la torre meridional de León. Este sistema productivo se empleó desde los primeros meses de la construcción del cuerpo intermedio en aquellos lugares donde el corte de la piedra necesitaba un trabajo de calidad, como lo atestigua esta noticia:

(...) que pagó 1200 mrs. que mandó el provisor con el cabildo que pagase de un tajo que convino el Abad de Sant Guillm.º quando era administrador con ciertos pedreros de la lonja la moldura de dos filadas de la torre nueva que convino con los pedreros.

ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (sept. 1458). Las marcas de cantería dejadas por estos trabajadores del destajo, que podían ser los propios pedreros que cobraban su jornal diario, pueblan los sillares de las trompas, arcos, ventanas, molduras, baquetones, puntas de clavo, e incluso de algunas decoraciones vegetales.

- 64 RÍOS, *Op. cit.*, t. I, p. 38.
- 65 *Ibidem*, p. 28.
- 66 RODRÍGUEZ, *Pulchra Leonina op. cit.*, pp. 7, 9-10.
- 67 GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental op. cit.*, t. I, p. 230. Torres Balbás sólo hablaba del cuerpo intermedio terminado en 1462 por Jusquín, en TORRES BALBÁS, *Op. cit.*, p. 266; DOMÍNGUEZ BERRUETA, *Op. cit.*, pp. 17-18; J. RIVERA, *La catedral de León y su museo*, León, 1979, p. 48.
- 68 MERINO RUBIO, *Op. cit.*, 1974, pp. 32-33. Aunque sin precisar la obra de cada uno, mucho tiempo antes Lampérez había dividido la autoría entre el maestro Jusquín (1450-1467) y Alfonso Ramos (1487-1512), dejando una importante laguna cronológica sin cubrir, en LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura op. cit.*, t. II, p. 560.
- 69 La atribución no fue cuestionada por I. G. BANGO TORVISO, “Arquitectura gótica”, en *Historia de la arquitectura española*, t. II, Zaragoza, 1985, p. 612; NAVASCUÉS, *Op. cit.*, p. 32; M. D. CAMPOS S. BORDONA, *La catedral de León*, Salamanca, 1994, pp. 13 y 19. La paradoja se agudizó cuando se reconocía 1481 como año de su muerte y se acotaba su maestría entre los años 1445 y 1468, en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, p. 124. No se cita a Ramos, en M. E. GÓMEZ-MORENO, *La catedral de León*, León, 1991, p. 17.
- 70 FRANCO MATA, *La escultura gótica op. cit.*, 1976, p. 628; ÍDEM, *La obra escultórica op. cit.*, pp. 84 y 89. Ver nota 4.
- 71 RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 32, León (1962), p. 315.
- 72 MERINO RUBIO, *Op. cit.*, 1995, p. 42.
- 73 FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, p. 489.
- 74 RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 32, León (1962), p. 317.
- 75 Los estatutos de los pedreros de la catedral de Estrasburgo, fechados en 1459, permitían que un maestro encargado de una sola construcción tuviera a su cargo hasta tres aprendices, en *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989, p. 105.
- 76 ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (2-6-1458).
- 77 ACL, Caja 478, doc. n.º 10.131, s. f. (1-6-1461).
- 78 Si bien es verdad que el trabajo de estos profesionales no era el mismo. Todos los datos han sido extraídos de la última nómina conocida, fechada el 29 de diciembre de 1462, en ACL, Caja 478, doc. n.º 10.131, s. f.
- 79 ACL, Caja 387, doc. n.º 9821, f. 39 v. (3-12-1478), citado por RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 31, León (1962), pp. 135-136
- 80 En un documento de 4 de julio de 1492 Juana Rodríguez figura como mujer del difunto Ramos, en ACL, doc. n.º 9828, citado por MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 314.
- 81 El análisis anual de las nóminas arroja estos resultados:

N.º días sin cobrar	1458	1459	1460	1461	1462	Total
Jusquín .....		62	44	67	88	261
Ramos .....	30	88	32	61	14	225
Coinciden .....		18	13	20		51

Seleccionados algunos meses concretos, las coincidencias se hacen más patentes:

N.º días sin cobrar	Sep. 1459	Enero 1460	Marzo 1460	Mayo 1461
Jusquín .....	15	5	8	14
Ramos .....	20	5	14	15
Coinciden .....	15	5	8	14

Los datos han sido extraídos de los jornales, en ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (1458-1459); Caja 478, doc. n.º 10.131 (1460-1462). No se tienen en cuenta como faltas, en el caso de Alfonso Ramos, los días que trabajó en la cantera pues su jornada también quedó contabilizada en las nóminas.

