

GUSTO GÓTICO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL BARROCO

EMILIO MORAIS VALLEJO
Universidad de León

El gusto, como sucede con la mayoría de los términos estéticos, es un concepto difícil de definir de manera unívoca. Simplificando, suele interpretarse principalmente en dos sentidos distintos. Por un lado, es considerado como la facultad subjetiva capaz de juzgar sobre el arte o la belleza, con todas las consecuencias que eso lleva implícito. Pero también existe una segunda acepción del término, aquella que entiende que el gusto designa las tendencias y las preferencias de una época, de un grupo o de una persona en materia de arte¹. Atendiendo a este segundo significado, la presente comunicación quiere ser una reflexión desde la perspectiva del gusto sobre un fenómeno peculiar que se dio en la arquitectura española, y también europea, entre finales del siglo xvii y mediados del xviii: el uso deliberado de un amplio repertorio de formas góticas para componer, total o parcialmente, construcciones realizadas en la época barroca.

Esta manera de actuar tiene mucha más relevancia, tanto cualitativa como cuantitativa, de lo que da a entender la historiografía existente sobre el tema, que suele soslayar su trascendencia. Dada la cantidad de ejemplos que podemos encontrar a lo largo de Europa, la categoría de muchos de ellos y la importancia de buena parte de los arquitectos que hacen uso de las formas góticas durante el Barroco, creemos que debería prestarse más atención a esta alternativa de la que hasta el momento ha tenido. Puede catalogarse de peculiar o paradójica, pero tiene fundamentos estéticos ciertos, por lo que no es posible contemplarla desligada del gusto de la época. Lo más habitual es tratar esta opción arquitectónica como un anacronismo, obviando su interés y sin atender a los valores que atesora, que van más allá de una mera cuestión formalista. En esta postura negativa subyace la idea convencional de que las formas propias de un estilo están desubicadas cuando son utilizadas fuera de su época, por lo que deben ser calificadas de anticuadas e improcedentes, entendiendo de esta manera el estilo como algo cerrado y peculiar de su momento, cuyas fórmulas

¹ SOURIAU, E., *Diccionario de Estética*, Madrid, 1998, p. 633.

solo son válidas en el contexto temporal para el que fueron creadas. No obstante, creemos que el estilo es algo más profundo que la simple apariencia formal, y el gusto atiende a otras cuestiones subjetivas.

El fenómeno que analizamos se manifiesta de diversas maneras. En algunas ocasiones se hacen verdaderas copias literales de los diseños medievales, hasta el punto de que la apariencia gótica puede incluso hacer dudar al especialista sobre su verdadera cronología si no dispone de datos documentales que la certifique, como por ejemplo sucede en la catedral nueva de Salamanca. Otras veces la intención es reinterpretar elementos característicos de la época pretérita, manteniendo en su mayor parte el espíritu gótico, pero de forma que queden bien integrados en un ambiente barroco, sin que haya disonancias entre dos lenguajes aparentemente contradictorios, según podemos observar en la fachada de la catedral de Astorga [fig. 1] o en las bóvedas de la catedral de Jerez. Por último, también lo gótico puede servir de fuente de inspiración para hallar formas nuevas, dentro de una configuración que sea considerada como plenamente barroca, y así lo vemos por ejemplo en la iglesia del monasterio Kladruby [fig. 2], o en la bóveda de la capilla de los Reyes Magos en el colegio de Propaganda Fide, diseñada por Borromini.

Los arquitectos, para conseguir cualquiera de las tres opciones, hicieron uso del amplio muestrario que les ofrecía la arquitectura gótica, fijándose igual en los elementos estructurales que en los meramente decorativos. En este sentido, el motivo más utilizado fue la bóveda de crucería o estrellada, pero tampoco descartaron arbotantes, pináculos, hastiales, rosetones, arcos apuntados o conopiales, tracerías, gabletes, frondas y demás componentes que caracterizan al estilo medieval.

Quizás sea el arquitecto checo de origen italiano Jan Blažej Santini Aichel (1677-1723), más conocido como Giovanni Santini, el artífice más relevante en el uso de este doble lenguaje. Dotado de una fecunda imaginación, se atrevió a utilizar en sus proyectos tanto elementos del último Gótico como del Barroco que, unidos a su propia inventiva, le permitieron crear un original gótico-barroco que se extendió por la región de Bohemia e influyó en un buen número de arquitectos europeos². No fue, ni mucho menos, un caso aislado en Europa³.

