

Portada de la capilla del rey Casto

La capilla

En el lado Norte del crucero de la Catedral de Oviedo se encuentra la capilla del rey Casto. Cuando Alfonso II restauraba la basílica ovetense en los primeros años del siglo IX, levantaba también a sus lados dos templos reducidos, uno al sur dedicado a San Miguel, que hoy es la Cámara Santa, y otro al Norte compuesto de tres naves, que conserva desde entonces el nombre de su fundador. Este último fue reedificado durante el obispado de Fray Tomás de Reluz a principios del siglo XVIII; la planta es de tres naves apoyadas en pilares de sección cruciforme. Aunque la disposición general parece que exigiría un plan de cruz latina, y esta es la impresión que se tiene al entrar por primera vez, el análisis más cuidadoso revela una planta de tipo salón, sin crucero saliente.

Cuando Fray Tomás de Reluz mandó hacer la capilla actual del rey Casto, se conservó la puerta de entrada de época anterior (fig. 5). Esta portada monumental, que comunica la capilla con el interior de la Catedral, está en el hastial del brazo Norte del crucero, y centra el tema del presente trabajo. Arquitectónicamente consiste en un amplio vano cerrado por arcuaciones apuntadas, que descansan en sus correspondientes jambas, abiertas en bocina de acuerdo con el modelo gótico de su época. Tracerías ornamentales de piedra calada sustituyen el tímpano, y posee mainel o parteluz.

Desde la capilla del rey Casto, el arco produce todo su efecto por la magnificencia de la doble fila de estatuas de las jambas, los profetas de las arquivoltas, el Cristo resucitado que preside el calado tímpano, y la Virgen del parteluz.

Posible autor de la portada

La portada de la capilla del rey Casto, hecha junto con los brazos del crucero durante el siglo XV, es una de las numerosas obras que estilísticamente encajan dentro del fuerte influjo flamenco que se dejó sentir en el Oviedo de los siglos XV y XVI. José Cuesta hace referencias a arquitectos flamencos en la obra de la Catedral: dice que en 1499 «Ovieron avenencia con el maestro Nicolas de Bruselas, que deste dia fasta dos años, él estoviere en la obra de la dicha iglesia, juntamente con otro maestro Nicolas de Bai el Mozo». También dice que «el maestro Giralte de Bruxelas contrató con el señor Villarquiran el 30 de Agosto de 1511 la obra del retablo debiendo comenzar en pascua de 1512, pues el 18 de Mayo de dicho año, siendo obispo ya Don Diego de Muros (1512-1525), aparece un requerimiento del maestro Giralte al Cabildo, para que le abonen sus honorarios; si no lo hacen, abandonan la obra».

Pintores flamencos intervinieron varias veces en las vidrieras de la Catedral durante el siglo XVI; por ejemplo, Villarquiran pagó vidrieras flamencas hechas por artistas que habían venido a trabajar en Toledo, y en Octubre de 1526 aparece Alberto de Flandes o de Holanda cobrando su trabajo «por el reparo de las vidrieras». León Picardo contrató el retablo en Mayo de 1529. El remate de la torre vino de Flandes, ya que en Agosto de 1552 el Cabildo mandó a recogerlo en el puerto de Laredo.

Este mismo autor dice que la portada de la capilla del rey Casto fue obra del imaginero Juan de Malinas, quien en 1470 recibió del Cabildo este encargo. Puede observarse que

Cuesta proporciona constantemente datos muy concretos, copia palabras, frases, párrafos en español arcaico de la época.

Por negligencia metodológica o por no considerarlo necesario por el carácter divulgatorio de su publicación, no da las referencias documentales en que se basó. Cabría la posibilidad de que hubiese trabajado sin documentación y los datos que aporta fuesen creación suya. Pero estas falsificaciones no son frecuentes en nuestro siglo. También cabe la posibilidad de que Cuesta hubiese visto los documentos antes de su pérdida o que tuviese noticia de ellos por algún camino intermedio.

El prologuista de su libro se lamenta de las destrucciones artísticas y documentales que sufrió Oviedo, sobre todo en 1934 y 1936. También habla del encargo que se hizo a Don Arturo Sandoval, canónigo de la Catedral, de realizar una guía de la Catedral de Oviedo. Don Arturo murió sin terminarla y el encargo pasó a Don José Cuesta. Es posible que Sandoval tuviere recogido material y que éste pasase a Cuesta.

En este caso puede pensarse que Sandoval, buen conocedor del archivo que regentaba, habría tomado notas de documentos que después desapareciesen. Los párrafos literales escritos en lengua castellana antigua inclinan a admitir esta posibilidad. Si es así Juan de Malinas fue el escultor de la portada de la capilla del rey Casto, si falla la teoría, no puede asegurarse.

Buscamos la personalidad y obras de Juan de Malinas. Su nombre aparece citado en los libros y da la impresión de que tuviese una biografía clara y obras seguras y bien definidas. Sin embargo, en cuanto se intenta concretar su figura, se esfuma en mínimas referencias documentales, en atribuciones inseguras y hasta erróneas, basadas más en autoridades que en concluyente objetividad.

El nombre Juan de Malinas indica su origen flamenco. Malinas era un topónimo y es muy posible que indique el lugar de su nacimiento o la localidad donde se formó.

Antes de analizar su producción en España, intentamos indagar cuál era su personalidad con anterioridad a su venida a nuestro país. Todas las gestiones hechas en Bélgica resultaron infructuosas, pero como exposición metodológica se trazará un breve resumen.

Existen algunas referencias a Juan de Malinas en bibliografía extranjera. Beatriz Gilman Proske dice: «Los artistas del norte de Europa parecen haber introducido el nuevo tipo. Egas y Hanequín fueron contratados para los retablos de la catedral de Cuenca en 1454, y los de la catedral de León fueron esculpidos por un desconocido escultor, de indudable origen germánico, que trabajó desde 1467 hasta 1481, acaso un supuesto Juan de Malinas que estuvo empleado por el Cabildo de la Catedral de este tiempo»¹.

Estas breves líneas nada aclaran sobre su vida anterior, le atribuyen en general los retablos de la Catedral, sin el menor fundamento ni verosimilitud, y no se refiere a la posibilidad más generalmente admitida, de su intervención en parte de la sillería de coro.

F. V. L. Brans se refiere varias veces a Juan de Malinas².

La primera le incluye en una larga lista de artistas nórdicos que trabajan en España³. Más adelante afirma: «Juan de Malinas, uno de los sucesores de Jusquin de Utrech en la Catedral de León, se encargaba en 1467 de la sillería de coro. No se termina la obra hasta 1487, Juan de Malinas es un representante típico de la clase de artesanos-artistas, de aquellos artesanos que eran artistas sin saberlo»⁴.

En el monumental y completo *Allgemeines Lexikon*⁵ sólo se citan dos artistas con el apellido toponímico de Malinas.

(1) *Castilian sculpture. Gothic to renaissance*. Nueva-York, 1951, pág. 470.

(2) *Isabel la Católica y el arte Hispano-flamenco, traducción española*. Madrid, 1952.

(3) op. c. pág. 147.

(4) op. c. pág. 148.

(5) *Allgemeines Lexikon der bildender. Künstler von der Antike bis zur gegenwart*, tomo XXIV, Leipzig, 1930, pág. 324.

Un Jan Van Mechelen, nacido en 1587, y documentado al menos hasta 1609, que fue pintor y grabador en cobre; y su hermano Mathieu, también pintor. Ni por fecha ni por especialidad existe la menor relación, salvo que puedan descender de la misma familia, aunque es muy dudoso ya que la coincidencia onomástica no es genealógica sino topográfica.

La Enciclopedia Universale dell Arte cita a Juan de Malinas en el artículo Spagna, pero se limita a citar la portada entre las piezas notables de la Catedral, y atribuirla a Juan de Malinas. Este artículo es de José Gudiol⁶. Este autor pudo basar esta afirmación en la citada guía de la Catedral de Don José Cuesta.

Los intentos realizados en archivos belgas han resultado estériles. Concretamente nos pusimos en contacto con el servicio de Malinas y con el Archivo Nacional de Bruselas. No existe la menor referencia a un Juan de Malinas escultor que trabajase en León ni en Oviedo.

