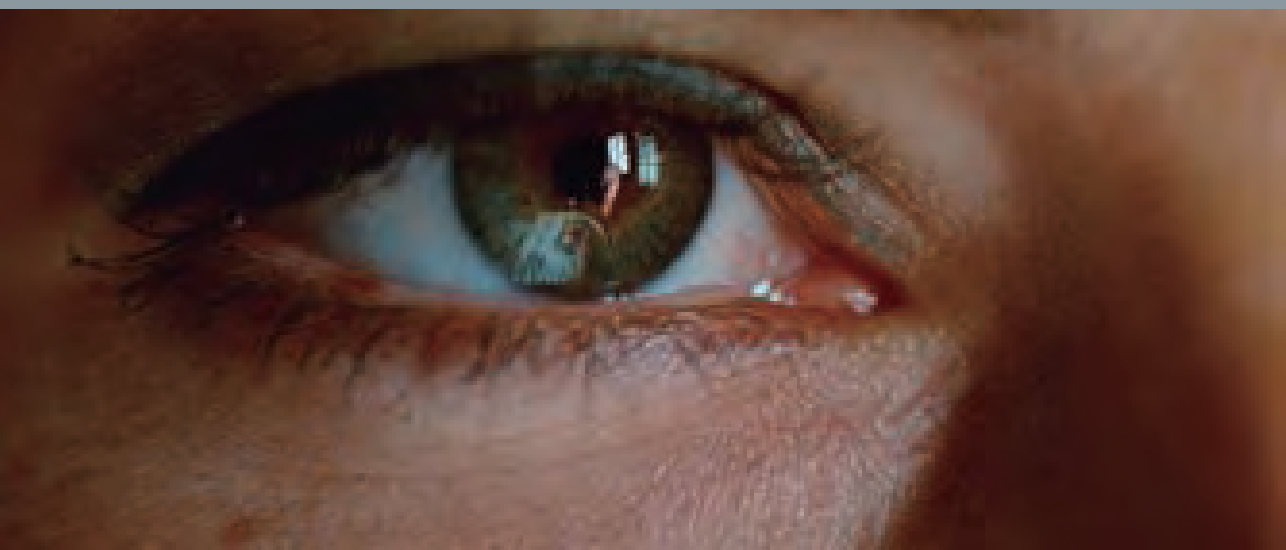


BSAA

arte



LXXIX

2013

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Universidad de Valladolid

Recibido en: 3/05/2012
Aceptado en: 4/10/2013

FORMAS GÓTICAS EN LA ARQUITECTURA DEL BARROCO DE LA PROVINCIA DE BURGOS*

GOTHIC SHAPES IN THE ARCHITECTURE OF THE BAROQUE OF BURGOS' PROVINCE

EMILIO MORAIS VALLEJO
Universidad de León

Resumen

Se analiza la utilización de formas góticas en edificios de la arquitectura burgalesa del Barroco, atendiendo a las razones teóricas, estéticas e ideológicas que motivaron la elección de un repertorio medieval en la época del Barroco. El fenómeno, en el que están implicados arquitectos, comitentes y público, no es un mero arcaísmo ni un hecho aislado, sino que debemos entenderlo dentro de un determinado gusto arquitectónico que se da al mismo tiempo en España y Europa.

Palabras clave

Arquitectura religiosa. Gótico. Barroco. Siglos XVII y XVIII. Burgos.

Abstract

This article examines the use of gothic forms in buildings of the baroque Burgos's architecture, attending to the reasons theoretical, aesthetic and ideological that motivated the choice of a medieval repertory in the Baroque era. The phenomenon, in which are involved architects, developers and public, is not a merely an archaism or an isolated fact, but we should understand it includes in a particular architectural taste that happened in Spain and Europe at the same time.

Keywords

Architecture. Gothic. Baroque. 17th and 18th centuries. Burgos.

* Este trabajo forma parte de los resultados obtenidos en el proyecto *Estudio de la pervivencia de las formas arquitectónicas góticas en edificios del patrimonio religioso de Castilla y León construidos durante el periodo histórico del Barroco*, con referencia UXXI2011/0098, de la Universidad de León.

Arquitectos de toda Europa utilizaron deliberadamente durante la época del Barroco ciertas formas góticas, incorporadas a su repertorio como un recurso más¹. Este fenómeno, no tan extraño como en principio pudiera parecer, poco a poco va siendo considerado por la historiografía, que está dando a conocer los muchos ejemplos existentes y valorando su importancia². A pesar de que algunos autores lo interpretan como un anacronismo, calificándolo de arcaizante y únicamente aceptable cuando se trata aplicar la unidad de estilo, cada vez surgen más opiniones que lo presentan como resultado de una elección consciente entre otras posibles, resultado de diversas explicaciones causales. Este modo de actuar puede catalogarse de peculiar o paradójico, pero creemos que tiene fundamento estético evidente y no se puede desligar del gusto de la época. Recordemos al respecto los elogios que importantes teóricos del momento dedicaron a la forma gótica de construir³, o las polémicas planteadas sobre el estilo a seguir en la restauración o continuación de algunos edificios⁴. Tampoco debemos obviar que la bóveda de crucería sigue presente en un buen número de tratados españoles del Barroco, con interesantes capítulos dedicados a la estereotomía, demostrando así su vigencia⁵.

¹ Con el término Barroco nos referimos a un periodo histórico (1600-1760), no tanto a la caracterización de un estilo artístico, que la historiografía reconoce en general como la época del Barroco. Seguimos así el aserto de J. BIALOSTOCKI, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, p 91.

² Un estado de la cuestión, así como un análisis de las interpretaciones más utilizadas en la historiografía española, y un estudio sobre lo relativo a León, se puede consultar en MORAIS VALLEJO, E., “Pervivencia de formas góticas en la arquitectura del Barroco. El caso de León”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 108 (2011), pp. 195-242.

³ Valga como muestra la consideración del “orden gótico” de CARAMUEL LOBKOWITZ, J., *Architectura civil recta y obliqua*, t. II, tratado V, Vigevano, 1678, p. 42: “El Octavo [orden] es el Góthico... revocando las leyes que la arquitectura Griega y Latina prescribía... [arquitectura] que para ser bien executada, pide que con gran ingenio y no sin gran cuydado y advertencia se proceda en sus cortes”.

⁴ Por ejemplo la Catedral de Salamanca, cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la Catedral Nueva de Salamanca”, *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Actas del Congreso, Murcia, 2003, pp. 15-16.

⁵ Sobre esta cuestión se puede consultar BONET CORREA, A., “Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69 (1989), pp. 29-62; RABASA DÍAZ, E., *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Madrid, 2000; ID., “De l’art de picapedrer (1653) de Joseph Gelabert, un manuscrito sobre estereotomía que recoge tradiciones góticas y renacentistas”, *Actas del V Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 2007, pp. 745-754; CALVO, J., “Cerramientos y trazas de montea” de Ginés Martínez de Aranda, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2000; PALACIOS GONZALO, J., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 2003; PALACIOS GONZALO, J. y MARTÍN TALAVERANO, R., “Complejidad y estandarización en las bóvedas tardogóticas”, *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 375-387.

Su manifestación no es homogénea y tiene muchas maneras de presentarse con significados distintos. En ocasiones son copias literales de diseños medievales, hasta el punto de hacer dudar al experto sobre la fecha de ejecución. Otras veces se quiere reinterpretar elementos góticos, para integrarlos en un ambiente barroco sin que haya disonancias entre dos lenguajes aparentemente contradictorios. Pero también lo gótico puede servir de fuente de inspiración para hallar formas nuevas, mezclando ambas estéticas. Esta deriva es lo que ha llevado a algunos autores a estimar el fenómeno como una cuestión meramente formal, pero conviene señalar que la apariencia y la heterogeneidad pueden ser considerados elementos determinantes de la estética del Barroco; de hecho, gran parte de su idiosincrasia está en la multiplicidad, factor que consigue, entre otras razones, por la asimilación de elementos procedentes de los más variados orígenes⁶. Aquí es donde entra en juego la recuperación y actualización de elementos propios del gótico, convertidos en motivos anticlásicos de gran valor plástico, que alientan la creatividad de algunos arquitectos tanto desde la teoría como de la experiencia vital. Aumentando la entidad de los valores subjetivos del arte, crean atmósferas espaciales más emocionales con el fin de lograr la persuasión, aquella categoría estética que le interesa al Barroco para transmitir ideología. Además, las formas góticas conjugan bien con la voluntad de negar la validez de las reglas objetivas, ofreciendo alternativas a la uniformidad y disciplina canónica propugnadas por la teoría renacentista, desarrollando nuevos valores estéticos más allá de la consabida mirada hacia la antigüedad grecorromana. Así, recurriendo a formas medievales, el Barroco impulsa lo que Simón Marchán llama “disolución del clasicismo y construcción de lo moderno”, que se consume en una doble dirección, el relativismo artístico y el relativismo del gusto⁷.

Nos encontraríamos, pues, ante una cuestión estética relacionada con la categoría del gusto, utilizando este término en la acepción que lo entiende como una forma de designar las tendencias y las preferencias de una época, de un grupo o de una persona en materia de arte⁸. Pues bien, si consideramos el gusto desde el punto de vista descriptivo, es decir, como el concepto estético que reseña las distintas orientaciones o preferencias estéticas de una parte de la sociedad⁹, y si el arte que se produce y acepta en cada época es testimonio del gusto de ese momento histórico¹⁰, podemos concluir que la utilización de las formas góticas durante el período barroco representa una interesante corriente estética, enfrentada tanto a las preferencias generales como a las oficiales, respaldada por un colectivo de comitentes y artífices ubicados en un deter-

⁶ Cfr. MARTIN, J. R., *Barroco*, Bilbao, 1986, p. 35; en el mismo sentido se expresa cuando habla de la arquitectura barroca NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura Barroca*, Madrid, 1989, p. 5.

⁷ MARCHÁN, S., *La disolución del Clasicismo y la construcción de lo Moderno*, Salamanca, 2010, pp. 43-44.

⁸ Seguimos la definición de SOURIAU, E., *Diccionario de Estética*, Madrid, 1998, p. 633.