² Entre los principales estudios sobre su obra destacamos los siguientes: SEDLAK, J., *Santini: Setkání Baroku s Gotikou*, Praga, 1987; CERULLI, S., *Giovanni Santini. Rappresentazione di una solidarietà fra tradizione gotica*, Roma, 1988; HORYNA, M., *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praga, 1998; ROBSON, D., «St. John on the Green Hill: the mystic geometry of Giovanni Santini-Aichel», en *The Journal of Architecture*, vol. 3-1, 1998, pp. 63-80; BARTH, F., *Santini 1677-1723: ein baumeister des barock in Böhmen*, Hatje Cantz, 2004. HORYNA, M., «L'architecture idéale de Jean-Blaise Santini-Aichel: fondement géométrique et signification esthétique», en DUCREUX, M.E. (ed.), *Baroque en Bohême*, 2009, pp. 109-132.

³ Hay abundante bibliografía sobre el tema, entre la que destacamos: NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973; BARTHEL, G. y KERSTING, A., *Barockkirchen in Altbayern, Schwaben und in der Schweiz*, Munich, 1971; Vlieghe, H., *Arte y arquitectura flamenca. 1585-1700*, Madrid, 2000;



Fig. 1. Catedral de Astorga. Fachada occidental e interior.

Francia, entre otras razones gracias al espléndido ejemplo de las grandes catedrales medievales, mantuvo la presencia de lo gótico de manera ininterrumpida desde su origen hasta la aparición de Viollet-le-Duc y el Neogótico decimonónico⁴. Incluso algunos teóricos del Barroco francés estuvieron preocupados por el tema; baste recordar aquí algunos testimonios recogidos en tratados del siglo XVII como el de François Blondel, que encuentra hermosas proporciones en algunos edificios góticos⁵, o Claude Perrault, que legitima y descubre bellezas arbitrarias en el Gótico⁶, o, ya en el siglo siguiente, Jacques-François Blondel, quien dedi-

MÜLLER, W., *Böhmens Barockgotik*, Weimar, 2000; POSPISILOVA, V., «Le gothique baroque et la *Légende de saint Ivan* de Bedrich Bridel», en DUCREUX, M. E. (ed.), *op. cit.*, 2009; SNAET, J., «Rénovation versus tradition: l'architecture au temps de la Contre-Réforme dans les Pays-Bas méridionaux», en *L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, París, 2009, pp. 112-122. PANOFKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1979, pp. 195-233, plantea la utilización teórica y práctica de elementos góticos en Europa fuera de su época.

⁴ Sobre los edificios franceses del barroco con formas góticas puede consultarse: HELIOT, P., «La fin de l'architecture gothique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1951, pp. 111-128; ÍDEM, «La fin de l'architecture gothique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1951; ÍDEM, «La fin de l'architecture gothique dans le Nord de la France aux XVII^e et XVIII^e siècles», *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. VIII, Bruselas, 1957, pp. 8-159; pp. 111-128; FISHER, F. W. y TIMMERS, J. M., *Le gothique tardif*, París, 1976; RYKWERT, J., *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, 1982; PEROUSE DE MONTCLOS, J. M., *Historie de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, París, 1989; ROUSTEAU-CHAMBON, H., *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, París, 2003.

⁵ BLONDEL, F., *Cours d'architecture*, París, 1675-1683.

⁶ PERRAULT, C., *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, París, 1683.



Fig. 2. Santini Aichel, iglesia del monasterio de Kladruby.

ca algunos de los grabados de sus libros a edificios emblemáticos del gótico francés, atendiendo incluso a detalles constructivos y elementos arquitectónicos específicos de dicho estilo⁷. Todo ello nos indica el interés teórico que había por ese tipo de construcción en la época barroca. Algo parecido sucede en el caso de Gran Bretaña, donde el peculiar estilo de las islas aporta particularidades que estuvieron vigentes hasta el surgimiento de los *revivals*⁸. Por lo que respecta a Italia, la vigencia de las formas góticas queda de manifiesto en el debate suscitado por la terminación de algunos templos medievales emblemáticos, como la catedral de Milán o la iglesia de San Petronio de Bolonia, tanto por la discusión conceptual que supuso, como por la aportación teórica y formal de los proyectos que fueron presentados para solucionar el dilema estilístico⁹. Tampoco debemos olvidar que un personaje tan destacado como Borromini adoptó en su momento formas inspiradas en las bóvedas de crucería, que incorporó a su original repertorio lingüístico; así, encontramos citas góticas en el oratorio de san Felipe Neri o en el palacio de Propaganda Fide. Lo mismo podemos decir de algunas obras de Guarino Guarini, como es el caso de San Lorenzo en Turín. Por último, para terminar con este rápido recorrido europeo

⁷ BLONDEL, J.-F., *Architecture Française*, París, 1752-1756; ÍDEM, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, París, 1771-1777.

⁸ Para acercarse al tema en las Islas Británicas es revelador el ensayo de CLARK, K., *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, Londres, 1974.