Madame Derveaux Van Ussel, conservador del Museo de Bruselas y el hispanista A. Torfs, Directeur Dienst voor Toerisme de Malinas nos informaron de la imposibilidad de localizar a Juan de Malinas.

De todo esto se deduce que el escultor era uno de tantos artifices que dominaban maravillosamente su oficio, pero que no destacaban en una región donde esto era vulgar, y su relativa falta de importancia en un ambiente sobrecargado de cantidad y calidad de artistas debió de ser el motivo de su emigración a España en busca de trabajo, en una etapa en que existía aquí una enorme demanda de artistas flamencos, bien pagados y reclamados con insistencia.

No pudiendo esclarecer la personalidad de Juan de Malinas decidimos analizar la obra que se atribuye con más base para compararla con la portada de la capilla del rey Casto.

Las primeras referencias a un Juan de Malinas aparecen

(6) Tomo XII, columna 742, Venecia-Roma 1964.

en León y Gómez Moreno las utilizó para atribuirle parte de la sillería de coro de aquella catedral: «Gran obra en madera, una de las más antiguas de su género en España, es la sillería de coro de León, que se empezó en 1467... Su estilo es flamenco en absoluto, de suerte que parece verosímil achacarle por artífice a un Juan de Malinas, entallador que ocupaba casa del Cabildo en el mismo año de empezarse la sillería. La sillería de la Catedral de Oviedo es obra del mismo autor, seguramente que lo principal de la leonesa»⁷.

María Elena Gómez Moreno, hija del maestro, repitió resumidas muchos años después estas mismas palabras: «La más antigua sillería propiamente escultórica es la de la catedral de León, comenzada en 1467 y obra de varios artistas, dentro de un estilo muy flamenco más grato en lo accesorio que en las figuras principales; en ella intervino Copín de Holanda; pero acaso sea su principal autor Juan de Malinas que trabajaba en León por aquellos años, y hubo de labrar también la sillería de la catedral de Oviedo»⁸.

En una guía sin publicar que existe en el archivo de la Catedral de León, se lee el siguiente párrafo: «En 1467 comenzó la labra de las sillas en que vino el imaginero Juan de Malinas con salario de seis cargas de trigo y 800 maravedíes para ayuda de pagar la casa en que vive, más el jornal de cada día, de 10 a 15 maravedíes, falleció Malinas en 1475, pero desde el trece de Enero del 74 labraba con él otro imaginero, Diego Copín».

Intentamos buscar las referencias documentales que apoyaran estas afirmaciones. Pero en el Catálogo del archivo de la Catedral de León, por Zacarías García Villada, no existe la menor referencia.

Tampoco apareció en el archivo Episcopal. Por si se conservara entre los protocolos de la diputación, nos pusimos

(7) GÓMEZ-MORENO, MANUEL. *Catálogo monumental de España, provincia de León*, tomo I, pág. 255-256, Madrid, 1925.

(8) M.^a ELENA GÓMEZ MORENO, *Breve Historia de la escultura española*, página 68, Madrid, 1951.

en contacto con el archivo del Instituto Fierros, donde nos comunicaron que allí no existe depósito de documentos del siglo XV.

Las únicas referencias que pudimos localizar proceden del Libro de Rentas de la Catedral de León, que en el número 10.138, folio 47, dice: «Juan de Malinas imaginero, tiene las casas de su morada que son a los Cardiles que vacaron por Alfonso de Gatino que le renunció en Cabildo Diego León Canónigo». No se conserva la casa, pero sí la calle.

En el mismo libro, número 10.131, folio 265, del año 1460, se afirma: «Item que dió el dicho Juan García a Juan de Malinas de su salario del pan».

En las actas capitulares de la Catedral de León, año 1476, aparecen estas palabras: «Diego Copín, imginero holandés, tiene las casas que vacaron por Juan de Malinas imaginero, con su corral y huerto».

Suponemos que esta escueta y poco aclaratoria documentación fue la que utilizó Gómez-Moreno, en cuya autoridad se han apoyado, copiándole sin más crítica, cuando se refirieron a Juan de Malinas.

Son en realidad muy escasas líneas para definir una personalidad, y la crítica objetiva radical sólo puede admitir la presencia en León de un Juan de Malinas, imaginero entre los años de 1460 y 1476, que vivía en casa propiedad del cabildo y que sin duda estaba a su servicio en los trabajos de la Catedral.

Que fuera imaginero no impide que realizara también obras en piedra, como la de nuestra portada, ya que era una dualidad muy corriente en los artistas flamencos de la época. Precisamente la piedra revela que se trabajó con técnica que delata la mano acostumbrada a la gubia.

Estos documentos no demuestran de modo absoluto que Juan de Malinas trabajara en la sillería de coro, ya que no lo afirman, y cabe la posibilidad de que labrara otras obras existentes o desaparecidas.

La atribución de la sillería de coro a Juan de Malinas sobre esta base es posible, pero no segura. La coincidencia de obras, fechas y nombres predisponen a la identificación, y es innegable la sorprendente intuición de Manuel Gómez-Moreno, tantas veces comprobada a posteriori por la aparición de documentos.

Sin embargo, tuvo un fallo que nadie ha advertido y que todos siguen repitiendo: que Juan de Malinas pudo haber sido el autor de la sillería de coro de la Catedral de Oviedo. Si se admite que Malinas murió en 1475, habría hecho esta sillería diez años después de su muerte.

La sillería de coro de la Catedral de Oviedo fue encargada por el obispo de Oviedo, Juan Arias del Villar, que rigió la diócesis desde el 25 de Agosto de 1487 al 25 de Junio de 1498.

Si tenemos en cuenta el criterio estilístico, podemos afirmar rotundamente que ninguna de las varias manos que se distinguen en los relieves de la sillería de Oviedo coincide en lo más mínimo —salvo paralelismos de la época, técnica y obligada temática— con los también variados estilos personales que se aprecian en la de León.

Todas estas consideraciones son necesarias antes de filiar la portada de la capilla del rey Casto de la Catedral de Oviedo.

Buscábamos un término seguro de comparación estilística, que habría sido una gran ayuda para aproximarse a su filiación.

En la guía de la Catedral de Oviedo de Don José Cuesta Fernández se afirma rotundamente que las esculturas que adornan el arco de entrada a la capilla del rey Casto son «obras todas ellas del escultor flamenco Juan de Malinas, quien en 1470, siendo obispo Fray Alonso de Palenzuela (1470-1485), y arquitecto de las obras Juan de Candamo, recibió del cabildo este encargo»⁹.

(9) Oviedo, 1957, pág. 40.

Procuramos hallar en el archivo de la Catedral de Oviedo el contrato de obra o documento equivalente, pero no hay la menor referencia en las actas capitulares de 1469-1470, y tampoco se conserva el libro de fábrica de aquella época.

Por falta de documentación coetánea, intentamos un camino indirecto consultando la referente a la reconstrucción en el siglo XVIII de la capilla del rey Casto por el obispo Fray Tomás Reluz, por si en ella se hubiese recogido algún dato relativo a la portada antigua. La consulta de los libros de actas, que contienen los acuerdos del Cabildo desde 1705 hasta 1713, fue infructuosa en este aspecto, aunque de enorme interés para otro trabajo que pensamos emprender.

Para agotar las posibilidades también recurrimos al archivo de protocolos de Notario, pero su archivero, Don Enrique de Linares, nos informó que los protocolos más antiguos conservados son ya del siglo XVI. Las búsquedas sistemáticas en los archivos municipal y de la diputación también han sido infructuosas.

Desde el punto de vista metodológico existe la presunción fundada de que la portada de la capilla del rey Casto sea obra del escultor flamenco Juan de Malinas, pero no demostración absoluta.

Queda todavía otra senda de aproximación, que es comparar la portada con alguna obra segura de Juan de Malinas. A pesar de que estos procedimientos basados en las semejanzas estilísticas y los detalles técnicos que puso de moda la doctrina de Morelli¹⁰, resultan demasiado inseguros, como

Haremos constar que las referencias, un tanto numerosas que siguen a esta obra, no se deben a su valor científico bibliográfico intrínseco, impropio de un trabajo de investigación académico, sino porque es la única referencia que conocemos a circunstancias que en la actualidad no pueden analizarse sobre materiales desaparecidos.