⁹ Cfr. HENCKMAN, W., y LOTTER, K., *Diccionario de Estética*, Barcelona, 1998, p. 121.

¹⁰ BOZAL, V., *El Gusto*, Madrid, 1999, p. 16.

minado ambiente cultural que apreciaba los valores plásticos de la arquitectura y tenía afecto por la tradición, considerando a los edificios del pasado como signo de identidad nacional¹¹.

En ocasiones, esta categoría puede aclarar ciertos problemas estilísticos que son difíciles de explicar desde otros presupuestos más objetivos. Cuando existe una contradicción entre el lenguaje artístico propio de la época y el gusto de una parte de la sociedad, podemos alegar razones doctrinarias, técnicas o estéticas, pero en cualquier caso tiene detrás una justificación consciente de interés para la Historia del Arte, no siempre resultado de la incompetencia de los arquitectos o de la rancia mentalidad de los patronos.

A pesar de tratarse de una opción minoritaria, en contra de la tendencia mayoritaria de la sociedad y el tiempo histórico en el que se ubica, es lo suficientemente amplia como para tenerla en cuenta. Tomando el ejemplo de la provincia de Burgos, por la cantidad, calidad y variedad de muestras que ofrece, vamos a analizar distintos tipos de intervenciones, tratando de interpretar sus causas y entender su significado. El estudio, con el que queremos seguir contribuyendo a la realización del inventario de las construcciones barroco-góticas en España, no pretende ser exhaustivo, porque hay más casos que no incluimos aquí por falta de espacio, pero sí indicativo de una determinada corriente arquitectónica que es algo más que anecdótica¹².

1. CONTINUACIÓN DE EDIFICIOS INCONCLUSOS

Algunos edificios, por diversas circunstancias que solían estar relacionadas con la financiación, llegaron al siglo XVII sin terminar. En la mayoría de los casos los promotores decidían concluir las obras a partir de lo ya hecho, en vez de derribar lo antiguo e iniciar el edificio de nueva planta con intenciones de modernidad. Una vez tomada esta decisión, la más barata para tiempos de crisis económica, tenían que elegir entre remodelar la estructura preexistente haciendo un revestimiento contemporáneo y concluir en un estilo propio del momento, continuar la obra en el estilo primigenio o establecer una solución de compromiso que recogiera aspectos de las otras dos alternativas. Habitualmente se procuraba la armonización de todas las partes del edificio, lo que entendemos como unidad de estilo, por lo que la segunda opción fue la más utilizada. En ocasiones se trataba de culminar una obra casi terminada, como la parroquia de Villasilos, donde el maestro Diego de la Torre se ocupaba en 1604 de cerrar las últimas bóvedas del templo¹³, la parroquia de Villasandino¹⁴, o la misma

¹¹ Aunque el gusto no tiene por qué ser dependiente y subsidiario de concepciones ideológicas, es innegable que a veces corresponde a doctrinas concretas que ven sus ideas reflejadas en las obras de arte, cfr. *Ib.*, p. 19.

¹² Un panorama general puede verse en IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., "Arquitectura y Pintura barroca", *Historia de Burgos*, t. 3.3, Burgos, 1999, pp. 313-392.

¹³ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., "Arquitectura barroca burgalesa", en *El arte del Barroco en el territorio burgalés*, Burgos, 2010, p. 65-74.

capilla Ruiz de Camargo en la iglesia de San Lesmes, terminada en 1624 por el maestro de cantería Domingo de Albítiz (act. 1594-1641)¹⁵, en las que parece evidente que la alternativa más viable era terminar lo empezado tal como se había proyectado. Pero hay otros ejemplos, incluso sorprendentemente tardíos, que admitían otras soluciones y sin embargo arquitectos y promotores eligieron seguir con bóvedas de crucería estrellada¹⁶. Ahora bien, la utilización de este tipo de cubiertas no significa que siempre haya una aplicación del sistema constructivo gótico, pues en muchas ocasiones los nervios no son estructurales y se dibujan por sus valores exornativos, la plasticidad de sus diseños curvilíneos o la capacidad de evocar espacios religiosos del pasado de asentada simbología. Hay intervenciones en edificios góticos que exigen mantener el sistema constructivo inicial, porque lo contrario podría provocar una disfunción técnica con peligro para su estabilidad; en estos casos se necesita un buen arquitecto y unos competentes maestros de obras que dominen la estereotomía, destacando en ello los maestros trasmeranos y vascos, que gozaban de una justificada fama¹⁷. Otras veces la continuidad de las formas originales no tiene una justificación estructural, y si se hace es por el interés en crear un determinado ambiente, asumiendo justificaciones estéticas más que técnicas.

Veamos algunos ejemplos significativos del amplio catálogo existente, empezando por la Colegiata de San Pedro en Lerma. El arzobispo de Sevilla, don Cristóbal de Rojas y Sandoval, tío del Duque de Lerma, había concebido la idea de dotar a la villa de una gran iglesia y eligió la de San Pedro para ampliarla y magnificarla. Los trabajos comenzaron pronto, pero no se concluyeron, de tal manera que al inicio del siglo XVII todavía no había alcanzado las dimensiones previstas y estaba sin cubrir. El duque de Lerma, entonces valido de Felipe III, continuó la obra dentro del programa arquitectónico diseñado para su villa ducal¹⁸. En 1613 encargó el pro-

¹⁴ GARCÍA VILLAVERDE, E., *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Villasandino*, Santander, 2002.

¹⁵ GARCÍA RAMILA, I., "Del Burgos de antaño. La que fue capilla de San Jerónimo en nuestra parroquial de San Lesmes", *Boletín de la Institución Fernán González*, año 31, 119 (1952), p. 121.

¹⁶ Villaveta, S. Martín de Iglesias, Villasandino, Villahoz, se tratan en POLO SÁNCHEZ, J. J., "El modelo *Hallenkirchen* en la arquitectura religiosa del norte peninsular: El papel de los trasmeranos, en LACARRA DUCAY, M. C. (ed.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, 2004, pp. 189-236.

¹⁷ Véase, GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C. y otros, *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991; ALONSO RUIZ, B., *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Santander, 1991; COFIÑO FERNÁNDEZ, I., *Arquitectura religiosa en Cantabria 1685-1754. Las Montañas Bajas del Arzobispado de Burgos*, Santander, 2004; BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G., "El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVII", *Kobie*, 10 (1980), pp. 283-369; ID., "Los canteros vizcaínos (1500-1800): Diccionario biográfico", *Kobie*, 11 (1981), pp. 173-282.

¹⁸ Sobre el patronato del duque de Lerma, BANNER, L. A., *The religious patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Surrey, 2009; la colegiata se trata en pp. 144-154.

yecto a fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635)¹⁹, representante del clasicismo barroco de principios de siglo²⁰, quien la dotó de mayor amplitud y altura de lo previsto inicialmente²¹. Al año siguiente ya estaban el aparejador de las obras reales, Pedro de Lizargárate († 1629), y el veedor de las obras del duque, Antonio de Arta, midiendo la fábrica para controlar los trabajos²², seguimiento que demuestra el interés del Duque por la marcha de la edificación.

En el documento contractual, firmado por los maestros Domingo de Argos (act. 1613-1627), Rodrigo de la Cantera (act. 1609-30), Gabriel del Coto y Juan González de Sisniega (1563-1630), consta la obligación de que lo nuevo se debía hacer en “correspondencia y uniformidad de lo ya hecho”, lo cual es toda una declaración de principios²³. La documentación conocida y la fecha de 1616 que aparece en el capitel de la primera columna del coro, demuestran que la mayoría de las bóvedas fueron realizadas en pleno siglo XVII²⁴. Ese año terminarían los trabajos estructurales, porque entonces se contrata el jaharrado y blanqueo de varias capillas, así como la confección de las vidrieras²⁵, labores sólo posibles si la iglesia estaba ya cubierta.

El espacio interior queda marcado por la sucesión de crucerías estrelladas con grandes claves que sirven para soportar el repertorio heráldico de los Sandoval y Rojas. Las cubiertas, de claras reminiscencias tardogóticas, son muy planas, a lo que

¹⁹ La colegiata ha sido estudiada por CERVERA VERA, L., *La iglesia colegial de San Pedro en Lerma*, Burgos, 1981. Véase también, MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *Fray Alberto de la Madre de Dios, arquitecto, 1575-1635*, Santander, 1990; ID., “Sobre la formación y significación del arquitecto montañés fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635)”, *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 48 (1989), pp. 65-90; ID., “Fray Alberto de la Madre de Dios y la arquitectura cortesana: urbanismo en la villa de Lerma”, *Goya*, 211-212 (1989), pp. 52-59; GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C. y otros, *ob. cit.*, pp. 536-537.

²⁰ Este trabajo poco tiene que ver con la trayectoria del arquitecto carmelita, pudiendo catalogarse de “obra singular”, como hace MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “Fray Alberto de la Madre de Dios y la arquitectura cortesana: urbanismo en la villa de Lerma”, *Goya*, 211-212 (1989), p. 54.

²¹ La autoría consta en el contrato: “el duque, mi señor, quiere acer la yglesia colegial del señor San Pedro... conforme las traças y plantas que diere el padre fray Alberto de la Madre de Dios..”, Archivo Histórico Provincial de Burgos (en adelante, AHPBu), protocolos Pedro Lozano, año 1613, f. 382, publicado en CERVERA VERA, L., *La iglesia colegial...*, p. 158.

²² AHP AHPBu, protocolos Pedro Lozano, 1613, f. 382, CERVERA VERA, L., *La iglesia colegial...*, p. 163 y ss.

²³ “Yten, ...se an de ir subiendo en ellas las pilastras... en correspondencia y uniformidad de lo ya echo, y segun eso se aran todos los jarjamentos de los arcos y miembros principales del dicho edificio, sin que, en los que de nuebo se izieren, se eche mas piedra de Hontoria que en los que agora estan echos, ni mas moldura; y en los cruceros, terceletes y formas y rapantes y combados, en las partes donde los ubiere de aber, se disminuiran y labraran a cola por la parte alta... para que en ellas descanse y ate la yeseria y bobedas del dicho edificio, poniendo todos los cruceros, y demás miembros, segun el orden que a de llevar”, AHPBu, protocolos Pedro Lozano, 1613, f. 382, publicado por CERVERA VERA, L., *La iglesia colegial...*, p. 166.