⁹ Sobre esta cuestión *vid.* ACKERMAN, J. S., «Ars sine Scientia Nihil Est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan», *The Art Bulletin*, vol. 31, 2, pp. 84-111; WITTKOWER, R., *Gothic vs. Classic. Architectural projects in seventeenth-century Italy*, Nueva York, 1974; PANOFSKY, E., «La primera página del Libro de Giorgio Vasari», en *El significado en las artes visuales, op. cit.*, pp. 195-233.

que no quiere ni mucho menos ser exhaustivo, sino indicativo, destacamos la moderada valoración del Gótico que hace Fischer von Erlach en el prólogo de *Esbozo de una arquitectura histórica*, publicado en 1721, cuando afirma «... la costumbre autoriza ciertas bizarrías en el arte de construir, como son la tracería gótica y la bóveda de crucería con arcos apuntados»¹⁰.

La corriente goticista también tuvo su desarrollo en la España del Barroco, de manera que en esta ocasión ni fuimos originales ni estuvimos al margen de Europa, como sucede en otros momentos históricos. Hay una amplia variedad de ejemplos en edificios religiosos, de los que vamos a nombrar solo una pequeña selección a modo de muestra, que van desde las grandes catedrales que todavía estaban en obras en aquella época, véase Salamanca, Segovia, Jerez o Astorga, hasta capillas como la de Nuestra Señora de los Dolores de la catedral de Ciudad Rodrigo, las de santa Eulalia o del rey Casto en la catedral de Oviedo, la capilla del palacio de Elsedo en Pámanes, pasando por un buen número de monasterios entre los que destacamos Santa María de la Vid, Sancti Spiritus de Astorga o Santo Toribio de Liébana, además de parroquias y santuarios como el de la Bien Aparecida, parroquias de San Juan de Somorrostro, Santa María de San Sebastián, Gumiel de Izán, prioral del Puerto de Santa María, San Sebastián de Villacastín [fig. 3], las colegiatas de San Pedro de Lerma o Castrojeriz, y un largo etcétera que no desarrollamos para no alargar el texto. No obstante, muchos de ellos están todavía sin analizar, pero sobre todo falta un estudio de conjunto que aborde con criterio esta opción estética en nuestro país y explique las razones de su extensión. El primer interesado por el tema fue José María Azcárate¹¹, y después ha ido aumentando poco a poco la historiografía que lo aborda de modo científico, pero todavía es escasa para la magnitud de las realizaciones existentes en nuestra geografía¹².

¹⁰ Citado por PANOFSKY, E., «La primera página...», *op. cit.*, p. 203.

¹¹ AZCÁRATE, J. M.^a, «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 18, 1966, pp. 525-549.

¹² Aunque la historiografía española sobre el tema no es muy abundante, existen interesantes trabajos, de los que entresacamos algunos ejemplos: LABEAGA MENDIOLA, J. C., «La girola gótica de la parroquia de Santa María de Viana (Navarra), realizada entre 1693 y 1717», pp. 171-179, y MONTOLIU SOLER, V., «Mantenimiento de las estructuras góticas en la arquitectura barroca valenciana», pp. 179-185, ambos en *Simposio Nacional del CEHA. Arte gótico postmedieval*, Segovia, 1987; RAMALLO ASENSIO, G., «Recurrencias a la estética tardogótica en la arquitectura asturiana del primer tercio del XVIII», *Anales de la Historia del Arte*, 4, 1994, pp. 225-236; COFIÑO FERNÁNDEZ, I., «Las recuperaciones historicistas en la arquitectura religiosa del barroco castellano», *Edades, Revista de Historia*, 2, 1997, pp. 113-122; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Un edificio gótico fuera de época. La prioral del Puerto de Santa María», *Laboratorio de Arte*, 1992, 5, pp. 205-222. P. J. POMAR RODIL ha escrito varios trabajos sobre el tema: «La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: la catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), una construcción "gótica" del pleno barroco», *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, tomo II, Sevilla, 2000, pp. 841-851; ÍDEM, «Arquitectura barroca de progeñie gótica en España e Hispanoamérica», en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, 2001, pp. 1.109-1.122; RÍOS MARTÍNEZ, E., «Gótico barroco y romántico en la arquitectura jerezana del siglo XVIII», *Revista de Historia de Jerez*,



Fig. 3. Iglesia de San Sebastián, Villacastrín.