(10) Giovanni Morelli era un médico italiano que en sus estudios artísticos pretendía ser un ruso, Ivan Lenmoliéff. Murió siendo senador del reino; sus primeros trabajos, publicados en alemán, datan de 1874 a 1876, y llamaron mucho la atención de Sigmund Freud, que los recuerda y utiliza en algunos de sus escritos psicológicos, recogidos y traducidos al español bajo el título de *Sicoanálisis del arte*, Madrid, 1970.

la realidad demuestra cada vez que aparece nueva documentación. Pero tampoco queda obra de Juan de Malinas que pueda adscribirsele con seguridad.

La única obra relacionable con Juan de Malinas, exclusivamente por la autoridad de Gómez-Moreno y su interpretación de las notas documentales ya citadas, quizá aguda y certera, pero no concluyente, es la serie de relieves de los respaldos de la sillería alta de la Catedral leonesa. Sea como sea, es muy interesante la comparación de la portada de Oviedo con la sillería de León, ya que puede ligar la atribución de ambas a un mismo artista, y quizás a Juan de Malinas.

El método comparativo no es infalible, incluso puede llevar a graves errores; no obstante, en este caso creemos interesante aplicarlo en el problema que nos ocupa.

Cada respaldo de las sillas atribuibles a Malinas está formado por una figura (dos excepcionalmente) y su enmarque arquitectónico; éste adopta las proporciones y disposición de una portada con tímpano de tracerías caladas y división tripartita, sumamente parecido al que presenta la portada ovetense. Es cierto que era un esquema común de la época, pero existían otros, en las sillas de la misma Catedral de León, que no pueden ponerse bajo el nombre de Malinas, el encuadre es diferente.

La comparación de ambas obras revela de modo muy llamativo que quien las hizo no dominaba la realización de las manos. Su torpeza es evidente en la anatomía, proporción y actitud. Este fallo tan acusado, ofrece idénticos defectos en ambos casos. Entre otros detalles, las manos no sostienen lo que cogen, generalmente libros, que parecen librarse de la caída por estar sólidamente adheridos al cuerpo, ya que la mano que debería mantenerlos está en una actitud absurda, y con frecuencia los roza apenas con un solo dedo. Esto es más notorio en los numerosos casos en que el personaje muestra el libro abierto y de frente al contemplador, para que éste lea lo que dice. El libro de Santa Catalina de

León, el de Santiago en Oviedo, son buenos ejemplos de una tendencia tan repetida.

Los libros más característicos de ambas obras son idénticos cuando aparecen cerrados: gruesos y con tres salientes en el lomo y doble cierre de tipo metálico. Tampoco puede negarse que el modelo era corriente en la época, pero existían numerosas variantes, que incluso aparecen en figuras de León claramente distanciadas de la ejecución del maestro principal.

Se repiten gorros y otros detalles de vestimenta. Las figuras más personales del supuesto Juan de Malinas lucen en el pecho unos inconfundibles broches de chapa cuadrada con otro cuadrado en el centro, posible estilización de una piedra vidrio o esmalte, que une los lados de su vestidura.

Otro detalle muy característico, que habría entusiasmado a Morelli, se encuentra en las orejas. Tanto el artista de León como el de Oviedo no sabían hacerlas o por la razón que fuese las evitaban siempre que podían. Y esto no es una característica común de la época o de la moda.

Podrían añadirse ciertas tendencias a formar grupos de pliegues de angulosidad muy característica, como los de Nahum (fig. 9) en la portada, detalle casi caligráfico bastante repetido.

Los peinados y las barbas son más inseguros porque la moda influye siempre mucho en los adornos capilares. No obstante, la moda deja siempre ciertos márgenes para la elección, y en cualquier caso el ritmo varía.

Parece que el maestro tuvo predilección (aunque no absoluta) por el cabello liso y largo, dividido en dos amplias crenchas que caen a los lados con una ondulación modulada muy ancha y característica. Así los tiene el Cristo del tímpano (fig. 7), de la portada de Oviedo, y del mismo modo se repiten en los relieves de la sillería de León.

Los rostros de las imágenes de las dos obras son rara vez obesos, casi siempre de suficiente carnosidad sin exageración,

pero nunca presentan los pómulos huesudos acusados, muy corrientes en la época, tal como se ven en las sillas leonesas del coro bajo, no atribuible a Malinas, o en la sillería del coro de la Catedral de Oviedo, hoy desmontada en el piso alto del claustro.

La nariz alargada y estrecha es otro rasgo característico.

Todas estas consideraciones y otras muchas que podrían añadirse no llevan a la evidencia absoluta que las dos obras sean del mismo maestro, pero proporcionan la suficiente base para la presunción de que sea así. Y aún en este caso, siempre queda la duda de que las tallas de León sean realmente de Juan de Malinas.

De lo expuesto en las últimas páginas se deduce la posibilidad de que la portada de la capilla del rey Casto pueda atribuirse a Juan de Malinas si es cierta la adscripción de parte de la sillería de la Catedral de León que le hace Manuel Gómez Moreno.

Origen estilístico

La portada de la capilla del rey Casto es por su concepción arquitectónica y decoración escultórica el monumento fundamental del arte flamenco en Asturias. El artista realizó una obra espléndida que enriquece la arquitectura gótica hispánica. Su estructura corresponde indudablemente al último tercio del siglo XV, cronología que corrobora las complicadas y numerosas molduras, que siguen la norma típica de esta época de romper la alineación horizontal de sus arranques. Las figuras, los doseletes, ménsulas y demás ornamentación, refuerzan la mencionada cronología, pero su relativa simplicidad la libera del excesivo recargamiento de la etapa final del gótico flamígero, aunque no la niega.

La disposición de la portada responde a un tipo normal en el siglo XIV flamenco que se difundió mucho en el XV.

En la iglesia belga de Tirlemont aparece con idéntica división de mainel con Virgen y Niño, tímpano tripartito con molduras curvas, figuras laterales y otras pequeñas en las arquivoltas; estas últimas series no llegaron a labrarse, pero el tímpano contiene rica iconografía en relieve (típica del siglo XIV), y el conjunto, por ser portada exterior, es más monumental, de abocinamiento más profundo y se alberga bajo gablete.

Idéntica disposición, de exagerada simplicidad decorativa, se halla en la portada principal de la iglesia flamenca de Tongeron o Tongres, junto a la frontera holandesa. Lo mismo puede decirse de la que posee la colegiata de Nuestra señora de Huy, también en Bélgica, que como las demás ofrece la distribución tripartita del tímpano ornado con varias escenas en relieve sobre fondo continuo; su abocinamiento es menor ya que comunica la iglesia con el claustro, y por lo tanto tiene cierto sentido interior que la aproxima a la de la capilla del rey Casto. Los arcos carpaneles y la fina moldura que sustituye al dintel, son típicos de estos monumentos flamencos durante los siglos XIV y XV, y sin duda reflejan el mismo esquema general que se utilizó en la capilla del rey Casto.

El tipo de portada flamenca del siglo XV pasó a España, donde además de la que centra el presente trabajo, se encuentran otras muy notables, como la puerta de los leones de la Catedral de Toledo.

La decoración escultórica de la portada de la capilla del rey Casto es muy característica y no deja lugar a dudas respecto a su filiación flamenco borgoñona. Sus personajes de tipo nórdico, de largas y abundante barba, en ocasiones bifida, abundantes y pesados ropajes de marcados pliegues, sus rostros realistas con matices expresionistas, enlazan con una intensa corriente, de amplia difusión en Europa y que alcanzó especial fortuna en España.

Todos estos caracteres se originaron en la escuela escultórica de Borgoña del siglo XV, centrada e impulsada por

un maestro genial, Claus Sluter, autor del llamado Pozo de Moisés en la Cartuja de Champol, en Dijón. Sin embargo, sería muy aventurado relacionar directamente la portada de Oviedo y la obra cumbre de Sluter. En Borgoña se fraguó un nuevo estilo, precisamente el que caracterizó buena parte del arte del siglo XV y aunque no partió de la nada, sino que sintetizó y sublimó un ambiente latente, que elevó a categoría arquetípica, no todo lo que se produjo descendiendo de modo directo de su creación. No debemos buscar el origen estilístico de las figuras de la capilla del rey Casto directamente en el Pozo de Moisés. Las estatuas de Sluter son mucho más monumentales y vivas, late en ellas una grandiosidad amplia y casi aplastante dignas de un Miguel Ángel nórdico del siglo XV. Fueron sus discípulos y sus ejemplos los determinantes del estilo flamenco, del que derivan directamente nuestras figuras.