²⁴ NIETO GALLO, G., “Los monumentos de Lerma”, *Boletín de la Institución Fernán González*, año 38, 146 (1959), pp. 549-554.

²⁵ CERVERA VERA, L., *La iglesia colegial...*, p. 91.

contribuye la utilización para su formación de arcos apuntados poco agudos en unos casos y en otros de medio punto (fig. 1). Esta variedad habría que achacarla a las diferentes etapas constructivas y a la adaptación que debió hacer fray Alberto, lo cual no impide que el conjunto muestre una notable apariencia de unidad. Es plausible pensar que el uso de la crucería se hiciera con una intencionalidad ideológica: resaltar el carácter antiguo de la Colegial y ganar así abolengo²⁶. La contradicción más llamativa aparece en la sucesión establecida en los soportes, que arrancan con gruesas columnas de fuste liso, rematadas con capiteles jónicos, que reciben los haces de las nervaduras de las bóvedas estrelladas, rompiendo así todos los esquemas de la normativa propia de los órdenes clásicos.



Fig. 1. Bóvedas de la Colegiata de San Pedro de Lerma (Burgos).

Por el contrario, el exterior responde al barroco clasicista de principios de siglo, todavía de influencia herreriana, presente en el homogéneo conjunto de las obras

²⁶ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, p. 209.

ducales de la villa. Esto parece indicar que la falta de correspondencia entre el interior y el exterior no parece trascendental, pero también que las formas góticas se reservan para los espacios interiores con marcado sentido religioso, como veremos en otros ejemplares.

El primero de ellos es la Colegiata de Peñaranda de Duero, que había sido fundada como iglesia dedicada a Santa Ana por la Condesa de Miranda, doña María Enríquez y Cárdenas, frente a su palacio, transformándose más tarde en colegiata por bula papal en 1605. No se sabe con certeza el autor de la traza con la que empezaron las obras hacia 1545, que pudo ser Bartolomé de Pierredonda (*ca.* 1490-1549), pero investigaciones recientes atribuyen a Rodrigo Gil de Hontañón (1505-1577) las trazas del edificio²⁷, realizadas en 1550 cuando se hizo cargo de la obra para resolver los errores de diseño y construcción que obligaron a derribar parte de lo ya ejecutado²⁸. Los trabajos, muy lentos, siguieron dichas trazas, según especificaban las instrucciones dadas en 1592 por el conde don Pedro de Zúñiga a su mayordomo en Peñaranda²⁹. Había intención de acabar ese año la capilla mayor y rematar el crucero con el cimborrio³⁰, pero en 1606 todavía se instalaron andamios con el objetivo de cerrar las cubiertas del crucero y la nave³¹, por lo que deducimos que parte del crucero estaba sin rematar y la nave todavía no había alcanzado la altura prevista. Los encargados de la obra fueron el maestro de cantería Diego de la Bodega, con la ayuda de Pedro Serrano y Agustín Caruso, además de los hermanos y maestros de carpintería Bartolomé y Marcos de Palacios³². Para hacer estas obras la condesa María de Zúñiga autorizó sacar dos censos³³, pero el dinero obtenido no fue suficiente para concluir los trabajos. En 1635 estaban trabajando Esteban Alonso y Pedro de la Riva Hontañón³⁴, y en 1677 se da noticia del mal estado de la techumbre que todavía cubría el cuerpo

²⁷ Sobre la colegiata en el siglo XVI véase IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)”, *BSAA*, LV (1989), pp. 398-401; CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón*, Salamanca, 1988, p. 319; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., “El patronato del Conde de Miranda en la iglesia colegial de Peñaranda de Duero, 1728-1732. Aspectos contractuales”. *Actas VII Congreso C. E. H. A.*, Murcia, 1992, pp. 581-586; ID., *Desarrollo artístico de la comarca arandina, siglos XVII y XVIII*, Aranda de Duero, 2002, pp. 297-383; ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla: Los Rasines*, Santander, 2003, pp. 305-307.

²⁸ Archivo Diocesano de Burgos (desde aquí ADBu), *Libro Parroquial de Peñaranda de Duero*, leg. 6, Cuentas de fábrica del año 1551, citado por IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Rodrigo Gil de Hontañón...”, p. 399.

²⁹ ADBu, *Libro Parroquial de Peñaranda de Duero*, leg. 6, Cuentas de Fábrica, 25 de marzo de 1592, citado por IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Rodrigo Gil de Hontañón...”, p. 401.

³⁰ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, p. 306.

³¹ Archivo Histórico Provincial de Burgos (desde aquí AHPBu), protocolo 5260/3, fols. 48, 86 y ss.

³² ADBu, *Libro de fábrica de la colegiata de Peñaranda de Duero 1607-1636*, fols. 1 y ss., citado por: ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Desarrollo artístico...*, p. 300.

³³ AHPBu, protocolo 5260/5, f. 17.

³⁴ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, p. 306.

de la iglesia³⁵. Al fin, terminando el siglo, se muestra interés por la consumación del proyecto. En primera instancia encargan en 1694 al maestro Juan de la Torre el reconocimiento de la obra y nuevas trazas³⁶, aunque al año siguiente los patronos confiaron a los trasmeranos Bernabé de Hazas († 1711) y Celedonio Moncalián (act. 1682-1712) la inspección del estado del templo. En 1699 la condesa Ana María López de Zúñiga hizo una donación para financiar los trabajos, ratificada a su muerte por Joaquín de Chaves Chacón López de Zúñiga³⁷. Pero la iglesia seguía inconclusa al iniciarse el nuevo siglo. En 1705 continuó los trabajos Celedonio Moncalián³⁸, quien se encargaba de levantar el muro de la nave para recibir las bóvedas de crucería. A partir de 1728, con una nueva inyección de dinero de los condes de Miranda, empieza la fase decisiva para cerrar la iglesia y dotarla de una fachada monumental, en la que intervinieron Matías Machuca († 1736) y fray Pedro Martínez (1675-1733)³⁹. En 1731, siendo este último el maestro de la obra, el vizcaíno Miguel Aristoa contrató el asentamiento de los arcos que todavía faltaban por hacer⁴⁰. Al año siguiente fue acordada con Matías Machuca la terminación de las cubiertas y enlucido del interior⁴¹, según las condiciones firmadas por el maestro de albañilería vallisoletano Juan de Aragoneses⁴². Se obligaba a construir las bóvedas de ladrillo, revestidas de yeso simulando piedra⁴³ (fig. 2), muy lejos de las características barrocas de su estilo personal. La copia de la obra del XVI no se ciñó únicamente a las bóvedas, pues se dieron también indicaciones para que las nuevas ventanas repitieran las formas de las primitivas⁴⁴. Por fin, puede darse por terminada la iglesia en 1732, según indica la

³⁵ ZAPARAÍN Y ÁÑEZ, M. J., *Desarrollo artístico...*, p. 300.

³⁶ ADBu, *Libro de Decretos de la colegiata de Peñaranda de Duero 1652-1694*, f. 432.

³⁷ ADBu, *Libro de fábrica de la colegiata de Peñaranda de Duero 1636-1698*, f. 756; ADBu, *Libro de Decretos de la colegiata de Peñaranda de Duero 1694-1732*, fols. 48-49.

³⁸ ADBu, *Papeles sin clasificar. Colegiata de Peñaranda de Duero*, leg. 6, Memoria de Celedonio Moncalián.

³⁹ ZAPARAÍN Y ÁÑEZ, M. J., "El patronato del conde de Miranda...", pp. 581-583.

⁴⁰ "...me obligo a dar asentados los quatro arcos prinzipales que faltan... hazer toda la manposteria que fuere menester sata enrasarlos... todo a satisfazion y vista de el Padre Pedro Martínez, maestro de dicha obra...", AHPBu, protocolo 5296/1, f. 62 y protocolo 5296/2, f. 76.

⁴¹ En diciembre de 1731 Matías Machuca firmó carta de pago declarando haber recibido la cantidad estipulada, lo que demuestra que la obra ya estaba hecha, "...diez y ocho mil trescientos y setenta y cinco reales de vellon en que se obligo a luzir y hazer las bovedas...", AHPBu, protocolo 5092/7, f. 432.

⁴² AHPBu, protocolo 5296/3, ff. 57r -59v.

⁴³ "... y las dichas bobedas se han de hazer imitando la cruceria de ladrillo cortado, según las formas de las otras bobedas de la iglesia", AHPBu, protocolo 5296/3, f. 58r.

⁴⁴ "... labrar y sentar las pilastras de las cinco ventanas... según las ventanas antiguas de la yglesia... y todo lo demás en correspondencia de dichas ventanas antiguas", AHPBu, protocolo 5296/2, f. 75r.

inscripción que ostenta la fachada, de clara factura barroca en contradicción flagrante con el interior⁴⁵.



Fig. 2. Interior de la Colegiata. Peñaranda de Duero (Burgos).

Nos hemos detenido en el proceso de construcción con varias intenciones. Nos interesa dejar constancia de la cantidad y pluralidad de maestros de distinta procedencia, condición y calidad que pasaron por la Colegiata durante más de un siglo, sin que por ello variara la idea inicial de cubrir el templo con bóvedas estrelladas de gusto gótico. Por otro lado, queremos destacar que los promotores fueron varios condes sucesivos y a ninguno se le ocurrió variar los planes iniciales, a pesar de los cambios estéticos y técnicos que hubo a lo largo de todo ese prolongado tiempo. Por último, tampoco era necesario que la nave se cubriera en pleno siglo XVIII con bóvedas de crucería cuando la estructura no responde a semejantes necesidades constructivas y soluciones más modernas ya habían sido contrastadas en otros edificios.

