

NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DEL ESCULTOR JUAN DE MALINAS

MARIA DOLORES TEJEIRA PABLOS

La figura de Juan de Malinas, escultor del segundo tercio del siglo XV, se ha relacionado habitualmente con dos obras de singular importancia, las sillerías corales de las catedrales de León y Oviedo. Manuel Gómez Moreno fue el primero en hacer tal atribución, basándose en un dato documental que situaba al artista en León en 1467, relacionado con el cabildo catedralicio, dato ya aportado anteriormente por Demetrio de los Ríos.¹ Confirmada de este modo la autoría de la sillería leonesa atribuía la obra ovetense por similitud estilística.² La misma atribución hace Walter Loose en su catálogo de sillerías medievales europeas, quien cita, a través de Mayer, a Johann von Mecheln como autor de la obra.³ Loose recoge igualmente, la tesis de Pelayo Quintero, quien atribuye la obra a un tal Maestro Theodorito que, en realidad, es un fabricante de órganos a quien se encarga el nuevo órgano de la catedral tras la construcción de la sillería.⁴ El mismo Quintero repite esta atribución de autoría al tratar la sillería ovetense, confundido quizá por la colocación de los estalos en el momento en que él pudo verlos, en la Capilla de Santa Bárbara, asentados únicamente los estalos bajos en dos niveles.⁵

¹ D. de los RÍOS, *La Catedral de León*, Madrid, 1895, T.I, p. 112 y T.II, p.191. El autor se hace eco de algunos datos ya recogidos en P. MINGOTE TARAZONA, *Guía del viajero en León y su provincia*, León, 1879.

² M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 255.

³ W. LOOSE, *Die Chorgestühle des mittelalters*, Heidelberg, 1931, p. 101. A. L. MAYER, *El estilo gótico en España*, Madrid, 1929.

⁴ P. QUINTERO ATAURI, «Sillas de coro españolas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 170 (1907), pp. 55-56. Quizá el error de atribución de Quintero se deba a una mala comprensión de los datos aportados por Quadrado sobre la realización de la sillería y órganos. J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España: Asturias y León*, Madrid, 1885, p. 449. El documento de contratación de la construcción de los órganos por Maestre Teodorico en A.C.L. *Actas Capitulares 1480*. Doc.9822. Fols.76r.-77v.

⁵ P. QUINTERO ATAURI, «Sillas de coro españolas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 172 (1907), pp. 85-86.

Partiendo de la doble atribución de Gómez Moreno se aceptó generalmente la autoría de Malinas para ambas sillerías.⁶ Sin embargo a partir de estudios más modernos la atribución de la sillería ovetense quedó descartada. La principal razón es que la muerte de Malinas podría estar documentada en León en 1475, mucho antes de que la sillería de la catedral de Oviedo se empezase.⁷ Esto no supone, sin embargo, que Juan de Malinas no tenga obra atribuida en la catedral ovetense. Una guía catedralicia, realizada por el entonces deán, D. José Cuesta, dice que en 1470, siendo obispo Fray Alonso de Palenzuela y maestro de la obra Juan de Candamo, Juan de Malinas, imaginero, recibe del cabildo ovetense el encargo de realizar la portada de la Capilla del Rey Casto.⁸ Este dato y estudios estilísticos de comparación de dicha obra con algunas tallas de la sillería leonesa servían de base para que Ana M.^a González creyera posible la tesis de una intervención de Malinas en dicha portada.⁹ Estudios posteriores rechazaban esta hipótesis al carecer de confirmación el dato aportado por J. Cuesta. Francisco de Caso no encuentra referencia alguna a Malinas en su exhaustiva búsqueda documental y, por lo tanto, rechaza no sólo la tradicional autoría de la sillería ovetense,¹⁰ sino también la de la Portada, rebajando su cronología a mediados del siglo XV y creyendo muy probable la autoría de Nicolás de Bar y Nicolás de Bruselas, maestros que trabajaban en ese momento en el brazo norte del transepto.¹¹

Los datos actuales permiten superar, en cierta medida, las interpretaciones tradicionales y elaborar nuevas hipótesis importantes no sólo por su aportación al conocimiento de la figura de Juan de Malinas, sino también porque suponen un mejor conocimiento de las relaciones artísticas entre dos centros artísticos de importancia en un período especialmente fecundo de la historia del arte español.