De Sluter a Flandes hubo que descender el escalón del genio al buen artesano, del creador al repetidor, de la tierra creadora a la que recibe y adapta. Esto explica que a primera vista se sientan tentaciones de comparar las producciones de Sluter con la portada de la capilla del rey Casto, pero que inmediatamente se aprecie el abismo que media entre ambas. Las estatuas de la capilla del rey Casto son repetición de modelos, algo anquilosadas, encasilladas en una larga y amplia tradición, que convierte las masas en dibujo; este en arabesco, el volumen en relieve, la actitud inspirada en gesto teatral.

Las intensas relaciones que existían en el siglo XV entre España y los Países Bajos, que abarcan desde la política real hasta el intercambio comercial, justifican la llegada de artistas que labraron obras de estilo exótico en nuestro suelo.

Análisis iconográfico de la decoración figurada

La identificación de los personajes que forman la decoración figurada planteó algunas dificultades científicas y prácticas, no en el caso de Cristo, la Virgen o las grandes estatuas de la parte baja, sino en las estatuillas que ornán las arquivoltas. Los personajes grandes y bien caracterizados se reconocen a primera vista, los otros forman una serie algo monótona, sin que diferencias de peinado, barba y edad sean suficientes para adscribir nombres seguros. No existe otro procedimiento que la interpretación de los atributos característicos, cuando los llevan, o la lectura de los letreros de las filacterias. Hay algunas figuras que carecen de los primeros, y otras con las filacterias en blanco.

Para identificar los personajes situados en la parte alta fue necesario leer las filacterias, de este modo se definieron las imágenes, pudiendo así plantear el análisis iconográfico detallado, que se organiza siguiendo el orden jerárquico, según la importancia teológica de éstos.

Plan iconográfico general de la portada

El aspecto gótico de la portada obliga a pensar que es la consecuencia de un ciclo evolutivo que llega a su último momento. El territorio flamenco, originario del estilo que inspiró nuestra obra, tardó mucho en asimilar las formas externas italianas.

Mientras en Italia se manifestaba de modo rotundo el siglo XV, denunciando y depurando su vocación clásica, Flandes atraviesa un período indeciso y tenso, la etapa de descomposición de una edad media demasiado prolongada y fuera ya de vigencia, y el penoso esfuerzo por superarla en un nuevo concepto total de la existencia.

Toda esta problemática se refleja en los grandes cambios de la portada de la capilla del rey Casto, final un tanto ilógico de las concepciones del siglo XIII. La arquitectura es la misma, pero las figuras son mucho más humanas y clásicas en cierto modo.

Estudio iconográfico del tímpano Cristo y los ángeles

Cristo (fig. 6), lleva barba corta y cabellos largos; responde a un tipo bello, como es propio de una época renacentista, en que las calidades estéticas positivas se consideraban atributo imprescindible de la divinidad. Es un hombre joven y hermoso en el que concluyen reflejos de la belleza idealizada a la manera italiana y del naturalismo flamenco. En suma, un Cristo perfectamente humanista.

Su actitud y atributos en el tímpano llaman la atención. Está en pie, alza una mano para mostrar la llaga, con la otra también llagada, recoge sus vestiduras de modo que quede bien visible la herida del costado. Pero en su rostro no hay señales de sufrimiento, sino de sereno triunfo. Esta representación, flanqueada por dos ángeles arrodillados que le acompañan con algunos de los improprios o atributos de la pasión, no puede explicarse totalmente por los modelos tradicionales góticos, ni tampoco pertenece de forma clara a otras iconografías. Debe interpretarse como un caso de sincretismo iconográfico y plástico de dos tipos diferentes, que concluyen en este tímpano debido a la indecisión de la época en que fue esculpido.

En principio se trata de un juicio final incompleto, falto de lógica como es común en el siglo XV, los elementos que pertenecen a la iconografía del juicio final son: El Cristo revestido de su humanidad y mostrando las llagas. Los dos ángeles arrodillados que sostienen con las manos vela-

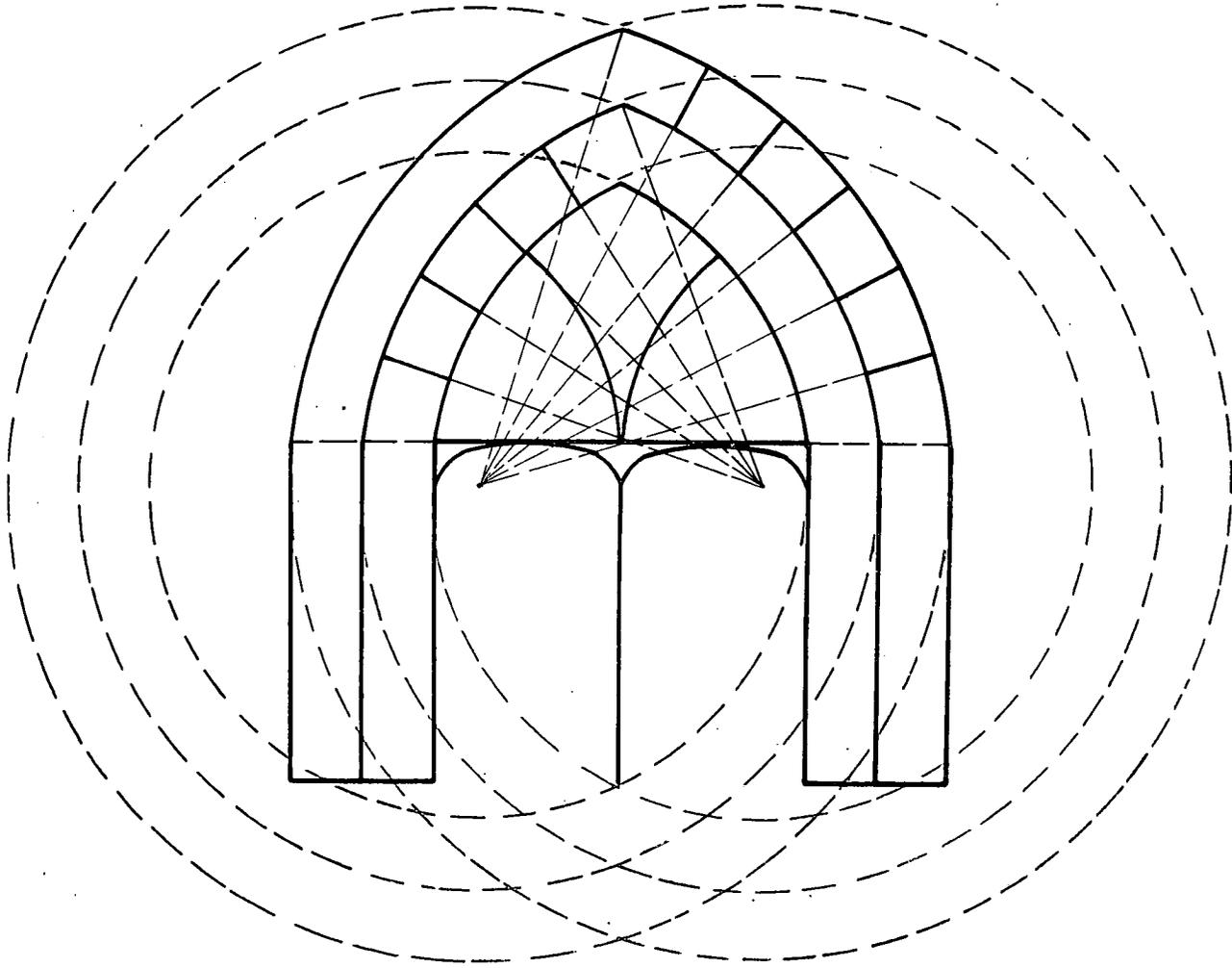


Fig. 1.—División de los espacios entre las arquivoltas de la portada de la capilla del rey Casto.

das, en actitud litúrgica, uno la corona y el otro los clavos. Pero para que se tratase de un Juicio Final simple y tradicional faltan los sarcófagos de donde salen los resucitados, no hay separación de bienaventurados y condenados, no se ve a San Miguel pesando las almas, ni infierno con puerta abierta en forma de la boca del monstruo Leviatán. Ni ángeles ni diablos trajinan con las almas. Los improperios están reducidos al mínimo, ya que faltan la cruz, la columna, el gallo, la venda, la lanza, la esponja, etc..