Una prueba de la vigencia de lo gótico en determinados ambientes intelectuales de la arquitectura, así como de la existencia de una corriente favorable a su revalorización, se constata con la presencia en un buen número de tratados de la época, tanto en su vertiente técnica como en la especulativa. Este último aspecto se hace notorio en *Architectura civil recta y obliqua*, del célebre Juan de Caramuel Lobkowitz¹³. La querencia puede explicarse si consideramos la utilización de formas góticas como una manera de subvertir las normas clásicas, de romper con lo canónico y abrir más posibilidades a la característica libertad compositiva de la arquitectura barroca, que adopta sin rubor elementos de la más variada procedencia. Así, este teórico entiende que la arquitectura gótica tiene atractivo porque resulta original respecto al mundo grecorromano, rechazando el academicismo propio de lo clásico, «... los Judíos y los Godos cortaron o dibuxaron muchas piedras sin haver visto semejantes ideas en Griegos y Romanos alcázares»¹⁴. Defiende, pues, la posibilidad de utilizar otros modelos

2001, pp. 127-135. GARCÍA MELERO, J. E., «Bases metodológicas para el estudio de las transformaciones arquitectónicas de las catedrales góticas», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 125-135, GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998.

¹³ CARAMUEL LOBKOWITZ, J. de, *Architectura civil recta y obliqua. Considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalén*, Vigevano, 1678, tomo II, tratado V, f. 42, trata al gótico como el octavo orden, dándole por tanto categoría similar a los clásicos.

¹⁴ BONET CORREA, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, p. 223.

que hasta entonces habían sido considerados como bárbaros y que, sin embargo, él aprecia por tener valores distintos a los ideales clasicistas¹⁵. Por último, conviene recordar que cuando Caramuel hablaba del Gótico, no sólo se refería a un estilo antiguo, sino también a un modo constructivo que se mantenía vigente en su tiempo y del que tenía numerosos ejemplares a su alrededor¹⁶. Algo parecido podemos decir de Guarino Guarini¹⁷, quien, impresionado por el mundo de la Edad Media, recogió en su tratado *Architettura Civile* ideas tomadas de la arquitectura medieval, que resultaron fructíferas para sus teorías y también, como es notorio, para sus realizaciones¹⁸. Queremos destacar que ambos tratadistas incluyeron, entre los diferentes órdenes que estudiaron en sus obras, uno al que denominaron *gótico*, lo cual es altamente significativo de la existencia de una simpatía hacia ese estilo dentro de ciertos círculos intelectuales.

Por otro lado, constatamos que algunos tratados de arquitectura seguían analizando uno de los elementos más característicos del Gótico, la bóveda de nervios, lo cual confirma su actualidad. El estudio de este tipo de cubiertas, tanto científico como técnico, se mantuvo vigente en España de manera ininterrumpida durante toda la Edad Moderna en la teoría arquitectónica. Prueba de ello es la importante lista de tratados, manuscritos o impresos, que incluían entre sus materias el análisis de las crucerías y los problemas de trazar la montea de las bóvedas. El primer tratado español del Barroco que se ocupa de dicha estereotomía es *Cerramientos y trazas de montea*, compuesto probablemente en los primeros años del seiscientos por Ginés Martínez de Aranda¹⁹. Un poco más tardío es el *Compendio de Architectura* de Simón García²⁰ [fig. 4]. De menor difusión, debido a la insularidad de su autor, es el manuscrito del

¹⁵ Así dice CARAMUEL en su tratado cuando habla del orden gótico: «Es verdaderamente curiosa e ingeniosa la Ghotica, y dificultosa si se ha de labrar bien ... que para ser bien executada pide que con gran ingenio, y no sin gran cuydado y advertencia se proceda en sus cortes... No solamente en las colunas, sino tambien en las vovedas tuvieron los Godos muy especial Architectura».

¹⁶ Esta cuestión la plantea PENA BUJÁN, C., «La arquitectura de los bárbaros: Juan de Caramuel de Lobkowitz y el orden gótico», *Quintana*, 4, 2005, pp. 197-212.

¹⁷ Sobre la confrontación dialéctica de estos dos autores, *vid.* OESCHLIN, W., «Bemerkungen zu Guarino Guarini und Juan Caramuel de Lobkowitz», *Raggi*, 9, 1969, pp. 91-109, traducido al español con el título «Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz», *Anales de Arquitectura*, 2, 1990, pp. 76-89.

¹⁸ El tratado de Guarino Guarini, póstumo e incompleto, se publicó después de su muerte, en 1737, aunque los dibujos se editaron al poco de su fallecimiento con el título *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*.

¹⁹ MARTÍNEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y trazas de montea*. Conocemos el manuscrito parcialmente gracias a la copia que hizo a mediados del siglo XVII José Simón de Churriguera, del que solo nos llegaron tres de las cinco partes de las que constaba, y que utilizaron sus descendientes en el siglo XVIII, lo que habla de la vigencia de la obra a lo largo de los años.

²⁰ GARCÍA, Simón, *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de geometría*, Salamanca, 1681.