A pesar de haber aumentado en la actualidad el número de datos conocidos sobre su trayectoria, la figura de Juan de Malinas sigue apareciendo aún muy desdibujada y documentada, únicamente, en el ámbito de la fábrica catedralicia leonesa.

⁶ La autoría de Juan de Malinas para las sillerías leonesa y ovetense sigue manteniéndose hasta los más recientes estudios. Así J.M. de Azcárate sostiene que Juan de Malinas hace, entre 1476 y 1481, la sillería leonesa y más tarde la de Oviedo, contratando en 1478 las esculturas de la capilla del rey Casto. en J. M. DE AZCARATE, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 249.

⁷ El dato de la fecha exacta de la muerte de Juan de Malinas no ha sido localizado en los libros de administración del archivo catedralicio leonés. No se conserva el Libro de Acuerdos del año correspondiente. Sí el Libro de Rentas, aunque, como es lógico, no recoge datos de este tipo. El hecho es citado únicamente por Raimundo Rodríguez, antiguo archivero catedralicio, quien redacta una guía de León en la que recoge multitud de datos, de fuente documental, sobre las obras de arte realizadas en la catedral. R. RODRIGUEZ, *Guía artística de León*, León, 1925, p. 97: «Trabajaron en ellas (las sillas) los imagineros Juan de Malinas hasta 1475, en que murió, y después Copín».

⁸ J. CUESTA, *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, p. 40.

⁹ A. M. GONZALEZ, «Portada de la capilla del rey Casto», *Archivum*, T.XXII (1972), pp. 67-97.

¹⁰ F. de CASO FERNANDEZ, *La Construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, 1981, p. 248-249, nota 171.

¹¹ *Ibidem*, pp. 272-277. El autor rechaza la hipótesis de autoría de Malinas por falta de base documental y critica el empeño de algunos historiadores en atribuir la obra a Malinas. Sin embargo, él mismo olvida que su hipótesis de autoría tampoco está documentada y que su empeño de atribución deja algunos cabos sueltos.

En ella aparece, documentado por primera vez, en 1464, cuando se le pagan seis cargas de trigo que se le debían de su salario de dicho año.¹² El hecho de que se le entreguen las citadas medidas de cereal y que se hable precisamente de salario anual parece indicar que Juan de Malinas tenía un contrato de servicios con la catedral leonesa, es decir, que se establecía una relación continuada para trabajar durante todo el año en las obras que indicase el comitente.¹³ Generalmente la relación que se establece entre un comitente y un artista para la realización de una obra de las características de una sillería coral tiene lugar a través de un contrato de obra, que vincula al artista únicamente durante el período de realización y sujeto a las condiciones que marca el documento. Sin embargo, en el caso leonés nos encontramos ante una sillería ya iniciada, en la que ya habían participado otros artífices y en la que, posiblemente, hay un cambio radical de tipología y concepción de la obra hacia la misma fecha de aparición de Malinas en León, por lo que la relación ha de ser necesariamente distinta.¹⁴ Por otra parte se cita en el documento a Juan García, como persona que debe efectuar el pago directamente a Juan de Malinas. Juan García es un canónigo con un importante papel en la organización de los asuntos económicos de la fábrica, llegando a ser años después administrador general de la misma. En este momento la documentación le define como encargado capitular en la obra de las sillas y administrador del presupuesto a ella destinado, con múltiples funciones entre las que está la de pagar los salarios de los artistas que trabajan en ella, detrayendo dichas cantidades de los fondos especiales que se destinaban a la misma.¹⁵ El hecho de que el administrador especial de las sillas sea quien haga un pago a Malinas parece indicar claramente que éste participaba en la obra de la sillería. En caso de que trabajase en otras obras los pagos los haría una persona diferente.

¹² «Item que dio el dicho Juan García a Juan de Malinas de su salario del pan del año de mill e quatroçientos y sesenta y quatro años que fue administrador Pedro de Carbajal e non le dio seys cargas de trigo que avía de aver del dicho año». En A.C.L. *Libro de Rentas 1464*. Doc.10137. El dato aparece en M. V. HERRAEZ ORTEGA, «Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI», *Estudios Humanísticos*, n.º 8 (1986), p. 194.