Por otra parte, el aspecto plástico de este Cristo recuerda mucho el Cristo triunfante de la Resurrección. La actitud erecta, la clase y disposición de los ropajes. Pero tampoco puede aceptarse totalmente este modelo, porque el Cristo resucitado lleva banderola, debajo debe verse el sarcófago vacío, los soldados dormidos. La Resurrección fue secreta y no puede incluir, como en la capilla del rey Casto, la presencia de profetas, apóstoles y la Virgen.

La iconografía del tiempo de la portada de la capilla del rey Casto, desorientadora a primera vista por su sincretismo de dos escenas, es un ejemplo de la ley de las contaminaciones iconográficas, resultado de las relaciones recíprocas entre temas similares.

Análisis iconográfico de la decoración figurada del elemento sustentante

La imagen situada a la izquierda del espectador, en la primera jamba, representa a San Pedro. Lleva el atributo general de los apóstoles, un libro, y el suyo individual que son las llaves.

Al lado izquierdo, en la segunda jamba, se halla situada la imagen de Santiago el Mayor. Se le representa con largos cabellos, barba puntiaguda y rizada, hábito de peregrino, calzado, con bordón y sombrero de alas anchas, adornado con una concha. Aunque peregrino, lleva en la mano el libro,

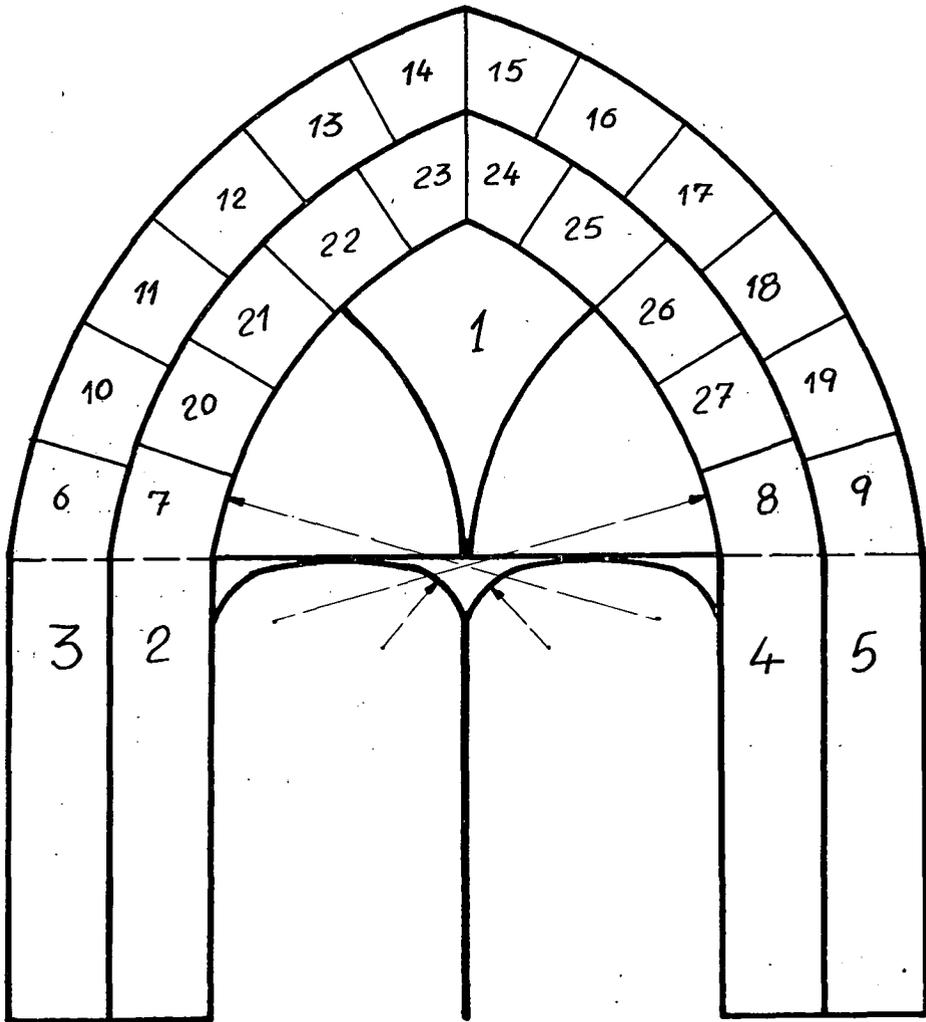


Fig. 2.—Distribución de la decoración figurada.

- | | | | |
|---------------|--------------|---------------|--------------|
| 1. Salvador | 8. San Mateo | 15. Nahum | 22. Joel |
| 2. San Pedro | 9. San Lucas | 16. Oseas | 23. Samuel |
| 3. Santiago | 10. (?) | 17. Malachías | 24. Abadías |
| 4. San Pablo | 11. Amós | 18. Moisés | 25. Ezequiel |
| 5. San Andrés | 12. (?) | 19. Isaías | 26. Daniel |
| 6. San Marcos | 13. David | 20. Elías | 27. Jeremías |
| 7. San Juan | 14. Micheas | 21. (?) | 28. Virgen |

atributo genérico del apostolado. Esta concepción realista de Santiago triunfa en el siglo XV y se extiende por toda Europa.

Al lado derecho de la portada, en la primera jamba y formando pareja con San Pedro, está situada una espléndida imagen de San Pablo (fig. 8). Aparece con largos cabellos, pero luce abundantes entradas, barba rizada y larga, viste túnica y manto, en la mano derecha una espada y en la izquierda un libro.

Por lo tanto, se respetan los cánones de la iconografía clásica. Ostenta el libro y la espada.

A la derecha, en la segunda jamba, se halla una imagen de San Andrés (fig. 8). Aparece con larga cabellera y barba, vestido con túnica y manto, portando una cruz en aspa en la mano derecha y un libro en la izquierda, apoyado en el hombro. Su atributo más popular es la cruz en aspa.

Estos apóstoles, en cuanto a su iconografía son muy tradicionales, y únicamente la cruz de San Andrés en forma de aspa nos lleva al siglo XV.

El elegir a estos cuatro entre los doce no fue al azar sino que responde a una ordenación litúrgica, según el orden del canon de la misa, Pedro, Pablo, Andrés, y Santiago. Si hubiese una jamba más continuarían Juan y Tomás.

Análisis iconográfico de las imágenes que decoran las arquivoltas

Las cuatro primeras imágenes que decoran las arquivoltas representan a los evangelistas. Están interpretados del mismo modo que los profetas. Llevan una filacteria con sus nombres y los símbolos personales a los pies.

