

EL CONVENTO DE SAN MARCOS DE LEÓN.  
NUEVOS DATOS SOBRE EL PROCESO  
CONSTRUCTIVO EN EL SIGLO XVI

Por

M<sup>a</sup> DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA  
y  
ARÁNTZAZU ORICHETA GARCÍA



## I.- INTRODUCCIÓN

El estudio artístico del convento de San Marcos de León se ha visto siempre dificultado por la carencia de noticias documentales, provocada por la pérdida y dispersión de sus fondos, e incrementada, quizás, por la falta de una catalogación actualizada de los numerosos legajos que sobre la Orden de Santiago guarda el Archivo Histórico Nacional. En nuestra continua búsqueda de referencias sobre el proceso constructivo de este conjunto monumental, y sobre sus artífices, hemos tenido la fortuna de encontrar algunos datos inéditos, y sin duda reveladores, que han permitido aproximarnos un poco más a la realidad histórica de esta obra (1).

La mayor parte de las noticias proceden del Archivo Histórico Nacional en su sección de Ordenes Militares. En relación con la Orden de Santiago, los *Libros de Visita* y, de manera muy especial, el Archivo Judicial de Toledo, han sido las fuentes de las que hemos obtenido un interesante número de referencias inéditas sobre el desarrollo constructivo del edificio en el siglo XVI. Entre todas ellas destacamos las correspondientes a las relaciones de cuentas del convento de San Marcos en el período comprendido entre 1526 y 1557. Aunque la relación es bastante completa, faltan algunos años importantes como la década de 1533 a 1542, momento de plena actividad de la fábrica conventual. Los datos proporcionados siguen un orden cronológico y ofrecen interesantes aspectos para el análisis artístico de la obra, ya que, junto a la contratación o confirmación de un maestro de obras, aparecen los nombres de otros protagonistas y artífices del conjun-



Fig. 1.- Convento de San Marcos de León. Fachada.



Fig. 2.- Fachada de la iglesia de San Marcos de León. Detalle de la zona superior del hastial.

to monumental y, en ocasiones, el salario que se les paga o el cometido concreto que se les encarga; interesantes son también las anotaciones sobre el gasto de material, ya que a través de ellas no sólo conocemos el estado de las obras, calidades y evolución de las fases constructivas, sino también el coste de cada partida y el coste anual. Así mismo, el Archivo Judicial de Toledo nos proporciona la contabilidad de la casa santiaguista leonesa conforme a cada uno de los periodos trienales de los priores del convento, sin olvidar los años de sedes vacantes. Juan Alonso, Diego de Robles, Diego de Aller, García de Herreras, Hernando de Villares, Juan Gallego y Andrés Ruiz de la Vega, son algunas de las personalidades a quienes, desde su cargo prioral, correspondió participar en el control y supervisión de la construcción del nuevo convento de la orden militar.

El presente trabajo pretende esencialmente dar a conocer los datos inéditos encontrados en las fuentes documentales reseñadas, con el fin de completar ciertas lagunas informativas que todavía existen sobre el tema. Somos conscientes de que algunos aspectos novedosos y las hipótesis presentadas a partir de ellos, merecen un estudio más detallado y una profunda reflexión que contribuya a proporcionar más luz sobre la dimensión artística de este edificio. A esa tarea se encaminarán nuestros futuros trabajos de investigación, con la esperanza de dar adecuada respuesta a los interrogantes planteados.

## **II.- EL PROCESO CONSTRUCTIVO Y SUS ARTÍFICES**

### **1.- La Iglesia**

El nuevo convento de San Marcos inició su andadura arquitectónica en torno a 1515, cuando el maestro Juan de Horozco procedió al acordelamiento y cimentación de la nueva fábrica conventual. Paralelamente a ese proceso se llevaron a cabo las primeras labores de derribo de aquellos espacios medievales que, como sucedía en la iglesia, ocupaban parte del solar destinado al recinto moderno. Entre tales operaciones de derribo y cimentación transcurrieron los años 1515 a 1520.

Las obras, dirigidas por Horozco, comenzaron por la cabecera de la iglesia, orientada de norte a sur debido a los problemas derivados de la ubicación del templo anterior, del cual únicamente se había demolido una

parte del presbiterio, con el fin de no interrumpir el culto, hasta que la nueva capilla mayor estuviese preparada. El proceso constructivo del recinto religioso se desarrolló con buen ritmo durante los años 1520 a 1528. Así se refleja en las referencias documentales proporcionadas por las cuentas de la fábrica de ese periodo y por las descripciones de la visita efectuada al convento leonés en 1528 (2). En conformidad con estas noticias, en esa fecha Juan de Horozco había ejecutado ya la cabecera, había volteado los arcos torales del crucero y procedía a cerrar todo el perímetro el cuerpo de la iglesia, levantando los muros hasta los chapiteles (3). Un año más tarde, en 1529, terminada la configuración espacial y mural, bajo la dirección de este maestro, se inició la ejecución material de las bóvedas de crucería de la nave y una parte del tejado, a la vez que se colocaban algunas vidrieras de la cabecera (4). El cierre de ventanas, bóvedas y tejados prosiguió hasta 1531, de tal forma que, en 1532 cuando Martín de Villarreal, como aparejador de la fábrica, emite un detallado informe sobre la situación del templo, éste se encuentra ya muy avanzado y definitivamente configurado en los aspectos estructurales y formales (5). Según se desprende de las descripciones de este artista, lo "romano" y lo "moderno" están presentes en el edificio como ejemplos de una dualidad conceptual que intenta aunar tendencias diversas, dentro de la ambigüedad que caracteriza el arte español de ese momento.

En la narración de Villarreal, el espacio sacro interior se ha concluido, se han rematado las cubiertas abovedadas de crucería y el tejado de toda la iglesia. Así mismo, se han cerrado diez ventanas con sus correspondientes vidrieras, ejecutadas por Alberto de Holanda y Francisco Valdivieso (6) y se han comunicado las capillas hornacinas y el crucero con el claustro mediante las portadas labradas que todavía hoy cumplen esa misión. En el exterior, el empuje de las bóvedas se ha contrarrestado con sólidos contrafuertes, y "*se han erigido dos torres y la delantera de la iglesia*", en cuya fachada, afirma Villarreal, se labraron los elementos ornamentales y escultóricos. En consecuencia, en el año 1532, los elementos definitorios de la iglesia de San Marcos de León, estaban no sólo trazados sino perfectamente perfilados conforme a los esquemas de Juan de Horozco (Fig.1).

Uno de los datos más interesantes que nos ha aportado esta documentación inédita, es el pago de 30.000 maravedís que se le hace a Juan de

Álava en 1531-1532, "*por año y medio como maestro de la obra*" (7). La novedad de la noticia abre una serie de interrogantes sobre el convento de San Marcos y sobre la propia figura de Álava, ya que confirma su activa participación en León, pero no especifica cuál fue su verdadero cometido. La ausencia de datos relativos a la actividad de la fábrica en los años siguientes, 1533 a 1540, impide determinar con exactitud si Álava continuó con la maestría en fechas sucesivas y en qué aspectos se centró su labor arquitectónica.

A juzgar por la elevada cantidad asignada, la intervención de este artista no pudo limitarse a simples tareas de supervisión, asesoramiento o inspección, sino que tuvo que hacerse en calidad de maestro de la obra y con importantes responsabilidades en la fábrica. Esa suma equivale a un salario anual de 20.000 maravedís, cifra frecuente en los altos honorarios de Juan de Álava en esos años (8), pero muy superior a los 12.000 maravedís que venía recibiendo Juan de Horozco, como anterior maestro de la casa de la Orden santiaguista. La diferencia económica indica, desde luego, el reconocimiento del prestigio alcanzado por Juan de Álava, quien se encuentra en un momento de plena madurez artística, pero la aceptación de esa valía profesional nos invita a sospechar que le fueron encomendadas algunas trazas y la ejecución de determinadas partes significativas del conjunto monumental. ¿Qué hizo realmente Juan de Álava entre 1531-1532 en San Marcos?. En el intento de desentrañar la posible labor desempeñada por el arquitecto a la luz de estos nuevos datos, y de acuerdo a la trayectoria y características de la obra leonesa, dos son, a nuestro juicio, las hipótesis más verosímiles: la finalización de la iglesia y de su fachada, o bien el diseño y composición de la fachada principal y parte del claustro conventual (9).

Respecto de la hipótesis inicial, la intervención de Juan de Álava en la iglesia de San Marcos únicamente puede estar relacionada con la dirección o supervisión de la última fase de la fábrica religiosa, coincidiendo posiblemente con la desaparición de Juan de Horozco, de cuya muerte no existe confirmación documental y desconocemos la fecha exacta. Cuando por vez primera aparece el nombre de Álava vinculado a la obra leonesa -en el año 1531-, el edificio sacro está casi terminado y tan sólo falta por cerrar el hastial sur y la portada principal del templo. Las labores destinadas a finalizar esta zona de la iglesia transcurrieron entre 1531 y 1538 (10). Es pre-



Fig. 3.- Sillería coral del convento de San Marcos de León. Detalle de la silla priora



Fig. 4.- Sillería coral del convento de San Marcos de León. Detalle de la silla priora

cisamente esta parte, y sobre todo el remate superior del hastial, en donde se observa un cambio de lenguaje respecto del resto del conjunto construido bajo la dirección de Horozco. En consecuencia, es aquí donde es posible apuntar la intervención de un maestro diferente y donde cabría considerar la hipotética participación de Juan de Álava, sin olvidar la destacada actuación de Martín de Villarreal, en calidad de aparejador, y de otros artistas vinculados al foco salmantino en esta parte de la obra.

La zona superior del hastial del mediodía desarrolla una gramática más acorde con el renacimiento. Tal característica se aprecia en varios aspectos como son: la compartimentación rectangular de la superficie mural, cuya división tripartita se subraya mediante pilastras y frisos decorados con grutescos, que a su vez enmarcan el óculo central que ilumina los pies de la iglesia. Idéntico sentido tiene la repetición sistemática de veneras, agrupadas en cinco hileras, con una disposición análoga a la *Casa de las Conchas* salmantina, o el empleo del sillar facetado en los paramentos superiores, recursos ambos, de gran valor plástico. Todo este cuerpo estaba concebido para ser rematado por un frontón triangular que nunca llegó a concluirse. Finalmente, en esta zona elevada se programó la exaltación heráldica del Emperador Carlos V a través de la inclusión de sus armas con el águila bicéfala y las columnas de Hércules, con el lema *Plus Ultra*, junto a los dos maceros que acompañan y ennoblecen los símbolos imperiales. La utilización de estos elementos representa un gesto de apropiación imperial de un edificio iniciado bajo el reinado de los Reyes Católicos. De esta manera, en el hastial de la iglesia se impone la imagen del nuevo poder y del nuevo lenguaje renacentista que, desde los círculos que rodean al monarca e incluso en la propia orden militar, se está consolidando (Fig.2).