¹³ Los dos tipos de contrato artístico más frecuentes en este momento son los de servicios y obra. El primero crea una relación estable entre el artista, que recibe un salario anual independientemente del trabajo realizado, y el comitente, mientras el segundo crea una relación temporal que termina cuando la obra contratada ha sido realizada y pagada. Los comitentes importantes con una fábrica activa, como es el caso del cabildo leonés, suelen combinar ambos tipos: un contrato de servicios para atraer y mantener al artista y contratos de obra puntuales para la realización de los elementos más importantes. Esta combinación es beneficiosa tanto para el artista, que logra una mayor estabilidad profesional y económica, como para el comitente, que se asegura una nómina estable de artífices que mantienen la actividad de la fábrica. A. LOPEZ-AMO MARIN, «Estudio de los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI», *Anuario de Historia del Derecho español*, 1948-1949, pp. 103-217.

¹⁴ El conjunto de la obra de la sillería se habría iniciado hacia 1460. En 1461 se encarga a un carpintero, Maestro Enrique, hacer un viaje a varios templos cercanos donde debe visitar sus sillerías para tomarlas como modelo para llevar a cabo la del templo leonés. El mismo artífice aparece, como «Enrique carpintero, maestro de las sillas», en una lista de excusados de los años 1462 y 1463, en el capítulo dedicado a los artistas, junto a Nicolás Francés o Maestre Jusquín. En torno a 1465, precisamente cuando aparece en León Malinas, desaparecen los datos acerca de este artífice. M. D. TEIJEIRA PABLOS, *La influencia del modelo gótico-flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993.

¹⁵ No es lo habitual que se destine un administrador especial para una obra concreta. Generalmente el fabriquero o administrador de la obra se encargaba de estos asuntos, aún en obras largas, costosas y

Algo muy parecido sucede en 1467, año en el que los datos acerca de Juan de Malinas son algo más abundantes. En esta fecha el artista realiza una serie de pagos por la casa en la que vive, propiedad del cabildo, por la que debe entregar 522 maravedises leoneses viejos. Parte de dicha cantidad la cubría la propia fábrica a través de dos conductos, el administrador de la obra¹⁶ y el administrador de la obra de la sillería.¹⁷

En 1468 aparece otro documento en el que se señala parte del salario del imaginero, en concreto seis cargas de trigo y ochocientos maravedises, esta última cantidad sólo como ayuda para pagar su casa.¹⁸ En este caso no se indica quien debe pagarle dichas cantidades, aunque al principio del texto aparece el nombre de Juan Estévez de Çamora, administrador general de la obra. Las continuas intervenciones tanto del administrador de la fábrica como del de la sillería parecen indicar de nuevo que Juan de Malinas estuvo relacionado con ésta última, pero también hace referencia a un nexo con la obra. ¿Suponen estas alusiones que Malinas trabajaba al mismo tiempo en otros elementos de la catedral?. Desde luego ningún resto escultórico de los actualmente existentes parece confirmar esta posibilidad. Es más probable que el pago del administrador de la obra se debiera a que el contrato que ligaba a Juan de Malinas con la fábrica era, como ya se ha mencionado, de servicios, por lo tanto es en cierta medida lógico que la mesa de la fábrica pague parte de sus gastos. Es significativo, además, que se hable únicamente de pagos secundarios (los referentes al salario fijado en el contrato de servicios), cuya cantidad total es desconocida, aunque no debía ser desdeñable, y que probablemente los ingresos principales, generados por la obra concreta de la sillería fuesen cubiertos total o parcialmente por los fondos propios de esta obra. En general los artistas que trabajaban para la catedral leonesa tenían marcado un salario anual, al que se unían los pagos por obras específicas y las ayudas —como el pago de parte del alquiler de las casas del cabildo—, además de otros beneficios económicos importantes.¹⁹

