



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2019/2020

**INTERVENCIONES ARQUITECTÓNICAS
INNOVADORAS EN LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y
LEÓN DURANTE EL BARROCO (1600-1760)**
**INNOVATIVE ARCHITECTURAL INTERVENTIONS IN THE
CATHEDRALS OF CASTILLA AND LEON DURING THE
BAROQUE (1600-1760)**

Ángel Varela Fernández

Tutor: Emilio Morais Vallejo

EL/LA TUTOR/A,

EL/LA ALUMNO/A,

Fdo.:

Fdo.:

RESUMEN: Durante los siglos del Barroco las catedrales de Castilla y León vivieron su último gran periodo de vitalidad artística y constructiva, con múltiples actuaciones que van a determinar, en muchos casos, su imagen, valores y configuración definitiva. El criterio principal de intervención arquitectónica fue el de la apuesta por la modernidad, es decir, la adecuación de los viejos templos a la nueva sensibilidad estética y las nuevas necesidades de la época barroca. Así se va a intervenir en fachadas, torres y cruceros, y las catedrales se ampliarán o reformarán con nuevas capillas. Todas esas actuaciones se encuentran entre lo mejor del barroco español y son importantes para conocer la manera en que los arquitectos españoles del Barroco valoraron y se enfrentaron a los grandes monumentos heredados de sus antepasados.

ABSTRACT: During the centuries of the Baroque the cathedrals of Castilla y León lived their last great period of artistic and constructive vitality, with multiple performances that will determine, in many cases, their image, values and final configuration. The main criterion for architectural intervention was the commitment to modernity, that is, the adaptation of the old temples to the new sensibility and the new needs of the Baroque period. In this way they will intervene in facades, towers and cruise ships, and the cathedrals will be expanded or reformed with new chapels. All these performances are among the best of the Spanish Baroque and are important to know the way in which the Spanish Baroque architects valued and confronted the great monuments inherited from their ancestors.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	2
2. LA INTERVENCIÓN EN MONUMENTOS DEL PASADO HASTA EL SIGLO XVIII.....	7
3. LA CATEDRAL ESPAÑOLA EN EL BARROCO.....	16
4. LA APUESTA POR LA MODERNIDAD O LA ADECUACIÓN A LA SENSIBILIDAD DE LOS NUEVOS TIEMPOS EN LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN.....	23
LOS CRITERIOS DE INTERVENCIÓN	24
LA APUESTA POR LA MODERNIDAD O LA ADECUACIÓN A LA SENSIBILIDAD DE LOS NUEVOS TIEMPOS	28
5. CONCLUSIONES	51
BIBLIOGRAFÍA	53
ANEXO DE IMÁGENES.....	63

1. INTRODUCCIÓN

El Real Decreto 1393/2007, publicado en el Boletín Oficial del Estado (BOE) del 29 de octubre, indica que todas las enseñanzas oficiales de grado, en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), concluirán con la elaboración y defensa de un Trabajo de Fin de Grado (TFG) que ha de formar parte del plan de estudios y por tanto con una asignación de créditos, en el que los estudiantes demuestren los conocimientos y competencias adquiridas a lo largo de sus estudios de grado. La Comisión de Coordinación del Grado en Historia del Arte de la Universidad de León, mediante el documento titulado “Normas específicas para la realización del Trabajo Fin de Grado”, ha establecido que «El TFG consistirá en el desarrollo de un tema de interés histórico-artístico o un trabajo de carácter profesionalizante, e incluirá siempre la elaboración del estado de la cuestión». El presente trabajo se enmarca en la primera modalidad señalada, pues, como su título indica, pretende ofrecer un panorama general de las intervenciones arquitectónicas que, desde el criterio de la utilización de las formas artísticas propias del momento, se realizaron en las catedrales de Castilla y León, edificios mayoritariamente construidos en épocas pasadas, durante el Barroco.

De esta manera el presente trabajo se encuentra a medio camino entre dos asignaturas del grado en Historia del Arte de la ULE, ambas consideradas troncales. Por una parte, *Arte Barroco Español*, puesto que el tema objeto de estudio entra de lleno en lo mejor de la arquitectura barroca española. Por la otra, *Teoría e Historia de la Restauración*, puesto que las intervenciones arquitectónicas en las catedrales, como actuaciones en edificios preexistentes, se suelen estudiar como parte de la historia de la conservación y la restauración monumental. La interrelación entre ambas es clara, pues la historia de la restauración monumental no solo forma parte de la historia de la arquitectura y la complementa, sino que además la moderna disciplina de la restauración artística necesita de trabajos de investigación histórico-artística para fundamentar científicamente sus actuaciones, como han señalado María José Martínez Justicia y Javier Rivera Blanco¹. La realización de este trabajo, pues, ha permitido un

¹ Para María José Martínez Justicia, «La restauración como disciplina científica constituye un precioso instrumento de investigación de la obra de arte», pues, en primer lugar, «La reconstrucción de la Historia de la Restauración ... daría sin duda respuesta a múltiples interrogantes, proporcionaría muchos datos y sin duda nos sacaría de muchos errores», y en segundo lugar, porque la investigación histórico-artística de una obra de arte antes de proceder a su restauración es esencial para no cometer errores durante la misma y realizar una intervención restauradora verdaderamente científica y con criterios adecuados a la obra, lo cual hago extensivo a la arquitectura, siguiendo a Javier Rivera Blanco: «... es de vital importancia elaborar trabajos científicos sobre la historia de nuestros edificios, sobre los modos y comportamientos que a través de los tiempos han seguido los arquitectos y maestros de obras al enfrentarse a arquitecturas

acercamiento a un campo de estudio que exige cierta interdisciplinariedad y que es además del máximo interés y necesidad en la actualidad, además de ofrecer la posibilidad de profundizar en temas que no es posible abordar en profundidad durante el desarrollo de las dos asignaturas citadas, y de demostrar la adquisición de las competencias básicas del grado, como son el trabajo autónomo, la capacidad para buscar, analizar críticamente y organizar información, y su empleo en textos elaborados y originales en los que la correcta expresión escrita y la capacidad de análisis y de síntesis son tan importantes como la calidad y cantidad de la información recopilada. Con ello creemos haber justificado el interés del tema y del TFG.

Por su parte, el objetivo principal de este trabajo es determinar de qué manera concreta actuaron los arquitectos y maestros de obras que tuvieron que intervenir en las catedrales de Castilla y León durante el Barroco proyectando y ejecutando desde las coordenadas artísticas dominantes en su tiempo. Se parte de la premisa de que las intervenciones arquitectónicas en edificios preexistentes siguieron tres criterios de actuación, según los estudios de Javier Rivera Blanco y Emilio Morais Vallejo²: el de la apuesta por la modernidad o la adecuación a la sensibilidad estética de los nuevos tiempos; el de la defensa de la unidad de estilo, actuando con el mismo estilo original o predominante del edificio; y el que busca un compromiso entre las viejas y las nuevas formas. Este TFG pretende profundizar en el conocimiento del primero de ellos para vislumbrar los modelos de actuación que la innovación ofrecía, lo cual supone intentar asentar las bases para una posible y futura sistematización de las intervenciones arquitectónicas innovadoras en edificios preexistentes que complete la sistematización ya elaborada por los autores citados. Se enmarca por lo tanto en una línea de investigación, la del estudio de las intervenciones arquitectónicas en las catedrales, muy fructífera en la historiografía española de las últimas décadas, y relativamente novedosa y reciente, como demuestran algunos de los mejores trabajos publicados: el trabajo pionero de Javier Rivera Blanco sobre la intervención en monumentos españoles hasta

preexistentes que debían concluir, restaurar, ampliar, alterar, mejorar o reformar por las causas que fueren y buscando las funciones pertinentes a cada causa y momento». María José Martínez Justicia, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística* (Madrid: Tecnos, 2001), 42-44. La cita es de la pág. 42. Javier Rivera Blanco, “Teoría e historia de la intervención en monumentos españoles hasta el Romanticismo”, en *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica* (Valladolid: Restauración y Rehabilitación, 2001), 27.

² Rivera Blanco, “Teoría e historia...”; Emilio Morais Vallejo, “Diferentes modelos de intervención arquitectónica en las catedrales de Castilla y León durante el Barroco”, en *El conservador-restaurador de patrimonio cultural: experiencias de preservación e intervención en la obra de arte*, coord. por Jorge Martínez Montero y Lourdes Santos de Paz (León: Universidad de León, Área de publicaciones, 2014), 141-161.

el Romanticismo³, de finales del siglo pasado, y las visiones generales, congresos y síntesis que ya durante los primeros años de la centuria actual se han elaborado, como son los dirigidos y coordinados por Miguel Ángel Castillo Oreja, Germán Ramallo Asensio y María del Carmen Lacarra Ducay⁴, o las monografías de María Pilar Díaz Muñoz⁵, Eduardo Azofra Agustín, Emilio Morais Vallejo, José Antonio Ruiz Hernando, José Matesanz del Barrio y el propio Germán Ramallo⁶, por no citar más que los nombres más relevantes que han estudiado las catedrales castellanas y leonesas, pues hay muchos otros.

Además de ese objetivo principal, el trabajo también se propone realizar un repaso por las principales aportaciones historiográficas sobre el tema para conocer las fortalezas y las carencias que presenta hoy su investigación; es por tanto un estado de la cuestión en sí mismo, pero como se viene diciendo, el gran desarrollo cuantitativo que los estudios sobre el tema han adquirido en las últimas décadas hace inviable que este estado de la cuestión sea exhaustivo. Por eso, el primer paso en la realización de este trabajo fue recopilar todos los documentos historiográficos producidos sobre el tema y seleccionar, con la ayuda del tutor, los más relevantes para el objeto de estudio. Así, quedaron fuera las obras generales que abarcan todo el panorama de las catedrales españolas, las divulgativas que sobre cada una de ellas se han escrito, y las monografías, la mayoría de ellas ya superadas, excepto en aquellos casos en que la bibliografía específica fuera escasa. Otras importantes fuentes bibliográficas que no han podido ser incluidas en este TFG son aquellas que, por su antigüedad o por su limitado número de ejemplares, no se han podido localizar en esta época de pandemia que vivimos. Para la búsqueda y consulta de bibliografía se ha acudido a las bibliotecas de la Universidad de León y la Biblioteca Pública Provincial de León, así como a diversas bases de datos en Internet como Dialnet, el servicio de envío de artículos bajo demanda del CSIC, y Academia.edu.

³ Citado en la nota 1.

⁴ Miguel Ángel Castillo Oreja, ed., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado* (Madrid: Fundación BBVA – A. Machado Libros, 2001). Germán Ramallo Asensio, coord., *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos* (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003). Idem, coord., *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica* (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010). María del Carmen Lacarra Ducay, coord., *El barroco en las catedrales españolas* (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2010).

⁵ María Pilar Díaz Muñoz, *Catedrales en el Barroco* (Madrid: Ediciones Jaguar, 2003).

⁶ Citados a lo largo del trabajo. Germán Ramallo es sin duda quien más ha trabajado sobre este tema, que en parte ya trató en su tesis doctoral, y el maestro de personas que han elaborado sus tesis doctorales sobre este asunto, como Francisca del Baño Martínez.

Con una bibliografía de referencia, el segundo paso fue leer las obras tanto generales sobre nuestro tema particular como introductorias a cada catedral que son más relevantes para hacerse una idea inicial de la amplitud de las obras a tratar, y proceder después a elaborar un primer índice de contenidos a partir del cual seguir trabajando. Después se fueron analizando los principales trabajos sobre cada catedral, intentando que todos los referidos a la época del Barroco en la arquitectura estén representados en este TFG. Además se consultaron algunas fuentes bibliográficas básicas sobre la historia y teoría de la restauración monumental hasta mediados del siglo XVIII, dado el carácter híbrido del trabajo. La importancia dada a esta parte es menor que a la puramente artística, como se comprueba echando un vistazo a la bibliografía y el espacio dedicado a una y otra. En efecto, el texto comienza con un primer capítulo en el que se exponen los principios y criterios que definen las prácticas de la intervención en arquitecturas del pasado hasta mediados del siglo XVIII. Este primer capítulo funciona por lo tanto como introducción teórica que pretende ofrecer al lector unas coordenadas teóricas básicas que permitan entender en toda su dimensión el resto del trabajo. Continúa este con un segundo capítulo en que se aborda sintéticamente, pero creemos que tocando todos los temas, el complejo asunto de la vitalidad artística y constructiva de las catedrales españolas durante los siglos XVII y XVIII. Sirve también como explicación introductoria al tercer capítulo, que constituye el núcleo del trabajo, como demuestra su extensión. La tratadística arquitectónica del Barroco en España no elaboró teorías de intervención en monumentos del pasado; por ello en este capítulo se abordan diferentes obras, necesariamente seleccionadas, para deducir de ellas la praxis restauradora barroca en el marco del criterio de la innovación, como objetivo principal de este Trabajo de Fin de Grado.

Antes de dejar paso al cuerpo del trabajo, es necesario hacer algunas aclaraciones sobre el mismo. En primer lugar, se ha elegido la delimitación espacial de la actual Comunidad Autónoma de Castilla y León porque pretender abarcar todo el territorio nacional sería imposible en los límites de un TFG. Abordar las once catedrales que se reparten por el vasto territorio de Castilla y León tampoco es tarea sencilla, pero al menos se justifica porque forman una unidad política en la actualidad, y asimismo una unidad histórica y artística, en cuanto que la inmensa mayoría de ellas comparte cronología, estilo e incluso maestros, además de que ya han sido estudiadas conjuntamente en otras ocasiones, como demuestran los trabajos de Eduardo Azofra, Emilio Morais y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, citados a lo largo del texto. Por otra

parte, soy consciente de que Castilla y León no existía como hoy en los siglos XVII y XVIII, pero sus territorios, como integrantes de esa unidad geográfica, económica y social que los historiadores han venido en llamar “la España interior”, compartieron fortuna y desgracia durante esos intensos siglos de la historia moderna de España. En segundo lugar, se utiliza el término Barroco en un sentido cronológico amplio, como una época más que un estilo perfectamente definido, adoptando la cronología más ampliamente utilizada por los historiadores del arte españoles de este periodo, una horquilla temporal que va desde la muerte de Felipe II (1598), aunque se redondea a 1600, y el inicio del reinado de Carlos III en 1759 –que también se redondea a 1760–, cuando comienzan a introducirse e imponerse en España las novedades clasicistas y posteriormente neoclásicas europeas⁷. Por este motivo se abordan en el trabajo intervenciones puramente clasicistas de principios del siglo XVII, como la fachada norte de la catedral de Zamora o la capilla de San Segundo de la catedral de Ávila, mientras que se dejan fuera otras de gran calado como la ampliación por Juan de Villanueva y Francisco Sabatini de la catedral del Burgo de Osma, por ser posteriores a 1760 y consideradas, por la mayoría de autores, académicas o neoclásicas. Además se han primado aquellas actuaciones que perviven hoy en día, no porque los proyectos o las intervenciones desaparecidas carezcan de interés –ni mucho menos–, sino por la necesidad de acotar el número de obras a comentar para ajustar el trabajo a los límites impuestos por la normativa referida al principio de esta Introducción. De ahí que proyectos tan interesantes como el de Ventura Rodríguez para la catedral del Burgo de Osma (1755), o la huella que el Barroco dejó en la catedral de León, no tengan cabida o tengan un escaso desarrollo en este trabajo.

Por último, quisiera cerrar esta Introducción con un sincero agradecimiento a mis padres, que me han apoyado sin condiciones durante la toda la carrera, y a los profesores y profesoras que, a lo largo de mi andadura por el grado, me han enseñado los conocimientos, competencias y rudimentos básicos propios de la historia del arte, que espero haber plasmado adecuadamente en este TFG. Muy especialmente tengo que agradecer y reconocer al Prof. Emilio Morais Vallejo su trabajo como tutor de este TFG, de cuyos amplios conocimientos y experiencia me he podido aprovechar ampliamente.

⁷ Véanse sobre ello, por ejemplo, las observaciones de Emilio Morais Vallejo, *Aportación al Barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa* (León: Universidad de León, 2000), 10-11.

2. LA INTERVENCIÓN EN MONUMENTOS DEL PASADO HASTA EL SIGLO XVIII

Las actuaciones arquitectónicas en las catedrales de Castilla y León durante el siglo XVII y los dos primeros tercios del XVIII se rigieron por los mismos criterios y principios que el resto de intervenciones en el patrimonio monumental heredado de las centurias pasadas, con las particularidades que veremos en el capítulo segundo de este trabajo. Al hablar de criterios y principios hay que tener en cuenta que estos responden a una sistematización o construcción historiográfica elaborada desde nuestra mentalidad actual, y que en la España de la Edad Moderna, como en el resto de Europa, no existieron unos criterios y principios de restauración propiamente dichos, como hoy los entendemos, porque no existió, hasta el siglo XIX, la restauración artística como disciplina científica⁸, ni tampoco ninguna teoría de restauración sólidamente elaborada ni generalizada, puesto que a los monumentos y restos del pasado no se les reconocía un intrínseco valor histórico, cultural o estético que los convirtiera en testimonios únicos y significativos, merecedores de desarrollar en ellos cuantos esfuerzos fueran necesarios para asegurar su conservación y legación a las generaciones futuras. No se valoraban tampoco los cambios que los distintos períodos históricos habían introducido en los monumentos, ni se tenía la conciencia de que los diversos monumentos históricos

⁸ La restauración monumental como disciplina científica sistemática y autónoma comenzó su lenta y progresiva configuración durante la primera mitad del Ochocientos, cuando cristalizó por fin, tras un largo proceso de desarrollo y configuración en la cultura europea, la consideración de los monumentos del pasado como testimonios únicos de la evolución de la humanidad, y por tanto portadores de un valor histórico, documental, estético y cultural extraordinario que había que legar a las generaciones futuras. González-Varas Ibáñez, *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas* (Madrid: Cátedra, 1999), 23. Sus logros fueron posibles por los cambios introducidos por el pensamiento ilustrado y prerromántico de las últimas décadas del siglo XVIII. La convulsión en todos los órdenes de la vida que vivió la segunda mitad del siglo XVIII alcanzó también al campo de la cultura y el arte, y así, el desarrollo de una actitud subjetivista y relativista hacia la historia y la historia del arte que rompía definitivamente con el paradigma clasicista universalista impuesto por los humanistas italianos del Renacimiento, y que abría la puerta a la valoración de culturas extraeuropeas y estilos artísticos hasta entonces olvidados o denostados, como el arte medieval o el oriental, dará lugar al surgimiento del Historicismo, que consideraba la Historia como una sucesión de etapas únicas y concluidas, igualmente válidas y perfectas todas ellas, y los vestigios que dejaron, documentos históricos positivos y simbólicos contenedores del espíritu de su tiempo, y por tanto, objetos únicos que era necesario conservar y legar al futuro. Un repaso sobre estas cuestiones, fundamentales para entender el mundo y el arte contemporáneos, centrado en el caso español, en Javier Hernando Carrasco, *Arquitectura en España, 1770-1900* (Madrid: Cátedra, 1989), caps. 1 y 4. Vid. también González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 29 y ss. Ello se plasmó en las actuaciones y las aportaciones de Stern y Valadier en Roma, Eugène Viollet-le-Duc en Francia y John Ruskin en Inglaterra, considerados los pioneros de la moderna restauración monumental, aunque con importantes diferencias entre ellos. Así, mientras Viollet-le-Duc elaboraba la primera teoría moderna de restauración, la “restauración científica” o “estilística”, que buscaba repristinar los monumentos medievales como fueron y/o tuvieron que haber sido conforme a su estilo, John Ruskin defendió el valor de la ruina, considerando que «otra época podría darle otra alma, pero esto sería un nuevo edificio». Vid. Antón Capitel, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* (Madrid: Alianza Editorial, 1992), caps. 1 y 2. La cita está en la pág. 29.

constituyeran un patrimonio histórico común a la humanidad, que por tanto debía ser protegido y adaptado para el disfrute de todos. Los modernos conceptos de “bien cultural” y “patrimonio histórico” no existieron hasta el siglo XIX⁹.

Al hablar, por tanto, de restauración de monumentos antes del siglo XIX, hay que tener en cuenta que nos vamos a referir a una realidad bien distinta de la que hoy estamos acostumbrados¹⁰. Los términos “restauración” y “restaurar” tienen sus orígenes en la antigua Roma y aparecen continuamente en la documentación histórica hasta la época contemporánea¹¹, pero lo hacen con un significado muy vago, amplio y cambiante, que engloba desde la sustitución de un edificio preexistente hasta su conservación más o menos respetuosa, pasando por una muy variada gama de posibilidades intermedias que evidencian la falta de un criterio claro a la hora de actuar en arquitecturas del pasado.

En primer lugar habría que distinguir entre meras actuaciones de reparación, sin consecuencias traumáticas o estéticas en el monumento, y las intervenciones que han transformado completa o parcialmente la imagen o los valores esenciales del mismo¹², verdadero objeto de este trabajo. La búsqueda de perdurabilidad de los bienes que poseemos o los edificios que habitamos o que usamos con frecuencia es innata al ser humano. Operaciones de mera conservación y reparación técnicas, encaminadas a conseguir la perdurabilidad y continuidad de uso de un bien, siempre han existido porque siempre las construcciones humanas han estado sometidas a agentes de deterioro

⁹ González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 23; Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 142.