### **1.a)- La sillería coral**

En el proceso constructivo de la iglesia, los años 1530 a 1532 representan el inicio de una de las etapas artísticas más importantes, ya que en ese momento se está concluyendo el recinto coral levantado a los pies del templo. La nueva configuración espacial, litúrgica y estética que adquiere el coro en la Edad Moderna, determinó el encargo de una nueva sillería coral, diferente a la que ya poseía el antiguo convento medieval (11). Los

sitiales del siglo XVI fueron dispuestos en la tribuna de la iglesia en forma de U. El conjunto se compone de dos niveles: uno alto -constituido por cuarenta y cinco sitaliales- y otro bajo -con veintinueve-, en los que se desarrolla un complejo programa iconográfico y simbólico basado principalmente en el Antiguo y Nuevo Testamento.

La instalación definitiva de los sitaliales se efectuó hacia 1542, pero, de acuerdo a las últimas referencias documentales encontradas, podemos afirmar que en torno a 1531 se iniciaron las labores preparatorias. En ese año se produce el descargo de diecisiete mil quinientos veintitrés maredís por la compra de veintiséis vigas y cuatro nogales y trescientos pares de tablones para las sillas del coro (12). El incremento del gasto en madera y, sobre todo, la adquisición del material destinado a los sitaliales reflejado en las cuentas de esa fecha, indican que el proyecto de la obra estaba a punto de ser comenzado y que las trazas del conjunto coral habían sido otorgadas en el bienio 1531-1532. En esos mismos años, se procedió a la ejecución de las labores preliminares, es decir, al planteamiento de los bocetos, realización de diseños, devastado de las tablas, serraje y preparación de la madera, para proceder, posteriormente, a la talla, montaje y ensamblado definitivo, operaciones que comenzaron en torno a 1533 y se concluyeron casi diez años después (13).

Las tempranas referencias documentales a la nueva sillería coral obligan a replantear no sólo las fechas de ejecución admitidas hasta la fecha por la historiografía dedicada al tema, sino también las cuestiones derivadas de la paternidad de la obra por parte de Juan de Juni. Si, como se ha venido suponiendo, Juni es el principal autor de la traza y composición de la sillería santiaguista, habría que adelantar necesariamente su llegada a León unos años, y situarla en torno a 1531-1532, lo que coincidiría, además, con su presencia y participación en otras partes de la obra de San Marcos, como en el relieve pétreo del Nacimiento en el claustro conventual, del que hoy sabemos que estaba terminado en 1532, como más adelante señalamos. Si se confirma de alguna manera que el escultor francés no estuvo en la ciudad de León con anterioridad a esa fecha, habría que proponer a otro maestro contratante y autor de la sillería coral, como Guillen Doncel o Juan de Angers, quienes del mismo modo, vendrían a León antes de lo previsto.

Respecto del proceso constructivo de la propia sillería conventual, la talla de los principales sitaliales y estalos se desarrolló desde 1537 hasta

1542 (14). La autoría de lo realizado en esos años fue obra de escultores franceses, como Juan de Juni, a quien atribuimos gran parte de los respaldos de los estalos superiores, en los que se representan santos, mártires, Padres de la Iglesia y el Apostolado; por su parte, creemos que Guillen Doncel, entallador y colaborador suyo, esculpe muy pocas imágenes en los respaldos altos, desarrollando principalmente su trabajo en la talla de los medallones inferiores situados en el lado de la Epístola, en los que se representan Sibilas y Profetas; este mismo artista, además de proceder al montaje de todo el conjunto, lo firmó en 1542 cuando aún estaba sin completarse definitivamente. Juan de Angers, imaginario cuyo estilo se encuentra muy imbuido del de Juni, realiza alguna figura del coro superior y los medallones del coro bajo situados en el tramo central y del Evangelio. Otros artistas como Esteban Jamete, Juan de Miao y posiblemente Antonio de Remesal, Roberto Memorancy, Martín de Asquizna y Pedro del Camino, se encargaron de la talla de los elementos secundarios: misericordias, frisos, apoyamanos, junto a algún tablero de los respaldos altos y bajos que denotan otro estilo (15).

En 1543, terminadas las principales tareas escultóricas, se procedió a su instalación y montaje definitivo, para lo cual se adquiere una importante cantidad de tablas de nogal (16). En esa misma fecha se contrató a destajo la talla y el ensamblaje de la silla prioral, excepto el respaldar. Las labores de esta importante pieza que aún estaba sin realizar, fueron encomendadas a Guillen Doncel, autor del ensamblaje y a Juan *de Mios* (Mian o Miao) que realizó la talla del sitial (17). El respaldar con la figura de Cristo fue encomendado un poco después a Juan de Juni, por entonces residente en Valladolid, quien en 1545 recibe por dicho trabajo seis mil seiscientos maravedís (18). La constatación documental de estos datos es de suma importancia, ya que, en primer lugar, confirman la participación de Juni en el conjunto coral, tesis basada hasta ahora en referencias indirectas y en razones estilísticas y formales, pero no documentales (Figs. 3 y 4). A la luz de esta noticia, que viene a respaldar las propuestas derivadas del análisis artístico, es posible sostener la hipótesis de que el escultor francés haya realizado el trabajo anterior de una parte de la sillería, e incluso su traza original, razón por la que, una vez ausente de León, se le reservaría la talla del sitial principal. En segundo lugar, la aparición de los nombres de Guillen Doncel y de Juan de Miao en la sillería leonesa de



Fig. 5.- Iglesia de San Marc  
Detalle de una de las vidriera



Fig. 6.- Sacristía del convento de San Marcos de León. Detalle de los arcosolios. Moisés.

San Marcos, junto a Juan de Juni, contribuye a estrechar el círculo de artistas foráneos, en su mayoría de origen francés, que colaboran conjuntamente en la obra bajo la dirección de Juni.

En 1560, ante el mal estado en que se hallaba la casa conventual y debido a que las obras de la nueva fábrica no se habían concluido, haciendo difícil su habitabilidad, el Capítulo General, comenzado en Toledo y terminado en 1562 en Madrid, acuerda el traslado de la casa leonesa al convento de Calera de León, en Extremadura. La autorización del papa Pío V llega en 1566. En 1578 los freiles cambian de nuevo de domicilio y se instalan en Mérida. No sabemos si por el carácter definitivo del traslado o por el elevado coste que había supuesto la ejecución de la sillería coral y la necesidad de contar con ella en la liturgia conventual, la obra fue desmontada en torno a 1560 y conducida, con la librería y piezas del refectorio, a Extremadura. Unos años más tarde, tras el nuevo decreto del Capítulo General de 1600, ordenando el regreso a la casa leonesa, -hecho efectivo en 1603-, la sillería retorna junto al resto de los enseres y se instala en su lugar inicial en el coro de la iglesia de San Marcos (19).

### 1.b)- Vidrieras

A medida que las diferentes partes de la obra de la iglesia se van finalizando, comienza la actividad de los maestros vidrieros con el cerramiento de las ventanas de la fábrica. En 1529, levantada ya la cabecera, se efectúa el descargo correspondiente por la colocación de vidrieras de la capilla mayor. La cantidad entregada supera los doce mil maravedís, cifra que nos hace suponer la calidad artística de la obra o la valoración y prestigio del maestro que la efectúa, muy posiblemente, el mismo Alberto de Holanda, que continuará trabajando en el templo leonés en los años posteriores. Entre 1530-1531, los nombres de Francisco de Valdivieso y Alberto de Holanda, vecinos de Burgos, figuran como autores de cuatro vidrieras del cuerpo de la iglesia. Su trabajo prosigue en 1532 con la realización de otras cinco para la nave principal (20). Estas referencias documentales ponen de manifiesto la estrecha relación entre los talleres burgaleses y León y la elección, por parte de la Orden de Santiago, de maestros consagrados para participar en las obras del nuevo convento. Alberto de Holanda era en esa fecha un conocido *pintor en vidrio*, que en

1520 había contratado las vidrieras de la capilla de las Vírgenes en la catedral de Ávila y otras en la catedral de Toledo en 1522 (21).

La mayoría de las vidrieras que realizaron estos maestros en el templo leonés han desaparecido. En la actualidad, el conjunto más completo corresponde a las ubicadas en la cabecera y crucero de la iglesia, del resto únicamente quedan pequeños trozos de vidrios de colores, algunos con elementos figurativos, intercalados en la parte alta de los ventanales superiores de la nave principal. Las dispuestas hoy en el presbiterio se encuentran constituidas por elementos reaprovechados, procedentes de otras vidrieras del mismo edificio, y no forman escenas homogéneas sino una mezcla desordenada de motivos figurativos y ornamentales, lo que dificulta su comprensión e identificación. En esta disposición arbitraria básicamente se ha tenido en cuenta la mezcla de colores para lograr una luminosidad similar a la de los vitrales góticos, pero ha desaparecido la coherencia iconográfica y la unidad estilística. A pesar de estos problemas, todavía se pueden reconocer algunas representaciones. Así, en el costado oeste aparecen agrupadas, de arriba a abajo y de izquierda a derecha, Osías, una escena bíblica no identificada, San Pedro, San Pablo, San Mateo, junto a otras representaciones no reconocibles. En la parte de levante, la vidriera está integrada por ocho figuras en medio cuerpo; entre ellas, Santa Lucía, un hombre nimbado que podría ser Cristo, tres santos o apóstoles, San Matías, un pastor con una filacteria en la que se lee "*Oremus*" y Cristo bendiciendo a una mujer. Todas estas escenas debían formar parte de un complejo y amplio ciclo iconográfico sobre el Antiguo y Nuevo Testamento, genealogía davídica, apostolado y figuras del santoral cristiano, conforme a las pautas que siguen los programas de las vidrieras de comienzos del renacimiento (22).

Las ubicadas en la actualidad en el testero norte del crucero son las mejor conservadas; entre ellas encontramos representaciones figuradas en las que los tonos que predominan son el azul cobalto, rojo, verde y amarillo. Las dos del lado de poniente representan a San Joaquín y Santa Ana respectivamente mientras que en el lado opuesto aparecen Santa Catalina y San Cristóbal (Fig.5).