Muchas parroquias sufrieron retrasos notables en su construcción que propiciaron la continuidad estilística. Sirva de muestra San Nicolás en Santibáñez-Zarzaguda, que se comenzó a finales del siglo XV. La idea era hacer una espaciosa iglesia de tipo salón con tres naves cubiertas con bóvedas de crucería estrellada, donde antes hubo un edificio románico⁴⁶. Posteriormente, ya en el siglo XVI, el plan inicial fue modificado para introducir importantes cambios, como el estrechamiento del cuerpo de la iglesia y la modificación de los elementos arquitectónicos del exterior, que adquirie-

⁴⁵ “EL EXZMO. SOR. ANTONIO LOPEZ DE ZUÑIGA CONDE DE MIRANDA, DUQUE DE PEÑARANDA, CONCLUIO Y PERFECCIONO ESTA OBRA. AÑO DE 1732. COSTO 221.000 RS”.

⁴⁶ Se conservan, entre otros restos, dos figuras románicas en el presbiterio y varios relieves en la torre.

ron las formas propias del Renacimiento, tanto en ventanas como en contrafuertes y cornisamento, siendo especialmente notorio en las dos portadas, de filiación herreriana. En esta etapa se levantó la portada occidental, pues en el tímpano aparece grabada la fecha de 1599. No obstante, las cubiertas de las naves todavía no estaban terminadas, ya que a principios del siglo XVII se adjudicó la construcción de “los cascos de las nueve capillas” al cantero Pedro Sarabia por la cantidad de 1.650 ducados⁴⁷, trabajando también Domingo de Azas y Pedro de Castañeda⁴⁸. En el año 1636 ya estaban construidas cuatro bóvedas, en las que habían colaborado los escultores Juan de Sobremazas y Pedro Rubalcaba haciendo los “colgantes, pendientes y crucetas”⁴⁹. Precisamente en la tercera bóveda de la nave central aparece la inscripción: “AÑO DE 1636”. Arcos y nervios descansan sobre pilares con capiteles de recuerdo dórico. Tanto el diseño de la nervadura como su ejecución son de notable elegancia, sin que nada haga pensar en una cronología avanzada fuera de época (fig. 3).



Fig. 3. Cubiertas de la iglesia de San Nicolás. Santibáñez-Zaraguda (Burgos).

En esta época las visitas episcopales servían para examinar los edificios parroquiales y proponer intervenciones con que salvaguardar la integridad de los templos, interviniendo los maestros de obras o los veedores de la diócesis en la elaboración de los preceptivos informes y posteriores proyectos. Esta implicación del obispado en la conservación de las parroquias rurales nos indica su contribución en la pervivencia de las formas góticas.

⁴⁷ IBÁÑEZ, A. C., *El arte del barroco en el territorio burgalés*, Burgos, 2010, p. 71.

⁴⁸ RUIZ CARCEDO, J., *Valle de Santibáñez*, Burgos, 1998, p. 56.

⁴⁹ IBÁÑEZ, A. C., *El arte del barroco...*, p. 71.

El visitador episcopal ordenó en 1650 hacer una torre a los pies de la iglesia, encargándose la obra a Francisco del Pontón Setien (1635-99)⁵⁰. El resultado es la sólida construcción que actúa de campanario, pórtico y contrarresto del edificio. En 1690 ya había llegado a su máxima altura⁵¹, aunque siguieron los trabajos durante años posteriores. Así, entre 1692 y 1698 estaban a cargo de la obra los maestros de cantería Bartolomé Sierra y Antonio de Onzonilla⁵². En este momento se terminaría la bóveda estrellada que cubre el espacio que actúa de pórtico de entrada al templo, ya que la fecha de 1696 aparece en la clave central. Pues bien, si la utilización de bóvedas estrelladas se puede justificar en el interior para mantener la unidad de estilo, no resulta fácil de entender que este tipo de cubierta aparezca en el exterior, en una torre de remarcado acento clasicista, ante una portada de orden dórico y entorno de gran desnudez decorativa, lo cual exigiría todo lo contrario. Esta ruptura sólo puede explicarse por una cuestión de gusto del proyectista o del comitente.

2. RECONSTRUCCIÓN DE PARTE DE UN EDIFICIO

Gran número de edificios religiosos llegaron al Barroco con deficiencias estructurales. En algunos casos lo mejor habría sido el derribo total y la construcción de nuevo, pero, como decía Fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679) en su tratado: “está España y las demás provincias, no para emprender edificios grandes sino para conservar los que tiene hecho”⁵³, así que lo más habitual fue la reconstrucción de las partes dañadas.

La intervención en edificios persigue conservarlos operativos manteniendo su funcionalidad, pero la actuación puede hacerse desde presupuestos muy distintos, que van desde la mimesis literal de la apariencia primitiva, hasta la invención más libre en contraste con lo heredado, pasando por todos los potenciales estadios intermedios. Siempre ha habido defensores para todas las posturas, pero, en cualquier caso, entonces no había ideas definidas al respecto, ni tampoco directrices claras, todo lo cual provocó un amplio abanico de soluciones. Estaríamos hablando de modelos de restauración, disciplina todavía no definida en la época⁵⁴. En aquellos momentos los planteamientos más generales tendían hacia el mantenimiento efectivo del edificio, susti-

⁵⁰ Francisco del Pontón Setián fue Veedor del Arzobispado de Burgos, cf. ARAMBURU-ZABALA, M. Á. y otros, *Los canteros de Cantabria*, Salamanca, 2005, p. 47.

⁵¹ IBÁÑEZ, A. C., *El arte del barroco...*, p. 71. Nosotros apuntamos la posibilidad de que Pontón Setián hiciera las trazas y condiciones de la obra, y que la construcción la llevara a cabo un maestro de cantería.

⁵² RUIZ CARCEDO, J., *ob. cit.*, Burgos, 1998, p. 56.

⁵³ SAN NICOLÁS, L. de, *Arte y uso de la Arquitectura*, t II, Madrid, 1633-64, cap. LVI, p. 172.

⁵⁴ La restauración, entendida con valores propios de carácter científico, no surge hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cfr. RIVERA BLANCO, J., “Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia”, en *Teoría e historia de la restauración*, Madrid, 1997, p. 112.

tuyendo y reconstruyendo nada más que lo imprescindible⁵⁵. Al hacerlo no siempre copiaban las formas primigenias, más bien vemos que mayoritariamente podía el deseo de aprovechar la ocasión para dejar la impronta barroca en el edificio y ofrecer modernidad.

Cuando reconstruían respetando las formas originales, incluso aprovechando los materiales antiguos, muchas veces lo hacían por una razón económica⁵⁶, ya que así minimizaban los costes de la construcción, pero no era la única explicación. Creemos que no es posible hablar para aquellos momentos de una restauración “de estilo” al modo que se entendía en el siglo XIX tras Viollet-le-Duc, pues entonces no había una base teórica ni un sistema crítico al respecto, en todo caso surgía de un proceso empírico. Tampoco tenían la intención de lograr la “forma prístina”, porque no entraba en sus planteamientos que existiera tal, ni estaba entre sus propósitos plantearla. En cada situación el arquitecto o el promotor era el que decidía según su criterio, atendiendo por lo general más a procedimientos subjetivos y prácticos que a preceptos teóricos a priori⁵⁷.

Todos los ejemplos que vienen a continuación se cubrieron con bóvedas estrelladas, pero curiosamente no siempre con la intención de hacer una imitación del original previo, como vemos, para empezar, en la Colegiata de Nuestra Señora del Manzano en Castrojeriz, edificio comenzado en 1214 gracias al patronazgo real de doña Berenguela, madre de Fernando III, en un momento artístico marcado por la transición del Románico al Gótico⁵⁸. A mediados del siglo XVIII sufrió una profunda modificación promovida por el legado testamentario de don Juan de Mendoza, marqués de la Hinojosa, con la decidida intervención del depositario, don Diego Sarmiento de Mendoza, conde de Ribadavia y Castro, y la insistencia del cabildo de la colegiata, interesado en cumplir las mandas testamentarias a pesar de las reticencias de la viuda, doña María de Velasco⁵⁹. Las obras supusieron la modificación total de la

⁵⁵ La restauración propia del Barroco ha sido poco analizada hasta ahora, y la historiografía es muy escasa. La teoría barroca escrita es casi desconocida y los pocos tratados que tratan el tema lo hacen de manera parcial o tangencial. Al no existir un cuerpo teórico estructurado, ni noticias de los planteamientos especulativos, hemos de deducir los argumentos que motivaron cada tipo de intervención de las mismas obras.

⁵⁶ En muchos contratos de la época hay una condición expresa para que el maestro de la obra se beneficie de los materiales del derribo, e incluso esto es considerado a veces una parte de la remuneración.

⁵⁷ Esta cuestión la trata CAJIGAL VERA, M. A., “Tras los pasos de una “restauración en estilo” en el Barroco gallego: Fernando de Casas y los informes de curatos de presentación del Cabildo de Santiago de Compostela”, *Actas del V Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Burgos, 2007, pp. 157-166.

⁵⁸ Edificio declarado Bien de Interés Cultural por Real Decreto de 25 de abril de 1974.

⁵⁹ Sobre el edificio véase, GARCÍA RAMILA, I., “La colegiata de Castrojeriz”, *Academia*, 35 (1972), pp. 86-88; RUIZ GARRASTACHO, Á., *Castrojeriz*, Valladolid, 1992; ANDRÉS ORDAX, S., “Castrojeriz. Iglesia Colegiata de Santa María del Manzano”, *Catálogo Monumental de Castilla y León*, Salamanca, 1995, pp. 190-191; NEGRO COBO, M. y PAYO HERNANZ, R. J., “La colegiata de Nuestra Señora del Manzano”, en *María. Una mujer en el Camino de Santiago*, cat. de la exp., Burgos, 2001, pp.

cabecera, la construcción de dos sacristías, además de erigir la capilla de Nuestra Señora del Manzano, transformar las portadas, así como terminar la torre y habilitar un cementerio⁶⁰. El punto de partida fue el cabildo de 28 de julio de 1745⁶¹, que aprobó encomendar a un maestro de prestigio las trazas y condiciones de las obras que pretendían hacer⁶², siendo Juan de Sagarbinaga (1710-1797) y fray Santiago Martínez quienes recibieron el encargo⁶³. Los trabajos fueron rápidos y concluyeron, al menos en su parte principal, en 1753.