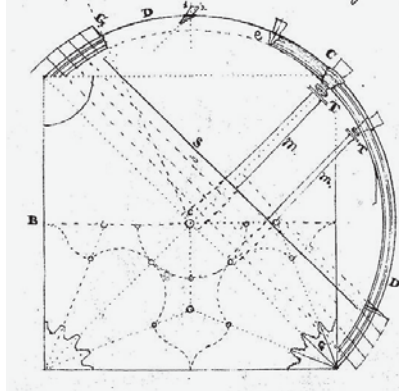


Fig. 4. Montea de una bóveda de crucería dibujada en el tratado de Simón García.

mallorquín Joseph Gelabert²¹, mientras que el libro de José Ximénez Donoso no ha llegado a nuestros días²². En la América española también hubo quien se preocupó de las bóvedas de crucería, como el gaditano afincado en México fray Andrés de San Miguel, quien hacia 1630 preparó un manuscrito tratando el tema²³. En el siglo XVIII todavía algunos tratados mantenían capítulos centrales para explicar el arte de la montea, como el de Tomás Vicente Tosca, cuyo voluminoso texto *Compendio Mathematico* incluye el tomo V, donde dedica gran parte a tal cuestión²⁴; la obra tuvo tanto éxito que fue reeditada en los años 1727, 1757 y 1794. Juan de Portor trata en su manuscrito algunos ejemplos de bóvedas de crucería²⁵, lo mismo que Andrés Julián de Mazarrasa²⁶. La sorprendente vitalidad de la estereotomía en este siglo no se debe tanto a la continuidad propia de la tradición española, como a una nueva reflexión de matiz historicista surgida en el contexto centroeuropeo, lo que nos obliga a recordar que más allá de nuestras fronteras sucedía algo similar²⁷. El repertorio de títulos reseñado demuestra la preocupación teórica que había sobre la cuestión, que a su vez evidencia el interés práctico de gran número de maestros barrocos que seguían trabajando en sus construcciones con bóvedas de crucería, los cuales

²¹ GELABERT, J., *Vertaderas traçes del art de picapedrer, de les quals sa poden aprofitar molt facilment tots los qui desitjen asser mestras aprimorats de dit art sols sapien llegir y conoxer las cifras*, Mallorca, 1653.

²² El manuscrito lo conocemos porque es citado por PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1724.

²³ Citado por GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, p. 34.

²⁴ VICENTE TOSCA, T., *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*. El tomo V está dedicado a *Arquitectura civil, Montea y Cantería, Arquitectura Militar, Pirobecnia y Artillería*, Valencia, 1707.

²⁵ PORTOR Y CASTRO, J. de, *Cuaderno de Arquitectura*, 1708.

²⁶ JULIÁN DE MAZARRASA, A., *Tratado de Arquitectura*, escrito entre 1750 y 1760, está compuesto de seis libros, uno de los cuales está dedicado a *Montea y cortes de cantería*.

²⁷ Así lo afirma, entre otros, GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, p. 52.

tenían que salvar las dificultades de la construcción de la época que, como afirma Antonio Bonet, obedecía a problemas diferentes de los medievales²⁸, y que por eso tenemos que analizar con presupuestos también distintos.

Ahora bien, la utilización de estas formas solía circunscribirse en la práctica a una reducida clase de edificios religiosos, siendo evidente que durante mucho tiempo hubo una tendencia histórica a identificar el estilo medieval con ciertas tipologías arquitectónicas. En este sentido, resulta paradigmático el caso de las catedrales, que el imaginario colectivo entendía, y todavía lo sigue haciendo actualmente, en clave gótica. También es constatable que la peculiar configuración se empleaba primordialmente en los espacios interiores de los edificios religiosos, lo que podríamos entender como escenarios litúrgicos o de oración, siendo los que se asociaban con más facilidad al lenguaje gótico y coincidían en simbología. Relacionado con esto, conviene recordar que una de las categorías estéticas más relevantes del Barroco es la persuasión, una cualidad tomada de la retórica que es más fácil de conseguir utilizando formas aceptadas, aquellas que no suponen una ruptura con la morfología arquitectónica más conocida y familiar, que por ello pueden ser asumidas de manera fácil e inconsciente por los fieles.

Muchas veces la utilización de las formas góticas estaba condicionada porque se trataba de ampliaciones, reformas o restauraciones de edificios heredados. En estos casos lo más habitual era optar por mantener el principio de la unidad de estilo, continuando la obra en el primigenio, con el fin de conseguir un arreglo que evitara en lo posible cualquier disonancia. Así se venía defendiendo desde la antigüedad por Vitruvio, quien propugnaba «la correspondencia total del edificio», principio que se mantuvo en la teoría renacentista. Alberti puso los fundamentos de la restauración al definir en su tratado de arquitectura el concepto de *conformità* o *convenienza*²⁹, abogando por la armonía de todas las partes del edificio, cuestión que fue seguida de manera mayoritaria en la tratadística. No obstante, queremos hacer hincapié en el hecho de que la unidad formal de estilo era una de las posibilidades, no una obligación o una cuestión universalmente aceptada. Para corroborar esta idea nos puede servir de paradigma la catedral de León. Cuando en el siglo XVII fue necesario atajar los graves problemas estructurales del edificio, se escogió la solución más difícil y contraria a la doctrina; en vez de rehacer las bóvedas de crucería, seguir utilizando las estructuras góticas y mantener las formas originales, el cabildo prefirió levantar una aparatosa cúpula en el centro del crucero, agravando de esta manera las amenazas que pretendía solucionar. Pues bien, los capitulares leo-

²⁸ BONET CORREA, A., «Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, 1989, p. 58.