La disposición de ventanales vidriados no se limitó al espacio religioso de la iglesia, la luminosidad tamizada a través de vidrios coloreados también se proyectó a otras dependencias conventuales como el antiguo



Fig. 7.- Sacristía del convento de San Marcos de León. Detalle de las ménsulas.

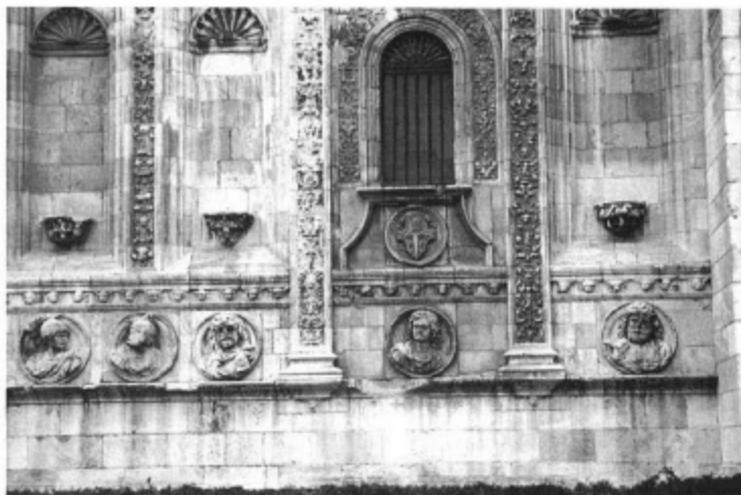


Fig. 8.- Fachada del convento de San Marcos de León.

refectorio y la primitiva sala capitular (actual sala del Museo), para las que el maestro Nicolás de Holanda realizó entre 1542-1543 cinco vidrieras, hoy perdidas (23). Estas obras correspondían a las ventanas de la parte derecha de la fachada principal del convento santiaguista, para iluminar las dependencias capitulares. Nicolás de Holanda, hijo del vidriero Alberto de Holanda, que había trabajado en la iglesia de San Marcos, desarrolló una actividad artística similar a la de su padre y maestro pero con un lenguaje más renacentista, como se comprueba en las vidrieras que conocemos de la catedral abulense realizadas por él en 1535.

### **I.c)- La sacristía y tesoro**

En 1538, en el informe que figura en el *Libro de Visita* del convento leonés se constata: “*está en la dicha yglesia a la mano derecha una sacristía con muy buena portada labrada de romano, con algunas ymagenes de bulto doradas*” (24). Tal afirmación demuestra que en esas fechas el recinto estaba casi concluido, aunque el autor de las trazas, Juan de Badajoz el Mozo, no la diera por finalizada hasta diez años después, cuando con motivo de la consagración del recinto opta por perpetuar su autoría en la inscripción colocada sobre el óculo abierto en el muro sur, por encima de la puerta de acceso (25).

La configuración espacial y artística de la sacristía y tesoro constituye uno de los ejemplos más significativos de la madurez del maestro Badajoz, caracterizada por la unidad espacial, la diaphanidad y el recurso a elementos de gran plasticidad con los que desarrolla un sentido ornamental y un programa iconográfico, a través de los cuales confiere sentido conceptual a la estancia. Al igual que la mayoría de las obras realizadas bajo la dirección de este maestro, en la sacristía conventual lo escultórico adquiere un elevado protagonismo y se centra en las cubiertas abovedadas, en los muros y sobre todo en el altar pétreo que se alza en el testero del recinto (26). La abundante labor escultórica ha sido siempre atribuida a los artistas que trabajan en esas fechas en la fábrica y en la sillería coral conventual, y a los que colaboran con Badajoz en la catedral de León o en el monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes, es decir, Juan de Angers, Guillen Doncel, Miguel de Espinosa o Esteban Jamete. Los fun-

damentos para relacionar estos nombres con las obras esculpidas en la sacristía se han sustentado en el análisis formal y comparativo.

Los datos que guarda el Archivo Judicial de Toledo nos han proporcionado la constatación documental de alguna de estas atribuciones, como es el caso de Juan de Angers, a quien en 1542 se pagan veinte mil ochocientos doce maravedís por "*quinze medallas para la sacristía y tesoro y repisas de las capillas*" (27). Debe tratarse, por lo tanto, de las seis medallas dispuestas en los arcosolios de los muros de poniente y levante con personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, entre los que se hallan Moisés, Melquisedec, Samuel, San Pedro, San Marcos y Santiago. Las otras nueve corresponden a los medallones del altar pétreo con los bustos de San Pedro, San Juan y varios profetas, y a algunas de las imágenes de las ménsulas o repisas que sustentan los pilares interiores, donde están representados Judá, Tamar, Noemí, Ruth, Booz, David y Salomón, entre otros (28) (Figs. 6 y 7). La confianza depositada en este artista para encomendarle la labor escultórica de una de las dependencias más representativas de la nueva fábrica, obedece al deseo de prestigio logrado como consecuencia de su participación en la sillería coral de San Marcos, donde talla varias piezas junto a Guillen Doncel y Juan de Juni, artistas con los que Angers colabora en otras obras escultóricas fuera del ámbito del convento santiaguista. La ejecución de trabajos conjuntos determinará la formalización y difusión de un estilo calificado de "juniano" por toda la geografía leonesa (29).

Resta por último señalar, en relación con la sacristía y tesoro de San Marcos, que su total finalización se produce en 1556, cuando Andrés de Buega y Juan de Cerecedo, concluyen la obra y ejecutan el solado del suelo y el blanqueo de sus muros (30).

## 2.- La fachada conventual

Hacia 1530-1531, coincidiendo con el momento en que el perímetro de la iglesia conventual ya había sido trazado y plenamente levantado, se inicia la cimentación de la fachada principal. Las obras dieron comienzo por la zona colindante al hastial sur del templo. Para la ejecución de estas labores se utilizó "*tierra de un palacio viejo*", lo que nos lleva a suponer



Fig. 9.- Claustro del convento de San Marcos de León. Relieve del Nacimiento.



Fig. 10.- Estampa de D. Bramante. (Grabado anónimo de la Colección de estampas de El Escorial, Sign. Esc.: 28-1-7. Fol. 26).

que los cimientos se hicieron con materiales provenientes de alguno de los palacios leoneses medievales (31).

La noticia de la intervención de Álava como maestro de la obra de San Marcos, sin duda novedosa y reveladora, abre la posibilidad de considerar a este artista el autor de las líneas maestras de la fachada conventual leonesa. Dicha hipótesis, cuenta con algunos problemas para ser plenamente confirmada, ya que quedan por dilucidar ciertas cuestiones que la documentación encontrada no proporciona, puesto que carecemos de los datos relativos al periodo comprendido ente 1533 y 1541, momento de pleno desarrollo de la superficie mural de la fachada. No obstante, contamos con otros elementos de apoyo que hacen factible tal suposición, de forma que, si por el momento no es posible dar una respuesta definitiva a este interrogante, al menos queda planteada la duda para su resolución en posteriores trabajos que nos permitan su comprobación.

La contratación de Juan de Álava como maestro de la fábrica conventual en torno a 1531 coincide con la desaparición de Horozco, al que tendría que sustituir en la dirección de las obras. No es casual que unos meses después de la fecha en la que él se hace cargo de la maestría se comienza a cimentar y levantar el paño de la fachada del nuevo convento. Por los datos documentales sabemos que, en 1532, tras año y medio bajo su dirección, los cinco tramos iniciales del cuerpo inferior estaban ya finalizados e incluso realizadas labores ornamentales y nueve medallones (Fig.8). Esto quiere decir que en esos años se trabajaba con la traza definitiva y que ésta había sido organizada conforme a un esquema de articulación modular que facilitaba la prolongación ininterrumpida y horizontal del lienzo de la fachada. ¿Fue Álava el autor de esta composición o se limitó a dirigir lo diseñado por otro maestro anterior, incorporando a la obra leonesa un sello personal?. Las respuestas una vez más pueden ser múltiples. En primer lugar, la proyección de la obra leonesa, elevada sobre un pequeño zócalo y articulada en módulos desiguales por medio de pilastras, nos remite de nuevo a lo realizado en el Ayuntamiento de Sevilla por Diego de Riaño (32). La afinidad en este caso se hace extensiva no sólo a aspectos estructurales, sino también a los planteamientos iconográficos y motivos agrutescados. Por las noticias que hasta el momento tenemos, Riaño no aparece vinculado con la Orden de Santiago ni conocemos su presencia en León, lo cual dificulta una posible relación con el convento

santiaguista. Estuvo, sin embargo, en Valladolid y en Salamanca entre 1527 y 1534, etapa que coincide con la actividad constructiva en la fachada leonesa, y abre la puerta a un posible contacto entre el verdadero maestro de las trazas de San Marcos y el artista de la obra hispalense.

La consideración de que la obra hubiera sido diseñada por los primeros maestros de San Marcos, es decir, por Pedro de Larrea o por Juan de Horozco, no está exenta tampoco de dificultades formales y conceptuales, ya que estamos ante una fachada que recurre a un lenguaje plenamente renacentista, en la que los módulos reflejan la aplicación de un sistema de proporciones y provocan un ritmo alternante. Este lenguaje no coincide con los esquemas desarrollados por Pedro de Larrea en los escasos ejemplos que de él se conocen, ni tampoco con lo trazado anteriormente por Horozco, artista sobre el que todavía existen grandes lagunas que impiden mayor concreción.

La opción de atribuir a Juan de Álava una activa participación en la planificación de la fachada del convento de San Marcos cuenta con cierto respaldo documental y con el apoyo de una analogía formal y compositiva respecto de otras fachadas trazadas por el maestro. Tanto en el convento de San Esteban de Salamanca, como en la catedral de Plasencia, se recurre al mismo sistema de articulación de la superficie mediante pilastras y frisos con decoración de grutescos y espacios intermedios con hornacinas aveneradas muy planas. En ambos ejemplos se parte también de un pequeño zócalo, que en el caso de Plasencia se decora con medallones efigiados dispuestos en grupos de tres, como en San Marcos y con una similitud iconográfica que revela una fuente común. En todos estos conjuntos arquitectónicos figuran pilastras con columnas abalaustradas en los cuerpos superiores. La diferencia más notable radica en la prolongada repetición horizontal de los módulos en la fachada leonesa, con el consiguiente alargamiento rectangular de la superficie mural, cuyo esquema compositivo es opuesto al desarrollado en las obras de Salamanca y Plasencia, de proporciones más verticales al estar delimitadas por gruesos contrafuertes. Este distanciamiento conceptual y estético se aminora si consideramos que los cuerpos inferiores del convento salmantino y de la catedral extremeña también repiten la articulación modular fuera de los límites de la portada.