La primera empresa fue la sacristía de los capellanes de los Mendoza, situada en el ángulo noreste, diseñada por los citados arquitectos y contratada con los maestros de obras Juan de Ceballos Curtiguera y Felipe de Herrera Ceballos⁶⁴. Presenta un exterior cúbico de volúmenes netos realizados con buena sillería, sin embargo el interior está dominado por una amplia bóveda estrellada de destacado gusto gótico. A su vez, el aspecto medieval de la cubierta contrasta con el clasicismo que articula la arcada que da paso al aguamanil diseñado según los valores del barroco castizo. Como vemos, es una obra llena de contradicciones estilísticas, adoptando soluciones distintas según cada elemento en particular.

La sacristía del cabildo, ubicada en el ángulo sureste, es más pequeña y sencilla, aunque de formas muy parecidas a la anterior, tanto interior como exteriormente. Ambas no tenían necesidad de mantener unidad de estilo, pues son espacios autónomos separados del resto del templo, ni adaptarse a estructuras previas, a pesar de lo cual optaron por las tracerías de recuerdos góticos.

La capilla de Nuestra Señora del Manzano, levantada para acoger de manera solemne la imagen titular y patrona de la comarca, se compone de dos espacios: la capilla propiamente dicha, de planta centralizada cubierta con cúpula, y un espacio de

14-26; BAYÓN ARRANZ, R., *Castrojeriz. Indagaciones sobre historia, urbanismo y arquitectura*, Burgos, 2007; AZOFRA, E., *Del barroco cortesano a la recuperación de Herrera. La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la provincia de Burgos*, Burgos, 2009, pp. 66-113.

⁶⁰ Documentación referente a estas actuaciones se puede consultar en el Archivo Parroquial de Castrojeriz (desde aquí APC), y en el Archivo General de los Duques de Medinaceli en Sevilla (desde aquí AGDMS), estudiado por MORREL PEGUERO, B. y GONZÁLEZ MORENO, J., *Catálogo de los fondos documentales de la villa de Castrojeriz tomados del Archivo General de los Duques de Medinaceli en Sevilla*, Burgos, 1973.

⁶¹ APC, *Libro de Acuerdos del Cabildo (1743-1753)*, fols. 58 v.-60 r.

⁶² El proceso histórico de las obras se puede seguir en AZOFRA, E., *Del barroco cortesano...*, pp. 66-112, donde se recogen citas documentales que utilizaremos para nuestro estudio.

⁶³ Sagarbinaga intervino como director de los trabajos en algunos momentos, declarándose autor de diversas obras, según se refleja en la documentación: AGDMS, Sección Castro, leg. 14, n° 23, f. 51, y leg. 14, n° 29, ff. 84-85, véase MORREL PEGUERO, B. y GONZÁLEZ MORENO, J., *Catálogo...*, pp. 51 y 84-85.

⁶⁴ AGDMS, Sección Castro, leg. 14, n° 21, f. 35, véase MORREL PEGUERO, B. y GONZÁLEZ MORENO, J., *Catálogo...*, p. 31.

transición que comunica con la iglesia, que es el que aquí nos interesa⁶⁵. Las trazas fueron realizadas por Juan de Sagarbinaga y aprobadas por el cabildo en 1746⁶⁶, iniciándose las obras bajo la dirección del maestro de cantería Jerónimo de la Cueva (act. 1703-48) y el propio tracista. Frente al diseño barroco cortesano de formas contenidas que presenta la capilla, el tramo de tránsito tiene una composición particular, ya que sobre soportes de recuerdos dóricos apoya una bóveda de crucería con terceletes y combados⁶⁷. De nuevo llama la atención el arreglo estilístico entre el aparente clasicismo de los soportes y el diseño medieval de la cubierta, así como entre esta estructura de transición y el interior de la capilla.

Las trazas para la transformación de la cabecera las firmó Francisco Manuel Cueto Pellón⁶⁸, pero la ejecución se encargó de nuevo a Sagarbinaga⁶⁹, quien introdujo algunas modificaciones de importancia. Aunque la actuación fuera presentada como una mejora del edificio para dar mayor esplendor a la patrona de la comarca, el verdadero objetivo era cumplir la aspiración de los Condes de Castro de ubicar allí el panteón familiar. Con este fin se desmontaron las tres capillas del testero para rehacerlas después de habilitar una cripta funeraria bajo el presbiterio⁷⁰. El alcance de la obra queda de manifiesto al comprobar que para ejecutar los deseos del marqués de Hinojosa se quitó de la capilla mayor el sepulcro real de doña Leonor de Castilla, esposa de Alfonso IV de Aragón⁷¹. En sustitución se colocaron los monumentos funerarios de Juan de Mendoza y su mujer en el lado del evangelio, y de Diego Sarmiento y su esposa en el de la epístola, con sendos arcosolios de grandilocuente decoración barroca.

Tanto la capilla mayor como las colaterales tienen bóvedas estrelladas de notable personalidad por su dibujo, volumen y ejecución (fig. 4). Son de apariencia gótica, similares a las de la última etapa del estilo, lo que ha llevado a plantear la cronología de su realización. Sabemos que las tres capillas se desmontaron y crecieron en altura, además de que parece demostrado que la central aumentó de tamaño para acoger la cripta subterránea, lo cual alteraría los sistemas de sustentación. Creemos que las bóvedas hay que ponerlas en el haber de Sagarbinaga, incluso si hubiera reutilizado materiales y diseño, lo que significa una reconstrucción laboriosa que requería conocimientos de estereotomía y funcionamiento de las estructuras previas. En cualquier caso, lo determinante para nosotros ahora es la decisión de hacer toda una transforma-

⁶⁵ IGLESIAS ROUCO, L. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., "El arquitecto Juan de Sagarbinaga. Obras ejecutadas en Burgos, Palencia y Soria entre 1735 y 1753", *BSAA*, LVIII (1992), p. 461.

⁶⁶ APC, *Libro de Acuerdos del Cabildo (1743-1753)*, ff. 84-86.

⁶⁷ La capilla la describe con gran precisión AZOFRA, E., *Del barroco cortesano...*, pp. 85-96.

⁶⁸ AHPBu, protocolo 2279/8, fols. 68-69.

⁶⁹ AHPBu, protocolo 2280/3, fols. 61-62; IGLESIAS ROUCO, L. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., "El arquitecto...", 463; AZOFRA, E., *Del barroco cortesano...*, p. 74.

⁷⁰ Al final nunca se utilizó la cripta para la función destinada.

⁷¹ RUIZ GARRASTACHO, Á., *ob. cit.*, p. 50.

ción de la cabecera y optar por las formas góticas en el interior, entre otras posibles soluciones más fáciles.



Fig. 4. Bóveda de la capilla mayor. Colegiata de Nuestra Señora del Manzano. Castrojeriz (Burgos).

Subrayamos la articulación de los muros de la capilla mayor donde, para dar paso a la cubierta, se dispuso un entablamento corrido compuesto con elementos derivados del orden dórico y apoyado sobre pilastras cajeadas de similares características, que recibe los nervios de la cubierta. Resulta chocante esta alternancia de soportes clasicistas con elementos sustentados medievales. El espacio se completa con el retablo de factura barroca y abundante dorado, logrando un grado de suntuosidad que satisfaría las aspiraciones de los Condes de Castro

En contraposición, el exterior de la fábrica es de gran simplicidad compositiva, a base de volúmenes cúbicos, que no trasluce las formas del interior. Es también destacable la restauración de la fachada meridional, donde se supo armonizar los restos góticos con la adición de elementos propios del Barroco, logrando una notoria integración de estilos.

Hemos visto que la transformación del templo se hizo en proyectos distintos, firmados por diferentes artífices en fechas sucesivas, interviniendo varios maestros de obra, sin embargo hay uniformidad en la concepción global para utilizar formas de recuerdos medievales. Este hecho hemos de atribuirlo a una idea rectora permanente que está necesariamente en la promoción de la obra, bien el Conde de Castro o bien el Cabildo.

La iglesia del Monasterio de La Vid es una muestra de la vuelta a las formas góticas en un edificio en el que poco tiempo antes se estaba construyendo una magnífica fachada barroca. Todo parte de 1516 cuando fue nombrado abad comendatario perpetuo Íñigo López de Mendoza, de la familia condal de Miranda, quien tuvo la idea de ubicar el panteón de su familia en el antiguo templo de la abadía con toda la suntuosidad posible⁷². Para cumplir tal misión comenzó la construcción de una monumental cabecera en 1522, terminada cincuenta años después⁷³. Más tarde, a principios del siglo XVIII, los Condes de Miranda y la comunidad premostratense abordaron la renovación de la parte de la iglesia primitiva que seguía en pie, con el fin de hacerla en consonancia con la categoría de la capilla mayor; de esta manera satisfacían los intereses de ambas partes, el monasterio mejoraba sus instalaciones y los nobles magnificaban el espacio dedicado a la memoria de su linaje⁷⁴. Los trabajos comenzaron en 1724 por los pies de la iglesia, levantando la actual fachada con su extraordinaria espadaña⁷⁵, realizada conforme a las trazas elegidas por el abad Jerónimo González Tenorio⁷⁶. Cuando se concluyó, la iglesia tenía una curiosa y chocante disposición. En la cabecera la magna capilla erigida en el siglo XVI; a los pies la monumental fachada recién terminada con las galas barrocas. Entre ambas, las viejas y deslucidas naves del siglo XIII⁷⁷. Esto no solo era una disfunción estética, sino que también constituía un problema técnico, pues aquellas estructuras ejercían

⁷² Sobre la historia del monasterio, véase, LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórica del Obispado de Osma con el catálogo de sus prelados*, t. II, Madrid, 1788 (reed. 1978), pp. 189-205; BACKMUND, N., *Monasticon Praemonstratense*, Straubing, 1956, vol. III, pp. 305-311; ZAMORA, F., “El monasterio de la Vid. Índice de manuscritos”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIX, 1 (1961), pp. 5-19; ROJO, F., *Monasterio de Santa María de La Vid: Historia y Arte*, Burgos, 1966; HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985, pp. 22-25; CADIÑANOS BARDECI, I., “Proceso constructivo del monasterio de La Vid”, *Archivo Español de Arte*, LXI, 241 (1988), pp. 21-36; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *El Monasterio de Santa María de la Vid. Arte y Cultura*, Palencia 1994; ID., *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Salamanca 2002, pp. 317-406; LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales Premostratenses. Reinos de Castilla y León*, Salamanca, 1997, pp. 227-282; ALONSO RUIZ, B., “De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XV (2003), pp. 45-57.