¹⁰ Siguiendo a Javier Rivera, puede decirse que restaurar arquitectura significa, genéricamente, recuperar un producto arquitectónico por medio de cualquier intervención posible, pero el problema se presenta porque comúnmente conviven en un mismo edificio valores estéticos, históricos, documentales y funcionales que pueden ser objeto de restauración o recuperación a veces contradictoriamente. Javier Rivera Blanco, “Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia”, en *“De varia restauratione”. Teoría e historia de la restauración arquitectónica* (Valladolid: Restauración y Rehabilitación, 2001), 101-102. Este problema aún no está resuelto del todo, y seguramente nunca llegue a estarlo de manera definitiva.

¹¹ El término español “restaurar” deriva del latino *restauro*, “reedificar, restablecer”, que surgió en la época imperial romana como derivado de *instaurō*, “renovar, repetir”, y se relaciona con *restituo*, “restablecer, restituir, reparar”. Derivados de estos términos se encuentran en la crónica y la documentación medieval hispana con un significado muy amplio y ambiguo que empezará a clarificarse a finales del siglo XVI, cuando se asocia a la conservación de los edificios, por la traducción al castellano de la obra sobre arquitectura de Alberti. González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 132; Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 33; Rivera Blanco, “Restauración arquitectónica...”, 102.

¹² Antón Capitel lo denomina “metamorfosis de monumentos”. Para él, transformar un monumento provocando su metamorfosis implica conocer bien sus valores, entender su configuración, diagnosticar sus carencias y aplicar recursos compositivos y formales especialmente meditados. La metamorfosis de monumentos, utilizada en las “épocas clásicas” (siglos XVI-XVIII), «suponía no tanto una alternativa a la restauración cuanto una directa y radical versión de la misma», previa al surgimiento de las modernas teorías de la restauración. En su libro estudia, como ejemplos elocuentes de ello, las transformaciones de la mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada, la catedral de Santiago de Compostela y la catedral de Burgo de Osma. Antón Capitel, *Metamorfosis de monumentos...*, 11 y ss.

(además de a daños sufridos por errores o imperfecciones en su construcción)¹³. Pero además, la continuidad de uso muchas veces ha exigido intervenciones de mayor calado para adecuar el espacio preexistente a las nuevas necesidades, a cambios de función o a los nuevos gustos y modas vigentes en cada momento y lugar. Actuaciones de completamiento, ampliación, reconstrucción o reforma de monumentos han sido frecuentes a lo largo de la historia, transformando en muchos casos decisiva y definitivamente la imagen, el perfil o los valores esenciales del monumento. No importaba mantenerlo como los maestros originarios lo habían construido o como el paso del tiempo lo había configurado, ni tampoco si la intervención comprometería la unidad estética o estilística del edificio, pues los valores estéticos, en el supuesto caso de que se contemplaran, quedaban siempre supeditados a la funcionalidad, a la búsqueda de la máxima rentabilidad¹⁴. Por esta razón cada intervención se adaptaba a los problemas y necesidades concretos que se planteaban, de lo que resulta una amplísima diversidad operativa¹⁵: “restaurar” un edificio quería decir actualizarlo, «actuar innovando para revitalizar el objeto actuado»¹⁶, lo cual podía conseguirse mediante la demolición total o parcial de un edificio y su sustitución por otro construido de acuerdo a los nuevos tiempos¹⁷, la yuxtaposición de estancias nuevas sin solución de continuidad con la fábrica original¹⁸, o la redecoración de espacios conforme a los nuevos gustos¹⁹, dependiendo en la mayoría de los casos, y en última instancia, de quien había encargado la intervención. Restauración significó, durante muchos siglos, innovación, e incluso sustitución²⁰.

Esta mentalidad y estas prácticas “restauradoras”, surgidas y elaboradas durante la Antigüedad y la Edad Media, estuvieron plenamente vigentes durante la Edad Moderna en toda Europa, y por lo tanto son el marco mental y operativo que tendremos que tener en cuenta a la hora de estudiar las intervenciones barrocas en las catedrales de Castilla y León. Pero, aunque la continuidad de prácticas y criterios es la tónica

¹³ Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 31.

¹⁴ González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 132-134; Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 142.

¹⁵ Morais Vallejo, *Aportación...*, 195-196.

¹⁶ González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 132. La cita es de Rivera Blanco, “Restauración arquitectónica...”, 102.

¹⁷ Como se hizo continuamente, al menos hasta el siglo XVIII, en cientos de iglesias y catedrales.

¹⁸ Así era posible yuxtaponer una nueva cabecera gótica a un templo románico, como sucedió en San Isidoro de León tras el incendio que destruyó la primitiva cabecera, o una sacristía renacentista a un templo gótico, como sucedió en la catedral de León en el siglo XVI. Los ejemplos son incalculables y muy variados.

¹⁹ Práctica muy usada, por barata y sencilla, durante el Barroco para renovar la imagen interior de los templos y adecuarla al nuevo gusto.

²⁰ González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 135; Martínez Justicia, *Historia y teoría...*, 111 y 170.

dominante hasta el siglo XIX, el Renacimiento italiano produjo un avance significativo, aunque todavía embrionario, en el proceso histórico de conquista de una conciencia de la necesidad de conservación de los monumentos del pasado por su carácter único y su valor histórico, estético o cultural. Es preciso, por tanto, detenerse un momento en ello.

A través de la recuperación y el estudio de textos de la Antigüedad romana, los humanistas italianos introdujeron por primera vez en Occidente una inicial conciencia de la historia²¹ que, aunque parcial y sesgada, pues se basaba en la admiración hacia la civilización romana antigua y la aversión absoluta hacia la Edad Media²², les proporcionaba la distancia necesaria para ver el pasado con cierta perspectiva histórica. Así, como ha estudiado Panofsky a través de Vasari²³, la consideración de la historia del arte como un proceso de perfeccionamiento y evolución paulatina hacia la consecución, en su propio tiempo, de la “*perfetta regola dell’arte*”, obligó a Vasari, a pesar de su aversión absoluta hacia el arte gótico o medieval²⁴, a reconocer cierto mérito en las obras del pasado, puesto que habían contribuido al renacer de las artes en el tiempo presente, y además los artistas habían sido capaces de crearlas en unas circunstancias mucho más desfavorables que las actuales²⁵. Lo que Vasari estaba haciendo, quizás sin

²¹ González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 27; Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 39.

²² Se veían a sí mismos como los continuadores de la gloriosa civilización romana antigua, que había sido destruida y aniquilada por las invasiones bárbaras y el fanatismo cristiano, dando lugar a un largo periodo de oscuridad, decadencia y barbarie, que quedaba entre las luces de la Antigüedad y las luces redivivas de la época moderna. Erwin Panofsky, “La primera página del «Libro» de Giorgio Vasari. Un estudio sobre el estilo gótico a la luz del Renacimiento italiano, con un apéndice acerca de dos proyectos de fachada de Domenico Beccafumi”, en *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 2018, 6ª reimp.), 207-208. En el fondo lo que hacían era asumir el relato xenófobo de los historiadores griegos y los escritores romanos, creadores de los estereotipos de la barbarie y la civilización, en los que basaron gran parte de su identidad cultural. Esta construcción tendría tanto éxito que fue continuamente recuperada durante las Edades Media y Moderna, adaptándose a las diferentes circunstancias. La bibliografía sobre el tema es abundantísima, y no interesa recogerla aquí. Véase tan solo, por ejemplo, Joan Bestard y Jesús Contreras, *Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos. Una introducción a la Antropología* (Barcelona: Barcanova, 1987).

²³ Erwin Panofsky, “La primera página...”, 219 y ss.

²⁴ En sus *Vite* no ahorra calificativos para referirse a las obras levantadas por los godos: «He aquí otro género de obras, que se llaman *germanas*, las cuales son en ornamentos y en proporciones muy diferentes de las *antiguas* y de las *modernas*. Ni son hoy adoptadas por los mejores arquitectos, sino que las rehúyen estos como *bárbaras* y *monstruosas*, faltándoles todo cuanto puede llamarse orden, que más bien puede decirse que es en ellas confusión y desorden. (...) Son tan grandes *deformidades*, comparadas con la belleza de nuestra arquitectura, que no merecen que se hable más de ellas». Citado en Panofsky, “La primera página...”, 200-201. La cursiva es mía.

²⁵ «Por consiguiente, estos maestros que vivían en aquel tiempo [el *Trecento*], y que fueron puestos por mí en la primera parte del libro, merecen ser alabados y estimados en el mérito que sus obras tienen, con tal que se tome en cuenta (...) que no recibieron ayuda de sus predecesores, y tuvieron que encontrar ellos solos su propio camino; y todo comienzo, aunque pequeño, es siempre digno de no pequeña alabanza». Y también: «cualquiera que considere el carácter de aquellos tiempos, la falta de artistas, la dificultad de buenas ayudas, las tendrá no solo por bellas, como las he llamado [se refiere a las obras de Giotto, Andrea Pisano y sus contemporáneos], sino por milagrosas». Citado en Panofsky, “La primera página...”, 223-224. Hay que puntualizar que Vasari se refiere aquí a los artistas del *Trecento* italiano, es

saberlo, era inaugurar una “manera histórica de pensar”, y con ello, reconociendo un *valor histórico relativo* a las obras del pasado medieval, por más que, en términos absolutos, las considerara despreciables²⁶.

Las consecuencias de esta concepción de la historia fueron trascendentes para la consideración de los monumentos clásicos y góticos que se conservaban en Italia a comienzos de la Edad Moderna. Así, respecto a los primeros, surgió cierto respeto y admiración hacia ellos, lo que desembocó en actuaciones y regulaciones legales de conservación en la Roma de los Papas²⁷. Los restos de la civilización romana se situaron por primera vez en la historia con una conciencia clara de ello, siendo considerados *monumenta*, vestigios del pasado. Al interés de los eruditos se sumó el de los artistas, que vieron en ellos el sustrato de un modelo y paradigma artístico perfecto y universal que había que restaurar²⁸. De esta manera surgió el interés por el estudio de las ruinas antiguas para extraer de ellas lecciones con las que erigir un nuevo lenguaje que recuperara y perfeccionara el arte clásico: la *antica e buona maniera moderna*²⁹.

Se empezó a distinguir así, en la Italia del Renacimiento, entre las obras *germanas*, góticas o *tedescas*, las *antiguas* o clásicas y las *modernas* o contemporáneas³⁰. La conciencia histórica del Renacimiento italiano creó, exclusivamente en Italia según Panofsky, el primer acercamiento al gótico como un estilo característico y bien definido, el primer intento de definirlo y caracterizarlo por oposición al clasicismo, y puso las bases de su reivindicación y apreciación futuras, que vendrían de la mano de la perspectiva histórica vasariana comentada más arriba³¹.

Los artistas clasicistas fueron conscientes entonces de que ya no era posible intervenir en monumentos del pasado con la misma ingenuidad y despreocupación que lo habían hecho los hombres medievales, yuxtaponiendo sin solución de continuidad lo nuevo con lo viejo³². Lo que se introdujo por primera vez fue, en definitiva, la reflexión

decir, de lo que nosotros –y a juzgar por el estudio de Panofsky, también Vasari y sus contemporáneos– consideramos los inicios del Renacimiento en Italia.

²⁶ Panofsky, “La primera página...”, 220-222.

²⁷ Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 39-40; Martínez Justicia, *Historia y teoría...*, 109; González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 142-145.

²⁸ Restaurar se convirtió así en devolver a las artes el esplendor perdido durante la Edad Media. Esta acepción fue sin duda la mayoritaria hasta el siglo XVIII y la que justifica la actuación innovadora y actualizadora en monumentos del pasado medieval, aunque no fue la única, como veremos. Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 37.

²⁹ González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 135.

³⁰ Vid. nota 24.

³¹ Panofsky, “La primera página...”, 207-208.

³² En opinión de Panofsky, esta actitud perduró en el ámbito geográfico alemán durante los siglos XVI-XVIII, puesto que aquí no se introdujo la conciencia histórica y por tanto la radical oposición entre

estética previa a la restauración, lo que constituye sin duda un gran paso adelante en la configuración histórica de la restauración como hoy la entendemos, y una de las principales aportaciones del pensamiento renacentista italiano a la intervención en monumentos del pasado, que tendremos que tener en cuenta a la hora de abordar el estudio de las actuaciones arquitectónicas barrocas en las catedrales de Castilla y León.

A ello se añadía otro problema: cuando un arquitecto italiano del Renacimiento debía intervenir en un edificio medieval, se encontraba con una contradicción derivada de su propia mentalidad renacentista: no podía intervenir en el edificio utilizando un lenguaje gótico, que era “bárbaro y monstruoso”, pero si lo hacía en moderno contravenía el principio vitruviano de la *concinnitas* o “correspondencia total del edificio”, sustancial para conseguir la belleza según la teoría clásica de las artes. Alberti fue el primero en darse cuenta de esta contradicción. En su tratado *De Re Aedificatoria* (Florencia, 1485) recogió de Vitruvio el principio de la *concinnitas* y lo definió como *convenienza* o *conformità*, proponiendo tres soluciones para cumplir con él: la primera, actualizar la estructura preexistente al nuevo estilo, bien reestructurándola o bien, de manera más sencilla, recubriéndola en su totalidad con una epidermis renacentista; la segunda, continuarla en su estilo original, aunque fuera el gótico; la tercera, buscar un compromiso entre ambos estilos³³. No interesa para el propósito de este trabajo analizar la fortuna de cada uno de estas soluciones en Italia³⁴, pero sí dejar constancia de un hecho importantísimo: estas propuestas, articuladas por el propio pensamiento renacentista que había sido capaz de justificar en la actuación innovadora en edificios

el gótico y el clásico que inauguraron los humanistas italianos del Renacimiento. Panofsky llama a este asunto “el problema gótico”, y para él solo existió en Italia. Es una pena que en su magnífico estudio ignore la existencia de la península ibérica. Vid. Panofsky, “La primera página...”, 201-209.

³³ Panofsky, “La primera página...”, 209. En él se basa Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 42-44.

³⁴ En líneas generales, la opción preferida por los artistas italianos fue, desde luego, la primera, mientras que la segunda solo triunfó, según Panofsky, en ambientes propicios para ello (especialmente el norte de Italia) y aún así fue minoritaria, y la tercera fue propuesta y rechazada a partes iguales. Se conocen algunos ejemplos bastante notables: la recubrición de un edificio medieval con una epidermis renacentista fue realizada por el propio Alberti en el Templo Malatestiano de Rímini, Vasari en el refectorio de un monasterio napolitano, Bramante en Loreto, Palladio en Vicenza; la continuidad en el estilo original se propuso para el cimborrio o *Tiburio* de la catedral de Milán y para la fachada de San Petronio de Bolonia, aunque solo llegó a materializarse el primero; la opción del compromiso la aplicó Alberti en la fachada de Santa María Novella de Florencia, y Brunelleschi en la cúpula y linterna de Santa María de las Flores de esta misma ciudad. Panofsky, “La primera página...”, 210-211; Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 43-44; Rivera Blanco, “Restauración arquitectónica...”, 106.

La preferencia por una u otra solución y sus causas puede estudiarse a través de los debates que se establecieron en la Italia del siglo XVI en torno a la conclusión de la catedral de Milán y de la iglesia de San Petronio de Bolonia, como hace Panofsky, “La primera página...”, 212-219. A él remitimos. En cualquier caso, lo que nunca podía admitir la teoría italiana de las artes era la yuxtaposición de estilos sin solución de continuidad, opción predominante hasta ahora, puesto que colocar «un sombrero italiano sobre una indumentaria alemana» se veía como «un pecado contra la naturaleza y el arte». Panofsky, “La primera página...”, 210.

góticos³⁵, suponen un primer intento de conciliar la modernidad artística y cultural con el respeto a los monumentos del pasado, pues no se contempla, en ninguna de las tres opciones, la sustitución o derribo parcial del edificio preexistente.

Efectivamente, como piensa Javier Rivera, ello supone el surgimiento de «la primera generación europea de arquitectos restauradores con conciencia de ello», aunque señala lo limitado del fenómeno³⁶. En efecto, los cambios sustanciales introducidos por el pensamiento renacentista italiano, como se advirtió antes, tuvieron un alcance real limitado, tanto en Italia como en España. Ello se debe al propio carácter elitista del Renacimiento italiano³⁷ y a la lentitud con que se extendió por Europa.

En la práctica, los planteamientos albertianos, que podemos considerar lo más avanzado de la restauración monumental en la Edad Moderna, se sumaron, como tres opciones más, al amplio abanico de soluciones y prácticas restauradoras que se venían realizando desde hacía siglos. Fue una contradicción más de la Italia del Renacimiento: al mismo tiempo que se proclamaba la admiración por la arquitectura antigua, se destruían, saqueaban y expoliaban las ruinas romanas tanto en la propia ciudad de Roma como en el resto de las ciudades italianas, continuando una práctica que había sido frecuente durante la Edad Media³⁸. Lo mismo o peor sucedía con los monumentos medievales, que eran considerados símbolos de la barbarie de esos tiempos oscuros³⁹. Siempre que era posible, los arquitectos del Renacimiento preferían echar abajo el edificio preexistente y levantar uno nuevo⁴⁰. Los principios clasicistas fueron en muchas ocasiones deliberadamente ignorados y se siguió yuxtaponiendo lo viejo con lo nuevo, sobre todo si se trataba de erigir nuevas fachadas⁴¹, y aplicando soluciones particulares adaptadas a cada caso y circunstancia, muy variadas y en muchas ocasiones contradictorias entre sí. El criterio predominante siguió siendo el de la “apropiación” de

³⁵ Vid. nota 28.

³⁶ Javier Rivera Blanco, “Algunos conceptos sobre restauración e intervención en monumentos antiguos desarrollados en Castilla y León (ss. XVI-XIX)”, en *Informe que hizo el Arquitecto de S.M. D. Ventura Rodríguez, en el año 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid* (Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1987), 47-51.

³⁷ González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 29.

³⁸ Martínez Justicia, *Historia y teoría...*, 110.

³⁹ Martínez Justicia, *Historia y teoría...*, 109.

⁴⁰ Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 41. Palladio expresa a la perfección esta actitud. Ante el debate sobre la construcción de la fachada de San Petronio de Bolonia, dejó claro que su preferencia era derribar el edificio y reconstruirlo según “la buena arquitectura” o remodelarlo por entero para adaptarlo a esta; cuando le dijeron que eso no era posible, aceptó entonces su continuidad en gótico, señalando los proyectos goticistas de Terribilia y Tibaldi como los mejores, pero matizando a la vez que él no estaba dispuesto a asumir tal empresa. Panofsky, “La primera página...”, 215-216.

⁴¹ Panofsky, “La primera página...”, 210.

los restos antiguos mediante la innovación⁴².

En España habrá que esperar a que el Clasicismo se imponga definitivamente en el último cuarto del siglo XVI para encontrar una primera generación de arquitectos con cierta conciencia del hecho restaurador, como la italiana, es decir, que se planteen en primer lugar la radical oposición entre gótico y clásico, y en segundo lugar que reflexionen sobre la mejor manera de intervenir en un edificio heredado del pasado, llegando a someterse al principio clasicista de la *conformità* y poniendo en práctica, consecuentemente, las tres soluciones albertianas⁴³. Hasta entonces, la escasa y superficial asimilación de las novedades artísticas italianas, al no ser completa ni venir acompañada de su misma mentalidad⁴⁴, no pudo producir esa ruptura y esa distancia histórica necesarias para tomar conciencia de lo que suponía intervenir en monumentos del pasado, así que se continuaron, terminaron o reformaron “a lo romano” edificios comenzados en gótico, yuxtaponiendo uno y otro estilo sin solución de continuidad, y si

⁴² González-Varas Ibáñez, *Conservación...*, 27-28, 134-135 y 142-145; Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 39-40; Rivera Blanco, “Restauración arquitectónica...”, 105; Martínez Justicia, *Historia y teoría...*, 109-110.

⁴³ Para Javier Rivera, los tres arquitectos españoles pioneros de esta mentalidad en España fueron Juan de Herrera, Juan del Ribero Rada y Alonso de Tolosa. Herrera integra, recubriéndolo, lo ya construido de la colegiata de Valladolid en su proyecto. Tolosa aplica el gótico en sus intervenciones en las iglesias de Meneses de Campos, Mucientes y Baltanás. Ribero Rada, traductor de Palladio, es el mejor exponente de este cambio de mentalidad. Continúa en su estilo original los claustros de los monasterios de San Zoilo, Carrión de los Condes y Eslonza (León), y los cimborrios de San Francisco de Medina de Rioseco y San Esteban de Salamanca, comenzados por su maestro Rodrigo Gil de Hontañón. Pero además acepta continuar con un sistema constructivo gótico la construcción de la catedral de Salamanca en 1589, después de que, tras cuatro años de discusiones sobre si era más conveniente continuar el templo “a lo romano” o “a lo moderno”, el cabildo salmantino decidiera mayoritariamente «que se continúe la obra a lo moderno, como está lo hecho, sin que se esceda de ello en cosa alguna». Ribero Rada, hábilmente, fundirá el sistema constructivo gótico con una idea del espacio puramente renacentista, adaptando así el templo, según Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, a las nuevas exigencias litúrgicas derivadas de los preceptos del Concilio de Trento, siguiendo el modelo herreriano para la catedral de Valladolid, y optando por la solución del compromiso entre lo viejo y lo nuevo. Vid. Rivera Blanco, “Algunos conceptos...”, 49-51; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Gótico *versus* Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca”, en *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, coord. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Gobierno de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2003), 15-22. El debate surgido en Salamanca en 1585 es un buen exponente de que el Clasicismo se estaba extendiendo e imponiendo en España.