- 82 Sobre el brillante papel de este prelado en el concilio, ver V. BELTRÁN DE HEREDIA, “La embajada de Castilla en el concilio de Basilea y su discusión con los ingleses acerca de la precedencia”, en *Hispania Sacra*, X, Madrid (1957), pp. 5-31. El itinerario de su viaje y los desplazamientos realizados durante el tiempo que duró el concilio fueron detallados, en L. SERRANO, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena*, Madrid, 1942, pp. 135-154. La hipótesis, sin comprobar todavía, que relacionaba a Hans de Colonia con los familiares del duque de Borgoña fue planteada por F. TARÍN Y JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1897, p. 314. Basándose en este dato Lampérez creía probable que Alonso de Cartagena hubiera captado al arquitecto a su paso por la ciudad de Dijon, a su vuelta de Basilea, en V. LAMPÉREZ Y ROMEA, “Juan de Colonia”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n.º 19, Valladolid (1904), p. 354; MAYER, *Op. cit.*, p. 34.
- 83 Sobre este parentesco ya repararon C. JUSTI, “Los maestros de Colonia en la catedral de Burgos”, en *Estudios de Arte Español*, Madrid, s.a., (Berlín, 1908), pp. 1-38; y H. KEHRER, “Die Türme der Kathedrale von Burgos und Hans von Köln”, en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1928, pp. 477-489.
- 84 LAMPÉREZ, *Juan de Colonia op. cit.*, p. 404.
- 85 JUSTI, *Op. cit.*, pp. 13-15.