²⁹ Esta idea la plantea ALBERTI en el libro sexto, capítulo segundo, de su tratado titulado *Los diez libros de arquitectura*. En la traducción española de 1582, realizada en Madrid por el impresor Alfonso Gómez, se encuentra en los folios 161-163.

neses optaron de esta manera por una alternativa estética concreta, no sin haber mantenido discusiones previas en el seno del cabildo antes de decidir la actuación, quedando las cuestiones técnicas relegadas a un segundo plano y condicionadas a la decisión subjetiva del gusto. La cuestión oscilaba entre seguir las preferencias artísticas propias de la época del Barroco y hacer una obra novedosa de estética contemporánea, o seguir los principios de la incipiente doctrina restauradora imitando las formas antiguas³⁰. En este caso triunfó la primera, pero no era lo habitual. Vayamos a otro ejemplo, la catedral nueva de Salamanca. Entre los años 1585 y 1589 hubo una interesante polémica sobre el estilo que se debía adoptar para la conclusión del edificio. A la hora de escoger entre lo *moderno*, que es como se denomina en la documentación de la época a lo gótico, o lo *antiguo*, que es como se llama a lo clásico, en esta ocasión el cabildo decidió que el maestro Juan del Ribero Rada –que era un reconocido arquitecto de sólida formación y práctica clásicista– «... continúe la obra a lo moderno, como esta lo hecho, sin que esceda de ello en cosa alguna»³¹. Más adelante, ya en la fase constructiva del barroco realizada a partir de 1658, de nuevo se confirmó la idea de mantener la unidad de estilo, y, a pesar del tiempo transcurrido, continuaron la edificación haciendo uso de las formas más significativas del Gótico, tanto en bóvedas como en fachadas, sin preocuparse por hacer referencias a la arquitectura coetánea³² [fig. 5].

Si nos centramos en cuestiones estéticas, vemos que desde finales del siglo XVII y hasta mediados del siglo siguiente se desarrolló en España una corriente arquitectónica cada vez más interesada por los valores plásticos de los edificios. Esta concepción entraba en clara contraposición con la arquitectura renovadora que trató de imponer la nueva dinastía reinante que llegó con Felipe V, objetivo incluido dentro de una política general comprometida en modernizar el país que los Austria habían dejado maltrecho. Frente a lo europeo, que llegaba ahora con aires de renovación, aquella tendencia pregonaba el mantenimiento de la tradición española, distanciándose de lo que se estaba haciendo de forma generalizada en el resto de Europa en esos momentos. Por esta razón, suele denominarse a esta modalidad como *castiza*, ya que prima aquello que puede ser considerado como típico y genuino del país, en contra del Barroco clasicis-

³⁰ Sobre esta actuación se puede consultar: DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, E., *Catedral de León. La cúpula del siglo XVII y la linterna del XVIII*, Madrid, 1931; RIVERA BLANCO, J., *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, 1993; CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, M. D., «Las transformaciones del Renacimiento y el esplendor barroco», en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 133-228; MORAIS VALLEJO, E., «La transformación barroca del interior de la catedral de León. Una idea con una larga gestación», *De Arte*, 5, 2006, pp. 133-155.

³¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Gótico *versus* Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca», Actas del Congreso *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 15-16.

³² PEREDA, F., «La catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII», *BSSA*, 60, 1994, pp. 393-394.



Fig. 5. Catedral de Salamanca. Fachada sur e interior.

ta e internacional propiciado por los Borbón. Así, en la arquitectura española nos encontramos con dos estilos muy distanciados que obedecen a postulados diferentes y son de gusto distinto.

Dentro de esta inclinación estética que hemos denominado como castiza podemos incluir el gusto por el Gótico, tanto por ser una expresión sentida como tradicional y recuerdo de un pasado glorioso de España, como por la facilidad que tiene para ofrecer mayor amplitud al repertorio plástico que reclama este tipo de arquitectura. El arte barroco no tiene la homogeneidad de caracteres que identificamos en otros períodos, sino más bien al contrario, ya que la diversidad puede ser considerada como uno de sus rasgos más distintivos. De hecho, el Barroco se caracteriza por su multiplicidad, cosa que consigue, entre otras razones, por la asimilación de elementos procedentes de los más variados orígenes³³. Aquí es donde entra en juego la recuperación y actualización de elementos del pasado.