Al hilo de esta cuestión, en los aspectos formales las semejanzas son en ocasiones muy evidentes. La tipología de pilastras y capiteles, el mo-

delo iconográfico de grutescos e incluso a veces la talla de los elementos ornamentales parece reflejar las mismas manos y las mismas fuentes de inspiración, sobre todo entre Plasencia y León, ya que San Esteban difiere ante la tardía ejecución de la decoración de su fachada (33).

Como ha demostrado A. Castro, entre Plasencia y el Ayuntamiento de Sevilla existen puntos de contacto y artifices comunes que tallan la decoración de ambos conjuntos (34). Con los datos que hasta ahora contamos, no podemos decir lo mismo de estos dos centros y el convento de León. A lo sumo considerar que existió una fuente común a todos ellos, cuyo centro pudo situarse en Salamanca, en torno a la figura de Álava.

Centrándonos de nuevo en el proceso constructivo de la fachada, éste llevó un ritmo pausado pero continuo desde 1531 a 1541. En 1532 ya se había levantado parte del piso inferior, hasta la segunda ventana de la antigua sala capitular (actual sala del Museo), y se habían asentado nueve medallones (35). Este dato anticipa dos años el comienzo de la labra del lienzo de la fachada y, sobre todo, adelanta la ejecución de los tondos, que desde ahora han de ser adscritos a los artistas que durante esos años están vinculados a León y a la fábrica conventual santiaguista. Es decir, se abre la posibilidad de atribución a Guillen Doncel, Juan de Angers, Esteban Jamate o Miguel de Espinosa, pero dificulta la creencia de hacer extensiva la paternidad de Juan de Juni a la mayoría de ellos, tal y como se venía considerando hasta hoy, a no ser que replanteemos las fechas de llegada del escultor francés y admitamos que viene a León al filo de 1532, y no por iniciativa del obispo Acosta, sino bajo la prelatura de Don Pedro Manuel, hipótesis que a nuestro juicio siempre ha contado con más elementos de apoyo, dado el talante innovador de este último y su vinculación a ambientes culturales extranjeros. La llegada de Juni en esos años encaja con el hecho de que durante la estancia de Don Pedro Manuel en la sede leonesa, el número de artistas franceses que trabajaban en la fábrica catedralicia superaba la veintena. Por otro lado fue su personalidad humanista la que potenció la introducción del renacimiento en la catedral de León.

Entre 1534 y 1537 se finaliza el lienzo de la fachada del cuerpo inferior. En esta ocasión, las numerosas fechas inscritas en los grutescos, capiteles y frisos que ornán la pared indican de manera secuencial los tramos que progresivamente se concluyen hasta alcanzar la puerta principal. En la ventana ubicada junto a la parte inferior de la portada, una cartela

nos avisa de la fecha final: *Respice fine a 12 de iunio, 1537*. El dato epigráfico coincide además con el informe de la visita conventual de 1538, donde se afirma: “*se ha hecho la mitad de la delantera hasta treinta pies de alto*” (36).

Durante los cinco años siguientes, entre 1537 y 1541 se realiza el cuerpo superior. Las fechas, inscritas una vez en cada tramo, señalan la secuencia del proceso constructivo, que comenzó por la zona aneja de la iglesia y prosiguió hasta la portada principal, en cuyo intercolumnio aparece la fecha de 1541. Este paño ofrece unas características formales y estilísticas algo diferentes a las del piso inferior. Las transformaciones, aunque no especialmente llamativas, son fruto del cambio operado en la dirección de la fábrica del convento de San Marcos. Desde los años 1538-1539, Martín de Villarreal ha sido ascendido a maestro de obra, ante la muerte o enfermedad de Juan de Horozco y ante la desaparición de Juan de Álava. La participación de Villarreal determina un cierto aminoramiento del hiperdecorativismo y de la exuberancia ornamental que caracteriza la parte inferior. Prefiere enfatizar los vanos, abrir más la fachada hacia el exterior, de acuerdo al sentido de diafanidad que corresponde al piso superior, o zona noble del convento reservada al prior (el *quarto prioral*), que se levanta también en esos años (37). Los ventanales se enmarcan por columnas abalaustradas, similares a los modelos de Juan de Álava y a los utilizados por Juan de Badajoz el Mozo, que comparte con Villarreal la actividad de la fábrica santiaguista, puesto que en esos años el maestro de la catedral leonesa está realizando las sacristías conventuales y parte del claustro.

### 3.- El claustro

Al igual que la fachada, el claustro conventual de San Marcos empezó a cimentarse en el momento que se concluía el perímetro de la iglesia, es decir en torno a 1531-1532. Esta dependencia cronológica venía determinada por su ubicación adosada al muro de poniente del templo, hecho que facilitaba la agilización del ritmo constructivo del paño claustral que compartía cerramiento mural con la iglesia.

Todo parece apuntar a que el desarrollo arquitectónico de este recinto se planteó desde el comienzo de las obras de forma parcial, de manera que

en una primera etapa se decidió la construcción de las dos crujías este y sur y no de las cuatro, como seguramente figuraba en las trazas originales. La razón de esta hipótesis obedece básicamente a que el único espacio libre para la ejecución del recinto era el solar que se había dejado disponible tras el derribo de una pequeña parte del antiguo convento e iglesia medieval. Ese espacio libre era bastante limitado y coincidía con la superficie colindante con la nueva iglesia y fachada principal. Sin embargo, la zona por donde se habría de proseguir el recinto claustral moderno, en sus crujías occidental y norte, estaba todavía ocupada por dependencias medievales, sin que existiera el menor indicio de derribo de las mismas, y sí evidentes deseos de comunicarlas con lo construido en el siglo XVI, como sucedió en 1540.

Además de estos problemas arquitectónicos y espaciales, la opción de alzar inicialmente la mitad del claustro, y en concreto las crujías de levante y mediodía, respondía al deseo de dar prioridad a las zonas que facilitaban el acceso a los espacios religiosos recientemente terminados -el coro y la iglesia- y a aquellas otras que estaban reservadas a las actividades propiamente conventuales, -como el capítulo- o bien destinadas a residencia de las personalidades más relevantes de la casa, como era el denominado cuarto prioral. Para las funciones domésticas, cocinas, despensas, paneras, portería, hospedería y dormitorio de freiles, seguían utilizándose las antiguas dependencias ubicadas en torno al claustro medieval, a pesar de las malas condiciones de habitabilidad. Así permanecieron hasta el siglo XVII.

Las dos crujías de levante y mediodía levantadas en el siglo XVI se comenzaron a la par, aunque llevaron un ritmo constructivo diferente. En 1532 se habían terminado cuatro capillas del ala este y estaban hechos los enjarjes de cinco tramos de bóvedas y los arcos; en seis de ellos se había llegado hasta el antepecho. Sin embargo en el ala sur, en esa fecha, sólo existían tres capillas completas, aunque ya se había dejado dispuesto el espacio para abrir los vanos que comunicaban la crujía sur con la sala capitular y con la zona del zaguán.

Entre las capillas claustrales terminadas en 1532, se nombra "la del Nacimiento", es decir, la del ángulo noreste que comunica con el crucero de la iglesia (38). Desde el punto de vista religioso, los espacios angulares de los claustros desempeñan un papel importante en el ceremonial litúrgico y

procesional, y suelen ser el lugar reservado para los altares de mayor significación, como sucede en este tramo. La bóveda de crucería que cubre esta capilla refleja la intervención de Juan de Badajoz el Mozo con claves en esvía y plementos decorados con medallones con los bustos de los reyes Melchor, Gaspar, Baltasar y David. La iconografía de la cubierta está en perfecta consonancia con el relieve con el tema del Nacimiento esculpido en los muros que cierran este espacio. Es este detalle uno de los elementos más importantes del claustro conventual (Fig.9). Si nos atenemos a las referencias proporcionadas por las fuentes documentales, y por tanto consideramos que en 1532 ya está realizada esta obra escultórica, de nuevo nos vemos obligados a replantear las atribuciones de la obra a Juan de Juni, como hasta la fecha la historiografía al uso viene admitiendo. Si, como parece por razones estilísticas, se mantiene la paternidad de Juni, entonces habría que adelantar la presencia del escultor francés en León unos años y volver a considerar que su llegada a esta ciudad se produce bajo la prelatura de don Pedro Manuel, conjuntamente con otros artistas franceses, como ya hemos indicado al comentar la fachada y la sillería coral. En caso contrario, estaríamos ante la posibilidad de que la obra pertenezca a Guillen Doncel o incluso a Juan de Angers, activos en esa fecha en el entorno catedralicio y en el convento santiagoista leonés.

En cualquiera de los casos, el autor del relieve leonés es un artista que conoce muy bien el lenguaje renacentista y domina las cuestiones de perspectiva, ya que hace un verdadero ejercicio de perspectiva monofocal, conseguida a través de un recurso italiano como el fondo arquitectónico que aparece detrás de las imágenes del primer plano. El portal de Belén ha sido sustituido por un espacio urbano configurado mediante un grupo de edificios y columnatas clasicistas. La escena parece transcurrir en una ciudad italiana del pleno renacimiento. El modelo arquitectónico utilizado por el escultor del Nacimiento leonés es una copia de una estampa de Donato Bramante, de la que conocemos un grabado anónimo (39) (Fig.10). El recurso a la estampa y al grabado fue una forma de trabajo muy frecuente en Juan de Juni y en todos sus colaboradores y discípulos. Habitualmente el punto de referencia de los modelos junianos fueron los grabados de Durero y de artistas del norte de Europa (40). La evidente vinculación de la escena leonesa con el mundo italiano rompe, en cierta manera esa dependencia de Juni y abre la puerta a un mejor conocimien-

to del arte romano del Quinientos, aún cuando sólo sea de forma indirecta, a través de libros o fuentes impresas (41).