- 86 Sin conocer la leyenda con la fecha de 1374 que corona el husillo, Lampérez fechaba la aguja norte, no sin razón estilística, a principios del siglo XIV, en LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura op. cit.*, t. II, p. 562.
- 87 I. REPRESA BERMEJO, *Proyecto de restauración de la torre norte de la catedral de León, IV fase*, Valladolid, 1994, p. 7.
- 88 M. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, París, 1854, t. V, pp. 429-444.
- 89 LAMPÉREZ, *Juan de Colonia op. cit.*, pp. 404-405; ÍDEM, *Historia de la arquitectura op. cit.*, t. II, p. 564. Recientemente, con motivo de la restauración de emergencia de las agujas de la catedral, la empresa adjudicataria GEOCISA. Geotecnia y Cimientos S.A. realizó un análisis geométrico y estructural de las mismas, cuyos resultados fueron publicados en, D. HERNÁNDEZ GIL, P. GARCÍA-ESCUADERO MÁRQUEZ y S. HERNÁN MARTÍN, "Emergencias en las Agujas de la Catedral de Burgos", en *Restauración y Rehabilitación*, n.º 3, Madrid (abril 1996), pp. 23-25.
- 90 Aunque lo habitual no es reparar en el cuerpo que las sostiene sino en las propias agujas, sobre la construcción del tramo exento de las torres burgalesas existen también diferentes opiniones. Sin precisar demasiado, a Hans de Colonia se atribuyen las agujas, en M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866, p. 21. Lampérez le ve autor de la plataforma que remata el cuerpo superior de la torre, en LAMPÉREZ, *Juan de Colonia op. cit.*, pp. 404-405. Mayer, por su parte, afirma que el alemán empezó a construir a la altura del antepecho superior de las torres, en MAYER, *Op. cit.*, p. 34. Son de la opinión de que Hans de Colonia levantó los cuerpos exentos y las agujas de las torres, T. LÓPEZ MATA, *La Catedral de Burgos*, Burgos, 1950, p. 45; M. MARTÍNEZ BURGOS, "En torno a la Catedral de Burgos. II. Colonias y Siloes", en *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 128, Burgos (1954), p. 220; y H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pp. 62-63.
- 91 Desde los siglos XI y XII eran utilizadas en la base de las flechas para pasar del cuadrado al octógono, en VIOLLET-LE-DUC, *Op. cit.*, t. IX, p. 311-312; LASTEYRIE, *Op. cit.*, t. I, p. 513.
- 92 Las trompas estudiadas en la torre de la catedral se identificarían con las más sencillas del manuscrito de Gil de Hontañón, las pechinas cuadradas. Un estudio estereotómico sobre las mismas, en J. C. PALACIOS, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 1990, pp. 25-27.
- 93 JUSTI, *Op. cit.*, pp. 15-16.
- 94 Aunque parece un tema olvidado por la historiografía, se le atribuye a Colonia, en LÓPEZ MATA, *Op. cit.*, p. 45; LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura op. cit.*, t. II, p. 549.
- 95 Sobre la contracurva, ver F. CALI, *L'ordre flamboyant et son temps. Essai sur le style gothique du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, París, 1967, p. 12 y lám. 8.
- 96 MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 36-39.
- 97 Las noticias biográficas sobre este prelado son contradictorias. El episcopologio asturicense le hace obispo desde 1440 hasta 1463, siendo hijo de don Juan Osorio, señor de Castroverde, y de Aldonza de Guzmán; y tío del primer marqués de Astorga, en P. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Episcopologio asturicense*, Astorga, 1907, t. II, pp. 369-370; M. RODRÍGUEZ DÍAZ, *Historia de la ciudad de Astorga*, Astorga, 1908, p. 349; R. Álvarez Osorio, *Descendencia de la casa de los caballeros Osorios*, en Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3449, f. 23. En otra fuente más moderna se le hace, creemos que de forma errónea, hijo del marqués de Astorga, sin duda Álvaro Pérez Osorio, y luego más tarde se afirma que su tío el conde Álvaro Osorio le presionó en 1462 para dejar la sede asturicense, en A. QUINTANA PRIETO, "Álvaro Pérez Osorio", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, t. III, Madrid, 1973, pp. 1970-1971. Se trata sin duda de la misma persona: Álvaro Pérez de Osorio conde de Trastámara desde 1461 y I marqués de Astorga desde 1465. Por otra parte, Martín Fuertes cree que es hijo de Pedro Osorio, conde de Altamira, por lo tanto sobrino del primer marqués de Astorga y de Luis Osorio, sobre el que hablaremos más adelante, en J. A. MARTÍN FUERTES, "Don Luis Osorio, caballero y prelado leonés del siglo XV", en *Estudios Humanísticos*, n.º 1, León (1979), pp. 109-120.
- 98 RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Op. cit.*, pp. 369-370.
- 99 M. RISCO, *España Sagrada*, Madrid, 1787, t. XXXVI, p. 213.
- 100 P. JUNCO, *Fundación, nombres, y armas de la ciudad de Astorga*, Pamplona, 1639, fs. 1-4 y 71-72.
- 101 En 1892 se descubrió bajo el presbiterio una cripta de tres metros de ancho con seis panteones de miembros de la casa de Astorga, en RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Op. cit.*, t. II, p. 374. El primer marqués de Astorga fue enterrado delante del altar mayor, según Álvarez Osorio, *Descendencia de la casa op. cit.*, f. 24 v. Otro tanto sucedió con el obispo Álvaro Osorio, cuyo cuerpo fue exhumado y trasladado a la nueva capilla mayor en 1565, en RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Op. cit.*, t. II, p. 374.
- 102 Por Simón de Colonia se decide J. D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI.*, p. 154; y por cualquiera de los dos, P. de la RIESTRA, *La catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*, Oviedo, 1992, p. 44.
- 103 MARTÍNEZ Y SANZ, *Op. cit.*, pp. 187-188.
- 104 La hipótesis de que la catedral de Astorga hubiera sido trazada en origen como una iglesia de planta salón, la primera en España si fuera así, surgió al observar los citados elementos y los contrafuertes desmochados de la cabecera, en RIESTRA, *Op. cit.*, p. 11.
- 105 *Ibidem.*, pp. 32 y ss.
- 106 *Ibidem.*, pp. 40-42.
- 107 *Ibidem.*, pp. 34-35.
- 108 P. de la RIESTRA, *El claustro de las comendadoras de Santa Cruz de Santiago en Valladolid y el patio de los Welsler en Nuremberg (Patios con arquerías españoles y alemanes en torno al 1500)*, Valladolid, 1994, pp. 84-89.
- 109 Las fuentes coinciden en que el I marqués de Astorga falleció de peste en Sarria, pero discrepan sobre la fecha. Matfás Rodríguez cita el año 1471, mientras que Martín Fuertes adelanta su desaparición a 1469, en RODRÍGUEZ DÍAZ, *Op. cit.*, p. 265; MARTÍN FUERTES, *Op. cit.*, p. 112.
- 110 Por su valeroso comportamiento en la batalla de Clavijo el Papa privilegió al rey Ramiro I y a Ludovico Pérez Osorio de la casa de Villalobos, y a sus sucesores, con un puesto de canónigo en el cabildo de la catedral de León. La noticia es confirmada en Andrés RABANAL, *Historia de León*, f. 229 r., en ACL, ms. 70; y ÁLVAREZ OSORIO, *Descendencia de la casa op. cit.*, f. 21; RISCO, *España Sagrada op. cit.*, p. 208. De este modo, los reyes de España y los miembros de la familia Osorio, más tarde marqueses de Astorga, tuvieron un estalo perpetuo en la sillería leonesa, en JUNCO, *Op. cit.*, pp. 1-4; y TEJERA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura op. cit.*, p. 35.