⁷³ El proceso constructivo se describe en *el Libro Becerro* del monasterio, Archivo del Monasterio de La Vid (desde aquí AMLV), códice 2, ff. 314-325.

⁷⁴ Los Condes de Miranda se comprometieron a contribuir hasta con 4.000 ducados. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *El Monasterio de Santa María...*, pp. 46 y 77-78, aporta la documentación con los pormenores de la escritura del patronato, AHPBu, protocolo 5294/6, ff. 7 y ss.; AMLV, códice 2, *Libro Becerro*, ff. 326 y 451.

⁷⁵ La obra fue contratada con los maestros Domingo de Izaguirre, José Izueta y José Gorospe por 28.000 reales, ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *El Monasterio de Santa María ...*, p. 78.

⁷⁶ LÓPEZ DE GUEREÑO, M. T., *ob. cit.*, p. 267; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *El Monasterio...*, p. 78.

⁷⁷ AMLV, códice 2, *Libro Becerro*, f. 450 v., “...las tres naves deslucían lo restante de la iglesia antigua que por estar mas baja y anziana, y no corresponder su extructura con la capilla parecía un borrón y lunar de su hermosura”.

fuerzas y empujes para los que no estaba preparada la primera obra gótica. Además, según cuentan las crónicas, algunas bóvedas sufrieron graves desperfectos durante las obras y llegaron a derrumbarse en parte. Por todas estas razones no es extraño que se pensara en sustituir las naves por otras nuevas, pero el alto coste de la obra hacía difícil la decisión. Por fin, el abad Esteban de Noriega resolvió derribar la obra gótica e iniciar la reconstrucción.

Desconocemos si hubo nuevas trazas o simplemente se siguieron las formas ya ideadas en el siglo XVI, pues las condiciones de la obra nos han llegado de manera indirecta a través del relato del Libro Becerro del Monasterio. Por él sabemos que entre 1729 y 1732 se levantaron pilares, muros y contrafuertes hasta los arranques del coro alto, interviniendo en las obras el famoso maestro benedictino Fray Pedro Martínez⁷⁸, aunque no sabemos si en calidad de director o de supervisor. Pronto surgieron problemas, posiblemente por no conocer el funcionamiento del sistema constructivo gótico y quizás también por una mala práctica de la estereotomía, pues se tilda a los encargados de la obra de "... ignorantes o presumidos llevaban erradas sus ideas y medidas para los arcos arranques y arco formas de las bóvedas"⁷⁹. El caso es que aparecieron graves fallos que no se solucionaron hasta que no llegó a la obra el maestro Diego de Horna (act. 1714-1731), cuya intervención resultó providencial⁸⁰. El trabajo lo terminaría Antonio de Pontones Rubalcaba (act. 1730-1740), quien firmó el contrato en el 14 de abril de 1733, actuando como fiador Matías Machuca, por el que se comprometía a terminar la obra según las condiciones fijadas por Santiago Pérez, maestro de albañilería y alarife de la ciudad de Burgos⁸¹.

Los trabajos culminaron en 1737, aunque la consagración no se realizó hasta 1738, según consta en una inscripción del presbiterio⁸². En el resultado final se aprecia un buen ejemplo de la llamada "unidad de estilo". Soportes, bóvedas, espacio y proporciones concuerdan de manera sorprendente con la parte tardogótica, no apreciándose, a simple vista, grandes diferencias entre dos fábricas que distan más de siglo y medio. Una mirada más atenta no sólo descubre la fecha 1734 grabada en el segundo arco peripiaño de la nave central, sino también diferencias sutiles en el diseño de pilares, decora-

⁷⁸ "El año de 726 fue electo prelado el R.P.N.P. Joseph Noriega oy Ylmo. obispo de Solsana... en su trienio se concluyó lo que faltaba de la espadaña, se derribo la yglesia y se levanto la pared exterior y los pilares hasta la altura de los capiteles y arranques de el choro", AMLV, código 2, *Libro Becerro*, f. 451 v.

⁷⁹ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *El monasterio de Santa María...*, p. 78.

⁸⁰ "...le paro Dios al maestro Diego de Horna quien rehizo... los dichos arcos de el choro ... y de jo concluidas las bobedas de la yglesia con toda su arqueria", AMLV, código 2, *Libro Becerro*, f. 452 r.

⁸¹ La escritura de obligación y fianza se encuentra en A. H. P. de Valladolid, Protocolos, leg. 3.329, ff. 198-200, y fue publicada por BRASAS EGIDO, J. C., "Nuevos datos sobre arquitectura vallisoletana del siglo XVIII", *BSAA*, XLIX (1983), pp. 500-501.

⁸² "EL ILLMO. S. D. JOSEPH ESTEBAN / DE NORIEGA, OBISPO DE SOLSONA / HIJO DE ESTA CASA, CONSAGRO / ESTA YGLESA EN 18 DE MAYO / DE 1738 AÑOS".

ción de las roscas de los arcos, cornisa y entablamentos, pero sobre todo en la resolución barroca del programa iconográfico introducido en la decoración (fig. 5).



Fig. 5. Interior de la iglesia del monasterio de La Vid (Burgos).

Una muestra de restauración más sencilla, que sería la más habitual en la época, la encontramos en la iglesia de la Asunción de Gumiel de Izán. En enero de 1658 la nave de la Epístola presentaba estado de ruina, con toda probabilidad provocado por la construcción de la monumental fachada barroca adosada a ella⁸³. Una vez más, una intervención realizada sin estudiar debidamente el sistema constructivo medieval genera la inestabilidad del edificio. Para solucionar el problema el mayordomo pidió a Pedro Díaz de Palacios (act. 1618-1659), que estaba trabajando en la terminación de la fachada, un informe de los daños⁸⁴. Posteriormente este mismo maestro realizó la traza y condiciones para la reconstrucción de tres tramos de la nave lateral, incluyendo el derribo de la vieja fábrica, la saca de piedra de Ciruelos, así como la realización de cruceros y claves necesarios para la

⁸³ La construcción de la fachada la estudia LOSADA VAREA, M. C., “Pedro Díez de Palacios y la portada de la iglesia de Gumiel de Yzán”, *Biblioteca. Estudio e investigación*, 19 (2004), pp. 377-402.

⁸⁴ Archivo Parroquial de Gumiel de Izán (desde aquí APGI), *Libro de Carta Cuenta 1650-1669*, f. 90.

nueva fábrica⁸⁵. El contrato de ejecución lo firmaron Francisco de Alvarado (act. 1650-1660), Mateo de la Cantolla y Gerónimo Cuerno del Río, quienes en agosto comenzaron el apeo de las estructuras arruinadas ante el temor de los parroquianos de que todo el edificio se viniera abajo, por lo que tuvieron que firmar un documento haciéndose responsables de posibles desperfectos⁸⁶.

Las cubiertas, de las que se conserva el dibujo de su traza (fig. 6)⁸⁷, presentan un diseño sencillo con cruceros y terceletes, a imitación de los originales, pero que se debieron hacer de nuevo pues la antigua crucería "... oy esta undida y desmolida", como revela la documentación citada. En esta ocasión la "unidad de estilo" estaba justificada y se realizó de tal manera que la diferencia cronológica con el resto de las cubiertas pasa desapercibida.

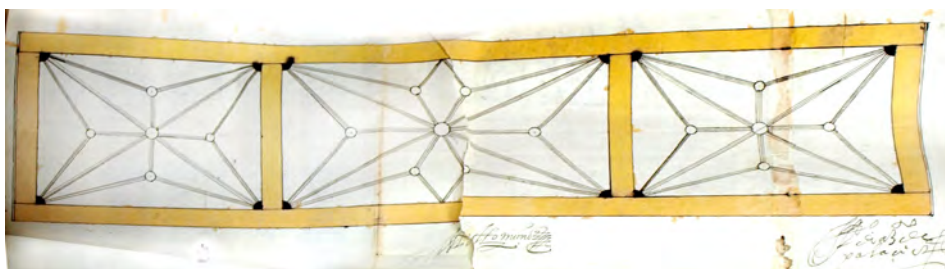


Fig. 6. Proyecto de la restauración de las bóvedas de la iglesia de la Asunción. Gumiel de Izán (Burgos).

Un caso similar tanto en los aspectos técnicos como ideológicos, aunque de factura más tosca, es la operación realizada unos pocos años más tarde en la iglesia de la Asunción en Valdezate. A partir de 1677 se renovó la nave de la Epístola, utilizando bóvedas estrelladas con formas que copian a las empleadas en etapas anteriores del edificio⁸⁸, en incluso podríamos aventurar que utilizando, al menos en parte, los nervios moldurados en el momento original de la iglesia.

Una solución distinta se hizo en la parroquia de San Juan del Monte. El edificio podría tener su origen en la fase final del Gótico, en una fecha imprecisa por falta de documentación, que sufrió una importante restauración en varias fases sucesivas a lo largo del siglo XVII. De la etapa inicial queda la bóveda de crucería situada delante del presbiterio, que presenta los nervios de piedra vista, como los muros y gran parte de los soportes. Sin embargo las cubiertas realizadas durante el Barroco tienen la nervadura revocada para ocultar su verdadera composición, ya que, aunque diseñadas

⁸⁵ AMGI, protocolo nº 164, f. 29 v.

⁸⁶ AMGI, protocolo nº 164, f. 37 r.

⁸⁷ AMGI, protocolo nº 164, f. 38 v.

⁸⁸ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., "La comarca de Roa durante los siglos XVII-XVIII. Su arquitectura religiosa", en *Biblioteca. Estudio e investigación*, 10 (1995), p. 121.

siguiendo los patrones de las antiguas, están fabricadas en ladrillo. El cambio de material constructivo se hace patente en los enjarjes de las bóvedas, que son de piedra solo en su parte más inferior, mientras que los nervios aparecen enlucidos porque son de distinta factura. A esta misma época pertenecen los arcos de medio punto que relevaron a los primitivos apuntados, de los que quedan unas pocas muestras.