La actividad artística del recinto claustral fue intensa en la década de los años treinta del siglo XVI. Durante ese periodo trabajan conjuntamente arquitectos y escultores para completar todos los elementos estructurales y plásticos que configuran el espacio inferior de las crujías del levante y mediodía. Una vez que Juan de Badajoz hubo concluido la capilla noreste, Martín de Villarreal, dirige las obras hasta completar el resto de los tramos. En 1538 estaba finalizada la totalidad del ala oriental y en la zona sur únicamente faltan dos capillas que serán cerradas en 1540. Las labores se detuvieron en 1541 durante unos años, para reanudarse en 1545 con la ejecución de la primera capilla de poniente en donde la obra queda definitivamente paralizada hasta el siglo XVII (42). En consecuencia, es a Horozco y a Villarreal a quienes debemos atribuir la realización y seguramente las trazas, del claustro leonés y no a Juan de Badajoz como suele ocurrir en la historiografía tradicional. Este artífice tuvo una participación concreta en el recinto con la realización de la capilla noreste, ya señalada, pero el resto de la obra claustral no responde a sus características, ya que carece del sentido plástico y de la tipología de cubiertas y claves pinjantes que definen su quehacer artístico. Por el contrario, el modelo de bóvedas de crucería y de claves, el sistema de pilares fasciculados y de ménsulas, coinciden con la arquitectura de aquellos dos maestros e incluso de artistas vinculados al foco salmantino.

A partir de 1541 y por expreso deseo de los priores y visitadores de la Orden de Santiago, las obras se centran en el sobreclaustro y en las dependencias anejas a las galerías superiores de las dos crujías ya finalizadas, como son: el cuarto y capillas contiguas al coro, la escalera que comunica las sacristías y crucero de la iglesia con el piso superior y el denominado *quarto prioral*, integrado por seis cámaras que se abrían a la delantera o fachada principal del convento (43).

En estas mismas fechas, en 1542, ante la ausencia de un maestro consolidado al frente de la fábrica, son convocados a León, Fr. Martín de Santiago y Pedro de Ibarra con el fin de supervisar todo lo que hasta ese momento se había levantado y, -según se lee en la documentación-, para dar *la traza de la casa* (44). Es este último dato el que plantea más interrogantes, ya que cuando ambos artistas vienen a León, las partes más im-

portantes del nuevo edificio estaban prácticamente concluidas, como sucede con la sacristía-tesoro, la fachada principal del convento y los dos paños del claustro mencionado, incluidos el capítulo, de forma que, en los planes inmediatos de la dinámica constructiva de la fábrica, apenas quedaban recintos por trazar excepto las partes inconclusas de las alas norte y oeste del claustro y las dependencias destinadas a residencias de los freiles. Opinamos que la actuación de los maestros debió estar relacionada con la conclusión definitiva de las dos crujías claustrales y con los recintos que habrían de levantarse a su alrededor, para lo cual restaba por solucionar uno de los problemas más acuciantes: el derribo de la antigua fábrica e iglesia medieval. En esas fechas, el viejo edificio todavía permanecía en pie y unido al convento. Por las descripciones de los libros de Visita, sabemos que se alzaba en lo que actualmente son las alas norte y oeste del claustro. Las dependencias medievales seguían conservando en el siglo XVI su plena funcionalidad a pesar de que las condiciones de habitabilidad no eran demasiado idóneas, según se desprende de las continuas voces lamentando su deplorable estado. Prueba de esta vigencia, como espacios necesarios y funcionales para lo religiosos de la Orden de Santiago y como una parte más, plenamente integrada en la vida conventual, es el hecho de que toda esta zona "vieja" había sido comunicada con la nueva fábrica a través del zaguán y galería superior del claustro.

La estructura laberíntica de las antiguas dependencias y su ubicación anexionada a los espacios recientemente levantados, impedía llevar a término el nuevo convento conforme a lo diseñado en la traza original, es decir, con un esquema regular y acorde con los preceptos renacentistas. Ante esta compleja situación, es posible admitir que Pedro de Ibarra y Fr. Martín de Santiago recibieran el encargo de organizar la complicada tarea del derribo de los muros medievales y proyecta la definitiva ejecución de las zonas inconclusas, para ser levantadas en el solar ocupado por las antiguas dependencias. Podríamos incluso pensar que gracias a su participación la planta del convento de San Marcos adquirirá la configuración definitiva, muy similar a la que presenta en la actualidad, a pesar de las alteraciones sufridas en los siglos XVII, XVIII y XX.

Con el asesoramiento de los dos artistas vinculados al arte salmantino, desde 1542 Martín de Villarreal se encargó de llevar a término la obra del segundo cuerpo del claustro, imponiendo un ritmo binario de arquerías es-

carzanas, sustentadas por columnas con capiteles fantásticos y galerías cubiertas de techumbres de madera. En torno a ese mismo año se finaliza la portada abierta en el ángulo sudoeste que comunicaba el piso superior del claustro con el resto del convento. Al igual que la que existe en el mismo lugar del cuerpo inferior, se trata de un vano de arco de medio punto, labrado con finos grutescos, en alguna de cuyas cartelas se lee la fecha 1542.

Los descargos de las cuentas de fábrica de 1542 a 1545 reflejan una enorme actividad constructiva en torno al piso alto del claustro. En 1543 se había realizado ya una parte considerable de las techumbres y del tejado del recinto y se estaban ultimando las labores de carpintería del *quarto* prioral. En 1545 las obras siguen centradas en el segundo cuerpo del claustro y dependencias conventuales anejas. Las tareas ejecutadas en esta ocasión se limitan a obras de carácter secundario.

### 3.a)- Techumbres

Queremos llamar la atención sobre la novedad que nos aporta la documentación inédita del Archivo Judicial de Toledo, en relación a las obras de carpintería y en especial a lo relativo a las techumbres del convento leonés. En esta actividad aparecen los nombres de Pedro de la Tijera, Juan y Rodrigo de Villaverde y sobre todo las figuras de Hernando de la Sota y Maestre Guillén (45).

En el periodo comprendido entre 1542 y 1543, una vez concluidas las obra arquitectónicas de las alas sur y este del claustro, los trabajos de carpintería cobran un empuje inusitado, tal y como se pone de manifiesto en el aumento espectacular experimentado tanto por los salarios de maestros y oficiales carpinteros o entalladores, como por la contratación de este tipo de mano de obra a destajo y temporal y sobre todo por el enorme gasto en la adquisición de madera de álamo, roble y pino. En algunas ocasiones conocemos cual es el cometido de cada uno de los maestros, así sucede en 1542 cuando se paga a Hernando de la Sota la ejecución de la capilla del rincón del coro en el claustro alto y dos verjas en las capillas de la iglesia, obras que labró a destajo (46), o en 1544-1545, momento en el que tras el maderamiento del sobreclaustro, se encarga a Maestre Guillen y un entallador denominado Guillermo (47), la realización de las seis puertas de nogal que habrían de cerrar las estancias priorales del piso superior y los

marcos y puertas de ventanas para esas mismas cámaras (48). El encargo de estas labores a una personalidad de prestigio como era Guillen Doncel, acostumbrado a la ejecución de este tipo de puertas talladas con motivos ornamentales, responde al carácter noble y aristocrático que se deseaba conferir al cuarto prioral, donde el lujo y la ostentación eran recursos habituales para lograr una ambientación cercana al estilo señorial (49). Pero en otros casos la información es menos concreta y desconocemos la labor específica de cada uno de los artífices que se mencionan.

En el bienio 1543-1544 las cuentas del convento registran el comienzo de la actividad destinada a la realización de las techumbres de madera para las galerías del claustro alto y las dependencias del cuarto prioral. En ese mismo periodo numerosos oficiales de carpintería y entalladores se dedican a las labores de torneado y tallar un abundante repertorio de piezas propias de las armaduras de madera. En 1544 se les paga la realización de dos mil trescientos veintinueve florones y doscientos veintitrés serafines, cantidades que demuestran el tamaño de la superficie cubierta con carpintería en las dos galerías del claustro alto y habitaciones anejas. En ese mismo momento se libran a Maestre Guillen mil ochocientos sesenta y tres maravedís por hacerse cargo del corte y realización de los moldes necesarios para tal obra, lo que nos lleva a suponer que este artista tuvo una activa participación en la elaboración de algunas techumbres del convento santiaguista leonés (50). Los datos son reveladores de la riqueza y variedad de techumbres que cubrían estos espacios, desgraciadamente desaparecidas en el siglo XIX y de las que únicamente se conserva el magnífico ejemplo ubicado en la sala capitular (51). Todo ello nos invita a suponer la existencia de un interesante núcleo artístico centrado en torno a San Marcos, creador de buenos exponentes de techumbres de madera, cuyos ejemplos pudieron servir de modelos para la rica variedad con la que cuenta la geografía leonesa.

A partir de 1550 disminuye la actividad en este campo y las noticias sobre el tema son más escasas. El avanzado estado de las obras del convento, en el que se habían finalizado los aspectos más importantes de las nuevas dependencias previstas, explica este descenso. Las referencias se limitan a pequeñas labores de remate, tejados y obras interiores en las cámaras y habitaciones, con el fin de disponer de ellas para su pronta habitabilidad.

En la década de los años cincuenta del siglo XVI, y dentro de la contabilidad del convento de San Marcos, se registran los datos y pagos efectuados en la casa leonesa de Azadinos. Una parte considerable de estas partidas se relaciona con las obras de carpintería llevadas a cabo en ese edificio, para el que, en 1556, también trabaja Hernando de la Sota, junto con Manzano y otros entalladores (52).

### III.- ARTÍFICES MENORES

#### 1.- Doradores

En relación a los doradores, la labor de éstos es importante desde el comienzo de las primeras obras. A medida que se van concluyendo lienzos de pared, portadas y bóvedas, se compran panes de oro y plata y se requiere la presencia de estos artífices para dorar filacterias, letreros, claves, veneras y retablos. Es frecuente ver en la relación de cuentas el registro de la adquisición de ese costoso material y su destino, pero son escasas las noticias que proporcionan el nombre de los artífices; las primeras que aparecen corresponden a finales de 1542, momento en el que se producen elevados descargos hacia Cristóbal de Colmenares, pintor, vecino de León, que dora y pinta las claves y serafines de las tres capillas del capítulo, y adereza, junto a dos oficiales, las imágenes de la entrada del coro, inexistentes hoy día (53). También en ese año se le acaba de pagar por pintar y dorar las andas y arca que hizo para el Santísimo Sacramento para el día del Corpus Christi, y en el año siguiente se le pagan tres mil maravedís por unas andas y por lo que se le debía de las puertas de los órganos (54).