⁴⁴ La introducción del Renacimiento italiano en España, tanto en sus presupuestos teóricos como prácticos, fue parcial y acrítica: durante la primera mitad del siglo XVI convivirán obras renacentistas construidas “a lo romano”, es decir, trasplantando el nuevo estilo italiano, con otras construidas “a lo moderno”, esto es, siguiendo el renovado tardogótico hispano. De esta manera, tanto lo romano como lo moderno fueron en España considerados opciones de renovación y modernidad artística igualmente válidas. El esquema tripartito y antagónico de Vasari (gótico, antiguo, moderno) se redujo a un esquema dual (gótico, renacentista) y abierto, que permitía la mezcla de estilos con total libertad y sin solución de continuidad, como harán las mejores formulaciones del llamado “plateresco” o “primer renacimiento” hispano. Víctor Nieto, “Renovación e indefinición estilística, 1488-1526”, en Víctor Nieto, Alfredo Morales y Fernando Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599* (Madrid: Cátedra, 2010, 6ª ed.), 13-17; Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998), 191.

se disponía de recursos económicos para ello, se derribó el edificio anterior y se levantó uno nuevo en su lugar, aduciendo siempre la insalubridad, oscuridad y falta de funcionalidad de la fábrica antigua⁴⁵.

Los arquitectos españoles del Barroco tuvieron a su alcance una multiplicidad de posibilidades a la hora de intervenir en arquitecturas del pasado medieval. Las más correctas desde la propia teoría clasicista de las artes que decían seguir férreamente eran las propuestas por Alberti⁴⁶, pero ello no quiere decir que tuvieran que ser siempre las adoptadas, ni que, en el caso de que eso sucediera, se debiera siempre a una decisión de los arquitectos y no de los comitentes, o a una adhesión consciente al pensamiento de Alberti, pues lo cierto es que tanto la recubrición moderna de una estructura medieval como la continuación en el estilo original contaban en España, al despuntar el siglo XVII, con una sólida tradición y con bases intelectuales propias⁴⁷.

De hecho, como también sucedió en Italia, buena parte de los arquitectos clasicistas, seguidores de Juan de Herrera y El Escorial, se van a mostrar intransigentes hacia el gótico, apostando en sus intervenciones por la innovación, llegando incluso a colocar «un sobre italiano sobre una indumentaria alemana» (una cúpula clasicista sobre un templo gótico), a adherir fachadas clasicistas y barrocas a fábricas góticas, o a apostar por la demolición de lo preexistente y su reconstrucción según las normas de la «buena arquitectura»⁴⁸. De esta manera, la amplia diversidad operativa que

⁴⁵ Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 45-46. En ocasiones también se adujo el pésimo estado de conservación del edificio, sobre todo por parte de los maestros.

⁴⁶ Si atendemos a lo que los propios arquitectos decían, veremos que todos, durante la primera mitad del siglo XVII, y aún a finales de siglo, decían basar su arquitectura en los mejores tratadistas italianos: Vitruvio, Alberti, Palladio, Serlio y Vignola. Antonio Casaseca Casaseca, “Arquitectura y urbanismo del siglo XVII”, en *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo VI. Arte barroco* (Valladolid: Ámbito Ediciones, 1997), 22. A todos ellos se les puede relacionar de algún modo con la teoría restauracionista de Alberti: el propio Alberti fue el pionero, Palladio y Vignola aplicaron las propuestas albertianas (vid. nota 27), y Serlio recomendó expresamente la reestructuración de los palacios medievales conforme al nuevo estilo (Panofsky, “La primera página...”, 211, 236 y fig. 61), solución aplicada ampliamente en la Italia del Renacimiento y el Barroco.

⁴⁷ En primer lugar, la continuación en el estilo gótico original puede ser interpretada también como una manifestación de tradicionalismo e “inmovilismo estético”, como advierte Rivera Blanco, “Algunos conceptos...”, 50. Más certeramente, Javier Gómez Martínez ha señalado que la pervivencia del gótico en la España de la Edad Moderna, y concretamente del uso de la bóveda de crucería estrellada, se debe a una combinación de factores de orden técnico y constructivo (la continuidad en el aprendizaje del oficio en el marco de una estructura gremial) y de orden ideológico, como las ideas de autoridad, antigüedad, prestigio y riqueza asociadas a lo gótico por buena parte de la élite nobiliaria y eclesíastica española (Gómez Martínez, *El gótico español...*, 191 y ss.). En segundo lugar, la recubrición con una epidermis renacentista de un edificio estructuralmente gótico es algo que se llevó ampliamente a cabo durante la primera mitad del siglo XVI en España, en el marco del llamado “Plateresco”. Vid. nota 44.

⁴⁸ Veremos ejemplos en el Capítulo 4. El respeto mostrado por Juan del Ribero Rada hacia los monumentos contruidos en gótico le ocasionó fuertes enfrentamientos con otros acérrimos clasicistas como Diego de Praves, formado con Juan de Herrera en la catedral de Valladolid, partidario de continuar la catedral de Salamanca conforme al nuevo estilo, y de tirar abajo el cimborrio comenzado por Rodrigo

comentábamos más arriba seguirá presente durante el Barroco, y las soluciones adoptadas dependerán de las causas y circunstancias particulares de cada monumento, desde la ideología y gusto de los comitentes, hasta la formación artística e intelectual del maestro, pasando por los recursos económicos disponibles, la urgencia de la intervención, o la categoría y valor del monumento a intervenir.

En líneas generales, y simplificando mucho, puede decirse que en la España del Barroco, al menos durante el siglo XVII, aunque muchos templos antiguos fueron derribados y sustituidos por otros nuevos, en general se primó la conservación y adecuación de lo existente en lugar de la apuesta por nuevas empresas arquitectónicas, y aunque en ello podamos ver ya una cierta actitud de respeto generalizado hacia los monumentos del pasado, sin duda se debe en gran medida a la crisis económica y demográfica que atravesó España, y en concreto las regiones interiores de la corona de Castilla, durante el siglo XVII, situación expresada por fray Lorenzo de San Nicolás en su célebre tratado de arquitectura: «oy esta España y las demas provincias, no para emprender edificios grandes, sino para conservar los que tiene hechos»⁴⁹.

Como veremos inmediatamente, en el caso de las catedrales españolas, a la falta de recursos para erigir fábricas nuevas se sumaron factores de tipo sentimental e histórico que posibilitaron el mantenimiento, hasta la época contemporánea, de las viejas fábricas medievales, eso sí, convenientemente actualizadas mediante sucesivas intervenciones que superpusieron a las sucesivas catedrales góticas y renacentistas, otra catedral barroca.

3. LA CATEDRAL ESPAÑOLA EN EL BARROCO

La arquitectura religiosa ofrece amplias posibilidades para estudiar la manera en que los distintos períodos históricos han considerado los monumentos del pasado, se han relacionado la tradición artística y las nuevas modas y gustos estéticos, y se ha actuado para mantener la continuidad de uso de un espacio o un edificio a lo largo del tiempo. Los templos son un escenario idóneo para acercarse al estudio de la restauración pre-moderna, y más aún lo son las catedrales, que constituyen un verdadero paradigma de la continuidad de uso de un mismo espacio con un mismo fin pero con arquitecturas

Gil de Hontañón en la iglesia conventual de San Francisco de Medina de Rioseco, que finalmente concluyó Ribero Rada respetando las trazas de su maestro. Vid. nota 36 y Gómez Martínez, *El gótico español...*, 224-225. Ello es muestra de la intolerancia de muchos de los clasicistas españoles hacia el gótico.

⁴⁹ Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de Arquitectura. Segunda parte*, Madrid, 1663, 216, citado en Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 159.

cambiantes a lo largo de los tiempos⁵⁰. A ellas hay que acudir para buscar el surgimiento de “un primitivo ideal de restaurar” que, de acuerdo con Javier Rivera, se dio en los casos en los que los arquitectos tuvieron que intervenir en edificios preexistentes sin la posibilidad de derribarlos, respetándolos y asumiéndolos pero al mismo tiempo aplicando sus propios parámetros artísticos⁵¹.

Las catedrales españolas llegaron al Barroco «no como imágenes en declive irreversible»⁵², sino como símbolos de la vieja tradición cristiana española y centros de espiritualidad y de poder social y económico de primer nivel, capaces de competir en prestigio e influencia con las grandes obras promovidas por poderosas órdenes monásticas, por la alta nobleza española o por la propia Monarquía. Durante toda la Edad Moderna, y especialmente durante el Barroco, las catedrales españolas destacan en el contexto artístico europeo y español por la gran vitalidad artística y constructiva que mantienen y la importancia cualitativa y cuantitativa de las obras que en ellas se realizan, ya sean arquitectónicas o de arte mueble (esculturas, retablos, pinturas, órganos, ajuar litúrgico)⁵³. No solo son centros acostumbrados a manejar un volumen de

⁵⁰ Lo ha expresado muy bien Ángel Sancho: «Si se practicara un corte geológico sobre el terreno en que se asientan [las catedrales], hallaríamos casi siempre, además de un santuario antiguo, varios niveles de iglesias superpuestas o sucesivas. Desde el advenimiento del cristianismo, casi todos los siglos, uno tras otro, han alzado o reformado sobre el mismo emplazamiento su catedral, de modo cada vez más bello». Ángel Sancho Campo, *La catedral de Palencia. Un lecho de catedrales* (León, Edilesa, 1996), 7. De la misma manera se expresa Javier Rivera a propósito de la catedral de León, «cuyo solar experimentó continuas ocupaciones por edificios sucesivos, desde las termas romanas hasta la catedral actual», la cual «también conoció numerosas transformaciones desde la misma edificación hasta nuestros días». Javier Rivera Blanco, *Historia de las restauraciones de la catedral de León* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1993), 9.

⁵¹ Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 41.

⁵² Virginia Tovar Martín, “Arquitectura”, en Virginia Tovar y Juan José Martín González, *El arte del barroco. I, Arquitectura y escultura* (Madrid, Taurus: 1990), 112.

⁵³ Gómez Martínez, *El gótico español...*, 197. Germán Ramallo Asensio, “Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX”, en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), 11-12. Muchas de las grandes obras producidas en suelo español durante los siglos XVII y XVIII se hacen en las catedrales, y casi todos los grandes nombres de artistas españoles del Barroco intervinieron en ellas. Tanto el cabildo como los obispos y los particulares que promocionaron obra en las catedrales buscaron los mejores maestros y materiales. El cargo de maestro mayor de las catedrales solía recaer en personas de prestigio y probada profesionalidad, y muchos de ellos fueron maestros mayores de las obras reales, como Pedro de Brizuela o Juan de Naveda. Tovar Martín, “Arquitectura”, 111. Por lo general se llegaba a ser maestro mayor por promoción interna, después de muchos años trabajando para la fábrica de la catedral y tras haber ocupado varios puestos de responsabilidad en ella. Así es como Juan de Setién Güemes consiguió convertirse en maestro mayor de la catedral de Salamanca después de que fuera rechazado para ese cargo por «no ser grande, ni de fama, como lo requiere lo sumptuoso del edificio, y de las buenas noticias que ay de su avilidad, se le diga si quiere quedar por aparejador de ella, con el título de maestro menor», que Güemes primero rechazó y acabó finalmente aceptando para ganarse la confianza del cabildo y promocionar a maestro mayor, lo que acabó consiguiendo. Vid. Ana Castro Santamaría, “La catedral de Salamanca bajo la maestría de Juan de Setién Güemes (1667-1703)”, en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), 472. En

rentas mayor al de otras instituciones del Antiguo Régimen, sino que también son capaces de atraer la inversión de adinerados particulares –nobleza local o incluso señorial, los propios canónigos y dignidades del cabildo, burócratas enriquecidos en el servicio a la Monarquía...– que, a cambio de un cuantioso donativo para la fábrica o de promocionar la remoción de una capilla, conseguían el privilegio de enterrarse dentro del recinto sacro para asegurarse la salvación eterna y el perdón de los pecados, además del prestigio social y la garantía de ser recordados que ello traía consigo⁵⁴. Sin olvidar el papel de los obispos, muchas veces los principales promotores artísticos y reformadores de las iglesias mayores de sus diócesis, especialmente aquellos que, por su vinculación a la alta nobleza o a la familia real, estaban acostumbrados a un alto nivel de vida y de patronazgo artístico⁵⁵.

Las catedrales son los templos mayores de sus diócesis, sedes de la cátedra del obispo y de la institución capitular, a menudo el grupo social de mayor poder e influencia de la ciudad. Son por lo tanto edificios representativos, modelos y guías para el resto de iglesias de sus diócesis, y símbolos del esplendor de la Iglesia triunfante de la Contrarreforma y de las ciudades y ciudadanos que con su apoyo laboral y económico hicieron posible su construcción⁵⁶. Pero además eran, como edificios centenarios y grandiosos, monumentos admirados y respetados en los que se miraban, como guía y ejemplo, otras catedrales, colegiatas que aspiraban a alcanzar el rango catedralicio o incluso las más importantes iglesias parroquiales, que buscaban beneficiarse con ello de las ideas de autoridad y prestigio asociadas en la España moderna al modelo catedralicio

ocasiones el cabildo sometió a los candidatos a duras pruebas de acceso, como cuando el cabildo catedralicio salmantino envió en 1666 a Cristóbal de Honorato el Viejo a ser examinado a Madrid y Toledo por los maestros Bartolomé de Sombigo, Sebastián Herrera Barnuevo, Gaspar de la Peña y Francisco Bautista, todos ellos de reconocido prestigio en España. En otras ocasiones se asesoraba antes, pidiendo información a otros maestros o cabildos, como cuando, años después, contrató a Alberto de Churriguera. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Arquitectura y urbanismo del siglo XVIII”, en *Historia del arte de Castilla y León. Vol. 6. Arte barroco* (Valladolid: Ámbito Ediciones, 1997), 124-126.

⁵⁴ Ramallo Asensio, “Aspectos generales...”, 16. Como es bien sabido, si algo cambió en la sociedad española entre los siglos del Renacimiento y el Barroco no fue, precisamente, la religiosidad y la piedad popular, que se mantuvo o incluso reforzó tras la Contrarreforma. Para los poderosos, promocionar obras de arte y arquitectura religiosas era un símbolo de distinción social y un acto de primer nivel de caridad, fundamental esta para asegurarse la salvación eterna. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Arquitectura Barroca en Castilla-León* (Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996), 67.

⁵⁵ Tovar Martín, “Arquitectura”, 112-113.

⁵⁶ Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 143. Las catedrales son centros artísticos de primer nivel y eso convierte a las ciudades o villas donde se asientan asimismo en los principales centros de difusión de modelos y artistas. Vid., para el caso concreto de una diócesis de mediano poder e influencia en la España del Barroco como lo fue Astorga, Miguel Ángel González García, “La diócesis como centro periférico de influencia artística: el caso de Astorga en los siglos XVI y XVII (Las periferias de la periferia)”, en *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Cáceres, 3-6 de octubre de 1990* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1992), 243-247.

gótico representado excelsamente por las catedrales de León, Burgos, Toledo, Sevilla, Salamanca y Segovia⁵⁷. No es casual que muchos tratadistas de la España moderna exaltaran estos templos y recomendaran expresamente seguir su modelo, como Diego de Colmenares y Cristóbal de Villalón en el siglo XVI, o fray Lorenzo de San Nicolás en pleno siglo XVII⁵⁸.

La cuestión de la antigüedad de los templos catedralicios tuvo una gran importancia en la España del Barroco. A comienzos del siglo XVII, como ha estudiado Alicia Cámara, existía un profundo respeto por los grandes monumentos heredados del pasado, y especialmente por las catedrales góticas, de los que se destacaba sobre todo su significación histórica y su antigüedad, que era argumento de grandeza para la monarquía y de orgullo para las ciudades, aunque los más acérrimos renacentistas las consideraran carentes de “artificio”⁵⁹. La antigüedad proporcionaba legitimidad, autoridad y prestigio, valores cotizados al alza en la sociedad española del Barroco, y reivindicados y esgrimidos con frecuencia por la alta nobleza y los altos sectores eclesiásticos⁶⁰. Ser capaz de demostrar mayor antigüedad que otras diócesis, así como mostrar un templo grandioso, funcional, moderno y suntuoso, eran factores importantes a la hora de conseguir beneficios y prebendas de particulares o frente a otras diócesis⁶¹.

Por todas estas razones la conservación en buen estado de las catedrales españolas heredadas del pasado fue asumida con rigor y responsabilidad en la España del Barroco⁶². Interesaba mantener la integridad de la fábrica medieval, porque esta era vestigio evidente de su antigüedad. Pero al mismo tiempo era preciso proyectar una imagen de modernidad, de vitalidad y de poder económico, y qué mejor manera que a través del arte. Las catedrales fueron objeto de intervenciones constantes en su estructura, ornato y espacio interior con el fin de adaptarlas a los nuevos gustos y

⁵⁷ Tovar Martín, “Arquitectura”, 111 y 114; Gómez Martínez, *El gótico español...*, 197.

⁵⁸ Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 42 y 50-51; Gómez Martínez, *El gótico español...*, 197.

⁵⁹ Alicia Cámara Muñoz, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro* (Madrid: Ediciones El Arquero, 1990), 16-24. Que eran «firmes y en aquella traça vistosas», pero «en la labor y el orden no son artificiosas», lo creía Juan de Arte y Villafañe, citado en Cámara Muñoz, *Arquitectura y sociedad...*, 24.

⁶⁰ Gómez Martínez, *El gótico español...*, 193 y ss.

⁶¹ Ramallo Asensio, “Aspectos generales...”, 21-22. Ello debió ser tenido muy en cuenta por el canónigo fabriquero de la catedral de Santiago de Compostela, José de Vega y Verdugo, quien impulsó la gran reforma barroca de su catedral, sin plantear la demolición de la fábrica románica, sino solo su revestimiento con una estructura barroca conforme se estaba haciendo en las grandes basílicas romanas. Hay que recordar que el patronazgo de Santiago fue disputado en el siglo XVII en diversas ocasiones por Santa Teresa de Jesús, San Miguel, San José y la Inmaculada. La completa renovación arquitectónica de la sede impulsada por Vega y Verduga pretendió, en este contexto, revitalizar el peso espiritual de Compostela en el mundo católico occidental y proyectar una imagen de esplendor y modernidad acorde con los nuevos tiempos, sin renunciar a la fábrica románica, evidencia palpable de la antigüedad de la sede. Ramallo Asensio, “Aspectos generales...”, 21; Tovar Martín, “Arquitectura”, 114 y 118 y ss.

⁶² Tovar Martín, “Arquitectura”, 110.

necesidades para seguir cumpliendo con las misiones encomendadas de la mejor manera posible. Entre esas misiones la principal era la del culto y la administración de los sacramentos, pero también otras más mundanas relacionadas con la vida diaria del cabildo, sin olvidar el carácter simbólico y representativo que los templos mayores de sus diócesis debían tener como expresión de la Iglesia triunfante y como “espacios de devoción” fuertemente persuasivos⁶³. Todo ello exigirá cambios en las viejas fábricas con el fin de obtener de ellas la máxima rentabilidad ideológica, estética y funcional⁶⁴.

Uno de los principales factores de intervención fue la adecuación de las catedrales –igual que el resto de las grandes iglesias y colegiatas– a las nuevas necesidades y exigencias derivadas de la Contrarreforma y de los cambios que esta propició en la piedad popular, si es que no lo habían hecho ya durante el último tercio del siglo XVI. Varios de los decretos promulgados durante las sesiones del Concilio de Trento (1547-1563) en respuesta a los ataques de los protestantes contra ciertos aspectos de la liturgia y la devoción cristianas introdujeron cambios litúrgicos y rituales y potenciaron determinadas prácticas devocionales, lo que llevó a la transformación de ciertos espacios preexistentes en el seno de las catedrales, la construcción o adecuación de otros nuevos, o incluso la completa transformación del espacio interior de los templos⁶⁵. En la época del Barroco, eso se tradujo en constantes debates sobre la

⁶³ El carácter fuertemente *persuasivo* de la arquitectura religiosa española durante el Barroco ha sido puesto de manifiesto por Tovar Martín, “Arquitectura”, 80 y ss.

⁶⁴ Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 143-145; Vid. también el estudio general de Ramallo Asensio, “Aspectos generales...”.