Creemos que esta iconografía se debe a la influencia del teatro medieval. Los profetas están situados en las arquivol-

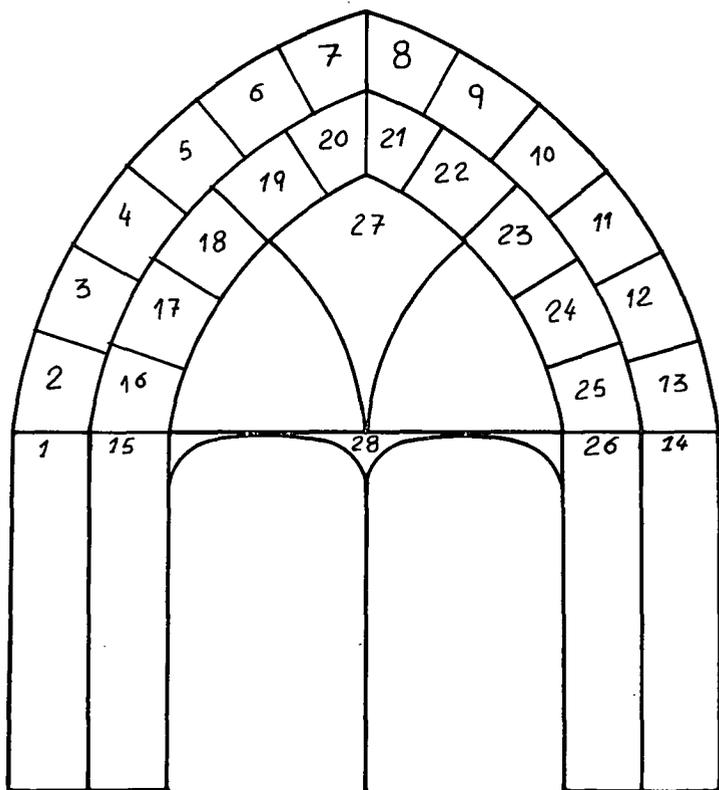


Fig 3.—Distribución de la decoración ornamental.

- | | | |
|--------------------------|--------------------------|-------------------------|
| 1. Encima de 3: Santiago | 11. Encima 18: Moisés | 20. Encima 23: Samuel |
| 2. Encima 6: S. Marcos | 12. Encima 19: Isaías | 21. Encima 24: Abadías |
| 3. Encima 10: (?) | 13. Encima 9: S. Lucas | 22. Encima 25: Ezequiel |
| 4. Encima 11: Amos | 14. Encima 14: S. Andrés | 23. Encima 26: Daniel |
| 5. Encima 12: (?) | 15. Encima 2: S. Pedro | 24. Encima 27: Jeremías |
| 6. Encima 13: David | 16. Encima 7: S. Juan | 25. Encima 8: S. Mateo |
| 7. Encima 14: Miqueas | 17. Encima 20: Elías | 26. Encima 4: S. Pablo |
| 8. Encima 15: Nahum | 18. Encima 21: (?) | 27. Encima 1: Salvador |
| 9. Encima 16: Oseas | 19. Encima 22: Joel | 28. Encima 28: Virgen |
| 10. Encima 17: Malaquías | | |

tas de la portada, sentados en sillones frailunos, con una filacteria sobre sus rodillas que cae hasta el suelo, algunos llevan atributo, sus vestidos son ampulosos y los tocados de diversas formas, burrelet, rodete, sombrero de ala vuelta y abombado.

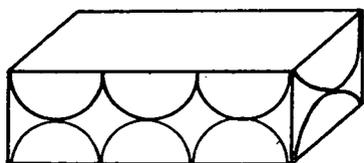
Desde finales del siglo XI y principios del XII, los profetas aparecen siempre acompañando al apostolado. Este tema tiene un precedente remoto en el libro latino *De Ortu et Obitu Patrum*. La fuente inmediata es de tiempos románicos, un sermón del Seudo Agustín: *Contra Judios Paganos et Arrianos*¹¹, donde el orador hacía desfilar uno tras otro a los profetas, que recitaban versos tomados de sus obras. Este sermón se pronunciaba en los maitines de Navidad y sirvió de inspiración al misterio dramático *Ordo Comendationis animae*. A la llamada del vocator, los profetas desfilaban como autómatas recitando sus testimonios, que precisamente son los textos que pasan a las filacterias de las series de profetas en piedra.

La oposición entre apóstoles y profetas derivada de los teólogos para aproximar las figuras bíblicas a las evangélicas, fue tema favorito de las letras y de las artes de la Edad Media. Para el pensamiento religioso medieval, y su consecuente expresión artística, los profetas son los apóstoles de la antigua ley, que anuncian los mismos hechos en forma diferente.

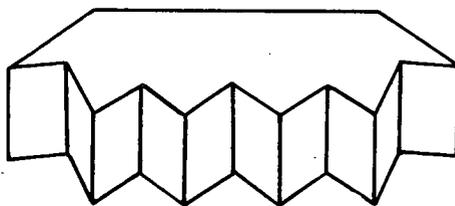
Los artistas románicos y góticos recogieron esta doctrina de las concordancias entre la religión judaica y la cristiana, y tratan de hacernos comprender con la grandiosidad de sus portadas que la antigua ley (profetas) es soporte de la nueva (apóstoles).

En el siglo XV profetas y apóstoles aparecen juntos proclamando visualmente su doctrina. En este momento el tema iconográfico alcanza una grandeza que no había tenido en

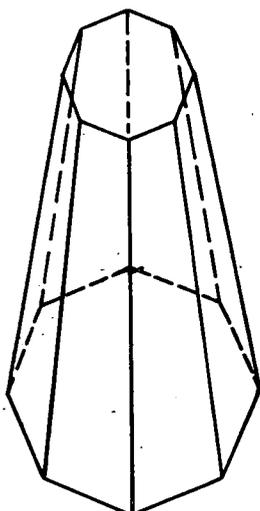
(11) PSEUDO AGUSTÍN. *Contra Judeas, paganos et Arianos*, patrol. T. XLII, col. 1.117.



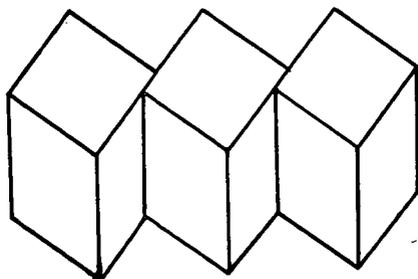
3-4-5-7-8-9-10-12-13-17-18
19-22-23-24-25



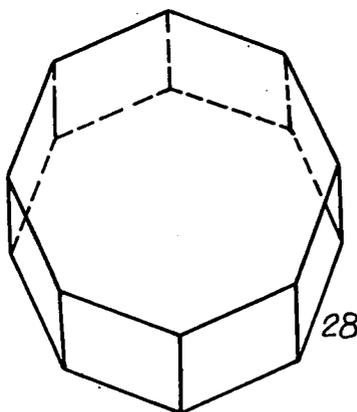
1-2-6-11-15-16-26



27



20-21



28

Fig. 4.—Estructura esquemática de los tipos de doseletes de la portada de la capilla del rey Casto.

siglos anteriores, porque ahora se consagra en obras plásticas maestras. Esta época coincide con el apogeo del teatro religioso de la edad media madura, y se multiplican las correspondencias entre las artes dramáticas y figurativas. Por la influencia escénica los profetas de la portada de la capilla del rey Casto se revisten con la guardarropía de los actores: vestidos suntuosos de ricas telas, altos sombreros de alas vueltas, caperuzas complicadas, y valiosos adornos. Algunos llevan un atributo tomado de sus visiones.

En suma, el artista que ejecutó esta portada de la Catedral ovetense se dejó influir por el programa iconográfico que a finales del siglo XV se sigue en este tipo de portadas. Cristo en el tímpano, apóstoles, evangelistas y profetas es un conjunto que puede contemplarse en cualquier portada de la época.

Los profetas que anuncian el Salvador están situados en los espacios más altos de las arquivoltas, los evangelistas que escriben su palabra en los más bajos, y los apóstoles que la predicán, figuras directamente relacionadas con los primeros cristianos, en las jambas, tallados en un tamaño mayor que los demás personajes y muy cerca del espectador.

Valoración estética

El replanteo arquitectónico del trazado de la portada revela cierta falta de esbeltez, cualidad que debería desmerecer el valor estético de la portada de la capilla del rey Casto. Sin embargo, la realidad de la obra se salva ampliamente. El concepto de perfección absoluta es inalcanzable, y los tratados escritos y sus reflejos materiales a través de los siglos demuestran la relatividad de los principios, que cambian con los hombres y las modas, sin que puedan apoyarse en un punto fijo inconvencional.

La Historia del Arte está llena de obras rígidamente ce-



Fig. 5.—Portada de la capilla del rey Casto. Catedral de Oviedo.