Otro de los doradores vinculados al convento leonés fueron: Rodrigo de Ferreras, que en 1543-1544 dora y pinta de colores una capilla del claustro bajo y en 1544-1545 dora dos filacterias, medallas y rótulos del claustro alto; Isidro de Ordás, batidor de oro, a quien se le compran panes de oro y plata durante 1530-1531 y en 1544-1545 (55). También aparece trabajando en la obra conventual el pintor Juan de Zamora, quien recibe en 1557 ocho reales por renovar una cornisa. En esas fechas se efectúa una relación de los salarios que se debían en el trienio de don Andrés Ruiz y en el trienio de su predecesor, Juan Gallego; existía cuenta con Carran-

cejas, pintor, porque doró y pintó las rejas del cuarto nuevo que se hizo en el convento (56).

## 2.- Herreros y cerrajeros

Eran, sin duda, numerosas las obras en hierro que requería el convento leonés ante los nuevos trabajos que se estaban realizando; es de suponer que la riqueza con que se llevaron a cabo las labores escultóricas y arquitectónicas, recabando para ellas a maestros afamados y perfectos conocedores de su trabajo, impulsara a los distintos priores a requerir la participación de oficiales consagrados en el trabajo en hierro, bien como herreros, bien como cerrajeros. El gasto de la casa en herramientas y clavazón desde 1527 a 1557 se caracteriza por un continuo consumo, cuyo coste aparece reflejado en la relación de cuentas con más minuciosidad que el resto de los materiales, sobre todo en los últimos años en los que el trabajo de herrería es más activo ante la práctica conclusión de las obras. Las obras de ferrierías sirven básicamente de complemento tanto a las obras arquitectónicas como a las de carpintería, mientras las de cerrajería se realizan una vez concluidas las anteriores. Los distintos descargos que se producen son bastante explícitos al referirse al material empleado en la obra del convento (57).

Respecto a los artífices destacan: los herreros Juan Martínez y Cristóbal López a quienes básicamente se les compra material para la fábrica y Luis de Morones, Antón Ribero y Juan de Antimio encargados de la fabricación de las herramientas para la obra (58). Entre los cerrajeros figuran: Juan Ximón, Guillermo, Vicente, Cabredo y Alonso Sánchez, autores de rejas para el cuarto prioral, candeleros, barras de hierro para las vidrieras del capítulo y obras menores como cerraduras, tiradores y aldabas para las puertas del convento (59).

## IV.- ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO Y SISTEMAS CONTRACTUALES

La organización del trabajo en la fábrica conventual de la Orden de Santiago en León mantiene los mismos sistemas contractuales y laborales que el resto de las fábricas hispanas del siglo XVI y sobre todo se atiene

a las normas y condiciones estipuladas por la propia orden militar (60). En consecuencia, los diferentes artífices que colaboraron en la obra leonesa se regían por el doble sistema de contrato fijo o a destajo, que a veces se completa con una actividad temporal, restringida a aspectos muy puntuales. El trabajo a pie de fábrica no tenía la misma intensidad durante todo el año, la mayor actividad se desarrollaba durante los meses en los que las condiciones climatológicas eran más benignas, es decir, de marzo a octubre; en los meses de invierno las labores constructivas disminuían y se centraban principalmente en los espacios interiores, tareas escultóricas o elementos ornamentales.

Como sucede en la totalidad de los conjuntos arquitectónicos y artísticos levantados en el siglo XVI, en el convento leonés existe una jerarquía profesional que implica también una diferenciación salarial. En el vértice de la pirámide se sitúa el arquitecto o maestro de la obra, a quien corresponden las tareas directivas y en ocasiones las trazas del proyecto. No siempre ambas figuras coinciden en una misma persona. En el caso de San Marcos la cuestión sigue todavía sin aclarar ya que los diseños originales se encargan a Pedro de Larrea, pero Juan de Horozco permanece al frente de ella como maestro más de quince años y será sustituido por Juan de Álava y Martín de Villarreal con participaciones esporádicas de otras figuras como Pedro de Ibarra y Fr. Martín de Santiago. El maestro mantiene su situación contractual fija y cuenta con la ayuda de un aparejador. Por debajo se sitúan los maestros de cantería, canteros, oficiales y peones. Esta jerarquización se mantiene con características análogas en otras actividades artísticas como la escultura o la carpintería, donde también se diferencian los maestros, de los entalladores, oficiales y carpinteros. Junto a estos artífices aparecen los oficios considerados menores, de los que se encargaban herreros, cerrajeros, retejadores, albañiles o soladores.

En función de esa escala profesional, los salarios fijos oscilaban entre los 20.000 maravedís anuales que llega a cobrar Juan de Álava, los 12.000 que recibe Juan de Horozco, o los 9.000 de Villarreal, hasta cantidades que se aproximan a los 5.000 maravedís en el caso de los oficiales. En la contabilidad del convento leonés, las asignaciones salariales se hacen por mensualidades, aunque los oficiales y peones se les paga por jornada cumplida y trabajo realizado. Los destajos eran acor-

dados previamente y suelen ser motivo de mayor variedad en función del tipo de labor contratada.

En la relación de salarios de la fábrica de San Marcos, a lo largo del periodo en el que se centra el presente trabajo, se observa en la existencia prioritaria de personal fijo y su pago en jornales durante los años 1526 a 1532, coincidiendo con una etapa muy activa, en la que se realizan las obras de arquitectura de la iglesia y se inicia la fachada principal, el claustro y las sacristías. A partir de 1542, momento en el que ya han sido concluidos los aspectos constructivos y tectónicos de los espacios señalados, se requiere mano de obra dedicada a las tareas escultóricas, a la talla y labra de labores ornamentales y a la ejecución de elementos decorativos o remates de las dependencias conventuales. Es en estas fechas cuando aparece un notable incremento de contratos a destajo, salarios temporales para oficiales y artifices menores.

Es evidente que en la trayectoria global de la fábrica leonesa existe una cierta correspondencia en la relación salarios-gasto de material. Pero mientras los salarios desarrollan una línea continua y ascendente desde los años iniciales, los materiales experimentan mayor índice de fluctuación en función de la actividad predominante en la obra en cada periodo concreto. Así, en las primeras etapas se produce una subida espectacular de materiales básicos de construcción, para ir disminuyendo progresivamente en favor de material destinado a carpintería o a tejas en los periodos finales. La gráfica de la evolución de las diferentes partidas de materiales habla por sí sola y es un elemento indicativo del estado de la fábrica y del proceso constructivo seguido en el convento de San Marcos (Fig.11). Este hecho se comprueba en el gasto de los diferentes tipos de piedra. Entre 1526 y 1529 es bastante abundante la cantidad de piedra blanca y piedra masina, destinadas a la ejecución de sillares y de muros de la fábrica de la iglesia respectivamente. Según los datos documentales reseñados y los *Libros de Visita*, hacia 1528 se comienza el cerramiento de las bóvedas del templo, fecha que coincide con el inicio de la adquisición de piedra toba, con la que, como es sabido, se efectúan las cubiertas. En relación a este mismo tipo de piedra, es enormemente significativo el hecho de la disminución del gasto de toba e incluso su desaparición dentro de la contabilidad de la fábrica a partir de 1544, momento en el que los espacios cubiertos con bóvedas están ya concluidos -iglesia, claustro, sacristías, capítulo-, sin em-

bargo, a partir de esa fecha se llevan a cabo las obras de las dependencias cubiertas con techumbres de madera, registrándose lógicamente un incremento de la cantidad destinada a este material a lo largo de los años cuarenta de la centuria. Fluctuaciones similares se aprecian en el gasto de teja, ladrillo, o en elementos como vidrieras, dorados o forja, que indican la última fase del proceso constructivo.

Finalmente a través de los datos aportados por la contabilidad del convento leonés, podemos añadir algunas precisiones sobre el sistema de control de los gastos de la fábrica, y sobre la cantidad global empleada en la financiación y realización de esta magna obra.

Los gastos de la fábrica eran recogidos anualmente en el libro de cuentas que poseía el obrero mayor y en el que estaba anotada la contabilidad global de la casa de manera anual, con los descargos y cargos correspondientes. Los datos allí consignados provenían de las cuentas que el convento reseñaba cada año, tomadas por el Comendador -conforme a la provisión obligatoria dictaminada por el emperador Carlos V- al prior, mayordomo y depositarios correspondientes, al final de cada trienio, especificándose el período de sede vacante anterior al trienio en los casos que tal acontecimiento hubiera tenido lugar. Este sistema explica que la contabilidad del convento no correspondía siempre con años naturales, sino con los períodos trienales de los priores.

Para llevar a término el proceso de renovación del convento leonés, el Capítulo General, celebrado en Valladolid en 1513 bajo la presidencia del rey Fernando el Católico, como administrador perpétuo de la Orden, acuerda despachar una Cédula Real, dirigida al prior y freiles de San Marcos, por la que se les insta a la constitución de un fondo de 300.000 maravedís anuales destinados a la ejecución de la nueva fábrica. Esta cantidad se obtendría de las cuantiosas rentas del convento, con cuyos depósitos se crearía un arca reservada para tal fin. El envío de la certificación de los depósitos al Consejo de Ordenes -según lo estipulado en la Cédula real- se demoró hasta 1514; desde esa fecha se cuenta con la cantidad reseñada para hacer frente a las obras (61).

Los trescientos mil maravedís anuales eran en principio una cantidad suficiente y bastante elevada para el gasto inicial de la nueva fábrica. Sin embargo, a medida que el proceso constructivo adquiere un ritmo más rápido y se van levantando las diferentes dependencias que integran el nuevo

conjunto monumental, esas cantidades resultaron insuficientes. Este hecho se comprueba en los datos que proporciona la contabilidad de la casa conventual leonesa, correspondiente al periodo comprendido entre 1526 a 1557. A lo largo de esos años, la cifra de los trescientos mil maravedís se superaba habitualmente y en determinados momentos llegaba a sobrepasar el millón de maravedís -en 1530-1531 y en el bienio 1543-1545- con un promedio anual en torno a los setecientos mil maravedís (Figs. 12 y 13). Existieron por tanto, otros sistemas de financiación complementarios para hacer frente a los cuantiosos gastos derivados de la construcción del nuevo edificio cuyo coste total es difícil de establecer ante la ausencia de documentación de los años 1533 a 1541, pero se acercó a los doce millones de maravedís en los dieciseis años más activos de la fábrica.