En 1634 José de la Puente, maestro de Peñaranda de Duero, firmó el contrato para rehacer la bóveda de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, con la que se inicia la renovación interior del templo⁸⁹. Las condiciones contractuales especifican que se cubriría con una bóveda realizada de ladrillo y yeso, y que la crucería estaría revocada, como aparece ahora. Más tarde, en la visita episcopal de 1653, ante el deterioro que presentaba gran parte del edificio, se ordena rehacer varias bóvedas y sus soportes⁹⁰. Las trazas y condiciones se encargaron a los maestros trasmeranos Francisco Cecín y Juan de la Lomba⁹¹, especificando que las bóvedas serían de “... ladrillos con sus cruceros y claves de ladrillos conforme a las de Nuestra Señora”⁹², es decir, que la cubierta citada sirvió de modelo, en vez de contemplar a las originales.

Todavía hubo una actuación ulterior, pues en 1672 se contrató la construcción de la capilla de los pies del templo, además de levantar la torre campanario, con las condiciones elaboradas por Simón de Rioseco. Se encargaron de la realización de la obra los maestros José de Penagos, Francisco de Bustamante (act. 1664-72) y José de la Sierra⁹³. A este momento pertenece la inscripción pintada en el arco perpiaño de la bóveda central donde se puede leer: “AÑO DE 1673”.

La práctica de presentar bóvedas estrelladas que en realidad tienen nervios exornativos fingiendo una misión arquitectónica, se convirtió en una opción más con el desarrollo de la técnica de yesería usada para engalanar las cubiertas barrocas. En el XVIII, cuando la piedra labrada pasó a ser casi una excepción y la estereotomía un arte que cultivaban pocos maestros, se reconstruyeron buen número de bóvedas de apariencia ojival pero en que en realidad eran de aristas, baídas o de casquete, fabricadas con materiales pobres, siendo habitual el ladrillo para la plementería y el yeso para los nervios que quieren recordar la crucería medieval. Sirvan como ejemplos las parro-

⁸⁹ “...Es condición que la crucería se a de acer de ladrillo y los ladrillos se agan con su pe-lantilla dejando por arriba su forma. Yten es condicion que los capuchos se an de acer de ladrillo doblado... cerrandola con cinco claves”, AHPBu, protocolo 5.411/2, ff. 217-218.

⁹⁰ “...deshacer los arcos viejos para elegir las pilastras nuevas y... elejir en la misma correspondencia otros dos arcos que los otros dos que estan conforme los de la capilla de Nuestra Señora con la misma moldura en las pilastras, pedestrales y zocalos, capiteles, repisas... se an de hacer dos capillas de ladrillos con sus cruceros y claves de ladrillos conforme a las de Nuestra Señora... conforme lo demuestra la traça, y los xarjamentos y arcos an de ser de piedra franca por ser obra de tanta moldura que a de ser todo vien labrado y ajustado con sus repisas...”, AHPBu, protocolo 5.411/2, fols. 1-5.

⁹¹ ADBu, *Libro de Carta-Cuenta de la iglesia de San Juan del Monte 1623-1666*, cuentas de 1650-52, s/f.

⁹² AHPBu, protocolo 5.411/2, f. 2 rº.

⁹³ AHPBu, protocolo 5415/3, f. 115.

quias de Cubillo del Campo, Cerezo de Abajo, Quecedo de Valdivielso⁹⁴, o la Asunción de Nuestra Señora en Melgar de Fernamental⁹⁵. En todas ellas debemos hablar de diseño y decoración más que de construcción.

Diferente, por original, es la intervención en la parroquia de San Andrés en Zazuar. La cabecera y el primer tramo de la iglesia fueron reconstruidos en el segundo cuarto del siglo XVIII⁹⁶. Esta actuación resulta interesante porque conjuga con habilidad formas góticas y barrocas, pero también los espacios propios de ambos estilos, en principio disímiles. La capilla mayor se cubre con una bóveda de crucería octopartita de gruesa nervadura de piedra, cuyos plementos están decorados con yesería de motivos geométricos mixtilíneos, habituales en la arquitectura barroca castellana del siglo XVIII. Pero lo más llamativo es la original disposición establecida entre ésta y el cuerpo de la iglesia, por el gran sentido barroco logrado y el ingenio demostrado con el juego de espacios que articula. Para hacer el enlace se dispuso una estructura que en realidad tiene carácter central pero que actúa como elemento dilatador del espacio de la capilla mayor, haciendo más amplio y profundo el presbiterio. Al mismo tiempo acentúa el protagonismo del altar principal y su retablo, aumentando la luminosidad del lugar y aportando mayor carga de suntuosidad con la adición de los retablos laterales. Se cubre mediante una bóveda de crucería semiesférica rebajada, dividida en ocho secciones por la disposición de gruesos nervios moldurados que confluyen en la clave central, mientras que los plementos repiten los motivos geométricos de yesería ya vistos. La misma decoración se da en los primeros tramos de las naves laterales, donde además se añadieron angelotes y guirnaldas para acrecentar el sentido plástico, en las que combinan formas de gusto medieval con otras barrocas en una logada simbiosis.

3. ADICIÓN DE ESPACIOS NUEVOS

Durante el Barroco fue habitual añadir espacios a iglesias antiguas. Unas veces la principal intención consistía en ampliar la capacidad del templo o adaptarlo a las nuevas exigencias litúrgicas o culturales; pero en otras ocasiones lo que se pretendía era satisfacer el ansia de notoriedad de algunos nobles o prelados con la edificación de capillas funerarias o dedicadas a una advocación querida, ofreciendo un ámbito privilegiado en el que hacer gala de los símbolos de su poder. En estos casos hablamos de construcciones de nueva planta -sin obligación de seguir un estilo dado-, pues sólo mantienen en común con la fábrica previa los muros donde se abre la comunicación.

⁹⁴ Estos ejemplos los aporta IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., "La crisis de la actividad artística del siglo XVIII en Burgos", *Actas del IX Congreso del C. E. H. A.*, t. II, León, 1992, pp. 83-84.

⁹⁵ ORTEGA GUTIERREZ, D., *Melgar de Fernamental*, Valladolid, 1994, pp. 152, refiere que en 1671 el maestro cantero Tomás Gil dirigió la construcción de las bóvedas que faltaban para cerrar la iglesia.

⁹⁶ ADB, Libro de Fábrica de la parroquia de Zazuar, 1728-1830, Cuentas de 1728-1736, s/f, citado por ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Desarrollo artístico...*, p. 202.

Así pues, a la hora de plantear estos proyectos no era necesario mantener la unidad de estilo, ya que los espacios funcionan autónomamente y están separados, por lo general, con fachadas que remarcan la diferencia entre ambos ámbitos. Además, parece que en esta situación sería más lógico apostar por la invención e imprimir una personalidad propia a la capilla, de manera que subrayara la importancia del promotor de la obra al presentar novedades. Sin embargo, hay bastantes ejemplos que contradicen tal suposición al utilizar crucería en las cubiertas, de los que escogemos dos muestras relevantes.

La primera es la Capilla del obispo Cristóbal de Guzmán Santoyo en la iglesia de San Juan Bautista de Guzmán. La actual parroquia se empezó a levantar a mediados del siglo XVI, pero no se terminó hasta finales del siguiente. En 1628 los maestros trasmeranos Sancho de la Riba (act. 1625-1640) y Juan de la Verde (act. 1617-1634) cerraron dos tramos con una cubierta provisional de madera, y posteriormente, en 1696, el maestro de albañilería Clemente Gómez proyectó las seis bóvedas que restaban para su conclusión⁹⁷. Sus trazas presentan la peculiaridad de dibujar el último tramo con una bóveda estrellada que copia el diseño de la realizada en el siglo XVI para el primer tramo, aunque finalmente no se llevó a cabo por razones desconocidas⁹⁸. En la obra terminada resulta llamativa la utilización de ciertos recuerdos góticos dentro de las galas barrocas de las bóvedas de la nave central, más evidentes en la última. Así, esta iglesia resulta un caso interesante porque aún adorna geométricos y vegetales de raigambre barroca con molduras que simulan nervadura. Sin embargo, la capilla funeraria del obispo se cubre al modo gótico.

La capilla está adosada al lado del Evangelio y abierta al primer tramo de la iglesia, haciendo la comunicación a través de una verdadera fachada, con arco de medio punto de intradós cajeadado que se apoya sobre pilastras dóricas de sabor clásico. Es de planta cuadrangular y se remata mediante bóveda estrellada muy plana, con un nervio circular que enmarca la clave central con el escudo del Obispo. Un friso recorre toda la capilla aludiendo al promotor y la fecha de construcción⁹⁹. La capilla también tiene función cultual, ya que en el testero se dispuso un retablo de trazas barrocas dedicado a Santo Domingo, célebre antepasado del Obispo. En los muros laterales hay sendos arcosolios de factura moderna donde se disponen las efigies arrodilladas y orantes del padre, a la izquierda, y la madre de don Cristóbal, a la derecha. Sin embargo el enterramiento del Obispo, situado en el centro del espacio, es de una

⁹⁷ Véase la historia de la iglesia en ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., “La villa de Guzmán durante los siglos XVII y XVIII. Desarrollo urbanístico y arquitectónico”, *Biblioteca. Estudio e investigación*, 9 (1994), pp. 50-67.

⁹⁸ La planta se custodia en AHPBu, protocolo 2232/5, f. 18; ha sido publicada por ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., “La villa de Guzmán...”, p. 62.

⁹⁹ “ESTA CAPILLA FUNDO Y DOTO EL YLLMO. SOR. DN. CRISTOBAL DE GUZMAN Y SANTOYO OBISPO DE PALENCIA CONDE DE PERNÍA DEL CONSEJO DE S. M. A HONRRA Y GLORIA DE DIOS PARA SU HENTIERRO DE SUS DESCENDIENTES Y SUBCESORES DELLOS. AÑO DE 1653”.

anticuada apariencia que resulta llamativa, pues aparece el prelado acostado sobre el lecho funerario, según modelo más propio de épocas pasadas. En resumen, a pesar de la cubierta de gusto gótico, hay una mezcla de estilos en los elementos que componen la capilla que contradice cualquier idea de unidad de estilo, apostando por la libre elección para cada pieza del conjunto. Tiene su propia sacristía, también con bóveda de crucería sin que hubiera necesidad estética de utilizar este tipo de cubierta, ya que aquí no existe ninguna relación visual con el resto del templo.