Aparte del dato de la muerte de Malinas en 1475 ninguna otra noticia documental directa alude a la trayectoria de este artista. Algunos años más tarde de la fecha de su muerte su nombre aparece en varios cuadernos de rentas, en los registros de alquileres de casas de cabildo, ya que Maestre Copín pasa a ocupar sus casas.

complicadas, como la de una sillería coral. Sin embargo el caso del conjunto leonés es también especial por lo que respecta a su administración, ya que se sufragó, al menos parcialmente, con fondos específicos diferentes de los fondos de la mesa de la fábrica de la iglesia, entre ellos el dinero obtenido de la publicación extraordinaria de una bula por el obispo Antonio de Veneriis. *Ibidem*, p. 20. De este modo se señala un administrador especial para la obra, aunque no tiene libertad de gasto, sino que los pagos han de ser siempre supervisados por el cabildo.

¹⁶ En abril Juan Estévez de Çamora paga por él 283 maravedises y dos cornados. A.C.L. *Libro de Rentas 1467*. Doc. 10.138. Fol.191v.

¹⁷ Poco después García de Mansilla, «canónigo, administrador de las sillas», paga por él 11 maravedises. *Ibidem*.

¹⁸ A.C.L. *Actas Capitulares 1467*. Doc.9814. Papel suelto en el forro del libro. El pago se hará por tercios, recibiendo en cada tercio dos cargas de trigo y 283 maravedises y dos cornados, lo que da una cantidad final bastante superior a los ochocientos maravedises señalados en el documento.

¹⁹ M. D. TEJEIRA PABLOS, «Comitentes y mecenas en la transición al Renacimiento. El cabildo catedralicio leonés», *Estudios Humanísticos*, n.º 14 (1992), pp. 191-197.

El dato aparece en los años de 1481 y 1492.²⁰ Ana M^a González cita un dato similar de 1476 según el cuál Copín ya habría obtenido las casas de Malinas en esa fecha.²¹ El hecho de que un artista que sustituye a otro en un determinado puesto o en una determinada obra de la fábrica leonesa ocupe la casa que el cabildo había asignado al primero no es nada extraño. En 1481, cuando a la muerte de Maestre Jusquín Alfonso Ramos es nombrado maestro de la obra pasa a vivir en la casa del cabildo que había utilizado el primero.²² En el caso de Copín, su nombre se ha barajado repetidamente como coautor de la obra junto con Malinas, siendo muy posible su intervención en algunos elementos.²³

Poco es, pues, lo que se conoce sobre la vida y la obra de Juan de Malinas. El análisis de la sillería leonesa, la única obra que puede atribuirsele con cierta base, indica una sólida formación flamenca con rasgos claramente germanizantes, elemento no extraño teniendo en cuenta la cercanía de la ciudad de Malinas con el entorno artístico alemán y las estrechas relaciones que los artistas de la ciudad tenían con determinados centros germanos, especialmente Colonia, uno de sus principales mercados.²⁴ Esto apuntaría la posibilidad de que Juan de Malinas fuese un artista nacido en la ciudad de la que toma su nombre y probablemente llevase a cabo allí su primera formación. Como muchos otros artífices flamencos abandona su tierra para buscar nuevos mercados, aunque en un período muy temprano.²⁵ Su pista en Malinas es muy difícil de seguir por el empleo del toponímico, muy extendido, y por la pérdida de los libros de las corporaciones de este momento.²⁶ El número de artistas que trabaja en la ciudad en las mismas fechas es bastante amplio, destacando varios miembros de la familia Keldermans, una de las dinastías más famosas de artistas, de todos los ámbitos, de la historia de Flandes. Como ya se ha señalado en un trabajo anterior, de un Jan Keldermans, contemporáneo del Juan de Malinas de León, se desconoce todo excepto su existencia, lo que quizá pudiese suponer el desarrollo de su trabajo en otro lugar.²⁷ Por otra parte, un Jan Van Mechelen es citado como padre de un Jan Theens, escultor malinés, que accede a la burguesía en 1496.²⁸ Evidentemente la identificación de cualquiera de ellos con el Malinas de la catedral de León no pasa de ser una posibilidad muy remota. Tampoco hay noticia

²⁰ A.C.L. *Libro de Rentas 1481*. Doc.10.158. y *Libro de Rentas 1492*. Doc.10.170. Fol.16r.