## NOTAS

- (1) En anteriores trabajos hemos abordado la dimensión artística del convento leonés desde perspectivas formalistas, iconográficas y mediante el análisis comparativo. La mayor parte de las afirmaciones vertidas en estos trabajos se han visto confirmadas ahora de manera documental. Sobre el conjunto monumental: CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura*, León, 1993; ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 31-33.
- (2) Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), *Ordenes Militares*. Santiago. Convento de San Marcos de León, Libro de Visita 1098C, fol. 416 y ss; Idem, *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 9.246, s/f. Cuentas que tomó el comendador Diego López de Torremocha, por comisión de su Majestad, a don Juan Alonso, prior del convento.
- (3) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de Visita 1098C, fol. 416 y ss.
- (4) *Ibidem*, Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 19.093, s/f. Gastos de 1529 bajo el priorato de don Diego de Aller.
- (5) La declaración de Martín de Villarreal está fechada el 10-IX-1532 y corresponde a todo lo que dejó hecho en la etapa del Comendador Torremocha y desde ese momento hasta la fecha de la declaración: *"Desde el estado que dexo el dicho Comendador, que fue fasta las ventanas, se a subido todo el cuerpo de la yglesia fasta el texado e se an cerrado cinco capillas del crucero e blanqueado e dorado un retablo e con su letrero de todo el cuerpo de la yglesia, y abiertas las capillas hornacinas fazia la parte de adentro e fazia el claostro, y cerrada la una dellas, y asentadas diez*

- claraboyas e maineles e ventanas, y tomadas las aguas de todo el cuerpo de la yglesia y fechados los tirantes en todo el cuerpo de la yglesia y subidos un fusillo e un caracol fasta lo alto del texado del cuerpo de la yglesia, y elegidas dos torres en la delantera de la yglesia e la una dellas está fenescido el remate del arco del omylladero y en la otra acabada la ymagineria y queda el arco por cerrar...".* (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093, Obras del tercer año del trienio de don García de Herrera, del 8 de septiembre de 1531 al 8 de septiembre de 1532).
- (6) *Ibidem*, Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093,s/f.
  - (7) *Ibidem*. Gastos de las obras durante el tercer año del priorato de don García de Hererras (1531-1532).
  - (8) Sobre la figura de Juan de Álava, CASTRO SANTAMARÍA, *Juan de Álava*, Tesis doctoral inédita.
  - (9) La noticia inédita sobre la participación de Juan de Álava en San Marcos de León, implica una nueva valoración del edificio y de la propia figura de este artista. En relación a este aspecto en el presente trabajo no pretendemos establecer afirmaciones definitivas sino efectuar una primera aproximación al tema y enunciar las hipótesis que a nuestro juicio son más probables. Consideramos que las cuestiones apuntadas necesitan un estudio más profundo, por lo cual en la actualidad llevamos a cabo trabajos de investigación conducentes a la elaboración de nuevas conclusiones.
  - (10) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Convento de San Marcos de León. Libro de Visita de 1538, 1099C, fol. 448 y ss.
  - (11) La antigua iglesia del convento de San Marcos contaba con una sillería coral labrada en madera y pintada ubicada en el sotocoro del templo medieval. La nueva sillería no fue colocada en su emplazamiento definitivo hasta la década de los años cuarenta del siglo XVI, entretanto el conjunto coral medieval ocupó su lugar. (A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de Visita 1098C, fol. 416-417, y Libro de Visita 1099C, fol.416).
  - (12) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093. Gasto de obras del convento correspondientes al segundo año del trienio de don García de Hererras (8-IX-1530 a 8-IX-1531).
  - (13) No existe constancia documental respecto a las obras de la sillería entre 1532-1533, lo que nos hace suponer que su talla comenzaría a partir de esas fechas.
  - (14) Sobre la sillería coral: MARTÍN GONZÁLEZ, "La sillería", 279-284; ARIAS MARTÍNEZ, *La sillería del coro*, 9-25; ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*.
  - (15) ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 109; TUCART, *Etienne Jamet*.
  - (16) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147.
  - (17) En la relación de cuentas de 1543, se afirma: "*Silla prioral. La silla prioral que faltava en el coro se dio en destajo de haçer de talla y ensanbaje syn la figura grande del respaldar, en çiento e veynte ducados a mastre Guillen (sic) e Joan de Mios,*

*los sesenta que ovo de aver el dicho mastre Guillen por el ensanbraje e los sesenta al dicho Joan de Mios por la talla...*". (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147.).

Sobre la identificación de *Mestre Guillen* con Guillén Doncel, nos basamos en otras referencias documentales relacionadas con su participación en la sacristía y en otras obras de la Catedral leonesa donde figura denominado de ambas formas. (Archivo de la Catedral de León -A.C.L.- Acta Capitular del 12 de octubre de 1548 y 20 de noviembre de 1549; Archivo Histórico Diocesano de León, *Protocolos Notariales de Andrés Pérez*, doc. 12-C-8, s/f.).

- (18) Sobre este encargo en la relación de cuentas de 1544-1545 se constata: "*Silla prioral... y los seys mill e setecientos e cinquenta maravedis que se pagaron a Juan de Juni ymaginario veçino de Valladolid, por la figura grande del Xristo que se puso en la dicha silla la qual era a cargo del dicho convento...*". (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147, s/f.). En la silla prioral se representa a Cristo con un niño que le ofrece una manzana. El rostro de Cristo guarda semejanza con el Yacente del Entierro del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, obra sin duda de Juni.
- (19) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago, Libro de Visita 25C, fol.8. Cuentas del año 1603; ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 46.
- (20) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 19.093. Durante la sede vacante de don Diego de Aller en 1529 se descargan 12.800 maravedís por la colocación de una vidriera y en el primer año del trienio de don García de Herrera en 1530, se descargan 39.100 maravedís por una vidriera del crucero. Los gastos sobre este tipo de obras continúan durante 1530-1532, periodo en el que ya se registran los nombres de algunos maestros vidrieros.
- (21) CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres*, II, 292.
- (22) NIETO ALCAIDE, "Iconografía de la vidriera", 143-157.
- (23) En 1542 se registra el dato dentro de las cuentas correspondientes a ese periodo: "*Estraordinario de la obra. Dieron mas para su descargo veynete e un mill çiento e treinta e ocho maravedís e medio que se gastaron en el gasto estraordinario de esta manera: los diez mill e noveçientos maravedís que se pagaron a Niculas de Holanda, vidriero veçino de Salamanca, por las tres vidrieras que yzo en la pieza baja del claostro de açia la delantera.*" En 1543 se insiste de nuevo en el tema y se anota: "*...seys mill e quinientos e diez maravedís se pagaron a Niculas de Holanda vidriero, veçino de Salamanca, de dos vedrieras que tuvieron sesenta e ocho palmos, para dos ventanas del capítulo que está en el claostro*". (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147, s/f.).
- (24) *Ibidem*, *Ordenes Militares*. Santiago, Libro de Visita 1099C, fol. 416. La visita se efectúa el 16 de abril de 1538.

- (25) En la inscripción puede leerse: PERFECTUM HOC OPUS ESTE DOMINO BERNARDINO PRIORE A GIOVANNE BADAJOZ ARTIFICE. 1549. Sobre este recinto CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz*, 213-227.
- (26) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "La sacristía del convento", 235-252.
- (27) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. Cuentas correspondientes al tercer año del priorato de don García de Herreras (1544-1545).
- (28) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "La sacristía del convento", 235-237.
- (29) Sobre este grupo de artistas y su vinculación profesional y artística, vid. ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 71-75.
- (30) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 6.555. Descargos de tiempos del prior don Juan Gallego (1552-1555) y don Andrés Ruiz de la Vega (1555-1557).
- (31) *Ibidem*, nº 19.093. Relación de cuentas en el segundo año del trienio de don García de Herreras (1530-1531).
- (32) MORALES, *La obra renacentista*.
- (33) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La iglesia y el convento*.
- (34) CASTRO SANTAMARÍA, "Algunas aportaciones" (en prensa). Agradecemos a esta autora las noticias relativas al tema cuando el trabajo todavía está en prensa.
- (35) Los datos aparecen en la declaración de Martín de Villarreal del 10 de septiembre de 1532, reseñada en las notas anteriores, en ella se afirma: "están asentadas nueve medallas y están aeligidas dos ventanas e çinco encasamientos y están asentadas tres repisas en los dichos encasamientos, más está elegido el capítulo...". (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093, s/f).
- (36) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de visita 1099C, fol. 416 y ss. La altura de treinta pies equivale aproximadamente al primer piso de la fachada.
- (37) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. Relación de cuentas correspondientes al periodo de sede vacante del prior don Hernando de Villares y al trienio del prior García de Herrera (1542-1545).
- (38) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093. En la declaración de Martín de Villarreal se especifica que en el claustro: "...están comenzados a aeligir dos paños del claostro, y en el un paño quatro capillas y en el otro tres, y están subidas las seys capillas fasta el alto del antepecho de la parte del patio, e de la otra parte de las hornaçinas ai cinco yladas de xarxamentos..., e de la otra parte están erexidass cinco capillas y están subidas fasta el capitel de las ventanas..., e más queda cerrada la primera vuelta del arco que se faze para la puerta del claostro... e parte de unas pieças que se fazen para el nascimiento que se faze para encima de la puerta...". (El relieve está hoy junto a la puerta).
- (39) Nuestro agradecimiento a Virgilio Bermejo, del Instituto Ephialte de Vitoria por habernos ayudado a la búsqueda y obtención de la estampa de Bramante. Un ejemplar de esta estampa se guarda en la actualidad en la colección de estampas de El Esco-

rial. Sobre esta colección, vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas*. Sobre la relación del relieve leonés con Bramante, también se hace referencia en MARIAS, *El largo siglo XVI*.