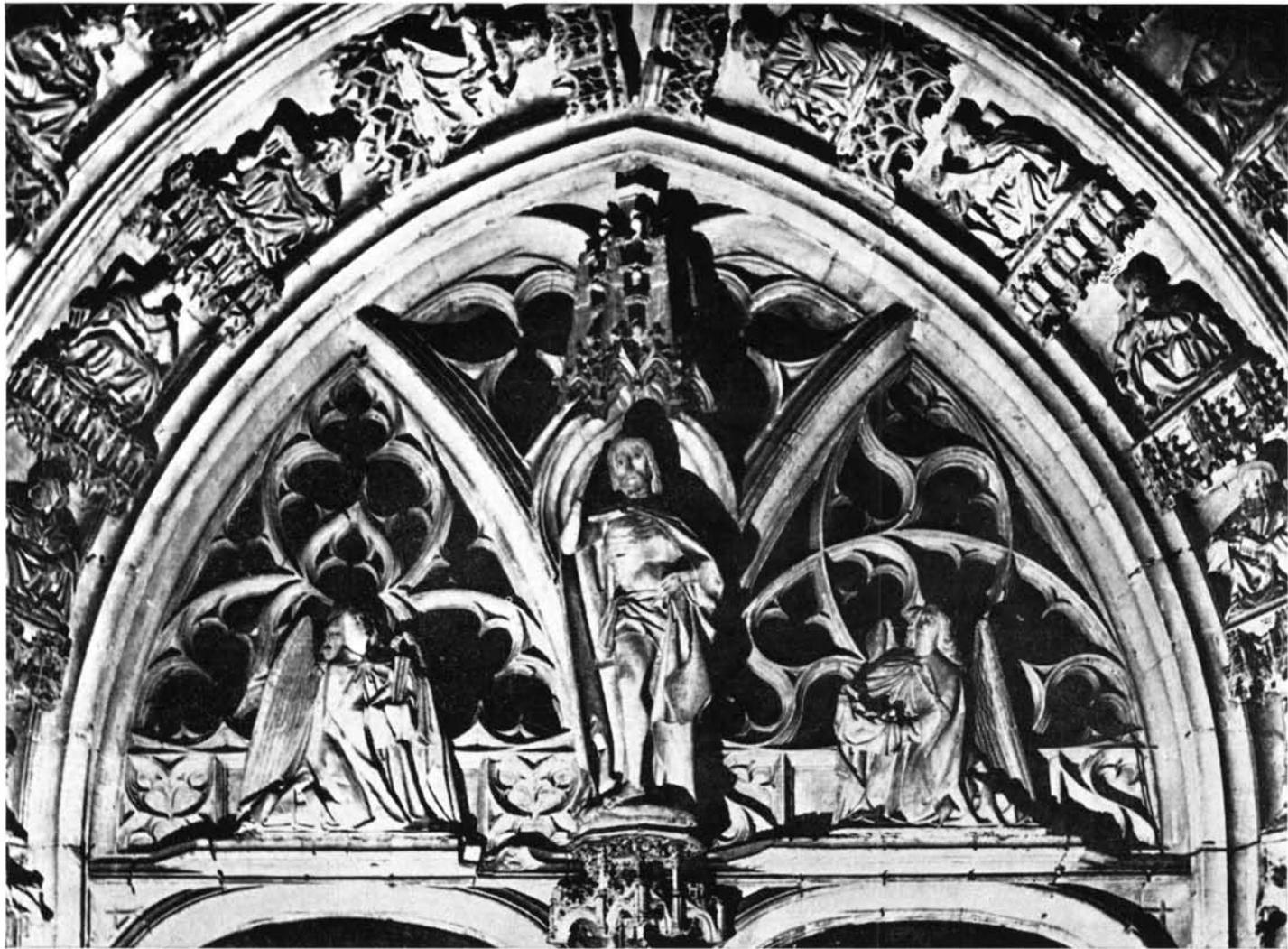


Fig. 6.—Tímpano de la portada de la capilla del rey Casto.



Fig. 7.—El Salvador. Tímpano de la portada de la capilla del rey Casto.



Fig. 8.—San Pablo y San Andrés. Jamba derecha de la portada de la capilla del rey Casto.



Fig. 9.—Nahum. Arquivolta exterior a la derecha de la portada de la capilla del rey Casto.



Fig. 10.—Abadias. En la arquivolta interior de la derecha de la portada de la capilla del rey Casto.



Fig. 11.—Evangelistas y profetas de las archivolts de la derecha de la portada de la capilla del rey Casto.

ñidas a fundamentos que mentalmente son ideales, pero que resultan fríos, anodinos en cuanto se convierten en el material. En cambio, rara es la pieza apreciable que no se aparta de la soñada perfección y abundan las magistrales que acaso lo son por supuestos defectos en que paradójicamente reside su grandiosidad.

La portada de la capilla del rey Casto de la Catedral de Oviedo pertenece a este segundo grupo. Existe una evidente desproporción entre el conjunto de elementos sustentantes y los sustentados, ya que los primeros son demasiado bajos y, por la tanto, los segundos predominan demasiado y el aspecto general debería resultar pesado. Estos fallos quedan suficientemente compensados por varios aspectos de su interpretación. El más importante es la carencia de una línea de impostas ancha y bien acusada, continuada en el vano por un verdadero dintel. Si existiera, el espectador se vería forzado a deslindar lo sustentado y lo sustentante y su división le impondría una comparación que le demostraría el desequilibrio. Pero como los moldurajes verticales suben y se curvan sin solución de continuidad, la vista se desliza por ellos y psicológicamente se añade abajo la elevación que falta para restablecer la proporción. Los dos delgados arcos carpaneles y el fino listel que se apoyan en el parteluz no tienen espesor suficiente para frenar este oportuno movimiento ascensional. También sería mucho mayor la pesadez si el tímpano fuera macizo, es decir, que sus adornos y figuras se hubieran tallado en relieve sobre una placa de piedra. Pero al reducirse a fino encaje calado, de movidas y graciosas curvas, se consigue al mismo tiempo la visión de la decoración figurada y ornamental y la sensación de impalpable vacío.

La división tripartita del tímpano, apoyada en el mainel, sugiere la presencia de dos portadas exageradamente altas y de arquivoltas muy aguzadas, que compensan el efecto general. Así consigue una impresión de fuerza y monumentalidad arquitectónica, de algo sólidamente apoyado en el suelo, sin caer en la contrahecha desproporción.

La portada tiene un valor funcional relativo, ya que es

el imprescindible paso entre dos ámbitos interiores, y no puede alcanzar la profunda significación de una portada externa, integrada en la fachada y que comunica el espacio macrocósmico, humanizado y, a la vez, teológico del interior del templo. A pesar de todo, se sacó el mejor provecho posible de la situación y utilidad de la puerta, y si hoy resulta algo ahogada, la culpa no es del artista gótico, sino de las columnas, bóvedas y retablos de la capilla barroca reconstruida posteriormente.

Otro de los aspectos positivos de la portada es la acertada relación entre elementos funcionales arquitectónicos abstractos y estatuas decorativas figuradas, entre geometría y vida. En el siglo XV avanzado, dominado por selvas exhuberantes y confusas de ornamentación barroquista, el recargamiento llega a ser molesto, enmascara la arquitectura bajo una espesa costra, y las figuras diluyen sus formas en remolinos que obligan a aproximarse en exceso para contemplar cada una en detalle y por separado.

Esta diferencia de escala entre arquitectura y decoración, tan exagerada en la época, rompe la integración lógica y visual entre construcción y escultura, entre base y superficie, sustantivo y adjetivo.

En esta portada de la capilla del rey Casto, todas las figuras se presentan bien ordenadas entre lisas jambas y arquivoltas, suficientemente individualizadas en un conjunto claro y armónico. En este sentido no se la puede incluir, desde el punto de vista puramente estético, en la corriente del gótico flamígero, dominante en la época de su construcción.

La composición general de la portada, que inevitablemente debe ajustarse a la simetría bilateral que exige esta clase de obra, contiene el suficiente número de elementos variables para evitar la rigidez excesiva.

El eje vertical se materializa en el parteluz con las esculturas superpuestas de la Virgen y del Cristo, y continuada más arriba mediante el doselete de éste y los dos pares de

estos mismos ornamentos que corresponden a los profetas más altos de las dos arquivoltas. Dichos doseletes se abren en V por necesidades compositivas al estar incluidos en las curvas de las arquivoltas, y glosan dos veces la V mayor y de ramas curvas que flanquean a Jesús. Al mismo tiempo, todas estas oblicuas enlazan a contracurva con cada mitad de la portada, a la que sirven de contrapeso óptico y en las que en cierto modo se continúan tras un brusco cambio de dirección.