Algunos autores distinguen la utilización arcaizante de las formas góticas perpetrada en lugares periféricos por artífices de escasa categoría que no habían evolucionado y que tuvieron un aprendizaje gremial, de otra muy diferente practicada en círculos cultos, interpretada por verdaderos arquitectos de sólida formación teórica y práctica, que estaban al tanto de las novedades y de las líneas generales de la actividad arquitectónica de la época³⁴. Es innegable que

³³ 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.

³⁴ *Cfr.* GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, pp. 227-228, quien hace esta diferencia y a la primera modalidad denomina «pervivencia» (survival), y a la segunda «recurrencia» (revival).

los presupuestos que alientan ambas maneras de ejercitar y entender la arquitectura son distintos, lo mismo que es indudable la diferente categoría artística que alcanzaban cada una de ellas en sus resultados. No obstante, creemos que las diferencias están en la calidad técnica o artística de ambas, pero estamos convencidos de que las dos tendencias conviven en el tiempo porque hay un determinado clima estético en la sociedad que las hace posible. Está presente tanto en los pueblos alejados de la corte, que gustan de parroquias cubiertas por bóvedas estrelladas para albergar su religiosidad, como en las grandes ciudades que quieren ver sus catedrales revestidas con las galas góticas, o los monasterios que mantienen a gala la unión con su pasado. Así pues, podemos convenir en que existe una categoría del gusto en esta época con la que comulgan las dos maneras. Precisamente por eso tiene relativo éxito en distintos escenarios del Barroco una cierta estética filomedieval. Los fundamentos de este gusto no tienen que ver con una determinada concepción de belleza, ni hay que buscarlos en una argumentación lógica o en valores pretendidamente objetivos, sino que se basan en preferencias relacionadas con la imaginación, la intuición, la experiencia estética y demás principios subjetivos del gusto.

En otro orden de cosas, tenemos presente que otro de los principios del Barroco es la ruptura con la normativa clasicista y sus convencionalismos, como ya vimos más arriba. Aquí es donde el diseño curvilíneo y variado de las formas góticas, lo mismo que la libertad compositiva de sus soportes, se convierte en un motivo anticlásico de gran valor plástico. Además, la arquitectura gótica no tiene formas normalizadas, ni se basa en concepciones cerradas y reguladas como los órdenes, por lo que resulta más versátil y fácil de amoldarse a cualquier exigencia estructural o exornativa³⁵. El dibujo de los nervios de las bóvedas estrelladas alienta la creatividad de los arquitectos que, imprimiendo mayor carga personal en sus proyectos, hacen aumentar la entidad de los valores subjetivos del arte y crean atmósferas espaciales más emocionales con el fin de lograr mejor la pretendida categoría de la persuasión, empresa que tanto interesa a la arquitectura barroca. Pero no hay especial interés por parecer medievalistas, sino más bien la intención de manipular los materiales históricos para conseguir atrevimientos formales donde pueden convivir fórmulas distintas. Por todo ello lo gótico conjuga bien con la voluntad barroca de negar la validez objetiva de las reglas clásicas, ofreciendo alternativas a la uniformidad y rigidez canónica defendida por la teoría renacentista. Lo tenemos que entender como algo propio del espíritu barroco, siendo una manera de jugar con la tradición para desarrollar nuevos valores artísticos más allá de la mirada hacia la antigüedad grecorromana. Piensan que para hacer evolucionar la arquitectura y encon-

³⁵ La cuestión se trata con relación al siglo XVI en NIETO ALCAIDE, V., «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellano leonesas en el Renacimiento», en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, pp. 129-147.

trar medios expresivos nuevos también hay que dirigir la vista hacia otras épocas y otros lugares, porque los bárbaros (los góticos) también pueden tener valores estéticos útiles para conseguir los objetivos de la arquitectura del momento, al tiempo que se alienta con ello la inventiva inherente al arte del barroco. En este sentido es en el que teóricos de la categoría de Caramuel³⁶ o Guarini³⁷ defienden la existencia de un *orden gótico*, aunque parezca una contradicción en sus términos.

Con la utilización de formas medievales en época barroca se está impulsando, por otro camino más, lo que Simón Marchán llama la disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno, que el profesor considera inseparable de la ruptura de los órdenes supuestamente clásicos y que se consume en una doble dirección, el relativismo artístico y el relativismo del gusto³⁸.