⁶⁵ Eduardo Azofra Agustín, “La adecuación a la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León”, en *El barroco en las catedrales españolas*, coord. por María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2010), 107. El Concilio de Trento pretendió un reforzamiento del culto católico a través de una mayor participación y presencia de los fieles en las iglesias y las ceremonias litúrgicas, además de una serie de reformas y el reforzamiento de prácticas devocionales ya existentes, como la potenciación de la misa entendida como renovación permanente del sacrificio expiatorio de Jesucristo, y por lo tanto como punto culminante del culto cristiano (sesión XXII), y la potenciación de la idea de la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma mediante el misterio de la Transubstanciación, declarando la licitud y conveniencia del culto y la veneración del Santísimo Sacramento (sesión XIII). Ello exigía, en primer lugar, dar un mayor protagonismo al ara del altar, símbolo del carácter sacrificial de la misa, mediante su colocación, exento, a la entrada del ábside del presbiterio, y en segundo lugar, situar permanentemente la Sagrada Forma en un tabernáculo también al pie del ábside mayor, prescindiendo de retablo para centrar toda la atención de los fieles en la Eucaristía. Ello llevó a muchas grandes iglesias y catedrales a plantearse una completa transformación del espacio interior, consistente en trasladar el coro desde el centro de la nave mayor, situación tradicional en las catedrales españolas, hasta el ábside, para permitir que los fieles ocupasen todas las naves del templo y pudiesen contemplar adecuadamente el ara del altar y la Eucaristía expuesta ahora permanentemente en un gran tabernáculo al pie del presbiterio. Se trataba de potenciar, en línea con los jesuitas, el culto, la predicación y la administración de los sacramentos. Sin embargo, quitando los proyectos de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid y la parroquia de Santa María de la Alhambra, ambos frustrados, esta transformación no tuvo éxito en las iglesias y catedrales españolas, que optaron por mantener el modelo tradicional de coro en el centro de la nave y de ara del altar adosado a un gran retablo al fondo del presbiterio. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura

conveniencia de trasladar el coro desde el centro de la nave hasta el presbiterio, como ocurrió por ejemplo en la catedral de Burgos⁶⁶; y sobre todo en la potenciación del culto al Santísimo Sacramento, los santos⁶⁷, las reliquias de los mismos y la Virgen, lo que se tradujo en la adquisición de modernos y monumentales retablos y numerosas obras pictóricas y escultóricas de santos y en el surgimiento de nuevos “espacios de devoción” como capillas del Sagrario o del Santísimo Sacramento, tabernáculos eucarísticos exentos o adosados a grandes retablos, capillas marianas (entre las que destacan las advocaciones locales, de gran devoción popular, además de la Inmaculada y la Virgen del Pilar), capillas dedicadas a los santos patronos y otros santos locales de especial devoción, además de a santos nacionales como San Fernando (canonizado en 1671) y Santiago, y capillas-relicario y retablos-relicario⁶⁸.

Las consecuencias en el campo de la arquitectura religiosa de los nuevos principios trentinos alcanzaron también a otros espacios de los templos. Al tiempo que se adaptaban o construían nuevos espacios de culto, se renovaban o ampliaban espacios auxiliares destinados al servicio del cabildo y del templo. Estas estancias conocieron un gran desarrollo tanto teórico como práctico a partir de la segunda mitad del siglo XVI, principalmente por las nuevas necesidades derivadas de la adaptación de los templos a Trento, conforme a las recomendaciones del influyente tratado del arzobispo de Milán Carlos Borromeo, *Instructionum Fabricae et Supellectillis Ecclesiasticae* (Milán, 1577, y sucesivas ediciones), que se considera la traslación de los principios del Concilio de

española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III (1991), 43-53.

⁶⁶ Lena Saladina Iglesias Rouco, “El coro de la catedral de Burgos. Arte y ceremonia a comienzos del siglo XVII”, en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), 89-110.

⁶⁷ Seguramente el más conocido decreto del Concilio de Trento sea el último, referido a la licitud de la veneración de las imágenes y las reliquias de los santos, que encontrará durante el Barroco su más alta expresión. Existen algunos estudios monográficos que analizan la adaptación de los templos catedralicios a esta potenciación del culto a los santos, tema este que no puede ser abordado en toda su extensión en este trabajo. Véase, por ejemplo, para la catedral de León, Fernando Llamazares Rodríguez, “La catedral de León ante las nuevas devociones en época barroca”, en *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, coord. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010), pp. 337-393.

⁶⁸ Azofra Agustín, “La adecuación...”, 107; Ramallo Asensio, “Aspectos generales...”, 28-34; Germán Ramallo Asensio, “Ascenso, caída y destrucción de las actuaciones barrocas en las catedrales españolas”, *SEMATA, Ciencias sociales e Humanidades*, vol. 22 (2010), 25-29. Vid. también el completo trabajo de Germán Ramallo Asensio, “La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco”, en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), 643-671.

Trento a la arquitectura religiosa⁶⁹. A partir de entonces, estos espacios hasta ahora ciertamente marginados, se reforman o amplían para darles una mayor presencia y dignidad de acuerdo a motivos prácticos y funcionales pero también estéticos y de prestigio. La ampliación de los espacios de culto, así como el refinamiento y la complicación de la liturgia y el ceremonial católicos necesitaron de más amplios y dignos espacios auxiliares donde poder guardar adecuadamente un número creciente de objetos litúrgicos y vestimentas clericales, además de otros objetos y materiales necesarios para el mantenimiento en buenas condiciones del templo y el desempeño de las tareas del cabildo (libros y documentos, libros racionales, cera, carbón, toneles de vino, vasos, andas, escobas...). Este proceso fue especialmente importante en las catedrales, los templos más grandes y suntuosos de las diócesis. Las catedrales españolas durante los siglos del Barroco conocerán un gran desarrollo de los espacios de uso y representación del cabildo, muy especialmente sacristías, pero también salas capitulares, archivos, bibliotecas, contadurías, almacenes, vestidores, salas del chocolate⁷⁰. El caso de las sacristías es el que alcanza mayor relevancia porque son las estancias auxiliares más importantes en términos funcionales y representativos⁷¹. Muchas catedrales, en ocasiones movidas por un deseo de ostentación y de dignificación de la fábrica catedralicia y de los importantes objetos que se guardaban en ellas, y otras veces por la insuficiencia y falta de decoro de los espacios preexistentes, levantaron nuevas y monumentales sacristías, reformaron las ya existentes adecuándolas a los nuevos gustos y necesidades, o adaptaron otros espacios utilizados antes como capillas como segundas sacristías⁷².

Por último, la competencia con otras catedrales, colegiatas e iglesias de su entorno también movió a los cabildos y obispos a patrocinar obras de renovación de la imagen del templo, en orden a expresar el poder y la suntuosidad del mismo no como manifestación de un vano orgullo o deseo de ostentación, sino sobre todo como medio

⁶⁹ Francisca del Baño Martínez, “Auge y desarrollo de las estancias auxiliares catedralicias en el mundo católico durante la Edad Moderna”, en *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Palmas de Gran Canaria, del 20 al 24 de noviembre de 2006* (Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes – Anroart Ediciones, 2006), 209-212.

⁷⁰ Francisca del Baño Martínez, *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis* (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009), *passim*.

⁷¹ En ellas se guarda el ajuar y las vestimentas litúrgicas, y a menudo también el tesoro catedralicio, y se hacen determinadas ceremonias de gran importancia en la vida de la institución capitular, como exequias funerarias de canónigos, ordenación de sacerdotes, consagración de aras..., y no olvidemos que en ellas se preparan los oficios religiosos. Del Baño Martínez, *La sacristía catedralicia...*, 59-63.

⁷² Del Baño Martínez, *La sacristía catedralicia...*, 88-93.

de conseguir prebendas, privilegios y donaciones, además de peregrinos, y así se intervino en las fachadas principales y secundarias, transformándolas por completo o parcialmente, se elevaron nuevas torres campanario o concluyeron las ya existentes, se voltearon modernas y monumentales cúpulas, se dignificaron y monumentalizaron espacios tradicionalmente secundarios, como los trascoros y los brazos del crucero, se añadió suntuosidad y riqueza al interior de los templos mediante la adquisición de modernos y suntuosos retablos y rejas o el enyesado y pintado de viejas capillas, y finalmente, y en los casos más ambiciosos, se ampliaron las dimensiones del templo bien añadiendo nuevas capillas y nuevos tramos de naves o bien transformando la cabecera para dotarla de girola procesional con su corona de capillas allí donde esta no existía originalmente⁷³.

La España del Barroco no ofreció un nuevo modelo de catedral específicamente barroca e hispánica⁷⁴, pero a través de las sucesivas intervenciones en sus iglesias mayores, alumbró una idea de catedral barroca como una “arquitectura sobrepuesta”, vinculada formal y estéticamente a su propio tiempo, que a la vez que respeta el núcleo simbólico originario, lo moderniza, revaloriza y otorga nueva vida. El arquitecto español del Barroco, consciente de que cada conjunto catedralicio es “una interacción de estilos y de épocas” y de que cada momento ha hecho suya la vieja catedral, dotándola de nuevos valores, proyectó con autonomía pero respetando la fábrica antigua, y consiguió conjugar en las catedrales el respeto a la mejor tradición artística hispánica con la modernidad y la fantasía propias del arte barroco, para dar lugar a un conjunto plural, diverso y armónico, que se proyecta al futuro como un símbolo de tradición y modernidad⁷⁵.

4. LA APUESTA POR LA MODERNIDAD O LA ADECUACIÓN A LA SENSIBILIDAD DE LOS NUEVOS TIEMPOS EN LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN

⁷³ Ramallo Asensio, “Ascenso, caída y destrucción...”, 23-29; Ramallo Asensio, “Aspectos generales...”, 19 y ss.

⁷⁴ Pudo haberlo sido el proyecto de construir una catedral para Madrid que superase en grandeza a San Pedro del Vaticano (Tovar Martín, “Arquitectura”, 110) o la catedral de Valladolid si se hubiera concluido según los planos originales de Juan de Herrera, que articulaban una catedral verdaderamente moderna en cuanto a la disposición de los espacios conforme al espíritu del Concilio de Trento pero con un lenguaje estrictamente clásico (Rodríguez G. de Ceballos, “Liturgia y configuración del espacio...”, 46 y ss.).

⁷⁵ Tovar Martín, “Arquitectura”, 110 y ss.

LOS CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Las catedrales de Castilla y León no permanecieron al margen de estas novedades, sino que participaron plenamente de ellas. Al despuntar el siglo XVII todas las viejas diócesis castellanas y leonesas contaban con catedrales que o bien hacía siglos que se habían erigido, o bien se estaban reconstruyendo y necesitaban ser concluidas⁷⁶. No hubo, pues, en el territorio castellano y leonés durante la época barroca, ni creación de nuevas diócesis ni de nuevas iglesias mayores levantadas conforme a un proyecto unitario y sincrónico, sino que más bien la adecuación al gusto barroco y las nuevas necesidades se hará mediante la dotación de arte mueble (esculturas, pinturas, retablos, sagrarios, rejas, orfebrería), y de reformas en los viejos templos, a veces de espacios preexistentes, otras añadiendo de nueva planta, pero siempre de mediano alcance⁷⁷ (ampliación de fachadas y torres, nuevas capillas, intervenciones en el coro y trascoro...), aunque desde luego contribuyeron decisivamente a configurar la imagen actual de nuestras catedrales, en gran medida porque, si sobrevivieron a las restauraciones en estilo de los siglos XIX y XX, fueron las últimas actuaciones de importancia acometidas en ellas⁷⁸. De tal manera que cuando los últimos estertores del Barroco dejen paso paulatinamente al Neoclasicismo, a partir de mediados del siglo XVIII, y los ilustrados y académicos pretendan adaptar las viejas catedrales a las nuevas ideas estéticas venidas de Europa y promulgadas desde la Academia, tendrán que nuevamente superponer sus novedades a las viejas fábricas góticas o dismantelar las numerosas y ricas realizaciones que lo mejor del Barroco hispánico dejó en ellas⁷⁹.

⁷⁶ Azofra Agustín, “La adecuación...”, 101; Rodríguez G. de Ceballos, *Arquitectura Barroca...*, 67. Aunque la diócesis de Valladolid nació, desgajada de la de Palencia, en 1595, la que será sede de la cátedra del obispo fue la colegiata que ya desde 1527 se estaba reconstruyendo con el deseo de emular la grandeza de las catedrales de Salamanca y Segovia, y que hacia 1580 entrará en una nueva etapa, cuando Juan de Herrera da sus famosas nuevas trazas que suponen la introducción del Clasicismo en Valladolid. Juan José Martín González, “Catedral de Valladolid”, en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilesa, 1993), 186 y 188.

⁷⁷ Díaz Muñoz, *Catedrales...*, 265.

⁷⁸ Lo cierto es que, entre la intervención barroca que buscó, primordialmente, adaptar las catedrales a los nuevos tiempos, y las restauraciones en estilo de la Edad Contemporánea, con su extendido neomedievalismo, no hay, en la praxis, más allá de la existencia de una disciplina científica sólida en el segundo caso, mayor diferencia, pues ambas adecúan los monumentos a su propia sensibilidad. Esta es idea también expresada por Capitel, *Metamorfosis de monumentos...*

⁷⁹ La adaptación de las catedrales españolas al Neoclasicismo y las corrientes teológicas renovadoras propias del reinado de Carlos III (1759-1788), tema que queda fuera del alcance de este trabajo, ha sido bien estudiada por José Enrique García Melero, “Espiritualidad y estética: las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas en el siglo XVIII”, *Hispania Sacra*, vol. XLI, nº 84 (1989), 603-640; Idem, “Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. II (1989), 223-286; Idem, *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración: la incidencia del neoclasicismo en el*

Vamos a abordar ahora el carácter de las intervenciones arquitectónicas que apuestan por la modernidad artística que se desarrollaron en las catedrales de Castilla y León durante el Barroco. Lo dicho en los dos primeros capítulos es importante como marco general explicativo, pero a la hora de explicar e intentar comprender el porqué de determinadas actuaciones, muchos son los factores particulares que habrá que tener en cuenta, y muchas las soluciones a las que se llegó⁸⁰. Como se dijo en la Introducción, algunos historiadores del arte ya se han enfrentado al reto de sistematizar las intervenciones arquitectónicas a lo largo de la Edad Moderna en las catedrales españolas, proponiendo diversos modelos, todos ellos válidos, pero en este trabajo, por las limitaciones de tiempo y espacio, vamos a desarrollar solamente uno de ellos, el más importante desde el punto de vista cuantitativo, y por tanto el que más posibilidades ofrece desde el punto de vista del estudio de la praxis arquitectónica barroca. No obstante, conviene, antes de entrar a analizarlo, repasar siquiera brevemente los otros dos grandes criterios que se aplicaron en la intervención en las catedrales españolas del Barroco: el respeto por el estilo original o al menos mayoritario de la fábrica, adoptándolo en las intervenciones posteriores; y el intento por conciliar el estilo original con los nuevos gustos del Barroco, que dará lugar quizás a la más interesante y original de las propuestas, un híbrido estilístico con características que prefiguran fenómenos artísticos típicos del siglo XIX.

El primer caso, como se vio rápidamente en el primer capítulo, viene avalado por la literatura artística italiana del Renacimiento, y especialmente por Alberti, y por las experiencias y actuaciones de grandes arquitectos del Renacimiento, como Juan del Ribero Rada y Alonso de Tolosa, en el caso español. Pero además aquí, en España, se contaba con una tradición literaria de revalorización de las grandes construcciones góticas medievales, iniciada en el siglo XVI y continuada durante el Barroco. A ello hay que añadirle un concepto de la historia algo distinto que el italiano, pues mientras allí los renacentistas consideraban a los bárbaros alemanes o góticos los destructores de la civilización, aquí se vio en los invasores musulmanes de la península los auténticos destructores de la civilización clásica, siendo considerados, por tanto, los visigodos

gótico (Madrid: Ediciones Encuentro, 2002); y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas Jansenistas”, *Fragmentos. Revista de Arte*, n.º 12-14 (1988), 115-117, entre otros. La feroz crítica y destrucción que ilustrados como Antonio Ponz desataron contra las actuaciones barrocas en las catedrales es bien conocida, y tendrá continuidad durante buena parte del siglo XIX en las restauraciones “en estilo” de los templos medievales. Vid. una breve síntesis en Ramallo Asensio, “Ascenso, caída...”, 29 y ss.

⁸⁰ Vid. Capítulo 2.

como los herederos directos de la cultura romana e incluso como la genuina antigüedad hispana. Miembros de la alta nobleza, frailes y monjas profesos en órdenes religiosas y sobre todo obispos y capitulares quisieron ver en la Antigüedad gótica sus más remotos orígenes, pues la antigüedad, como se vio en el segundo capítulo, era signo de prestigio y autoridad. La Antigüedad gótica se convirtió así en España, y con ella la arquitectura gótica, en símbolo de autoridad, prestigio, antigüedad y también suntuosidad, expresada por la rica variedad y fantasía de las bóvedas de crucería estrellada⁸¹. Por otra parte, posturas de conservadurismo estético y de fidelidad al programa original llevaron a los cabildos catedralicios a defender, durante siglos, la unidad de estilo en la construcción de sus catedrales. Es el caso, para la época y el lugar que nos ocupan, de las catedrales de Salamanca, Segovia y Astorga, que iniciadas las primeras durante el primer tercio del siglo XVI (1513 y 1525 respectivamente) y la tercera ya en el último tercio del siglo XV (1471), van a mantener, con ligeras variaciones y añadidos clasicistas y barrocos, la unidad de estilo tanto en la técnica como en la estética, constituyéndose en un caso excepcional en el contexto europeo. Lo mismo puede decirse de la catedral de Valladolid, que iniciada según su imagen actual con el proyecto de Juan de Herrera de hacia 1580, va a continuar, hasta finales del siglo XVIII, construyéndose respetando siempre sus diferentes maestros las trazas de Herrera, manteniendo así la unidad clasicista que la singulariza entre todas las catedrales españolas⁸².

⁸¹ Gómez Martínez, *El gótico español...*, 191 y ss.

⁸² Sobre la continuación de estas cuatro catedrales durante el Barroco existe una amplísima bibliografía que no es posible revisar ni recoger en su totalidad en los límites de este TFG. Algunas visiones generales pueden consultarse en: Casaseca Casaseca, "Arquitectura y urbanismo", 28-30; Rodríguez G. de Ceballos, *Arquitectura Barroca...*, 67-74. Véase, para la continuación de las obras de la catedral de Salamanca en el siglo XVII: Rodríguez G. de Ceballos, "Gótico versus Clásico..."; Felipe Pereda Espeso, "La catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 60 (1994), 393-402; Castro Santamaría, "La catedral de Salamanca..."; Elvira Díez Moreno, "Proceso constructivo de las sacristías de clérigos y de prebendados en la Catedral Nueva de Salamanca (1752-1765)", *Studia Zamorensia*, XI (1990), 205-217. Para la catedral de Segovia: José Antonio Ruiz Hernando, "La catedral de Segovia en el Barroco", en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), 213-246; Idem, "La Catedral de Segovia", en *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales* (Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996), 73-80; Idem, "Pervivencia de la arquitectura y urbanismo góticos en Segovia. Estado de la cuestión", en *Arte Gótico Postmedieval (Simposio Nacional del C.E.H.A. - Segovia, 7-8 junio 1985)*, ed. por Luciano Reinoso Robledo (Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1987), 37-46. Sobre Astorga, véase: Bernardo Velado Graña, "Catedral de Astorga", en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilexa, 1993), 3-24; Idem, *La catedral de Astorga y su museo*. Astorga: Museo de la Catedral de Astorga, 1991, 16-44; Emilio Morais Vallejo, *Aportación al Barroco...*, 294-306; Idem, *La arquitectura del Barroco en la ciudad de Astorga* (León: Ediciones Universidad, 2000), 13-53. Sobre Valladolid: Martín González, "Catedral de Valladolid"; Idem, "La Catedral de Valladolid", en *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales* (Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales

El otro criterio reviste una mayor originalidad. También parte de Alberti y los teóricos y arquitectos del Renacimiento italiano, que en muchas ocasiones propusieron proyectos en los que intentaron un compromiso entre formas góticas y renacentistas, como se dijo en el primer capítulo. La más original de estas propuestas surgirá a partir de finales del siglo XVII y consiste en la recuperación (*revival*) de formas propias de la tradición arquitectónica española del siglo XVI, es decir, góticas y “platerescas”, que conviven en un mismo espacio con otras formas barrocas (por ejemplo, cúpula barroca con bóveda de crucería estrellada, como sucede en la capilla de Santa Tecla de la catedral de Burgos, patrocinada por el arzobispo don Manuel de Samaniego a los pies del templo⁸³) o se mezclan con ellas, dando lugar a híbridos indefinidos estilísticamente, pero muy propios del gusto barroco, que tanto valoraba la diversidad, la heterogeneidad y la ruptura de la norma. Desde estos principios surgen algunas de las más originales y fascinantes realizaciones del Barroco español, como la fachada de la catedral de Astorga⁸⁴, que combina elementos extraídos del gótico y el plateresco con otros típicamente barrocos, en una composición que recuerda al hastial gótico de la catedral de León, o la primera cúpula que Alberto de Churriguera levantó sobre el crucero de la catedral de Salamanca⁸⁵, durante la primera mitad del siglo XVIII, siguiendo un proyecto híbrido, que refuerza el propio Churriguera, de fray Pedro Martínez de Cardaña, considerado por Javier Gómez Martínez uno de los creadores de este modelo. Se trata, pues, de una recuperación consciente, patrocinada desde agentes sociales y artísticos cultos y conocedores de las nuevas tendencias artísticas, y no propio de ambientes reaccionarios y al margen, consciente o inconscientemente de las novedades⁸⁶.

de Arquitectos de Castilla y León, 1996), 81-90; Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Valladolid: una página del Siglo de Oro de la arquitectura española* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1947), 39-58.

⁸³ Sobre esta espléndida capilla, véase el largo y exhaustivo estudio que le dedica José Matesanz del Barrio, *Actividad artística en la catedral de Burgos de 1600 a 1765* (Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 2001), 333-403, además de Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 157; Idem, “Formas góticas en la arquitectura del Barroco de la provincia de Burgos”, *BSAA arte*, vol. LXXIX (2013), 117-142; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 121-122.

⁸⁴ Véase la bibliografía citada en la nota 82, y además: Emilio Morais Vallejo, “La fachada occidental de la catedral de Astorga. Un ejemplo de restauración barroca”, *Astórica*, n.º 24 (2005), 247-282; Díaz Muñoz, *Catedrales...*, 275-280; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 126-129.