²¹ A.M.GONZALEZ, *Op. cit.*, p. 73. La autora no recoge la localización del dato, aunque el texto que cita es muy similar al de los documentos citados en la nota anterior.

²² A.C.L. *Actas Capitulares 1481*. Doc.9823. Fol.12r.

²³ M.D.TEIJERA PABLOS, «Acerca de los errores de personalidad artística. El caso de Maestre Copín», *Archivo Español de Arte* (En prensa).

²⁴ H. CONINCKX y G. VAN DOORSLAER, «Le jubé de l'église S.Maria im Capitol. Oeuvre malinoise du XVI siècle», *Mechlinia*, n.º 10 (febrero 1924), pp. 154-159 y n.º 1 (mayo 1924), pp. 23-28 y 44-47.

²⁵ H. CONINCKX, «Artistes malinois à l'étranger», *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 1913, pp. 259-370. La emigración de artistas malineses es un fenómeno, sobre todo del siglo XVI, con un enorme incremento a partir de las guerras de religión.

²⁶ H. CONINCKX, *Le livre des apprentis de la Corporation des peintres et des sculpteurs à Malines*, Malinas, 1903. Sólo hay libros de este tipo desde mediados del XVI. De época anterior los únicos documentos que se conservan son los «rolle» o reglamentos de las corporaciones y algunos libros municipales que aportan ciertos datos de interés.

de que, antes de su llegada a la catedral leonesa, pasase por otros centros españoles, aunque también cabe dentro de lo posible.

Sobre su obra tradicionalmente atribuida habría que hacer varias precisiones.

Su participación en la sillería leonesa parece confirmarse a través de los datos indirectos aportados por la documentación del archivo catedralicio leonés. Trabajaría en ella desde 1464 o algo antes hasta la fecha de su muerte o desaparición de la fábrica catedralicia en torno a 1475. Teniendo en cuenta los modos de trabajo en este tipo de obras, el tiempo de duración y las características estilísticas de las diferentes tallas, es muy probable que Juan de Malinas y su taller trabajasen en algunos respaldos de la sillería alta y baja, los testeros y, probablemente, parte de la decoración profana. El hecho de que se cite a Malinas siempre como imaginero, que posea una buena casa y un salario notable y que sea su nombre el único que aparece en la documentación parecen indicar que se trata del maestro principal que se encargaría de las obras más importantes. Por lo tanto es probable que fuera él quien acometiera la talla de los testeros, la parte más importante de toda la sillería y la de más elevada calidad técnica.

Analizando de cerca el estilo de estas tallas y comparándolas con las restantes se puede llegar a la conclusión de que el equipo de tallistas que trabaja en la sillería leonesa es bastante homogéneo y se compone de artistas con una formación estilística semejante o con una marcada influencia de algunos artifices sobre el resto. Se reconocen dos grupos fundamentales. Uno, probablemente fechable entre los años 60 y 70, muy prolífico, que participaría en la mayor parte de las tallas de los testeros, y en gran parte de las figuras de la sillería alta y baja, en el que se advierte la mano de uno o dos tallistas de gran calidad y varios colaboradores desiguales que siguen en mayor o menor medida su estilo. Este es fácilmente reconocible por presentar sus figuras rostros alargados, muy expresivos y trabajados en detalle, marcándose arrugas y venas y con cabellos y barbas largos y ondulados. Las figuras femeninas son, sin embargo, de rostro redondeado y barbilla huidiza. A este grupo pertenecerían, en la sillería baja dieciocho figuras de profetas y personajes veterotestamentarios. En la sillería alta se corresponderían con un grupo de treinta y nueve representaciones divididas en varias autorías atribuibles diferentes. La más numerosa es la de figuras de apóstoles y santas; aparte se desarrollarían las representaciones de figuras veterotestamentarias, santos mártires y jerarquías eclesiásticas, con características muy marcadas que apuntan no al maestro, sino a otros tallistas del taller, alguno de gran calidad.²⁷ Este grupo, por su fecha probablemente más temprana, su gran calidad y el elevado número de representaciones —que coinciden con los datos documentales conservados que indican que la mayor parte de la sillería

²⁷ E. NEEFFS, *Historie de la peinture et de la sculpture à Malines. II. Les sculpteurs malinois*, Gante, 1876, pp. 9-69. Neeffs cita los nombres de todos los escultores del siglo XV recogidos en la documentación conservada en la ciudad, tanto la municipal como la religiosa. Entre los documentados no aparece, antes de 1460, ningún Juan.