En ocasiones, las categorías del gusto pueden aclarar problemas estilísticos que son muy difíciles de explicar desde otros presupuestos más objetivos, porque, como dice Valeriano Bozal, «lo que persiste por debajo de los cambios estilísticos son elementos del gusto, y sólo ellos explican la persistencia y la diferencia»³⁹. No obstante, conviene remarcar que el gusto gótico durante la época barroca es minoritario, ya que sus obras son mucho menores en número, aunque lo suficiente para tenerlas en cuenta. Se habla de gustos de época, pero, como ya anunciábamos al principio de nuestra comunicación, también se puede hablar del gusto de un colectivo, que llega a tener criterios propios para establecer sus preferencias estéticas. De ahí la importancia de analizar los factores que lo hacen posible, incluso, como en el caso que estudiamos ahora, en contra de las preferencias mayoritarias de la sociedad que lo alberga y el tiempo histórico en el que sucede. ¿Por qué a veces se da una contradicción entre lenguaje artístico propio de la época y el gusto de una parte de la sociedad? Aunque el gusto no tiene por qué ser dependiente y subsidiario de concepciones ideológicas de cualquier tipo, sin embargo hay determinados gustos que sí responden a ideologías concretas que ven sus ideas reflejadas en las obras de arte⁴⁰. Las razones de esta manera de actuar en arquitectura pueden ser ideoló-

³⁶ CARAMUEL LOBKOWITZ, J. de, *op. cit.*, tomo II, tratado V, p. 42: «El Octavo [orden] es el Gótico, que se usaba en las Provincias del Septentrion antiguamente; y quando sus Naturales, por no caber en ellas, entraron en Italia y España; y inundando más con su multitud, que venciendo con su valor, las sugetaron, vino también con ellos, y revocando las leyes, que la arquitectura Griega y Latina prescribía, fue todo puesto en obra, como consta de todos los Templos y Palacios, que después, que ellos empezaron a mandar, y reynar, se edificaron en España y Italia».

³⁷ Así se refleja en los dibujos publicados de GUARINI, Guarino, *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*, 1737.

³⁸ MARCHÁN FIZ, S., *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, 2010, pp. 43-44.

³⁹ BOZAL, V., *El Gusto*, Madrid, 1999, p. 21.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 19.

gicas, técnicas o estéticas, aunque siempre tienen una justificación consciente detrás; será más o menos válida, según quien lo interprete, pero no siempre resultado de la incompetencia de los arquitectos, como muchas veces se quiere hacer ver, por lo que no debe ser considerado como un mero arcaísmo sin aparente valor para la Historia del Arte.

Podemos comprobar que esta manera de actuar era propia de la arquitectura habitualmente propiciada por promotores conservadores y defensores de lo tradicional, opuestos a los aires innovadores traídos por la nueva dinastía borbónica. Nunca hay que dejar de lado la importancia que tienen los comitentes para que el desarrollo de las maneras artísticas vaya orientado hacia unos modelos u otros. La pequeña nobleza provinciana, ciertas órdenes religiosas, algunos obispos y cabildos, los gremios y el pueblo llano –este último por la influencia ejercida por aquellos de manera intencionada– eran los principales defensores de esta corriente, que, en su idea de considerar a los edificios del pasado como signo de identidad nacional, no dudaron en aceptar lenguajes tradicionales o históricos para las nuevas realizaciones. También suponían que ciertos espacios religiosos eran más expresivos y cumplían mejor sus objetivos con formas que habían demostrado su validez a lo largo de los siglos. Por todo ello puede ser considerada una manifestación artística que refleja una preferencia basada en una determinada ideología cultural. Al tiempo se convierte en testimonio del gusto de una parte privilegiada de la sociedad, así como de las clases populares a las que iban especialmente dirigidos estos edificios con el propósito de actuar sobre su facultad sentimental.

Pues bien, si entendemos el gusto desde el punto de vista descriptivo, es decir, como el concepto estético que reseña las distintas orientaciones o preferencias estéticas de una colectividad⁴¹, y si, por otro lado, el arte que se produce y acepta en cada época es testimonio del gusto de ese momento histórico⁴², podemos concluir que la utilización de las formas góticas durante el período barroco es una cuestión particular del gusto. Representa una interesante corriente artística, enfrentada tanto a las preferencias generales como a las oficiales, que estuvo propiciada por un colectivo que proponía y aceptaba una fisonomía particular para edificios concretos. La variante se debe a los intereses de los comitentes y las predilecciones del público, pero también a las posibles alternativas entre las cuales podían escoger los arquitectos, tanto desde la teoría como desde la experiencia vital; todo ello dentro de un determinado ambiente cultural en el que predominaba un gusto basado en los valores plásticos y con afecto por la tradición.

⁴¹ Esta es una de las acepciones posibles del concepto del gusto; *vid.* HENCKMAN, W. y LOTTER, K., *Diccionario de estética*, Barcelona, 1998, p. 121; BOZAL, V., *op. cit.*, p. 15.

⁴² BOZAL, V., *op. cit.*, p. 16.