⁸⁵ Obra fascinante que por desgracia tuvo que ser desmontada casi en su totalidad y reconstruida por Juan de Sagarvinaga con un nuevo proyecto, más clasicista. Vid. Azofra Agustín, “La adecuación...”, 144 y ss.; Díaz Muñoz, *Catedrales...*, 282-284; Rodríguez G. de Ceballos, “Arquitectura y urbanismo”, 170; Elvira Díez Moreno, “Proceso constructivo de la nueva cúpula de la Catedral de Salamanca, a mediados del siglo XVIII”, *Studia Zamorensia*, IX (1988), 155-168.

⁸⁶ Este fenómeno se da también en otros países de Europa, incluida la propia Italia, durante la primera mitad del siglo XVIII, y especialmente en los países centroeuropeos, ha sido estudiado. En el caso español ha sido estudiado por Gómez Martínez, *El gótico español...*, 228-235; Emilio Morais Vallejo,

LA APUESTA POR LA MODERNIDAD O LA ADECUACIÓN A LA SENSIBILIDAD DE LOS NUEVOS TIEMPOS

El primero de los criterios fue el más ampliamente utilizado, y podía conseguirse bien sustituyendo lo viejo por lo nuevo, lo que implica la destrucción de lo preexistente (como veremos sucedió en la portada principal de la catedral vieja de Salamanca); bien yuxtaponiendo ambos estilos, como se venía haciendo desde hacía siglos, dando lugar a un crecimiento tentacular⁸⁷ mediante el cual cada época enriquece y amplía el tamaño y la variedad estilística del edificio original, lo que es patente en la mayoría de nuestros edificios catedralicios; o bien, de manera más refinada, recubriendo lo preexistente para dotar al edificio de una íntegra imagen moderna, según aconsejaba Alberti. La calidad de la solución adoptada dependerá de la audacia de los maestros y del celo del cabildo, que se mostró en algunas catedrales, como Salamanca y Segovia, muy preocupado por el mantenimiento de la unidad exterior del templo, y en otras, como en León, dispuesto a introducir las últimas novedades en su iglesia.

La intervención desde los parámetros artísticos contemporáneos encontró una buena acogida en aquellas partes del templo más vistosas y expuestas al público, y que por tanto con una pequeña actuación posibilitaban proyectar una imagen de modernidad y renovación: esto es, esencialmente, el exterior, tanto las fachadas principales y secundarias como aquellos elementos ya existentes o añadidos ahora que lo proyectan en altura, dando mayor presencia a la catedral sobre su entorno urbano, como son los remates de las torres y las nuevas cúpulas que se podrían erigir sobre el crucero. En el primer caso se podía plantear la sustitución total de la fachada preexistente por una nueva, pero bastaba con intervenciones parciales para renovar o completar su imagen, sobre todo porque, durante buena parte del Barroco español, los cabildos catedralicios atravesaron grandes penurias económicas y hubieron de conformarse con mantener sus

“Gusto gótico en la arquitectura española del Barroco”, en *Simposio Reflexiones sobre el gusto (Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010)*, coord. por Ernesto Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010), 243-256; Idem, “Vestigios góticos en la literatura arquitectónica del barroco”, *LIÑO. Revista Anual de Historia del Arte*, 21 (2015), 21-33. Hay que incluir también bajo este criterio de compromiso entre dos lenguajes el imafrente que Alberto de Churriguera trazó en 1729 para el segundo cuerpo de la fachada occidental de la catedral de Valladolid. Vid. Martín González, “Catedral de Valladolid”, 192-193; Rodríguez G. de Ceballos, “Arquitectura y urbanismo”, 172; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 129-131; Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 157.

⁸⁷ Rivera Blanco, “Teoría e historia...”, 45-46.

fábricas o realizar algunas intervenciones de corto alcance⁸⁸. En este sentido, la actuación desde el Clasicismo herreriano ofrecía un resultado sólido a nivel constructivo y de una gran monumentalidad y decoro, sin necesidad de gastar dinero en añadidos decorativos⁸⁹. Cuando se hacen obras de envergadura, se hacen con un gran esfuerzo económico y por motivos excepcionales, como la conclusión de templos inconclusos, o gracias a donativos de particulares o de obispos, o cuando las circunstancias económicas de todo el reino son ya claramente favorables, aunque para ello haya que esperar hasta el siglo XVIII. Es entonces, justamente, cuando se levantan o consiguen rematar algunas importantes torres y capillas de nueva planta, que modifican el perímetro del templo casi por última vez, hasta las restauraciones de los siglos XIX y XX. En cambio, durante el Seiscientos, cabildo y particulares han de conformarse con la rehabilitación de capillas ya existentes, costumbre muy arraigada en la arquitectura religiosa española y que encuentra en el Barroco, con el breve epílogo del Neoclasicismo, su auténtico canto de cisne. La apuesta por la modernidad en estas intervenciones depende en última instancia de los gustos del patrocinador que adquiere los derechos sobre la capilla. En otras muchas ocasiones, el cabildo catedralicio se excusará en problemas estructurales o en la consabida falta de funcionalidad y decoro para forzar la modernización de una parte de la iglesia mayor, como sucedió en León, o aprovecharán obras principalmente técnicas para adecuar el interior del templo a las nuevas corrientes estéticas, como muestran la construcción de esbeltos arcos entibos entre los coros de las catedrales de Ávila y Palencia, que surgen para contrarrestar el empuje de los pilares hacia el centro de la iglesia pero se pintan y embellecen con imágenes sagradas y ricos colores, conforme a los gustos de los distintos momentos⁹⁰.

En otras ocasiones la apuesta por la modernidad viene tras la pérdida involuntaria de lo preexistente, por ejemplo a causa de incendios, considerándose entonces absurdo reedificarlo como era. Este es el caso del nuevo claustro y fachada

⁸⁸ Ramallo Asensio, “Aspectos generales...”, 15-16 y 21 y ss.

⁸⁹ También el tardogótico de Gil de Hontañón, representado por la catedral de Segovia, se caracterizó por su sobriedad.

⁹⁰ Sobre el de la catedral de Ávila, añadido hacia 1691, vid. Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 146. El de la catedral de Palencia, conocido como “arco del miedo”, se remata con imagen de la Inmaculada costeada por el obispo Peralta en 1664. De su importancia estética en el interior de la gran nave mayor da cuenta que, en 1793, el cabildo palentino encargó a los operarios italianos que trabajaban en las bóvedas y blanquearían todo el interior del templo, que lo pintaran de acuerdo con los nuevos gustos (Sancho Campo, *La catedral de Palencia...*, 53). Esta moda de blanquear las paredes y renovar la solería de las iglesias por completo se extendió por toda Europa durante el último tercio del siglo XVIII, exportada por cuadrillas de operarios italianos, y fue adoptada en muchas catedrales españolas, a pesar de las críticas de un acérrimo neoclásico como Antonio Ponz (Gómez Martínez, *El gótico español...*, 240).

norte que a principios del siglo XVII se están levantando, con considerable esfuerzo para una ciudad que seguía siendo un pequeño enclave de sabor medieval y que iniciaba por entonces una larga y secular decadencia, en la catedral de Zamora. El claustro románico, construido con toda probabilidad entre finales del siglo XII y principios del XIII sobre uno anterior del siglo X, sufrió un destructivo incendio el 21 de junio de 1591, en el curso de una celebración religiosa con amplia asistencia de público y autoridades, que causó una gran conmoción en toda la ciudad, lo que sin duda influyó en la decisión de comenzar su reconstrucción con celeridad y sin escatimar recursos para ello⁹¹. El fuego debió afectar también a la cercana portada norte del crucero⁹², pues el proyecto presentado por Juan del Ribero Rada, aprobado por el cabildo en 1592 y ejecutado por diversos maestros entre ese año y 1621, contemplaba no solo la reconstrucción del claustro en el mismo lugar y con las mismas dimensiones que el anterior, sino también la creación de una nueva portada norte sobre la románica que enlazara, sin solución de continuidad y con total armonía y unidad estilística –incluso en la piedra utilizada–, el nuevo claustro con la sacristía mayor construida a finales del siglo XVI en el más puro Clasicismo herreriano⁹³ (**Fig. 1**). De esta manera Ribero Rada imitó literalmente el alzado norte de la sacristía mayor en el testero reconstruido de la capilla de San Miguel y en el lado oriental del claustro⁹⁴, e impuso un pórtico monumental con bóveda de cañón casetonada y muros laterales con nichos que cubre la

⁹¹ El obispo, el cabildo y algunos particulares ofrecieron generosas donaciones. Además hay que tener en cuenta la importancia de este espacio en la vida catedralicia, no solo por ser escenario de procesiones y actos litúrgicos como el que se desarrollaba cuando se inició el incendio de 1591, sino también por las capillas y salas del cabildo a que da acceso a través de sus galerías. Guadalupe Ramos de Castro, *La Catedral de Zamora* (Zamora: Fundación Ramos de Castro para el Estudio y Promoción del Hombre, 1982), 449 y 452.

⁹² Gómez-Moreno afirma que tanto el claustro como la portada norte del crucero ardieron en 1591 y se hizo necesario reconstruirlos (Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)* (ed. facs. León: Editorial Nebrija, 1980), 110. Sin embargo, Navarró Talegón da a entender que esta portada no sufrió daños relevantes y que si se decidió *ocultarla* bajo un telón clasicista fue para mantener la unidad estilística con la sacristía nueva (José Navarro Talegón, “La catedral de Zamora”, en *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales* (Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996), 96. Ambas opciones son perfectamente posibles, y seguramente las dos, en mayor o menor medida, determinaron la decisión del cabildo catedralicio.

⁹³ Solo Guadalupe Ramos de Castro cree que la sacristía nueva se construyó a partir de 1591, a la vez que el nuevo claustro y la nueva portada norte del crucero. Ramos de Castro, *La Catedral...*, 75. En realidad fue trazada en 1587 por el maestro trasmerano Juan de Ribas, quien la ejecutó junto con el zamorano Alonso Gutiérrez entre ese año y 1589, a imitación del pabellón de la enfermería del monasterio de El Escorial, es decir, en el más puro Clasicismo herreriano. Navarro Talegón, “La catedral...”, 96; José Ángel Rivera de las Heras, *Catedral de Zamora. Perla del siglo XII* (Zamora: artiSplendore Editorial, 2017), 28 y 31.

⁹⁴ Organiza el muro en dos niveles delimitados por sencillas impostas y articulados mediante pilastras pareadas con superposición de órdenes (toscano y jónico), con remate de pretil con cartelas y pirámides con bolas. Al testero de la capilla de San Miguel le añadió un óculo.

distancia entre la nueva línea de fachada y la portada románica, la cual queda cubierta por una sencilla puerta adintelada con nicho con imagen del Salvador⁹⁵. Utilizó un esquema netamente clásico, equilibrado y proporcionado en el interior del claustro, que quedó integrado en el conjunto mediante el mencionado remate de pretil con pirámides con bolas (**Fig. 2**). El resultado final impone una nueva imagen a la catedral, la magnífica y aporta mayor dignidad a los ojos de la época, constituyéndose en auténtica pantalla dotada de unidad propia y autonomía, al tiempo que se convierte en la gran obra clasicista zamorana. La innovación estilística es en este caso también continuidad, dependiendo del referente al que tomemos. Nadie se planteaba, a principios del siglo XVII, levantar un nuevo claustro y una nueva portada imitando el estilo románico original del edificio, pero la sacristía clasicista ofrecía la oportunidad de modernizar la fachada norte del templo manteniendo la unidad perceptiva, al cubrir con una estructura clasicista la portada románica. La apuesta por la modernidad, en este caso, tampoco significaba una completa disonancia perceptiva con el románico original, que sobresale por encima de la nueva fachada a través de las contundentes presencias del cimborrio y la torre, pues ni el románico era, para los eruditos de la época, tan opuesto al Clasicismo como pudiera serlo el gótico⁹⁶, ni la catedral de Zamora presentaba un románico recargado de decoración escultórica, sino más bien una austeridad decorativa que se corresponde bien con la sobriedad del Clasicismo de la nueva fachada⁹⁷. La Catedral de Zamora brinda así una auténtica lección de intervención ortodoxamente clasicista en un

⁹⁵ El pórtico, que se distingue del resto por el color distinto de la piedra y por su gran elevación, ocupa todo el ancho del crucero y se articula, como gran arco de triunfo, con arco de medio punto flanqueado por dobles columnas corintias gigantes y rematado por frontón triangular liso, con imagen del Salvador en el centro, y nuevamente con pirámides con bolas.

⁹⁶ Hasta la segunda mitad del siglo XVIII el principal criterio para distinguir unas arquitecturas de otras era su carácter clásico o romano o, por el contrario, anti-clásico o gótico. De esta manera, eruditos como Ambrosio de Morales y Lázaro de Velasco reconocieron los rasgos típicamente romanos de edificios románicos y prerrománicos españoles, como la arquitectura prerrománica asturiana, calificándolos de góticos únicamente porque sabían la fecha de su construcción. Gómez Martínez, *El gótico español...*, 195.

⁹⁷ No puedo abordar aquí el proceso constructivo de todo este complejo ni las diferencias entre los distintos autores que lo han estudiado en torno a los maestros que lo trazaron y ejecutaron y la fecha en que se terminó –que son patentes en el caso de Guadalupe Ramos de Castro y José Ángel Rivera de las Heras–, ni tampoco puedo describir detalladamente lo construido. Para ello remito a Ramos de Castro, *La Catedral...*, 75-78 y 449-462; Navarro Talegón, “La Catedral...”, 96-96; Gómez-Moreno, *Catálogo monumental...*, 110-111; Rivera de las Heras, *Catedral de...*, 31 y 81. Sí es conveniente destacar que, como dice Ramos de Castro, *La Catedral...*, 76, seguramente Ribero Rada se basó en las ilustraciones y recomendaciones de los Libros IV y V del tratado de arquitectura de Serlio para trazar el pórtico central. Allí Serlio recomienda el orden corintio para conseguir antigüedad, grandeza y austeridad, valores, al menos los dos primeros, asociados a los templos catedralicios en la España del Barroco (*Cfr. supra* nota 47 y págs. 25-26). Casi dos siglos después, Juan de Sagarvinaga proyectará un pórtico para la catedral de Ciudad Rodrigo que sigue igualmente este modelo (José Ramón Nieto González, “Catedral de Ciudad Rodrigo”, en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilesa, 1993), 80).

edificio del pasado y evidencia la riqueza formal y estética que las intervenciones bien pensadas aportan a los edificios a los que se aplican⁹⁸.

El caso de Zamora es excepcional en el ámbito catedralicio castellano y leonés del Barroco. Otras intervenciones en las fachadas de otras catedrales fueron mucho más modestas e incluso torpes. Sin movernos de los años iniciales del siglo XVII, marcados por el predominio del modelo clásico, veamos lo sucedido en las catedrales de Palencia y Ciudad Rodrigo. La catedral de Palencia había quedado concluida en lo fundamental a principios del siglo XVI, centuria durante la cual la diócesis, la ciudad y con ellas la catedral palentina empezaron una lenta decadencia que se prolongará e incluso acentuará durante los siglos XVII, XVIII y XIX, lo que ha llevado a algún historiador local a afirmar que la historia de esos siglos «nada recuerda de notable» sobre Palencia⁹⁹. Ello se traducirá en la escasa ambición de las nuevas obras que se llevan a cabo en la catedral, que se caracterizan, en líneas generales, por el mantenimiento, completamiento y mejora de lo existente, renunciando al crecimiento o la ampliación del templo¹⁰⁰. Las únicas actuaciones que vamos a destacar aquí son la intervención en la portada norte del crucero a principios del siglo XVII, y la construcción de la capilla de las Reliquias a mediados del siglo XVIII en la inacabada fachada occidental, que se tratará más adelante. La primera hay que ponerla en relación con la fuerte agitación política y religiosa que vivió la catedral palentina a comienzos del siglo XVII¹⁰¹. La

⁹⁸ Como piensa Tovar Martín, “Arquitectura”, 141.

⁹⁹ Fernando Díaz-Pinés Mateo, “Catedral y Palencia”, en *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales* (Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996), 60. El historiador mencionado es Becerro de Bengoa.

¹⁰⁰ A la penuria económica del cabildo, especialmente durante el siglo XVII, se unirá el desinterés de muchos obispos por el estado de la sede de su cátedra, e incluso por el propio palacio episcopal, destruido por el pueblo palentino en 1465 y no reconstruido hasta las últimas décadas del siglo XVIII, gracias al patrocinio del obispo Mollinedo (Díaz-Pinés Mateo, “Catedral y Palencia”, 60). La penuria económica era tal que en algunos momentos hubo que enajenar bienes muebles de la catedral para poder sufragar los gastos corrientes derivados del mantenimiento de las actividades litúrgicas o la ejecución de obras imprescindibles de reparación. A mediados del siglo XVII el estado de la fábrica era tan malo que el cabildo encargó al canónigo Pedro Fernández del Pulgar que redactase un memorial sobre el mismo para enviarlo a Roma, con la esperanza de conseguir de ella algunas rentas complementarias que se pudieran aplicar a la fábrica. René Jesús Payo Hernanaz, “Luces y sombras de un templo. La Catedral durante los siglos XVII y XVIII”, en *La Catedral de Palencia. Catorce siglos de Historia y Arte*, coord. por René Jesús Payo y Rafael Martínez (Burgos: Promecal, 2011), 358-361.

¹⁰¹ La independencia de Valladolid de la diócesis de Palencia, tras un largo periodo de enconadas luchas, en septiembre de 1595 y el reforzamiento del culto a los santos y sus reliquias tras el Concilio de Trento, unidos a la iniciativa y el patronazgo del excepcional canónigo fabriquero, don Juan Alonso de Córdoba, se van a traducir en una serie de reformas artísticas que tienen por objetivo dignificar el viejo templo, exaltar y exponer adecuadamente la importante colección de reliquias que poseía la catedral y sobre todo reforzar el culto y el papel de San Antolín, patrón de la diócesis, como medio de afirmar la autoridad espiritual de la diócesis palentina sobre la recién segregada diócesis vallisoletana. Lo ha estudiado muy bien Antonio Cabeza Rodríguez, “La catedral de Palencia a comienzos del siglo XVII. Política, religión, mecenazgo”, en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, coord. por

iniciativa partió del canónigo fabriquero, don Juan Alonso de Córdoba, y tenía como finalidad dignificar el exterior del templo y reforzar la presencia del patrón San Antolín en la catedral y ante los fieles. Así se intervino en la parte superior de la portada norte del crucero, llamada de San Juan o de los Reyes, añadiéndole un remate clasicista, a modo de segundo cuerpo, con sencillos nichos con las imágenes del patrón San Antolín, reforzado con frontón triangular sostenido por ménsulas, y de sus compañeros de martirio, el presbítero San Juan y San Almachio, y se remata con friso corrido y liso y antepecho con chapiteles y bolas (**Fig. 3**). La austeridad decorativa y sencillez compositiva responden bien a los preceptos del Clasicismo imperante en la época¹⁰², pero también a la falta de recursos económicos y las prisas con que se acometió. El resultado no desentona con resto de la fachada, a lo que sin duda contribuye la utilización de la misma piedra, y la actualiza añadiendo al patrón San Antolín aunque a costa de sacrificar la luminosidad de esta parte del templo, pues se tapa casi por completo la vidriera que se abre en lo alto del hastial.

El mismo procedimiento se adoptó en la portada principal de la catedral de El Burgo de Osma, la del extremo sur del crucero, de estilo gótico, terminada seguramente a finales del siglo XIII. El obispo fray Enrique Enríquez (1602-1610) patrocinó la construcción de un balcón o mirador encima de la portada gótica desde el que poder presenciar los actos públicos que se desarrollaban en la larga y ancha calle longitudinal a esta fachada y que para entonces ya se había convertido en la principal de la villa¹⁰³, o realizar él mismo determinados actos ante el pueblo. La actuación fue sencilla y respetuosa con la portada primitiva, pues consistió únicamente en rematarla mediante un gran arco de medio punto con intradós casetonado –que es una auténtica bóveda de cañón– sobre el que se alza la tribuna con balaustrada con las armas del prelado (**Fig. 4**). Fue trazada por Andrés Gil de Marrón y ejecutada entre 1604 y 1610 por Domingo de

Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001), 739-758. Aunque de escasa entidad desde el punto de vista arquitectónico, son numerosas y no pueden abordarse en este trabajo. Remito a los completos estudios de Payo Hernanz, “Luces y sombras...”, 374-379 y Juan José Martín González, “La catedral de Palencia entre los obispados de Axpe y Sierra, y Molino Navarrete (1594-1685)”, en *Jornadas sobre la Catedral de Palencia (1 al 5 de agosto de 1988)*. Universidad de Verano “Casado del Alisal” (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1989), 183-214.

¹⁰² Así, Rafael Navarro García, en su *Catálogo monumental de la Provincia de Palencia. Fascículo cuarto. Partido Judicial de Palencia* (Palencia: Ediciones de la Excm. Diputación Provincial, 1946), 165-166 considera la portada de los Reyes «puerta de estilo plateresco, de exquisito gusto y refinada composición» y «elegante transición gótico-renacentista».

¹⁰³ Para Antón Capitel la construcción de “arco de la sobrepuerta” vino a sancionar la importancia adquirida por esta calle, que junto a la real que la corta perpendicularmente, condicionaría en buena medida las actuaciones arquitectónicas en la catedral. Capitel, *Metamorfosis de monumentos...*, 133 y ss.