²⁸ «Jan Theens beeldsnydere filius quondam Jan Van Mechelen es poirter. 8 augusti 1496». Recogido en E. NEEFFS, *Op. cit.*, p. 64.

estaba ya hecha hacia 1474— parece poder atribuirse al taller de Juan de Malinas, como artista principal, teniendo en cuenta que dicho taller estaría formado por un número bastante elevado de tallistas muy influidos por el estilo del maestro.

El segundo grupo, quizá algo posterior y con un número mucho menor de representaciones, presenta un estilo mucho más homogéneo, con rostros anchos, de mandíbula cuadrada y piel lisa, totalmente inexpresivos, y con cabellos rizados de detallada talla. En la sillería baja estos aspectos estilísticos aparecen claramente visibles en las figuras de la Sibila Tiburtina, Esther, Jael, Reina de Saba, Daniel, Tobías el Menor, Gedeón, Judas Macabeo, Judit, Josué y la Nueva Ley, con influencia de su estilo en la figura de Jeremías. En la sillería alta la participación de estos tallistas se aprecia claramente en las figuras de María Magdalena, Marta, San Francisco, Santo Domingo, San Nicolás, San Lupercio y San Victorico. También en este caso se trata de más de un artista, aunque de estilo muy similar. El hieratismo general de las figuras se compensa con la riqueza de detalles decorativos, joyas, adornos, objetos diversos y una mayor variedad en el atuendo de los distintos personajes. Considerados conjuntamente ambos grupos estilísticos configuran la casi totalidad de las tallas de los respaldos de la sillería.

Por otra parte queda prácticamente descartada su intervención en la sillería ovetense. Independientemente de que la obra se realice casi veinte años después de la fecha de su muerte o desaparición, ninguna similitud estilística se encuentra entre las tallas de la sillería asturiana y las de la leonesa, al menos no más allá de las características comunes por pertenecer ambas a una misma tradición artística. Resulta evidente que, desde un punto de vista iconográfico y tipológico, la sillería leonesa sirve de modelo a la asturiana, por lo que lógicamente comparten muchos rasgos.³⁰ La documentación conservada no recoge los nombres de los tallistas que participaron en la sillería ovetense, aunque en algún caso se habla de «maestros extranjeros».³¹ Un reciente trabajo ha logrado hacer una atribución, basada en un detallado análisis estilístico, que deja totalmente de lado la hipótesis de la autoría de Malinas; Julia Ara recoge un grupo de tallas en las que aparecen claramente un número elevado de elementos propios de la obra del escultor Alejo de Vahía. El momento de realización de la sillería coincide además con un vacío documental en la obra de este artista que, por otra parte, parece tener relación con el obispo don Juan Arias del Villar, quien intervino de forma directa en la construcción del conjunto, o, al menos, en su entorno inmediato.³² Esto no es óbice para que no exista la posibilidad de que alguno de los tallistas de la sillería leonesa haya podido participar en la obra ove-

²⁹ La fecha temprana de esta parte de la obra se basa, no sólo en el análisis estilístico, sino también en otros estudios complementarios, como el de las ropas, tocados y calzado de las figuras representadas. C. BERNIS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos I. Las mujeres*, Madrid, 1978 y *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Madrid, 1979.

³⁰ M. D. TEIJEIRA PABLOS, *La sillería de coro de la catedral de León y su influencia en las sillerías corales góticas españolas*, Tesis doctoral inédita, Universidad de León, 1993.

³¹ A.C.O. *Actas Capitulares 1492*. Fols.29r.-30r. En F. de CASO FERNANDEZ, *Colección documental sobre la catedral de Oviedo. I (1300-1520)*, Gijón, 1982, pp. 67-68. F. de CASO FERNANDEZ, *La construcción...*, p. 249, nota 171.

tense. En concreto la talla de Santiago el mayor de Oviedo recuerda muy de cerca el estilo de uno de los tallistas que trabaja en la sillería alta de la catedral leonesa, aunque en este caso seguramente se trata más de una influencia que de una participación directa.