111 La votación en la que salió elegido Luis de Osorio se celebró el 24 de junio de 1478. Los Reyes Católicos no conocían el resultado de la misma pues su enviado llegó a León el 16 de julio, recomendando al cabildo que no procediera a la elección, en T. de AZCONA, *La elección y reforma del episcopado español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, 1960, p. 86.

112 M. de XIMENA JURADO, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos de este obispado*, Granada, 1991 (ed. facs. de Madrid, 1654), pp. 442-439; MARTÍN FUERTES, *Op. cit.*, pp. 116-120.

113 Un resumen de su pontificado, en RISCO, *España Sagrada op. cit.*, pp. 1-9.

114 Por su interés transcribimos la descripción decimonónica:

*Formábanle dos cubos terraplenados, que flanqueaban el lienzo de la entrada principal del palacio, sobre cuya ancha puerta de arco rebajado se distinguían dos pequeños nichos dentro de sobrepuestos marcos tallados, que sostenían dos leonas heráldicas; más arriba, una lápida ceñida con un cordón adornado de cinco simétricas cuadrifolias del estilo gótico florido, y como dando gracia y armonía á estos varios cuadros, dos pilarcitos laterales de esbeltos capiteles. Encerraba la lápida, en letras de relieve, los siguientes versos,*

*Do mis armas se posieron*

*Movellas jamas pudieron*

*En la parte superior de tan elegante portada alzábase, coronado por tres conchas, el escudo de armas de la casa con bordura formada de castillos y leones acuartelados entre arquiteos conopiales. A cada lado de este escudo avanzaban, en forma de conos invertidos, sembrados de hilos de perlas en sus estrías, dos cubillos de heraldos ó bien pedestales de garitas, que daban cierto aspecto de majestad señorial á la fachada, patentizando asimismo los conocimientos arquitectónicos que poseían los artífices de los tiempos medios, al dotar sus construcciones de tanta belleza y solidez.*

R. ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, *Galicia, León y Asturias*, La Coruña, 1894, pp. 31-32; QUADRADO, *Recuerdos y bellezas op. cit.*, p. 424; RODRÍGUEZ DÍAZ, *Op. cit.*, p. 268. Sobre la arquitectura de los Colonia en la Casa del Cordón, ver C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*, Burgos, 1987; y RUESTRA, *El claustro de la comendadoras op. cit.*, pp. 84-89.

115 Se arrastraban importantes errores desde M. MARTÍNEZ SANZ, "Episcopologio de Burgos", en *Boletín eclesiástico del arzobispado de Burgos*, n.º 17, Burgos (1874), pp. 171-175; L. SERRANO, *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos*, Madrid, 1943, pp. 26-28. Sin duda el mejor estudio sobre su biografía y mandato al frente del obispado burgalés, con la transcripción de su testamento, en N. LÓPEZ MARTÍNEZ, "Don Luis de Acuña, el cabildo de Burgos y la reforma (1456-1495)", en *Burgense*, n.º 2, Burgos (1961), pp. 185-317; su resumen, en ÍDEM, "Luis de Acuña Osorio", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, t. I, p. 8. Redondeó su trabajo con el estudio de la extensa biblioteca del prelado, en ÍDEM, "La biblioteca de don Luis de Acuña en 1496", en *Hispania*, n.º 20, Madrid (1960), pp. 81-110.

116 Fue capiscol de la catedral de Burgos durante 40 días hasta pasar a León, en LÓPEZ MARTÍNEZ, *Don Luis de Acuña op. cit.*, p. 198.

117 *Ibidem*, pp. 276-283.

118 SERRANO, *Los conversos op. cit.*, p. 224.

119 Las obras, comenzadas a partir de 1465, fueron dirigidas por el maestro Fernando Díaz. La presencia en Oña de Simón de Colonia está documentada en 1503, en P. SILVA MAROTO, "El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos", en *Archivo Español de Arte*, n.º 186, Madrid (1974), pp. 109-128.