Cerecedo y su hijo Francisco, quien la concluyó¹⁰⁴. El añadido clasicista se superpone, como un marco protector, a la original puerta gótica, y altera y ennoblece su imagen exterior, aunque a costa de tapar parcialmente las tres vidrieras que se abren en lo alto.

De mucha mayor trascendencia fue la actuación de Pedro de Brizuela en el hastial norte del crucero de la catedral de Segovia. Cuando en 1607 este maestro se hace cargo de la dirección de las obras de la catedral, esta era un organismo inconexo, formado por el cuerpo de naves a un lado y las capillas de la girola al otro, separados por una capilla mayor y un crucero sin cerrar ni cubrir¹⁰⁵. Primero cerró el extremo sur del crucero –que más tarde se dedicaría a San Geroteo, mítico primer obispo de la diócesis–, respetando en líneas generales el esquema y la traza dejados por Rodrigo Gil de Hontañón y García de Cubillas, es decir, levantando una fachada gótica muy austera, completamente desornamentada y plana, en línea con el resto del templo y con la mala situación económica que ya entonces vivía la ciudad¹⁰⁶. Sin embargo por las mismas fechas proyectó con total autonomía y modernidad la portada contraria, la del crucero norte (**Fig. 5**) –dedicada a San Frutos, patrón de la diócesis–, la cual se abre a la calle de la Almuzara, la principal de la Segovia medieval y moderna, y a la futura plaza mayor de cuya organización se encargará el mismo Brizuela como Veedor de las Obras del Ayuntamiento¹⁰⁷. Esta portada, ejecutada en granito gris¹⁰⁸, en claro contraste con la piedra del resto del edificio, y que no se concluiría hasta 1633, muerto ya el maestro¹⁰⁹,

¹⁰⁴ José María Martínez Frías, “Catedral de El Burgo de Osma”, en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilesa, 1993), 94; Salvador Andrés Ordax, “Catedral de El Burgo de Osma”, en *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales* (Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996), 28; José Arranz Arranz, *La Catedral de Burgo de Osma. Guía turística* (Pamplona: Ilmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral del Burgo de Osma, s.f.), 42-45. El arco que hoy hay encima de la tribuna debe corresponderse con las actuaciones realizadas por Machuca en 1756 para fortalecer este hastial del crucero (Andrés Ordax, “Catedral...”, 28).

¹⁰⁵ José Antonio Ruiz Hernando, “Catedral de Segovia”, en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilesa, 1993), 176.

¹⁰⁶ María Teresa Cortón de las Heras, “Pedro de Brizuela, arquitecto (1555?-1632). Discurso de ingreso en la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. 10 de octubre de 2008”, *Estudios Segovianos*, vol. 51, n.º 8 (2008), 125; Ruiz Hernando, “Catedral de Segovia”, 177.

¹⁰⁷ Sobre su actividad como Veedor de las Obras del Ayuntamiento, véase Cortón de las Heras, “Pedro de Brizuela”, 133-139; Mariano Quintanilla, *Pedro de Brizuela. Arquitecto del Ayuntamiento de Segovia* (Segovia: Instituto Diego de Colmenares, 1949).

¹⁰⁸ Como estipulaban las condiciones de la obra, que se conservan firmadas pero sin fechar en el Archivo Catedralicio. En ellas también se dice que en la portada «se guardarían el orden y medidas conforme al Biñola». Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 216.

¹⁰⁹ En la construcción de la portada y fachada norte del crucero de la catedral trabajaron los canteros García Sanz, Juan de Mugaguren y Pedro Monasterio, quienes además de labrar la portada, tenían que levantar sobre ella un gran arco triunfal con tribuna, erigir los muros laterales del testero del crucero y cubrir con bóveda su último tramo. Tras varios avatares, retrasos e interrupciones derivados de la recesión económica que atravesaba la ciudad y el cabildo catedralicio y de ciertos problemas en la construcción, finalmente Pedro Monasterio la concluyó en 1633. Se le añadió un atrio, diseñado por Brizuela en 1620,

constituye la culminación de un camino de investigación y experimentación –plasmado en varias portadas como la de la iglesia parroquial de San Sebastián de Villacastín, antecedente inmediato de la catedralicia– en el que las formas rígidas, el equilibrio y la proporción del mundo escurialense se retuercen y suavizan mediante ligeros contrastes, cuerpos ligeramente desproporcionados y un cierto dinamismo que genera un suave juego de luces y sombras, aspectos estos que guían a la arquitectura española por el camino del Barroco¹¹⁰. El porqué en la portada meridional Brizuela mantiene el gótico desornamentado de Gil de Hontañón y García de Cubillas y en la septentrional, en cambio, proyecta innovando desde sus propios y más modernos preceptos artísticos, es algo sobre lo que solo se puede especular, y quizás se deba a que la primera contaba con unas trazas claras mientras que la segunda solo estaba insinuada en las trazas de Rodrigo Gil¹¹¹. En cualquier caso, algunos indicios parecen mostrar que Brizuela fue siempre partidario de la innovación, incluso en un edificio de la categoría de la catedral de Segovia y cuyo cabildo se mostró siempre acérrimo defensor de la unidad de estilo¹¹². También puede pensarse que Brizuela, como harían otros arquitectos barrocos posteriores a él, consideraba que la conformidad no debía entenderse respecto a la

que hace de transición entre el espacio sacro y el profano, y se cierra con pedestales de granito rematados por bolas. Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 217-219.

¹¹⁰ Se conserva la traza en el Archivo de la Catedral de Segovia. Ha sido publicada por Antonio Casaseca Casaseca, “Trazas de Pedro de Brizuela para la Catedral de Segovia”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 43 (1977), 459-462. La portada se compone de dos cuerpos, en una composición muy retablistica. El inferior presenta en su centro arco de medio punto flanqueado por dos pares de columnas toscanas sobre plinto corrido, y entre ellas se abren sendos nichos destinados a albergar las esculturas de bulto redondo de San Valentín y Santa Engracia, hermanos de San Frutos. Sobre las columnas apea un entablamento clásico que da paso al segundo cuerpo, antecedido por un estrecho plinto corrido causante de la aparente desproporción de la portada. En el centro del cuerpo superior, entre las columnas, un arco de medio punto cobija un nicho para la imagen del patrón de la diócesis, guarecido a ambos lados por pequeñas columnas con frontón triangular. En los extremos, aletones y pirámides con bolas. Rematando el conjunto, entablamento liso con frontón triangular con denticulos y círculo en el centro.

¹¹¹ Martín Ruiz de Chertudí se había comprometido en 1579 a levantarla, pero no llegó a hacerlo. Ignoro si dejó trazas. Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 215-216.

¹¹² Además de la construcción de esta puerta de San Frutos y de dos cúpulas rematando sendas torres en la misma catedral, como se verá más adelante, parece que tenía la intención de cubrir el último tramo del crucero norte con una bóveda barroca, y no imitando las bóvedas de crucería estrellada de la nave central, como quería el cabildo. Ello se deduce de la visita que hizo a la fábrica, en julio de 1622, el maestro abulense Juan Vela, ante los problemas surgidos en el hastial norte del crucero. Vela dio consejos sobre cómo unir este a lo ya construido de la nave del crucero y aconsejó que la bóveda antedicha se hiciera como las del resto del templo, y no según las trazas de Brizuela. Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 218. Además, en 1604 tuvo que intervenir en la iglesia del Hospital de la Misericordia, en Segovia, para concluirarla, y frente a las bóvedas de arista que cubren las naves, cubrió la cabecera del templo, seguramente trazado por Rodrigo Gil de Hontañón, con bóveda de lunetos ya barroca. Cortón de las Heras, “Pedro de Brizuela...”, 131. El propio Ruiz Hernando cree que Brizuela intentó introducir novedades en la catedral, y que si no hubiera muerto antes de que se cubriera la girola, hubiera intentado modernizarla. Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 223.

totalidad del edificio, sino solo respecto a cada una de sus partes¹¹³, y en este caso es evidente que concibe la portada de San Frutos como un organismo autónomo, superpuesto a un gigante de tiempos pasados al que incluso desafía en pleno corazón de la ciudad. La fuerte disonancia cromática y estilística, unidos a esta concepción de fachada o portada autónoma y a los juegos formales que Brizuela introduce en ella, anticipan ya lo que serán los rasgos típicos del gusto barroco.

Si con Pedro de Brizuela Segovia se convertía en pionera en la formulación de un nuevo tipo de portada monumental acorde con la nueva sensibilidad barroca, en Salamanca habrá que esperar hasta el último tercio del siglo XVII para asistir a la creación de la primera portada monumental plenamente barroca de la ciudad¹¹⁴, que por cierto comparte con la segoviana algunos rasgos¹¹⁵. La hizo Juan de Setién Güemes, maestro mayor de la catedral nueva desde 1667, en sustitución de la original románica de la catedral vieja, entre 1679 y 1680, por deseo del obispo Francisco de Seyjas y Losada, quien se lamentaba del penoso estado en que se encontraba tanto su arquitectura como sus esculturas, faltando al debido decoro y dignidad que debían guardar como entrada a la casa de Dios. El cabildo aceptó encantado el ofrecimiento de su obispo, máxime cuando el ingente esfuerzo económico que se estaba realizando para concluir la catedral nueva no permitía realizar inversiones en la vieja, que permanecía, en lo esencial, anclada en sus primitivas formas románicas. Güemes apostó por la modernidad y pretendió dotar a la catedral vieja de la primera portada monumental plenamente barroca de la ciudad, pero no lo consiguió del todo: la extrema sencillez de su primer cuerpo, compuesto únicamente por arco de medio punto con pilastras toscanas y entablamento liso, y la rigidez y planitud de toda la portada, contrastan y se imponen a los frontones curvos abiertos y los relieves vegetales y placas recortadas de escaso bulto que predominan en el segundo cuerpo (**Fig. 6**). Gigantes pilastras lisas y un torpe arco escarzano flanquean, comprimiendo y agobiando, una portada que, levantada sobre la destrucción de la antigua, tuvo que sufrir, en la segunda mitad del siglo XVIII, la invasión parcial de su lado norte por el reforzamiento de la base de la torre de las campanas tras los daños sufridos por el terremoto de Lisboa de 1755¹¹⁶.

¹¹³ Gómez Martínez, *El gótico español...*, 235.

¹¹⁴ Así lo cree Casaseca Casaseca, "Arquitectura y urbanismo...", 30, y Azofra Agustín, "La adecuación...", 126.

¹¹⁵ Como la oposición en el color de la piedra y en los estilos, en este caso clásico sobre románico.

¹¹⁶ Castro Santamaría, "La catedral de Salamanca...", 484-488. En general, la crítica ha sido muy dura con esta actuación: para Ana Castro es una obra «torpe y anodina» (Castro Santamaría, "La catedral de Salamanca...", 488); para Brasas Egido, una «mediocre fachada» (José Carlos Brasas Egido, "Catedral de

Los problemas de esta torre venían de atrás. En 1705, un rayo incendió el chapitel de madera recubierto de plomo que remataba, sobre un campanario quizás levantado por Rodrigo Gil, la torre románica de dos cuerpos de frágil arenisca, provocando un incendio que dio al traste con las campanas y el campanario. Inmediatamente se proyectó su reconstrucción, contando con generosas aportaciones de instituciones salmantinas y de particulares. En cinco meses Pantaleón del Pontón Setién, a la sazón maestro mayor de la Catedral Nueva desde la muerte de su tío Juan de Setién Güemes en 1703, reconstruyó un campanario de tres vanos para campanas en cada lado, al que añadió, entre 1705 y 1710, un ochavo flanqueado en sus ángulos por esbeltos pináculos góticos, una media naranja anillada y una linterna asimismo ochavada y rematada por una aguda flecha, todo ello de piedra (**Fig. 7**). Como han destacado algunos estudiosos, su gran acierto fue aplicar los principios compositivos y ornamentales barrocos propios de su tiempo, pero conjugándolos con una serie de elementos y de recursos (los pináculos del ochavo que imitan a los que hizo Rodrigo Gil en la nave mayor, las formas ochavadas, la aguja...) que consiguen recrear con éxito un cierto espíritu gótico, patente en el sentido ascensional de la torre. Por contra, como también se ha destacado, su gran error fue superponer a dos cuerpos románicos todo esa monumental torre, lo que crearía importantes problemas de estabilidad patentes ya en 1729 y agravados en 1737 y sobre todo tras el terremoto de Lisboa de 1755¹¹⁷.

Salamanca”, en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilesa, 1993), 146. Si el resultado final depende del gusto o la capacidad de Setién Güemes o se debe a factores económicos o a preferencias estéticas del patrocinador de la obra, es algo que merecería la pena investigar. Lo cierto es que algunas obras del maestro cántabro transmiten también cierto aire manierista, apegado a formas del pasado, como la portada de la capilla de Santa Inés en la catedral de Zamora.

¹¹⁷ Varios maestros, además de algunos ingenieros militares, pasaron por Salamanca y presentaron al desesperado cabildo sus propuestas de reparación y consolidación de una torre de la que en toda la ciudad se rumoreaba su ruina inminente. Sus remedios iban desde meras reparaciones técnicas en su interior y su estructura, especialmente del fuste románico, como propusieron el ingeniero militar José Barcia, el arquitecto Juan de Sagarvinaga y el madrileño Francisco Moradillo, hasta su demolición, propuesta ante la total falta de remedio para consolidar la ruinosa torre por fray Antonio de San José Pontones y Ventura Rodríguez, pasando por el bello y gracioso proyecto del arquitecto del Ayuntamiento de Madrid, Pedro de Ribera, quien además de algunas reparaciones interiores diseñó dos cubos cilíndricos de piedra que, a la manera de contrafuertes, se arrimarían al lado de poniente de la torre para asegurar su estabilidad y que, desnudos en su primera mitad, se convierten en elegantes flameros con candelabros y rematados por un elegante jarrón. Finalmente se decidió su demolición, de la que solo le salvó *in extremis* la llegada a la ciudad del ingeniero francés Baltasar Devreton –que ya había reparado con éxito las torres de las catedrales de Córdoba y Granada–, cuya solución de cinchar el fuste románico con cadenas y forrarlo por entero con taludes de piedra, ejecutada por Jerónimo García de Quiñones y Manuel de los Ríos entre febrero de 1678 y enero de 1679, consiguió salvar la torre de las campanas de la catedral salmantina, incluida la originalísima parte superior de Pontón Setién, aunque al precio de ocultar, bajo una gruesa capa de sillería plana, el primitivo fuste románico, y engullir parte de la portada creada por Setién Güemes para la catedral vieja, como hoy se ve. Sobre esta torre y sus obras de reparación, véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “La torre de la catedral nueva de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XLIV (1978), 245-256; Rodríguez G. de Ceballos, “Arquitectura y

En la torre salmantina Pontón Setién aplicó y perfeccionó recursos que habían sido utilizados por Pedro de Brizuela en la torre de la catedral de Segovia casi un siglo antes. Los paralelismos entre ambas catedrales, evidentes en la planta, el alzado, los tracistas, la cronología... son sorprendentes. Segovia, una vez más, llevó la delantera. En septiembre de 1614 un rayo provocó un feroz incendio en el chapitel de madera y plomo que remataba la torre de la catedral segoviana, arruinando también la estructura de piedra que lo sostenía y extendiéndose por las cubiertas del templo hasta la cabecera. Inmediatamente Brizuela, que supervisaba los trabajos de abovedamiento del crucero, diseñó un proyecto de reconstrucción que, según las condiciones de noviembre de 1614, aprovecharía los ocho botareles que flanqueaban el antiguo ochavo para construir en su lugar uno nuevo, seguido de tambor y cúpula rematada con linterna y aguja (**Fig. 8**). El nuevo remate de la torre, construido entre 1616 y 1620 por Juan de Mugaguren, pierde altura, pues es veintidós pies inferior al anterior, pero gana en elegancia y modernidad, y ésta además bien entendida, pues con sus pináculos y su aguja no desentona con el resto de la catedral, de un elegante y austero tardogótico propio de los Hontañón. Es más, se convirtió en una solución que sería repetida en la propia catedral segoviana y también, como hemos visto, en la salmantina¹¹⁸.

Las torres campanario, que tanto disgustaban al abate Antonio Ponz¹¹⁹, fueron uno de los elementos más queridos y admirados por los españoles durante los siglos del Barroco, y los cabildos catedralicios y algunos obispos pusieron gran empeño y gastaron cuantiosas sumas de dinero en elevar suntuosas y modernas torres que les dieran mayor presencia en su entorno y llevaran el sonido de sus campanas más allá de los muros de las ciudades y villas donde se erigían¹²⁰. Las torres eran además una buena oportunidad para los maestros arquitectos para construir con libertad, innovando y

urbanismo...”, 170; Díaz Muñoz, *Catedrales...*, 282; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 141-142; Brasas Egido, “Catedral de Salamanca”, 157; José Ramón Nieto González, “El conjunto catedralicio de Salamanca”, en *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales* (Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996), 69. Vid. también la monografía (un capítulo de su tesis doctoral), de Yolanda Portal Monge, *La torre de las campanas de la catedral de Salamanca* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1988), esp. 11-22, que incluye un extenso repertorio documental.

¹¹⁸ En la catedral segoviana la repitió el mismo Brizuela en el remate del husillo de la capilla de la Concepción, a los pies del templo y que da a la calle de la Almuzara, y más tarde en la cúpula que proyecta para cubrir el tramo central del crucero. Sobre el remate de la torre de esta catedral y del mencionado “cubo de la Almuzara”, véase Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 220-221; Idem, “Catedral de Segovia”, 177; Cortón de las Heras, “Pedro de Brizuela...”, 126-127.

¹¹⁹ Fernando Chueca Goitia, “La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma”, *Archivo Español de Arte*, nº 88 (1949), 294.

¹²⁰ Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 155; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 141; Ramallo Asensio, “Aspectos generales...”, 26-27.

aplicando sus propias concepciones arquitectónicas, sin tener que preocuparse por mantener la técnica e imagen medievales del resto del edificio –aunque podían hacerlo, como hemos visto en Salamanca y Segovia–, pues se concebían como elementos autónomos y yuxtapuestos, dotados de presencia propia y autonomía¹²¹.

Los mejores ejemplos de torres catedralicias del siglo XVIII en el ámbito castellano y leonés son las que se levantan durante los dos últimos tercios del siglo en las catedrales de Burgo de Osma y Ciudad Rodrigo. Me detendré en la primera pero solo comentaré algo de la segunda, pues la construye Juan de Sagarvinaga entre 1764 y 1770 siguiendo una línea estética más acorde con el nuevo gusto clasicista forjado a través de la recuperación de Herrera, fenómeno del que es bien representativo este arquitecto, que de los ya por entonces en vías de superación preceptos barrocos¹²². Los orígenes de la nueva torre oxomense se encuentran en una torre medieval erigida sobre la capilla de san Roque, a los pies del templo, de la que casi nada se sabe, tan solo que a la altura del año 1728 debía encontrarse en muy mal estado, de tal manera que el cabildo, con el importante apoyo económico del obispo don Jacinto Valledor y Fresno (1723-1730), decidió su restauración, y paradójicamente –o no si tenemos en cuenta lo dicho en el primer capítulo y lo hecho en Salamanca por Pontón Setién– el arquitecto franciscano fray Esteban López levantó sobre ella un gran cuerpo de campanas y una media naranja siguiendo las trazas dadas por fray Pedro Martínez de Cardeña, con algunos añadidos propios. La base medieval no pudo aguantar semejante peso y, tras un sinfín de problemas, informes de diferentes maestros y tensiones entre el cabildo y el nuevo obispo, don José Barnuevo (1730-1735), que se negaba a colaborar en la obra de la torre, esta se cayó a finales de septiembre de 1734, provocando cuantiosos daños en las capillas y naves de su entorno¹²³.

¹²¹ Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 155.

¹²² El mayor especialista en este interesante arquitecto es Eduardo Azofra Agustín, quien le dedicó su tesis doctoral. Sobre la construcción de esta torre puede verse su magnífico estudio, “Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la Catedral de Ciudad Rodrigo durante el siglo XVIII”, en *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, ed. por Eduardo Azofra Agustín y Joaquín Yarza Luaces (Salamanca: Diputación Provincial, 2006), 546 y ss.