Por lo que respecta a la participación de Malinas en la portada de la capilla del rey Casto, algunos datos estilísticos vienen ahora a confirmar la posibilidad de su intervención o de la de algún otro de los principales tallistas de la sillería leonesa.

Varias figuras de las representadas en las arquivoltas presentan rasgos, posturas, incluso convencionalismos representativos muy similares a los de algunas tallas de la sillería leonesa, especialmente las indicadas en el primero de los grupos artísticos analizados. Rostros alargados, nariz recta, ceño marcado, frente abombada, cabello liso partido enmarcando el rostro y barba corta partida en dos mitades que se unen en el centro, multiplicidad de pequeños pliegues en la ropa y convencionalismos como el uso de capas, con uno de sus lados echado sobre el hombro sitúan algunas representaciones ovetenses, como las de San Mateo, San Lucas, San Marcos o Jeremías muy cerca de otras leonesas como San Andrés, Santiago el Menor, Elías o Dios en la creación de Eva.

Algunas otras figuras presentan no sólo rasgos generales comunes, sino también un mismo tipo de representación en los mismos personajes, tal y como se aprecia al comparar el Joel de la sillería leonesa con el profeta que ocupa el tercer lugar en la arquivolta interior izquierda.³³ Ambos presentan unos rasgos muy parecidos: rostro afeitado de barbilla saliente, con cabello muy corto sobre las orejas, y una misma indumentaria: bonete alto y sencillo y ropa talar con abertura para los brazos y cogulla subida, con la parte superior vuelta hacia fuera. Se repite incluso la orilla de piel de la parte inferior. Mucho más clara resulta aún la similitud entre la representación del rey David en la portada y la del mismo personaje en un respaldo alto y, especialmente, en el árbol de Jessé de la sillería leonesa (Láminas 7 y 8). Coronado, con barba y cabello cortos y rizados, facciones marcadas, en la misma posición –sujetando el arpa con un brazo que queda oculto y tañéndola con la mano libre–, incluso se repite el convencionalismo de colocar su filacteria rodeando el brazo con el que toca el arpa.

Los paralelismos estilísticos entre la portada ovetense y la sillería leonesa afectan incluso a la imagen de la Virgen colocada sobre el parteluz y que algunos autores creen obra muy posterior y no relacionada con el resto de la portada.³⁴ Su rostro cuadrado, de líneas duras, nariz recta, cejas curvadas, ojos de párpados pesados, barbilla redondeada y saliente, el cabello rizado, apartado del rostro y representado con sumo

³² C. J. ARA GIL, «La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo», *Anales de historia del arte (Homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori)*, n.º 4 (1993-1994), pp. 341-352.

³³ A. M. González no ha identificado esta figura, aunque cree que Joel sería la figura situada justamente encima de ésta. Por desgracia la mayor parte de las filacterias que llevan los personajes están borradas, además de ser dudosa su atribución al mismo momento en que se tallaron las figuras, por lo que dicha identificación tampoco sería fiable. *Ibidem*, pp. 86-90.

detalle cayendo sobre los hombros, son características que se encuentran igualmente en las figuras del segundo grupo de la sillería leonesa. Claramente se advierte el paralelismo si se compara la figura de la Virgen ovetense con la representación de la sibila Tiburtina de la sillería baja leonesa. Quedaría fuera un grupo de representaciones de las arquivoltas y las jambas que pertenecerían a otros artistas no relacionados con la obra leonesa, como se advierte claramente en la figura de San Andrés de la jamba derecha, que carece de paralelos en León.

Parece claro, pues, que varios de los tallistas que participaron en la sillería leonesa trabajan también en las figuras de la portada de la capilla del Rey Casto. Resulta difícil, sin embargo, establecer quienes son dichos tallistas y delimitar su obra ovetense. La noticia de Cuesta, pese a carecer de confirmación documental, se vería ahora avalada por estas similitudes formales. Aunque no se puede afirmar taxativamente la participación de Juan de Malinas en la obra asturiana, sí se puede establecer determinantemente, la influencia de su estilo de forma directa.