La verticalidad ascendente del conjunto encuentra su contrapunto en el friso de las grandes figuras inferiores, que completan la horizontal con la estatua de la Virgen,

El gran arco apuntado del guardapolvo de enmarque general, como todos los ojivales, se circunscribe a un triángulo. La composición triangular se repite varias veces en su interior y constituye una glosa melódica. Además de las arquivoltas concéntricas bien acusadas, y sobre todo de la más interna y pequeña, que destaca claramente sobre el fondo oscuro de los calados, existen los dos arcos laterales de la división tripartita del tímpano, y otro, invertido entre ambos. Las figuras de Santiago y de Andrés se comparan instintivamente con la de Cristo y determinan otro triángulo; y lo mismo sucede con los dos ángeles arrodillados y Jesús. Las diferencias de anchura y altura, de posición normal o invertida, de lados curvos cóncavos o convexos, la singularidad o la duplicidad, producen un armónico efecto por cumplir con la ley básica del óptimo agrado de la percepción: la máxima variedad con el mínimo de elementos.

Santiago, Pedro, Pablo y Andrés parecen estar reunidos para testificar, difundir o comentar la nueva ley, y sus rostros son tan expresivos, que el contemplador puede imaginar sus palabras. También ellos evitan la monotonía sin romper la unidad. Además de las naturales variantes de sus atributos, ninguno luce peinado y barba exactos a los de otro compañero. Los cuatro sostienen un libro, pero el artista tuvo buen cuidado en que sus posiciones sean completamente diferen-

tes, aunque por desgracia sus actitudes en este caso no sean demasiado convincentes y constituyan uno de los mayores fallos de la portada, porque más que sostenidos están pegados a los cuerpos y no dan sensación de peso.

Existe entre ellos clara diferenciación psicológica y manifiestan a tipos y situaciones humanas bien caracterizados. Santiago es un hombre sencillo, macizo de cara ancha, un buen campesino que camina tranquilo y distraído sin demasiadas preocupaciones.

Pedro es más menudo, de cabeza pequeña, pero tensa, y es el intelectual místico que aparta la mirada del libro para meditar lo que lee en un más allá que solo él entrevee. Pablo representa al hombre fuerte, reposado porque su seguridad en sí mismo no precisa de exteriorizaciones tensas para manifestar su potencia; entereza física e intelectual se complementan perfectamente en esta figura que henchida de dignidad mira serio, pero acogedor, al contemplador que se acerca a la portada. Andrés es nervioso, exaltado, a su rostro asoma un brillo de posesión fanática que puede estallar en violencia en cualquier momento.

La imagen central del Salvador, semidesnudo, permitió al escultor lucirse en la expresión de la anatomía, que parte de los órganos internos que conforman y vivifican su visión externa. Sin ser esquelético, se pueden contar todas las costillas, se adivina el diafragma, la mayor blandura del vientre en comparación con el tórax, la tensión de los músculos. Sólo las piernas y el brazo levantado no reflejan la energía necesaria para mantener su actitud. La expresión de esta figura tan humana sobrepasa la del hombre mortal, y su rictus, los ojos penetrantes, provocan la inquietante alternativa de adivinar si nos llama y nos arranca desde las profundidades del mundo pecador, o si penetra en nuestras conciencias para descubrir y juzgar implacable.

Las figurillas de las arquivoltas forman también un pueblo vivo que se libera en lo posible de la monotonía que les impone su situación compositiva, la actitud sedente y los ro-

pajes. Algunos, como Moisés, David, Malaquías y Samuel, meditan con los ojos entornados; otros, como Isaías o Lucas los tienen muy abiertos. Los hay concentrados, introvertidos, pero otros se miran entre sí o atienden al exterior.

Si sus manos y brazos no son siempre satisfactorios, por ejemplo, el informe y prolongadísimo de David, los rostros suelen ser pequeñas obras maestras. El realismo de algunos, el naturalismo de todos, la ligera idealización de unos pocos, y hasta rasgos de moderado expresionismo, prestan variedad a estas figuras y encajan en la corriente estilística de la época.

La decoración secundaria, vegetal y geométrica, está prudentemente dosificada. La primera es jugosa, con fondos profundos que acusan el relieve sobre las sombras intensas. No hay dos capitelillos iguales, y hasta los doseletes corresponden a varios modelos alternados con gracia para evitar enojosas repeticiones.

En resumen, la portada de la capilla del rey Casto es una obra de estética muy positiva, bien lograda dentro de los cánones que forzaban al artista y a pesar de sus humanas imperfecciones.

La perfección de la obra nos obliga a reflexionar y a preguntarnos si esta portada no habrá sido encargada para ocupar un lugar exterior.

Es muy verosímil la posibilidad de que esta puerta halla sido la que daba acceso desde la calle a la Catedral, antes de la construcción de la actual capilla del rey Casto.

ANA MARÍA GONZÁLEZ

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ AMANDI. "La Catedral de Oviedo" Oviedo, 1882.
- BERMEJO, E. "España en la crisis del arte europeo". *Coloquios en conmemoración del XXV aniversario de C.S.I.C.*, Madrid, 1968.
- BIGMAN-PROSKE. *Castilian sculpture gothic to renaissance*, The Hispania society of America. New York, 1951.
- BRANS, J. V. L. *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*. Madrid, 1952.
- CABROL, F. DOM Y LECHERQ, H. DOM. *Dictionaire d'archeologie chretiene et de Liturgie*. París, 1924.
- CANELLA, F. *Asturias, su historia y monumentos. Bellezas y recuerdos, costumbres y tradiciones, el bable. Asturianos ilustres. Agricultura e industria. Estadísticas*. Gijón, 1897.
- CARBALLO, L. *Antigüedades y cosas memorables del principado de Asturias*. T. II, Oviedo, 1864.
- DICCIONARIO UNIVERSAL DEL ARTE. T. XII.
- DROUET. "L'atelier de Dijon et l'execucion du tombeau de Philippe de Hardi". *Revue belge d'archeologie et d'histoire de l'art*. 1932.
- FERRADO ROIG, Juan. *Iconografía de los Santos*. Ediciones Omega. Barcelona, 1950.
- FLÓREZ. *España Sagrada*.
- GÓMEZ MORENO, M. *Catálogo monumental de España, provincia de León*. Ministerio de instrucción pública y bellas artes. Madrid, 1925.
- HARVEY, J. *The Cathedrals of Spain*. Londres, 1957.
- HARVEY, J. *The gothic World*. Londres, New York, Toronto, Sidney, 1950.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. *Bellezas de Asturias de Oriente a Occidente*. Madrid, 1928.
- MALE, E. *L'art religieux du XII siecle en France*. París, 1947.
- MENÉNDEZ PIDAL, Luis. *Los monumentos de Asturias, su aprecio y restauración desde el siglo pasado*. Madrid, 1954.
- MIGUEL VICAL, C. *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*. Oviedo, 1887.
- MORALES, AMBROSIO de. *Viajes*. Publicados por FLÓREZ, E. Madrid, 1765.
- NEEFFS, E. *Histoire de la peinture á Malinas*.

QUADRADO, J. *Obispos en Asturias.*

QUINTERO ATAURI, P. *Sillas de coro en las iglesias españolas.* Cádiz, 1928.

REAU, L. *Iconographie de l'art chretien.* París, 1957.

THIEME Y F. BECKER. *Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler von ger Antike bis zur gegenwart.* T. XXIV. Leipzig, 1934, pág. 324.

TRELLES. *Asturias ilustrada.*

Apéndice documental

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE OVIEDO

Actas Capitulares	1469
Actas Capitulares	1470
Libros de Actas	39 y 40

ARCHIVO DEL AYUNTAMIENTO DE OVIEDO

Libro de acuerdos del 14 de Junio 1526, folio 215 r.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE LEON

Actas Capitulares	1467
Actas Capitulares	1476
Libro de renta n.º 10.131, folio 265	1460
Libro de rentas n.º 138, folio 47	1467