¹²³ Jesús Alonso Romero, *La arquitectura barroca en El Burgo de Osma* (Almazán (Soria): Centro de Estudios Sorianos (CSIC), 1986), 59-78. Sigo, en todo lo relativo a esta torre, a Jesús Alonso Romero porque su monografía es la que ofrece mayores garantías, al estar fundada en abundante documentación del Archivo de la Catedral del Burgo de Osma, especialmente los Libros de Fábrica y las Actas Capitulares, con los que refuta satisfactoriamente la opinión de otros estudiosos de la catedral oxomense, como José Arranz Arranz, que considera que la torre medieval de la que en 1728 se dice que estaba en muy mal estado es la gótica situada sobre la capilla de Nuestra Señora del Rosario, junto al hastial sur del crucero, y que ante su ruina inminente se comenzó a construir una nueva a los pies del templo, que también se derrumbó. Arranz Arranz, *La catedral...*, 180. Respecto al porqué levantar la nueva torre barroca sobre la frágil y ruinosa torre medieval, Alonso Romero baraja dos opciones, para nada

Por fortuna el nuevo obispo don Pedro Agustín de la Quadra (1736-1744) se ofreció a costear una nueva torre que trazaría el arquitecto del palacio de Valsain José de la Calle, asumiendo la dirección de las obras el maestro Domingo Ondategui¹²⁴. Su construcción sería lenta y no exenta de dificultades económicas. A mediados de 1752 se habría concluido el primer cuerpo, un ancho y robusto fuste que participa de las características propias de las torres barrocas españolas: es de planta cuadrangular, se decora únicamente con pilastras en las esquinas, en posición sesgada y con decoración de placas, pilastras que no siguen los órdenes clásicos y que sostienen un ancho entablamento con óculo central en cada lado de la torre. Se remata con balaustrada con flameros en las esquinas, también colocados al sesgo, y otro más pequeño en el centro de cada lado. Entre finales de 1752 y finales de 1754 se erigió el cuerpo de campanas, que quedó cubierto provisionalmente con un tejado ante la ausencia de dinero para rematar la torre. Es también cuadrangular y además retranqueado, y presenta en cada lado dos vanos de medio punto con sillares resaltados y pilastras rehundidas de separación, rematándose con frontones triangulares con óculo. Un entablamento abre paso al remate de la torre: una balaustrada con flameros, tambor liso con una media naranja fajada y con pequeños pináculos que salen de su casco, y linterna con cupulín y aguja¹²⁵ (**Fig. 9**), trazados por Juan de Sagarvinaga en 1764 y ejecutados por el maestro Martín de Veratúa (o Beratúa) entre ese año y 1768-1770¹²⁶, quien pudo introducir algunos cambios en las trazas, pues el aspecto final guarda relación con las torres que erigió en la catedral de Santo Domingo de la Calzada y en Santa María la Redonda de Logroño¹²⁷. En cualquier caso, el remate ideado por Sagarvinaga ni se aleja del aspecto barroco del resto de la torre ni contradice la imagen gótica del resto de la catedral, y lo mismo puede decirse en general de toda la torre, pues los elegantes flameros –muy parecidos a los que rematan los contrafuertes de las naves (**Fig. 10**)– vuelven, como ya

incompatibles: por motivos económicos, y por motivos emocionales, pues esa torre formaba parte desde hacía siglos del paisaje de la villa. Alonso Romero, *La arquitectura barroca...*, 66.

¹²⁴ No alcanzo a comprender por qué Pilar Díaz Muñoz sigue creyendo la explicación de José Arranz de que la primera torre barroca, que se cayó a la vez que la gótica (vid. nota anterior) fue trazada por José de la Calle y ejecutada por Domingo Ondategui, cuando en realidad Jesús Alonso ha demostrado que, en primer lugar, la traza de la segunda torre barroca es de José de la Calle, no de Ondategui como muchos creyeron después de Loperráez, y en segundo lugar, que ambos arquitectos, de la Calle y Ondategui, se encargan de la segunda torre, a partir de 1739, no de la primera. Díaz Muñoz, *Catedrales...*, 266.

¹²⁵ Díaz Muñoz, *Catedrales...*, 266-268; Alonso Romero, *La arquitectura barroca...*, 92-99.

¹²⁶ Y quizás desde finales de 1766 por el maestro de cantería Manuel de Isasbiribil, pues Beratúa se encontraba al mismo tiempo levantando la torre de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Eduardo Azofra Agustín, "Obras y proyectos del arquitecto vizcaíno Juan de Sagarbinaga en la diócesis de Osma-Soria", *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nº 102 (2008), 21-22.

¹²⁷ Como ha destacado, entre otros, Rodríguez G. de Ceballos, "Arquitectura y urbanismo...", 174. También se la ha relacionado con los campanarios vascos y gallegos.

hicieran en Segovia y Salamanca, a aportar verticalidad, sentido ascensional y un aspecto cercano al gótico¹²⁸.

Como estamos viendo, muchos de los arquitectos españoles del Barroco, cuando tuvieron que intervenir en catedrales góticas para construir o ampliar fachadas y torres campanario utilizaron una serie de recursos decorativos y formales que otorgaban a sus obras una apariencia entre clásica y medieval¹²⁹, sin llegar a la formulación del originalísimo, híbrido y ecléctico estilo que, como vimos muy rápidamente, se va a extender entre algunos círculos sociales y artísticos a partir de finales del siglo XVII. Estos recursos consistían, como se viene diciendo, en la utilización de flameros goticistas, agujas rematando linternas, cuerpos ochavados, austeridad decorativa... Igual que aparecen en las torres los veremos aparecer también en algunas cúpulas o cimborrios que se levantan ahora para cerrar monumentalmente los tramos centrales del crucero, como la cúpula que levantó Francisco Viadero en la catedral de Segovia entre 1662 y 1686 (**Fig. 11**). Habían pasado más de cincuenta años desde que Pedro de Brizuela dibujara la famosa sección longitudinal de la nave central en la que aparece una cúpula sobre pechinas con alto tambor y linterna, y muchos más desde que los Hontañón, padre e hijo, proyectaran distintas propuestas para cerrar el tramo central del crucero¹³⁰. Resumiendo mucho, el cierre de los brazos del crucero se concluyó, tras un largo parón en las obras, en 1652, y en 1660 el maestro mayor, Francisco del Campo Agüero, presentó al cabildo catedralicio y al Ayuntamiento –muy interesado desde el

¹²⁸ Como ya señaló Alonso Romero, *La arquitectura barroca...*, 98. Que Sagarvinaga fue un arquitecto capaz de aplicar distintos criterios –y por tanto distintos lenguajes– en función de la obra preexistente donde tuviera que intervenir y el carácter del encargo es algo que ya ha puesto suficientemente de manifiesto Azofra Agustín en varios trabajos, y que explica desde luego que al mismo tiempo, en torno a 1764, fuera capaz de trazar un remate barroco para la torre del Burgo de Osma y una torre-pórtico de marcado carácter clasicista para los pies de la catedral de Ciudad Rodrigo. Véase Azofra Agustín, “Obras y proyectos...”, 23-24; Idem, “Criterios de intervención...”, 546-550.

¹²⁹ Antón Capitel, a propósito de la torre del Burgo de Osma, lo define como «un cierto y barroco compromiso entre gótico y clásico» (Capitel, *Metamorfosis de monumentos...*, 132). Antonio Ruiz, sobre la cúpula de la catedral de Segovia, lo denomina «curiosa simbiosis gótico-barroco» (Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 225). Desde mi punto de vista, y siguiendo a Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 155 y ss., prefiero utilizar el término “simbiosis” para el estilo híbrido y ecléctico que se desarrolla en un ámbito geográfico (la submeseta norte y la costa cantábrica), cronológico, social y artístico bien definidopág. 27.

¹³⁰ Sus propuestas iban desde un cimborrio puramente gótico hasta una cúpula ya netamente clasicista, antecedente de la de Brizuela. Ruiz Hernando, “Catedral de Segovia”, 178; Idem, “La catedral de Segovia en el Barroco.”, 223-224; Miguel Ángel Alonso Rodríguez, José Calvo López y Enrique Rabasa Díez, “Sobre la configuración constructiva de la cúpula del crucero de la Catedral de Segovia”, en *Actas del VI Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Valencia, 21-24 de octubre de 2009* (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009), 53-62, que analiza, desde el punto de vista estructural, constructivo y planimétrico, todos los proyectos y dibujos conservados realizados durante los siglos XVI y XVII, incluido el de Pedro de Brizuela y unos tanteos para la montea a tamaño natural, base de la cúpula finalmente levantada por Francisco Viadero.

principio en la marcha de las obras de la nueva catedral— varios proyectos, después de lo cual falleció. Fue elegido uno de ellos y el jesuita Francisco Bautista, llamado por el Ayuntamiento, aconsejó al nuevo maestro mayor, Francisco Viadero, reducir la altura y el peso de la cúpula, lo que se plasmó en un nuevo proyecto basado en el anterior pero que incorpora estas recomendaciones. Viadero lo ejecutó, con algunas interrupciones, entre 1662 y 1686, cuando se tiró el muro que separaba desde el siglo XVI las naves del transepto en construcción y se descubrió «el crucero con su media naranja... a cuya vista entusiasmado el concurso prorrumpió en gritos de alegría y acción de gracias»¹³¹. El resultado final muestra un gran parecido con la idea de Brizuela, pero el tambor es sustituido por un cuerpo cuadrado como el que proyectaron los Hontañón, que se decora además con crestería y flameros que imitan en todo a los que rematan las naves y los extremos del crucero por el exterior, además de presentar otro flamero rematando la linterna. Recurrencia, de nuevo, a recursos decorativos y formales goticistas para no desentonar con el resto del edificio, como hizo Brizuela en el remate de la torre, de la que, ya se dijo, esta cúpula es deudora¹³².

La construcción de la cúpula del crucero de la catedral de Segovia se hizo, pues, apostando por la modernidad pero sin comprometer la línea general y original del edificio ni tampoco su estabilidad, en gran parte gracias al empeño del canónigo fabriquero Juan Rodríguez en dejar convenientemente asentados los pilares torales para evitar los derrumbes que habían sufrido catedrales como Burgos y Sevilla¹³³. El caso contrario lo encontramos en León. He dejado conscientemente la catedral de León para el final porque en ella se dieron las tres intervenciones vistas hasta aquí, en fachadas, torres y crucero, apostando decididamente por la modernidad aunque ello supusiera comprometer la estabilidad de un templo que a principios del siglo XVII presentaba graves problemas estructurales¹³⁴. Aprovechando esta circunstancia, el arquitecto del

¹³¹ Citado en Ruiz Hernando, “La Catedral de Segovia”, 78.

¹³² El mismo maestro que levantó la torre, Francisco Viadero, construyó entre 1671 y 1677 un complejo de oficinas para el cabildo adosadas al costado sur de la cabecera que, cronológica y formalmente barrocos, se rematan con antepechos y botareles góticos. Ruiz Hernando, “Catedral de Segovia”, 178.

¹³³ Ruiz Hernando, “La Catedral de Segovia”, 77.

¹³⁴ El tema ha sido muy bien estudiado por Morais Vallejo, “Diferentes modelos...”, 151-153; Idem, *Aportación al Barroco...*, 306-316; Rodríguez G. de Ceballos, “Arquitectura y urbanismo”, 172; Javier Rivera Blanco, “Catedral de León”, en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilesa, 1993), 103-126; Rivera Blanco, *Historia de las restauraciones...*, 69 y ss; María Dolores Campos Sánchez-Bordona, “La Edad Moderna. Las transformaciones del Renacimiento y el esplendor barroco”, en Valdés Fernández, Manuel, María Concepción Cosmen Alonso, María Victoria Herráez Ortega, María Dolores Campos Sánchez-Bordona e Ignacio González-Varas Ibáñez, *Una historia arquitectónica de la catedral de León* (León: Santiago García, 1994), 203-228.

rey y de la catedral de Oviedo, Juan de Naveda, convenció al cabildo catedralicio leonés para sustituir la sencilla bóveda de crucería que cerraba el crucero por una cúpula clasicista que situara a la catedral de León en la vanguardia artística entre las catedrales españolas (**Fig. 12**). El proyecto es de 1631 y consiste en una cúpula sobre pechinas y rematada con linterna, pero su materialización se retrasaría y todavía a principios del siglo XVIII los arquitectos salmantinos Pantaleón del Pontón Setián y Joaquín de Churriguera levantarían una linterna, adornarían con estucos y relieves las pechinas y el casco interior de la bóveda, y con el fin de asentar mejor los pilares torales para que aguantasen el excesivo peso de la cúpula, este último levantó cuatro grandes pináculos pseudogóticos alrededor de la media naranja que contribuyen a integrar mejor el “sombbrero italiano” en su “indumentaria alemana”, en palabras de los arquitectos italianos del Renacimiento.

La pretensión de Juan de Naveda y el cabildo catedralicio leonés de resolver los problemas estructurales del crucero mediante la construcción de una cúpula fracasó estrepitosamente, puesto que estos aumentaron y generaron graves problemas en el hastial meridional, afectado por las cargas de los pilares torales. A finales del siglo XVII Manuel Conde Martínez se vio obligado a intervenir, pero su restauración consistió en sustituir el primitivo remate del hastial por uno nuevo acorde con el gusto barroco, en una nueva muestra de la apuesta por la modernización de la imagen exterior del templo (**Fig. 13**). Bien es verdad que, aunque estas intervenciones sustituyen lo anterior y se yuxtaponen al edificio precedente, su motivación es principalmente técnica. La imagen exterior de la catedral leonesa se completaría, en 1713, con una intervención de Alberto de Churriguera provocada por la caída de un rayo sobre el remate de la torre noroccidental. Obra esta de reparación, Churriguera la convirtió en una excelente muestra de su gran calidad como tallista, pues no escatima en detalles decorativos propiamente barrocos.

La transformación barroca de la catedral de León¹³⁵ se completó en el interior con el traslado del coro desde el presbiterio hasta el centro de la nave, lo que hizo necesario labrar los laterales, donde se refleja la incidencia del barroco clasicista o cortesano, y el encargo a los Tomé de un monumental retablo que, atacado por ilustrados y restauradores en estilo, no sobrevivió a la gran restauración del templo catedralicio durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, igual

¹³⁵ Emilio Morais Vallejo, “La transformación barroca del interior de la catedral de León. Una idea con una larga gestación”, *De Arte: revista de historia del arte*, n.º 5 (2006), 133-155.

que la cúpula y el remate barroco del hastial sur del crucero, desmontados por Matías Laviña.

Un último ámbito de intervención en el que la apuesta por la modernidad fue el criterio preferente durante el periodo barroco, salvo excepciones, fue el de la construcción de capillas de nueva planta, yuxtapuestas en diversos lugares del edificio catedralicio, y la rehabilitación de capillas ya existentes, que formaban parte del proyecto original o que se construyeron con posterioridad y se vuelven a revitalizar ahora. En ambos casos la finalidad es la misma: bien servir de digno lugar de enterramiento y descanso eterno al promotor y a sus familiares, ya fuera obispo, miembro de la corporación capitular, noble, burócrata o comerciante adinerado; o bien adecuar un nuevo espacio para los cultos impulsados por Trento¹³⁶. Debido a las limitaciones de espacio no puedo extenderme en el segundo caso, menos relevante desde el punto de vista arquitectónico que el primero. Baste decir que mediante la cesión de los derechos de patronazgo de una capilla a un particular, los cabildos catedralicios se aseguraban el cuidado y dotación de ese espacio, pudiendo recuperar el patronazgo si consideraban que las obligaciones del patrono no se cumplían¹³⁷. Respecto al criterio de intervención, aunque el cabildo entrara frecuentemente en disputas con los patronos sobre la conveniencia o no de poner sus respectivas armas, ejerciera cierto control sobre las obras que se llevaran a cabo en su interior, o en muchos casos las impulsara por defunción del fundador del patronazgo, solía ser este quien decidía la rehabilitación, redecoración, dotación de sepultura, retablo y reja, los elementos fundamentales de este tipo de intervenciones, y la opción elegida fue casi siempre la adecuación a la nueva sensibilidad estética de la época. En función de los recursos económicos disponibles y del interés del cabildo por la obra, las intervenciones podían ir desde la ejecución, únicamente, de los tres elementos señalados, hasta la completa rehabilitación del interior, repintando las bóvedas, renovando la solería, rehaciendo, haciendo o repintando la portada, etcétera. Numerosos ejemplos así lo ponen de manifiesto: las capillas de San Nicolás, San Pablo y Santa Inés en la catedral

¹³⁶ Casaseca Casaseca, “Arquitectura y urbanismo...”, 30 y 32; Rodríguez G. de Ceballos, *Arquitectura Barroca...*, 67. Respecto al segundo caso, vid. págs. 20-22 y la bibliografía citada en la nota 68 de la misma pág.

¹³⁷ Sancho Campo, *La catedral de Palencia...*, 21. Por citar solo un ejemplo de esta atención que los patronos debían prestar al cuidado y mantenimiento de sus capillas, en 1782 el cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo envía a la marquesa de Almarza una “carta de gracias” por haber arreglado la capilla que, heredada de sus antepasados, se encontraba en muy mal estado (Nieto González, “Catedral de Ciudad Rodrigo”, 68).

de Zamora¹³⁸; las capillas de San Antón, de la Concepción y de San Frutos en la catedral de Segovia¹³⁹; las capillas de San Jerónimo y de San Sebastián en la catedral de Palencia¹⁴⁰; la del conde Rebolledo en la catedral de León¹⁴¹, y un largo etcétera.

Pero mucho más relevantes son las que se construyen de nueva planta. Las capillas funerarias del Barroco español suelen presentar planta centralizada cuadrangular cubierta con cúpula sobre pechinas, normalmente con cripta y en muy pocos casos con tribuna. Suelen tener sacristía propia en alguno de los lados y se cierran con rejas en las que el motivo principal son las armas del propietario o de la familia¹⁴². Veamos algunos ejemplos relevantes en las catedrales castellanas y leonesas.

Dos de las más tempranas y mejores muestras las tenemos en la catedral de Ávila. Los siglos XVII y XVIII dejaron en la iglesia mayor abulense, además de un conjunto muy importante de arte mueble, nuevas dependencias que configuraron definitivamente su imagen y perímetro exterior, ampliando el templo y definiendo unas nuevas relaciones entre este y la ciudad que lo acoge¹⁴³. En concreto, la construcción de dos nuevas capillas a ambos lados del cimorro sobre o junto la muralla, se convirtió en una operación urbanística de primer nivel que contribuyó a organizar y dignificar esa zona de la ciudad, dándole la configuración que hoy conocemos. La primera de esas capillas fue la de San Segundo (**Fig. 14**), levantada en honor del mítico primer prelado de la diócesis, cuyas reliquias fueron encontradas hacia 1519 en la iglesia románica de San Sebastián y Santa Lucía y, tras décadas de lucha entre la diócesis y la catedral por un lado y la cofradía de esa parroquia por otro, finalmente transportadas a la catedral en 1594, en un genial movimiento propagandístico de la diócesis abulense, gracias a las gestiones de su obispo don Jerónimo Manrique de Lara, hombre poderoso en la Iglesia y

¹³⁸ Sobre ellas, véase Ramos de Castro, *La catedral...*, 289-315.

¹³⁹ Sobre la capilla de San Antón: José Antonio Ruiz Hernando, “Una obra del barroco segoviano: la Capilla de San Antón en la Catedral de Segovia”, *Estudios segovianos*, n.º 86 (1989), 137-161. Sobre la capilla de la Concepción: Idem, “La Capilla de la Concepción de la Catedral”, *Estudios Segovianos*, vol. 37, n.º 94 (1996), 649-672. Sobre la de San Frutos: Francisco Javier Montalvo Martín, “La capilla de San Frutos en la girola de la catedral de Segovia”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 61 (1985), 305-315 (un artículo bastante flojo que prácticamente no cita documentación), y Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 232-237.

¹⁴⁰ Sobre ambas: Payo Hernanz, “Luces y sombras...”, 384-395; vid. también, sobre la de San Jerónimo: Cabeza Rodríguez, “La catedral de Palencia...”, 748-755.

¹⁴¹ Fernando Llamazares Rodríguez, “La capilla del Conde Rebolledo en el claustro de la catedral de León”, *Tierras de León*, vol. 24, n.º 54 (1984), 95-110.

¹⁴² Casaseca Casaseca, “Arquitectura y urbanismo...”, 32.

¹⁴³ A pesar de ello, para Gutiérrez Robledo «La catedral del barroco fue –no podía ser de otra forma– reflejo de la decadencia política, económica y cultural de la Ciudad y la Tierra de Ávila». José Luis Gutiérrez Robledo, “Las capillas de San Segundo y Velada de la catedral de Ávila”, en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), 376.

bien relacionado en la Corte. Tras este éxito, Segundo es rápidamente santificado y se le nombra patrono de la ciudad. Inmediatamente el obispo empieza las gestiones para elevarle una nueva capilla, patrocinada por él mismo, que se ubicaría yuxtapuesta al lado sur de la cabecera, detrás de la muralla, para lo que era necesario demoler el cubo más cercano, lo que fue posible gracias a la Real Orden de enero de 1595. Por primera vez, pues, la catedral seguía la estela de sus fundadores y rompía la muralla como único medio posible de expansión¹⁴⁴ (**Fig. 15**).

Las trazas fueron encargadas al arquitecto real Francisco de Mora y ejecutadas por los maestros abulenses Francisco Martín y Cristóbal Jiménez entre 1595 y probablemente 1602, aunque se siguió trabajando en la capilla al menos hasta 1615, cuando se trasladaron allí los restos de San Segundo¹⁴⁵. La planta, rectangular, se divide en dos espacios: un presbiterio cuadrado cubierto con cúpula de media naranja sobre pechinas, con escudos del fundador y vanos termales abiertos en el casco; y un cuerpo más corto, cubierto con bóveda de cañón con lunetos, ventanas termales y un pequeño coro a los pies¹⁴⁶. Nada hay en ella de concesión al carácter medieval del edificio: todo es del más puro Clasicismo herreriano, en la variante personal de Francisco de Mora, en quien Otto Schubert y George Kubler vieron el inicio del Barroco español¹⁴⁷.