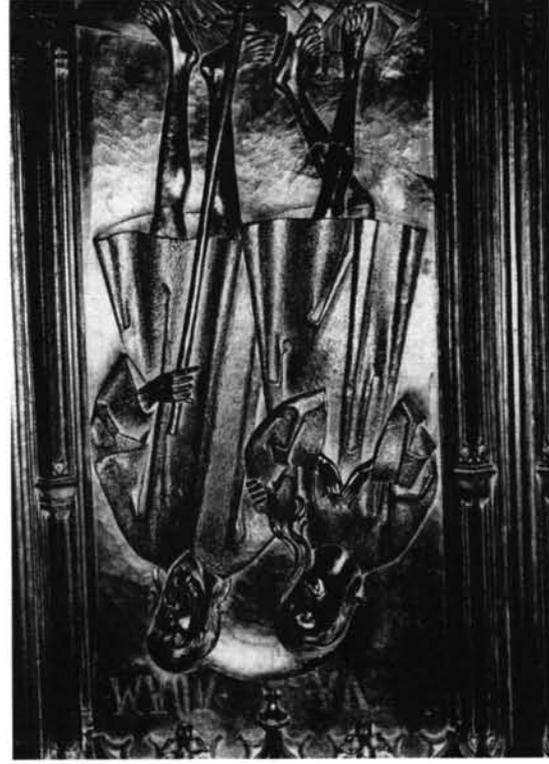
Del análisis estilístico de la sillería leonesa se desprende que la mayor parte de las tallas principales de los estalos pertenecen a un único taller, que se correspondería con el primer grupo de esculturas analizadas. Puesto que se conoce, por datos documentales, que antes de 1474 la mayor parte de la obra estaba terminada y este período coincide con todas las referencias documentales a la presencia de Juan de Malinas en la fábrica leonesa, no es aventurado pensar que este grupo estilístico puede ser atribuido a la figura del escultor malinés y su taller. Las huellas de este taller se aprecian también en determinadas esculturas de la portada de la Capilla del rey Casto, lo que confirmaría la presencia del maestro o, al menos, de algunos de sus colaboradores en dicha obra. Es más, en el caso de la Virgen del parteluz se aprecia un claro parentesco con el segundo grupo identificado en la sillería leonesa, lo que estrecharía, aún más, el nexo artístico entre ambas obras.

El análisis estilístico viene, de este modo, a reafirmar la estrecha conexión entre las fábricas catedralicias leonesa y ovetense, ya confirmada por multitud de datos, y el papel de León como suministrador de artistas y modelos a la catedral asturiana, bien estudiado para épocas posteriores.³⁵

³⁴ F. de Caso la considera obra del XVI avanzado, sin relación alguna con el resto de figuras de la portada y hecha probablemente en sustitución de otra imagen similar coetánea al resto de la obra. F. de CASO, *La construcción de la Catedral de Oviedo...*, p. 273.

³⁵ G. RAMALLO, «Asturias y sus «centros» de suministro artístico. Renacimiento y Barroco». *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres, 1990 (Publ. en Mérida en 1992), T.1, pp. 303-308.

LAMINA I



1

2



León. Catedral. Sillería.-1. Respaldo alto. Adán y Eva.-2. Respaldo bajo. Ester.

1



2



3



4

León. Catedral. Sillería.—1. Respaldo alto. San Andrés.—2. Respaldo bajo. Joel.
Oviedo. Catedral. Capilla del Rey Casto. Portada.—3. Arquivolta interior derecha. San Mateo.
—4. Arquivolta interior izquierda. Profeta.

1



2



1. León. Catedral. Sillería. Panel del testero derecho. David en el Arbol de Jessé.—2. Oviedo. catedral. Capilla del Rey Casto. Arquivolta exterior izquierda. David.

LAMINA IV

1



2



1. Oviedo. Catedral. Capilla del Rey Casto. Virgen del Parteluz.-2. León. Catedral. Sillería. Respaldo bajo. Sibila Tiburtina.