El segundo ejemplo lo encontramos en la Capilla de Santa Tecla de la Catedral de Burgos, construída entre 1731 y 1736 junto a los pies de la catedral por iniciativa del arzobispo don Manuel de Samaniego y Jaca¹⁰⁰, fusionando los espacios que hasta entonces ocupaban cuatro pequeñas capillas medievales de escaso valor artístico¹⁰¹. El nuevo edificio quedó integrado en la Catedral gracias a una arcada de cuatro vanos apuntados, que actúa al mismo tiempo de pantalla divisoria y límite espacial, sirviendo de recuerdo de las capillas sustituidas. Tanto el lugar, en un edificio insigne de la arquitectura española, como el deseo de ostentación del promotor de la obra, exigía una solución ingeniosa para un espacio que tiene funcionamiento autónomo pero al mismo tiempo forma parte de un todo heterogéneo como es la sede burgalesa.

Se desconoce el autor de las trazas¹⁰², que algunos atribuyen sin apoyo documental a Alberto de Churriguera (1676-1750)¹⁰³. También se plantea la autoría de Andrés Collado, maestro de las obras reales de Valsaín, o de Francisco de Bastegueta, quizás porque intervinieron en el proyecto revisando las trazas y haciendo modificaciones importantes al proyecto inicial¹⁰⁴. Otros artífices involucrados en distintos momentos de la construcción fueron Juan de Areche, Domingo de Ondátegui (1698-1763) y Juan de Sagarbinaga. Pues bien, todos ellos asumieron las formas góticas y ninguno optó por cambiarlas por otras más acordes con la fecha de ejecución.

Fue edificada utilizando sólidos muros de piedra y poderosos contrafuertes interiores de gusto clásico, mientras que las cubiertas están fabricadas en ladrillo y yeso. La configuración de la cubierta resulta extraña, pues mezcla dos estructuras que en

¹⁰⁰ La inauguración de la capilla se celebró con gran fasto durante varios días. Véase AYA-LA LÓPEZ, M., *La capilla de Santa Tecla en la catedral de Burgos. Segundo centenario (1736-1936)*, Burgos, 1936.

¹⁰¹ Sobre la construcción de la capilla véase, MATESANZ, J., *Actividad artística en la catedral de Burgos de 1600 a 1765*, Burgos, 2001, pp. 340-355; ID., “De los resplandores barrocos a las luces de la razón. La catedral de Burgos durante los siglos XVII y XVIII”, en *La catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte* (PAYO HERRANZ, R. J., coord.), Burgos, 2008, pp. 352-361.

¹⁰² Existe diversa documentación sobre la edificación de la capilla y la marcha de los trabajos, tanto en el Archivo de la Catedral como en el Histórico Provincial de Burgos, pero curiosamente no aparece citado ni el autor del proyecto ni el director de las obras, según recoge MATESANZ, J., *Actividad artística...*, pp. 343-345.

¹⁰³ El primero en dar esta atribución fue CALZADA, A., *Historia de la arquitectura española*, Barcelona, 1933, p. 355, aludiendo a semejanzas con otras obras suyas salmantinas.

¹⁰⁴ Sobre las distintas atribuciones, véase MATESANZ, J., *Actividad artística...*, pp. 341-342.

principio no conjugan bien ni técnica, ni visualmente, ya que responden a estilos muy diferentes. El espacio, de notable amplitud, culmina con una media naranja sobre pechinas, ligeramente peraltada, mientras que los tramos de la cabecera y los pies se cubren con sendas bóvedas de crucería con terceletes; los espacios laterales entre contrafuertes presentan, de modo simétrico, dos modelos de crucería con dibujo original pero sencillo. Todas las bóvedas descansan sobre un entablamento de líneas quebradas y gran dinamismo que recorre todo el perímetro de la capilla. Esta franja no sólo marca la diferencia entre sustentante y sustentado, sino que también da paso a una profusa decoración de yeserías policromadas, obra de Juan y Pedro de Arecha Amezaga, que reviste por completo cada centímetro de las cubiertas; allí se acumulan molduras mixtilíneas, ornamentos vegetales, sargas de frutas, medallones, bustos y ángeles, con toda la parafernalia propia del exceso del barroco castizo vigente en la primera mitad del siglo XVIII. Precisamente es la decoración lo que concierta las diferentes estructuras y confiere unidad al conjunto (fig. 7).

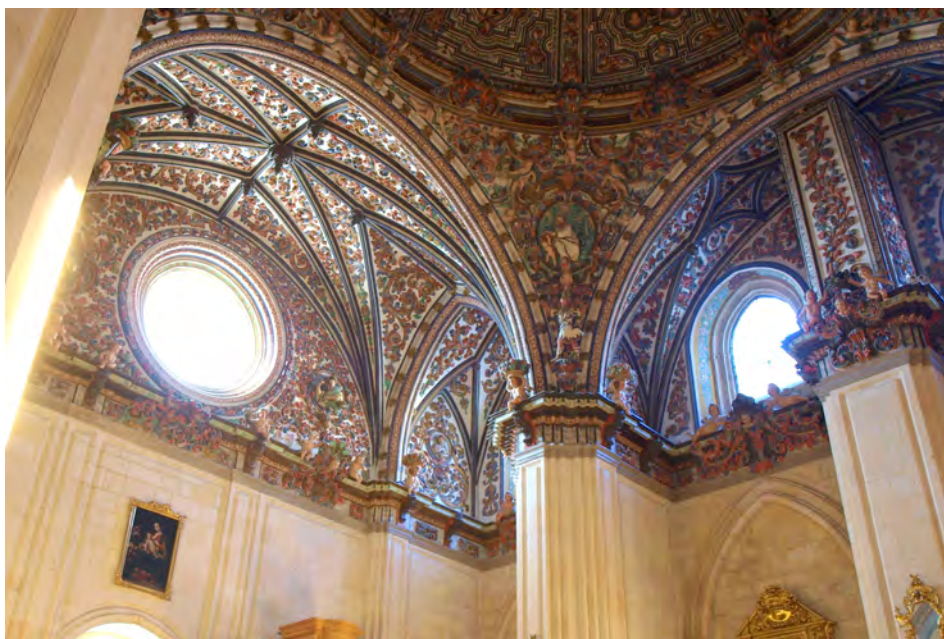


Fig. 7. Cubiertas de la capilla de Santa Tecla. Catedral de Burgos.

El resultado es una curiosa mezcla entre el Barroco exaltado y la crucería del Gótico más tranquilo¹⁰⁵. Esta mixtura no se dio en otras construcciones realizadas entonces en el interior catedralicio, sino más bien al contrario. En obras nuevas, como el coro y trascoro, pero también en reformas de capillas como en la de San

¹⁰⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *ob. cit.*, p. 230, señala esta capilla como muestra del arraigo en Burgos del juego combinatorio entre lo gótico y lo barroco.

Enrique, hubo intención de acercarse a los modos dominantes en la arquitectura del momento para convertir su presencia en barroca. Puede que la intención en Santa Tecla sea ofrecer un homenaje al estilo de la catedral, pues no podemos hablar de unidad de estilo cuando el desmesurado ornamento barroco de las cubiertas y su prolongación en el retablo lo contradicen. Es evidente que los nervios utilizados, no constructivos, son un recurso exornativo más para añadir al conjunto, por lo que no debemos hablar tampoco en este caso de arcaísmo, sino más bien de una intencionada recuperación de motivos del pasado por parte del arquitecto, con el beneplácito del promotor, que son una determinada expresión del gusto. Cerramos aquí las referencias que nos sirven para concluir que la utilización de formas góticas durante el Barroco se basa en criterios particulares del gusto y que obedece a una elección voluntaria entre otras opciones estilísticas posibles¹⁰⁶. Hemos visto una considerable variedad de argumentos particulares para recurrir a imágenes historicistas, así como son diversas las soluciones adoptadas, que van más allá de un mero fenómeno de *survival*, cultivado por artífices rancios anclados en el pasado o promotores nostálgicos; precisamente por eso nos parece interesante, como prueba palpable de la complejidad esencial del Barroco, demostrada en la pluralidad de alternativas y motivaciones que hubo en la arquitectura de la época. Las obras son de tipología y calidad distintas, pues el uso de formas góticas lo hemos visto en pequeñas parroquias, pero también en importantes colegiatas y monasterios o en la misma catedral. Parece que se suponía que ciertos espacios religiosos eran más expresivos y cumplían mejor sus objetivos con formas que habían demostrado su eficacia a lo largo de los siglos, y era útil en el propósito de actuar sobre la facultad sentimental del pueblo llano. Fueron promovidas por comitentes heterogéneos, desde párrocos desconocidos hasta nobles destacados, abades ambiciosos o prelados poderosos. Los arquitectos responden a un variado origen, preparación y notoriedad; así, junto a maestros trasmeranos o vascos tachados de arcaizantes, aparecen autores célebres de sólida formación y quehaceres clasicistas que simultanean en su trayectoria proyectos de modos dispares, como fray Alberto de la Madre de Dios o Juan de Sagarbinaga, por situar uno al principio y otro al final del periodo, que ejemplifican la posibilidad de un doble lenguaje y su validez. Igualmente son plurales las ubicaciones, pues lo mismo aparece en pueblos periféricos que en villas de vigoroso empuje económico o en el gran foco artístico que seguía siendo la ciudad de Burgos. Por último, llama la atención la amplitud cronológica, pues abarca desde los primeros años del siglo XVII hasta superar con creces los años centrales del XVII.

¹⁰⁶ MARÍAS, F., “Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: algunos problemas”, en Alonso Ruiz, B. (dir.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, 2011, p. 242, considera que en el fenómeno hubo una “reflexiva intencionalidad”, no suficientemente aclarada porque la documentación encontrada hasta ahora es poco reveladora al respecto.