- (40) Sobre la influencia de estos modelos en la obra de Juni y en concreto en la sillería coral de San Marcos, vid. ORICHETA GARCÍA, "Grabados alemanes", 317-330.
- (41) FERNÁNDEZ DEL HOYO, "Datos para la biografía", 333-340. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, 483.
- (42) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de visita 1099C. Año 1538. Idem, Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147, s/f.
- (43) *Ibíd.*, Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147, s/f. Relación de cuentas de 1542-1545.
- (44) *Ibíd.*, Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147, s/f. En la relación de cuentas de 29 de septiembre de 1542 a 29 de septiembre de 1543, se hace un descargo de nueve mil maravedís, "en razón de lo pagado a Fray Martín de Santiago y a Pedro de Ybarra, maestros de cantería, por el tiempo en que se ocuparon en venir de Salamanca a visitar la obra e azer la traça de la casa...".
- (45) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147, s/f. y n<sup>o</sup> 19.093. En este documento se afirma: "Dieron para su descargo veynte e nueve mill e quinientos e sesenta e ocho maravedís e medio que se gastaron en quatrocientos e treynta e quatro días que se ocuparon Pedro de la Tijera e Rodrigo e Juan de Villaverde, carpinteros, e otros, en la dicha obra a diversos preçios...".
- (46) *Ibíd.*, Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147, s/f. Relación de cuentas del periodo de sede vacante del prior Hernando de Villares (25 de marzo de 1542 a 29 de septiembre de 1542).
- (47) No sabemos quién puede ser este Guillermo, tal vez sea Guillén de la Sierra, cuñado de Guillén Doncel y como él, entallador.
- (48) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147, s/f. "Dieron mas para su descargo noventa e un mill e çiento e ocho maravedís e medio, que se gastaron en pagar mill e dosçientos e veynte e quatro jornales de carpintería y enjanbradores, y en siete mill tresçientos e quarenta e quatro maravedís que se pagaron a Guillermo e mastre Guillen porque en destajo yzieron seis puertas de ventanas con sus marcos para encerados para las seis cámaras del quarto nuevo en lo alto que cahe açia el hospital, y en seys mill que se pagaron al dicho mastre Guillen por cinco troços de nogal quedel se compraron...".
- (49) Guillen Doncel es el autor de obras de estas características en la catedral de León donde le fue encomendado el trabajo de las puertas del claustro y de la sacristía catedralicia y los cajones para el oratorio (A.C.L., *Cuentas de fábrica*, 1546-1591, doc. 9.042, fols. 11 r. y 12 v.)
- (50) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, n<sup>o</sup> 15.147.

- (51) Estas ricas techumbres se conservaron al menos hasta el siglo XIX. De ellas tenemos constancia no sólo por los documentos reseñados, sino por la descripción que de ellas se hace en 1858 con motivo de la visita de los Reyes a San Marcos de León, por J. de Dios Rada y Delgado: "*Pero la iglesia como todo el edificio, ya por abandono, ya por causas más reprobables, encontrábase, a la fecha en que recibió la regia visita, en un lamentable estado... las armaduras sobrecargadas de madera y cascotes... los ricos artonados de las habitaciones, destrozados, excepto el magnífico que servía para sala de exámenes, en buen estado de conservación.*" (DE DIOS RADA Y DELGADO, *Viaje de S.S.M.M.*, 225).
- (52) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 6.555, fol. 225v.
- (53) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. Sobre este y otros pintores del siglo XVI en la diócesis leonesa, RODICIO, *La pintura del siglo XVI*, 57-63.
- (54) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, S/f. En la visita efectuada a la nueva iglesia el 16 de abril de 1538, encontramos la siguiente noticia: "*Ay en la dicha yglesia unos órganos grandes puestos en la tribuna alrededor labrada el antepecho de balaustres de madera e pintado todo e dorado con tres leones encima con sus escudos, ansi mismos pintados están los dichos órganos en su caja muy bien adornada con sus puertas pintadas...*". (A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de Visita 1099C, fol. 417.). Creemos que las puertas de estos órganos son las mismas por las que se paga a Colmenares tiempo después.
- (55) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. y nº 19.093, s/f.
- (56) *Ibidem*, Archivo Judicial de Toledo, nº 6.555. Creemos por razones cronológicas que Carrancejas corresponde con Francisco de Carrancejas, pintor de amplia trayectoria artística en León. Sobre estos pintores, vid. RODICIO, *La pintura*, 73-85 y 89-99.
- (57) Existe una gran variedad de herramientas: clavos chillones, forcales, terciales, medios enplentones, grapas, cantoneras, etc.
- (58) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 9.246, nº 19.093, fol. XIV. y nº 15.147, s/f. Luis de Morones ya había trabajado en la fábrica catedralicia (A.C.L., *Fondos de Rentas*, doc. nº 10.198).
- (59) *Ibidem*, Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. y nº 6.555.
- (60) GARRIDO SANTIAGO, *Arquitectura militar*, 52-58.
- (61) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz*, 195.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *La sillería del coro de San Marcos de León*, León, Junta de Castilla y León, 1995.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M<sup>a</sup>. Dolores, *Juan de Badajoz y la arquitectura del renacimiento en León*, León, edit. Universidad de León, 1993.
- "La sacristía del convento de San Marcos de León. Estudio iconográfico", *Estudios Humanísticos*, XII, León (1990), 325-252.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana, *Juan de Álava*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 1994.
- "Algunas aportaciones sobre la catedral de Plasencia (siglo XVI)", *Norba*, Cáceres (1996) (en prensa).
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, reedic., 1965.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M<sup>a</sup>. Antonia, "Datos para la biografía artística de Juan de Juni", *B.S.A.A.*, LVII, Valladolid (1991), 333-340.
- GARRIDO SANTIAGO, Manuel, *Arquitectura militar de la Orden de Santiago en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1989.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M<sup>a</sup>., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1994-1996.
- MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1989.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Ámbito, 1992.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La sillería de San Marcos de León", *Goya*, 29, Madrid (1959), 279-284.
- MORALES, Alfredo J., *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, edit. Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, "Iconografía de la vidriera española del Renacimiento: los programas", *Cuadernos de Arte e Iconografía. Fundación Universitaria Española. Seminario "Marqués de Lozoya"*, II, 2, Madrid (1988), 143-157.
- ORICHETA GARCÍA, Arantzazu, *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, León, edit. Universidad de León, 1997.

- "Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León", *Academia*, 83, Madrid (1996), 317-357.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios, *Viaje de S.S.M.M. y A.A. por Castilla, León y Galicia verificado en el verano de 1858*, Madrid, Aguado, 1860.
- RODICIO, Cristina, *La pintura del siglo XVI en la diócesis de León*, León, Institución "Fray Bernardino de Sahagún", 1985.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, Salamanca, 1987.
- TUCART, André, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete, sculpteur français condamné par l'Inquisition*, París, Picard, 1994.

**PROCESO CONSTRUCTIVO DEL CONVENTO DE SAN MARCOS  
DE LEÓN. CRONOLOGÍA Y ARTÍFICES<sup>11</sup>**

<b>AÑOS</b>	<b>MAESTROS CANTEROS</b>	<b>OBRAS</b>
1526-1529	- Juan de Horozco, maestro de la obra.	- Iglesia y claustro.
1531-1532	- Juan de Álava, maestro de la obra.	- Fachada y claustro?
1532	- Martín de Villarreal, aparejador.	- Iglesia y claustro.
1542	- Martín de Villarreal, maestro de la obra.	- Fachada superior y claustro.
1542-1543	- Fray Martín de Santiago y Pedro de Ibarra, maestros de cantería.	- Supervisión y traza de la casa conventual.
1556-1557	- Andrés de Buega, maestro de cantería. - Juan de Cerecedo.	- Solado de la Iglesia, sacristía y tesoro. Capilla de los Reyes y blanqueo de capillas.

**ALBAÑILES**

1556	- Isidro Daza.	- Solado y blanqueado del trascoro. Tapias y coro.
------	----------------	--

**ESCULTORES**

1542-1543	- Maestre Guillén (Guillén Doncel) y Juan de Miao, entalladores.	- Talla y ensamblaje de la silla prioral del coro.
1543-1544	- Maestre Guillén, entallador.	- Labra seis puertas para las cámaras del claustro alto.

<sup>11</sup> En estas tablas tratamos de reseñar tan sólo a los artistas que aparecen en los datos inéditos que presentamos, obviando aquellos otros de los que ya se tienen noticias.

- |           |                                |   |
|-----------|--------------------------------|---|
|           | - Juan de Juni,<br>imaginario. | - Talla del respaldar<br>de la silla prioral<br>del coro. |
| 1544-1545 | - Maestre Guillén y Guillermo. | - Labra de seis marcos<br>de ventanas.                    |
|           | - Juan de Angés.               | - Medallas y repisas<br>sacristía.                        |
| 1557      | - Juan de Angés.               | - Aderezar imágenes de<br>barro.                          |

#### CARPINTEROS

- |           |   |                                   |
|-----------|---|-----------------------------------|
| 1530-1531 | - Pedro de la Tijera,<br>Rodrigo y Juan de<br>Villaverde. |                                   |
| 1542      | - Hernando de la Sota.                                    | - Labra capilla<br>claustro alto. |
| 1555      | - Hernando de la Sota.                                    | - Varias obras.                   |

#### DORADORES

- |           |   |   |
|-----------|---|---|
| 1542-1543 | - Cristóbal de<br>Colmenares.                       | - Pintar y dorar<br>claves, andas, arcas y<br>puertas de órganos. |
| 1543-1545 | - Rodrigo de Herreras.                              | - Pintar y dorar<br>capillas y medallas<br>del claustro.          |
| 1557      | - Juan de Zamora.<br>- Francisco de<br>Carrancejas. | - Renovar cornisa.<br>- Dorar y pintar rejas.                     |

#### VIDRIEROS

- |           |  |  |
|-----------|--|--|
| 1530-1532 | - Francisco de Valdivieso<br>y Alberto de Holanda. | - Vidrieras del cuerpo<br>de la iglesia nueva. |
|-----------|--|--|

- |           |                       |                                |
|-----------|-----------------------|--------------------------------|
| 1542      | - Nicolás de Holanda. | - Tres vidrieras del capítulo. |
| 1542-1543 | - Nicolás de Holanda. | - Dos vidrieras del capítulo.  |

### HERREROS Y CERRAJEROS

- |           |  |  |
|-----------|--|--|
| 1527-1528 | - Juan Martínez, herrero.                                    | - Hechura de clavazón.                               |
| 1542      | - Juan Ximón, cerrajero.                                     | - Candelero de hierro.                               |
|           | - Guillermo, cerrajero.                                      | - Barras y chavetas de vidrieras.                    |
|           | - Luis de Morones y Antón Ribero, herreros.                  | - Hechura de clavazón.                               |
| 1542-1543 | - Antón Ribero, Juan de Antimio y Luis de Morones, herreros. | - Aderezar herramientas y hechura de clavazón.       |
| 1543-1544 | - Antón Ribero.  | - Aderezar herramientas.                             |
|           | - Vicente, cerrajero.  | - Hechura de candados, bisagras, cerraduras, llaves. |
|           | - Cristóbal López.   | - Grapas para la escalera.                           |
| 1544-1545 | - Antón Ribero.  | - Aderezar herramientas.                             |
|           | - Vicente, cerrajero.  | - Bisagras, aldabas, etc.                            |
| 1557      | - Alonso Sánchez.  | - Rejas del cuarto nuevo.                            |