Algo parecido va a suceder en el otro costado de la catedral, el norte, unos años más tarde pero con el mismo protagonista, Francisco de Mora. Parece que el arquitecto real trazaba en 1602-1603 para el marqués de Velada una gran capilla que, imitando la ubicación de la de San Segundo, se arrimaría a la cabecera por su lado norte, lo que

¹⁴⁴ Junto a la nueva capilla, el obispo fundó un hospital que, con un patio, ocupa todo el espacio entre la capilla y el siguiente cubo de la muralla. Los fieles normalmente accedían a la capilla desde la calle de la Albardería, por su lado de poniente, a la que se abría con sencilla portada típica del estilo de Francisco de Mora, compuesta de frontón, óculo, ventana y escudo del fundador. Este acceso fue cegado y la portada destruida en la década de 1730, cuando el pintor y arquitecto Francisco Llamas abrió una nueva entrada desde la calle, entre la capilla y el cimorro, a la que se accede mediante una doble escalera que Gutiérrez Robledo supone trazada por el maestro de la catedral, Manuel Fernández. Intervención correcta si no fuera porque destruyó la portada de Francisco de Mora. Gutiérrez Robledo, “Las capillas...”, 384-389. También en el siglo XVIII se sustituyó el retablo original de principios del siglo XVII por un monumental altar-baldaquino tallado por Joaquín de Churriguera entre 1713 y 1716, aunque colocado en 1723, cuya función principal es contener la urna de plata con los restos del santo patrón. Azofra Agustín, “La adecuación...”, 132; Rodríguez G. de Ceballos, “Arquitectura y urbanismo...”, 190.

¹⁴⁵ Durante esa década se la dotó de pinturas, retablo, urna funeraria para el obispo fundador, cuyo cuerpo fue trasladado allí en 1607, reja, cajonería para la sacristía y asientos del coro. Gutiérrez Robledo, “Las capillas...”, 382-384.

¹⁴⁶ Gutiérrez Robledo, “Las capillas...”, 384; María Teresa López Fernández, “Catedral de Ávila”, en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilesa, 1993), 27; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 104. El más completo estudio de esta capilla y referencia obligada sigue siendo el de Luis Cervera Vera, “La Capilla de san Segundo en la Catedral de Ávila”, *Boletín de las Sociedad Española de Excursiones*, vol. 56 (1952), 181-230.

¹⁴⁷ Azofra Agustín, “La adecuación...”, 102.

obligaba, además de a invertir importantes sumas de dinero en su construcción, a derribar parte de la muralla y del cubo más cercano al cimorro, como se había hecho con la capilla de San Segundo, y a romper las capillas de San Antolín y Santa Ana, en la girola de la catedral, para dar paso a la nueva capilla que invadía así espacio público. En un primer momento parece que el marqués consiguió el visto bueno del cabildo, pues en enero de 1609 le cede el patronazgo de las capillas mencionadas, pero al final tuvo que renunciar a sus ambiciosas pretensiones y contentarse con la capilla que hoy vemos¹⁴⁸. Al exterior es un cubo de sillería de gran sobriedad: únicamente pilastras poco marcadas animan las esquinas y van a morir a una mínima cornisa, complementadas en diversas partes del muro por óculos y un gran escudo de los Velada. Interiormente es de planta centralizada, de un único espacio, con esquinas achaflanadas que abren pequeños brazos y sostienen una falsa cúpula de ladrillo y yeso sobre ménsulas, trasdosada al exterior mediante ochavo de ladrillo y piedra con óculos en cuatro de sus lados, obra ya de Juan Antonio Cuerdo de finales del siglo XVIII (**Fig. 16**). La capilla se completa con coro sobre tribuna en el lado meridional, por el que se accede desde la capilla San Antonio Abad, cripta subterránea y una sacristía rectangular de dos plantas, extramuros, embutida entre el cubo de la muralla y las capillas de la girola¹⁴⁹.

En el último período de vitalidad constructiva de la catedral de Ávila, pues, esta crece rompiendo la muralla y yuxtaponiendo espacios novedosos, que incluso ocultan parte de su magnífica y original cabecera, produciéndose así un proceso de crecimiento tentacular que se completa con la construcción en el siglo XVIII de una nueva sala capitular con una serie de oficinas anejas para uso del cabildo¹⁵⁰.

¹⁴⁸ María Ángeles Benito Pradillo, “La Catedral de Ávila: evolución constructiva y análisis estructural” (Tesis Doctoral, Madrid, 2011), 193-195; Gutiérrez Robledo, “Las capillas...”, 395. Su evolución constructiva es compleja y extensa, pues no se termina hasta finales del siglo XVIII. Sintetizando, parece que los trabajos se iniciarían en 1608-1609, pero las constantes inundaciones que sufrían los cimios y la cripta, las discrepancias entre los maestros que trabajaban en ella, y las muertes de Francisco de Mora en 1610 y el marqués en 1613 ralentizarían mucho las obras. Así, en 1654, cuando por quiebra del marqués se suspenden los trabajos, la obra subiría unos 31 pies. A partir de 1691 ó 1696 (no está claro), Juan del Campo y Antonio Carasa la continúan con traza de Juan Sánchez Barba hasta llegar a una altura de 42 pies, y sobre pilares torales voltean una media naranja cubierta por los muros hasta un tercio, hacia 1698. Durante el siglo XVIII las obras avanzan con gran lentitud y en 1743 se decide cubrir la capilla con un tejado provisional para detener la penetración de agua. Finalmente, en la última década del siglo, el arquitecto madrileño Juan Antonio Cuerdo rematará la obra, y en 1799 se labra el retablo mayor, plenamente neoclásico. Benito Pradillo, “La Catedral de Ávila...”, 195-198; Gutiérrez Robledo, “Las capillas...”, 395-398; Casaseca Casaseca, “Arquitectura y urbanismo...”, 32. Sobre la intervención de Cuerdo en la capilla, vid. María del Pilar Aumente Ribas, “Juan Antonio Cuerdo. Sus obras en Ávila”, *Archivo Español de Arte*, tomo 49, n.º 194 (1976), 125-127.

¹⁴⁹ Gutiérrez Robledo, “Las capillas...”, 390-391.

¹⁵⁰ A la altura del segundo tercio del siglo XVIII la sacristía se queda pequeña y se decide trasladarla a la capilla de San Bernabé, utilizada hasta entonces como sala capitular. Se hace por tanto necesario levantar una nueva sala capitular y se elige un espacio libre detrás de la capilla del Cardenal. A ella se le

En 1484 el canónigo de la catedral de Segovia don Antonio de Ayala y Berganza, hombre de gran fortuna y bien relacionado en la Corte, solicitó a sus compañeros que le cedieran la sacristía que, diseñada por Gil de Hontañón, se abría al fondo de la última de las capillas de la girola, la frontera a la de San Antón, pues quería convertirla en una grandiosa capilla funeraria para él y su familia. El cabildo solo le concedió el espacio del fondo, que Hontañón proyectó como relicario pero que quedó inacabado, y que don Antonio de Ayala va a convertir en el gran conjunto barroco de la catedral de Segovia –y a decir verdad, el único erigido íntegramente de nueva planta, sin contar el cimborrio–. Las obras debieron comenzar ya en 1685 con trazas iniciales del aparejador de las obras reales José Vallejo Vivanco, pero parece que poco después el promotor optó por las propuestas por Juan de Ferreras, cuyo proyecto, o el del también madrileño José del Olmo, se llevarían finalmente a cabo. A la muerte de don Antonio de Ayala en diciembre de 1686 ya se había llegado a la cornisa de los muros y se empezaban los arcos torales, pero entonces una serie de conflictos en el seno del cabildo y la falta de financiación detuvieron las obras. En 1699 el maestro de la catedral nueva de Salamanca, Juan de Setién Güemes, gracias a la generosidad del obispo don Baltasar de Mendoza, se compromete a cerrar la capilla con una cúpula conforme a la traza hecha por José de Churriguera. Tras su muerte le relevaría en la obra su sobrino Pantaleón del Pontón Setién, que la concluyó con la ayuda de Fray Pedro de la Visitación. La capilla es de planta centralizada cubierta con cúpula nervada sobre alto tambor octogonal y pechinas, rematada con cupulín de madera y pizarra de un gran aire cortesano que seguramente se deba a Churriguera (**Figs. 17, 18**). Si al exterior es, como la capilla de los Velada de la catedral de Ávila, extremadamente sencilla y austera (**Fig. 19**), por el interior la jugosa decoración escultórica, la luminosidad procedente de la cúpula, el magnífico retablo de José de Churriguera y los arcosolios funerarios hablan claramente del exquisito y moderno gusto del fundador, que con su iniciativa dejó una importante impronta en la catedral segoviana, no solo por crear uno de los mejores espacios barrocos de la ciudad, sino también por cerrar definitivamente la configuración espacial del templo¹⁵¹.

Un caso excepcional entre estas intervenciones es la capilla de San Enrique de la

añaden oficinas y almacenes para distintos usos del cabildo. Las levanta el maestro de la catedral, Manuel Fernández, entre 1735 y 1743 supuestamente siguiendo las trazas de Alberto de Churriguera, pero lo cierto es que el exterior no se parece en nada a las mismas. Gutiérrez Robledo, “Las capillas...”, 377-381; Rodríguez G. de Ceballos, “Arquitectura y urbanismo...”, 172.

¹⁵¹ Sobre esta capilla, véase Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, 227-229; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 113 y ss.; Casaseca Casaseca, “Arquitectura y urbanismo...”, 36.

catedral de Burgos. En la iglesia mayor burgalesa, en los años finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII, se vivía un clima de agitación y vitalidad artística derivado de los intentos de los arzobispos por adecuar el espacio interior a los nuevos preceptos trentinos, lo que se tradujo en el cambio de la situación del coro hacia el centro de la nave mayor, terminándose la nueva sillería en 1610 y cerrándose entre ese año y 1626 los laterales del coro y el trascoro, gracias a la financiación del arzobispo y cardenal Zapata¹⁵². Todo ese espacio quedó rodeado de imágenes de santos locales, de la diócesis e incluso de diócesis vecinas, en consonancia con el clima contrarreformista de exaltación de los santos¹⁵³. En este contexto es en el que hay que entender la actuación promovida por el arzobispo Acebedo, que desgajó parte de la sacristía para crear una preciosa capilla relicario, también denominada del Santo Ecce Homo. El nuevo espacio, terminado en 1619, se cubre con bóveda semiesférica sobre alto tambor en el que se abren ocho ventanas que aportan una gran luminosidad al interior, resaltando la extraordinaria riqueza y suntuosidad de sus materiales, que indican que el promotor conocía bien el gusto imperante por entonces en la Corte¹⁵⁴ (**Fig. 20**). La capilla debía ser muy apreciada por el cabildo, que en las negociaciones con el arzobispo don Enrique de Peralta y Cárdenas en 1670, ante la pretensión de este de fundar una capilla funeraria sobre la del Ecce Homo y la contigua de San Andrés, le impuso la obligación no solo de respetarla, sino además de que la remodelación de la de San Andrés se pareciera a ella con el fin de conseguir una imagen unitaria. Los maestros encargados de la obra, Juan de la Sierra Bocerraiz y Bernabé de Hazas, que trabajaron en ella entre 1671 y 1674, consiguieron una integración perfecta entre ambos espacios, adaptándose al clasicismo de la capilla del Santo Ecce Homo y resaltando su suntuosidad mediante un muy barroco contraste entre luz y oscuridad, conseguido al voltear en la capilla de san Andrés un ochavo ciego con las armas del fundador (**Fig. 21**)¹⁵⁵.

En la catedral de Palencia el siglo XVIII trajo consigo una cierta recuperación económica que permitió al cabildo catedralicio acometer obras de cierta envergadura¹⁵⁶,

¹⁵² Iglesias Rouco, “El coro de la catedral de Burgos...”, 89-110; Salvador Andrés Ordax, “Catedral de Burgos”, en *Las catedrales de Castilla y León* (León: Edilesa, 1993), 52.

¹⁵³ Ramallo Asensio, “La potenciación del culto...”, 662-663.

¹⁵⁴ Casaseca Casaseca, “Arquitectura y urbanismo...”, 34; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 110.

¹⁵⁵ Casaseca Casaseca, “Arquitectura y urbanismo...”, 34; Azofra Agustín, “La adecuación...”, 109-110; Lena Saladina Iglesias Rouco, “La capilla de San Enrique en la catedral de Burgos. Aportación a su estudio”, *BSAA*, vol. LVII (1991), 419-428. Véase también el exhaustivo estudio de Matesanz del Barrio, *Actividad artística...*, 207-244.

¹⁵⁶ Véase un completo repaso de la actividad artística en la catedral de Palencia durante todo el siglo XVIII en Guadalupe Ramos de Castro, “El acontecer artístico de la catedral de Palencia durante el siglo

como la remodelación de la sacristía, cuyas bóvedas de crucería se cubren entre 1733 y 1740 con bóvedas de yeserías barrocas¹⁵⁷, o mucho más importante, la construcción de una capilla de nueva planta adosada a la inconclusa fachada principal para albergar la importante colección de reliquias que poseía el templo (**Fig. 22**). La llamada capilla de las Reliquias fue la única construcción que amplió el conjunto catedralicio palentino durante toda la Edad Moderna, lo que ha sido criticado por los puristas del medievalismo por suponer una yuxtaposición inconexa estructural y estilísticamente con el resto del templo¹⁵⁸. En efecto, se levanta casi exenta en el lado del evangelio de la fachada occidental, aprovechando el comienzo de arco que allí había¹⁵⁹, y dibuja planta octogonal con chapitel de pizarra exterior que esconde una pequeña bóveda ochavada seguramente proyectada por el arquitecto de la Corte Juan García Berruguillo, la cual despliega una riquísima decoración de guirnaldas, hojarascas y cabezas de ángeles en yeso y madera, todo ello finamente policromado, que junto a la decoración escultórica y pictórica de los muros crea uno de los espacios más refinados del barroco decorativo del Setecientos español en las catedrales de Castilla y León, pese a su modesto tamaño (**Fig. 23**). La construcción dio inicio en 1735 con trazas de Gregorio de la Portilla y dirección de José de Puente, concluyéndola en 1752 Juan Serna¹⁶⁰. Sin condicionantes de ningún tipo, la capilla de las Reliquias muestra el esplendor del barroco decorativo yuxtaponiéndose sin concesiones estilísticas a la fábrica gótica.

Lo mismo puede decirse de la capilla que levantó junto al hastial meridional del crucero de la catedral de Ciudad Rodrigo –la portada de las Cadenas– el arquitecto fray Antonio de San José Pontones entre 1750 y 1753, en cumplimiento de las disposiciones

XVIII (1685-1800)”, en *Jornadas sobre la Catedral de Palencia (1 al 5 de agosto de 1988)*. Universidad de Verano “Casado del Alisal” (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1989), 215-266.

¹⁵⁷ Payo Hernanz, “Luces y sombras...”, 363 y 365.

¹⁵⁸ Así, Rafael Navarro García, al referirse a la fachada occidental, clama por la realización de una nueva fachada pues «Menoscaba esta fachada, a la izquierda, una construcción saliente y sin estilo (sic) que es la capilla del Monumento» (Navarro García, *Catálogo monumental...*, 166). Más duro fue el canónigo archivero don Matías Vielva Ramos, para quien esta capilla se construyó «fuera de la planta natural (sic) de la Iglesia, y por consiguiente contra todas las leyes estéticas, cual fea excrecencia, que ensombrece la belleza del conjunto (...) por eso evidentemente esta capilla debiera desaparecer» (Matías Vielva Ramos, *Monografía acerca de la catedral de Palencia* (Palencia: Imprenta Provincial, 1923), 75).

¹⁵⁹ Donde a principios del siglo XVII quiso el canónigo fabriquero don Juan Alonso de Córdoba erigir una capilla funeraria y relicario para sí y para los restos del patrón San Antolín, que se traerían de Francia. El proyecto no llegó a realizarse por la oposición del obispo don Martín de Axpe y Sierra a que «se hiciese (...) capilla en la puerta principal de la Yglesia pervirtiendo el orden y architectura della», así que el cabildo ofreció al fabriquero la capilla de la Trinidad, junto al hastial norte del crucero, que don Juan Alonso remodeló espléndidamente y dedicó a San Jerónimo. Cabeza Rodríguez, “La catedral de Palencia...”, 739, 744-745, 748 y ss. La cita es de la nota 28, p. 745.

¹⁶⁰ No conozco ningún estudio monográfico sobre esta interesante capilla. Véase tan solo la bibliografía citada en la nota 156 y Payo Hernanz, “Luces y sombras...”, 365-367.

testamentarias del obispo de la diócesis don Clemente Comenge (1738-1747) (**Fig. 24**). Su ubicación, ocupando terreno público cedido por el Ayuntamiento, la convierte en un claro ejemplo de «interferencia arquitectónica disconcorde y diacrónica» en el perímetro de la catedral, según la terminología de García Melero¹⁶¹. Lo cierto es que no quedaba ya ningún espacio preexistente que se pudiera remodelar como capilla funeraria. Su planta es rectangular, dividida en dos partes desiguales, cubiertas ambas por bóveda de medio cañón con una rica decoración geométrica, si bien en su mayoría ésta es fruto de restauraciones posteriores¹⁶². Lo más interesante de esta capilla es que, de acuerdo con Azofra Agustín, presenta una serie de particularidades que la singularizan en el conjunto castellano y leonés. En primer lugar, el contraste entre el nivel inferior de muros y jambas de arcos, que se presenta sumamente austero y clasicista, y los arcos y bóvedas, que muestran un gran recargamiento decorativo. En segundo lugar, la presencia de elementos en esviaje, como el arco de entrada a la capilla, y de elementos formales diseñados según los principios de la arquitectura oblicua redefinida por el gran polígrafo español Juan Caramuel Lobkowitz, evidente en los pedestales con bolas que rematan el extraño frontón de la fachada de la capilla¹⁶³. Una obra, por tanto, original, novedosa y atrevida, por lo que recibió numerosas críticas ya desde finales del siglo XVIII¹⁶⁴.

5. CONCLUSIONES

En la Introducción se señalaba que el objetivo principal de este trabajo era determinar los modelos de intervención posibles en edificios preexistentes siguiendo el criterio de la innovación como paso siguiente al de la sistematización general ofrecida por varios autores. Se decía también que, dado que la tratadística arquitectónica española del Barroco no desarrolló criterios ni modelos de intervención, era preciso analizar cada caso para inferir de ellos las informaciones deseadas. Pues bien, tras analizar un número de obras que creemos representativo para el caso de las catedrales castellanas y leonesas, pero que no es exhaustivo, hemos llegado a la conclusión de que estas intervenciones innovadoras se realizaron principalmente en fachadas, torres y capillas, elementos los primeros que proyectaban una imagen de modernidad sin necesidad de intervenir en la totalidad del edificio, y que además esa modernidad, en la

¹⁶¹ Azofra Agustín, “Criterios de intervención...”, 537.

¹⁶² Azofra Agustín, “La adecuación...”, 124; sobre las bóvedas: Azofra Agustín, “Criterios de intervención...”, 542.

¹⁶³ Azofra Agustín, “Criterios de intervención...”, 541-546.

¹⁶⁴ Azofra Agustín, “Criterios de intervención...”, 537.

mayoría de los casos contemplados, se integra bien en la obra precedente al incorporar elementos de su repertorio para no resultar disonante pero sin renunciar a los preceptos barrocos. En el caso de las capillas, esa apuesta por la modernidad se debe primordialmente a los gustos de los patrocinadores en los casos en que se remodelan espacios preexistentes, y también a la consideración de espacios nuevos sin relación directa con el edificio precedente en los casos en que se levantan de nueva planta.

Respecto a los modelos de intervención innovadora, podemos concluir que se siguieron tres: en primer lugar, la sustitución de lo viejo por lo nuevo, motivada en la mayoría de los casos por la destrucción involuntaria de lo precedente, como sucedió con el claustro de la catedral de Zamora o con los remates de las torres de las catedrales de Segovia y León, y solo en un caso hemos encontrado una destrucción deliberada de lo preexistente, como es la nueva fachada de la Catedral Vieja de Salamanca. En segundo lugar, la yuxtaposición de lo nuevo con lo viejo, generando conjuntos arquitectónicos heterogéneos en lo estilístico y lo espacial pero armónicos en su conjunto, rasgo este que define a las catedrales y las convierte en libros en los que poder leer la historia del arte occidental. En este modelo encontramos tanto torres que se superponen a bases medievales (Salamanca, Ciudad Rodrigo) como cúpulas que se erigen sobre cruceros (León, Segovia), además de nuevas capillas que modifican el perímetro del templo (Ávila, Segovia, Ciudad Rodrigo, Palencia). En tercer lugar, la recubrición de lo precedente con una epidermis barroca, ya sea esta arquitectónica (nueva portada septentrional de la catedral de Zamora) o meramente decorativa (capillas preexistentes que se remodelan).

En lo que se refiere a la historiografía, segundo de los objetivos del TFG, constatamos la abundancia de material publicado, aunque existen importantes desigualdades entre las distintas catedrales. Así, sedes como León, Astorga, Burgos, Segovia y Salamanca cuentan con numerosos y sólidos estudios dedicados a la huella arquitectónica que el Barroco dejó en ellas. Otras catedrales, quizás porque las intervenciones arquitectónicas en ellas fueron menos numerosas o de menor importancia, como Palencia, Zamora, Ciudad Rodrigo, Ávila, el Burgo de Osma y Valladolid, cuentan con menos estudios monográficos y en algunos casos hay ausencias notables, como la capilla de las Reliquias de la catedral de Zamora. La investigación en los archivos será clave en el futuro inmediato para sacar a la luz nuevas obras y proyectos hoy desconocidos; mientras tanto, los estudios generales sirven para situar este fenómeno en la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Rodríguez, Miguel Ángel, José Calvo López y Enrique Rabasa Díaz. “Sobre la configuración constructiva de la cúpula del crucero de la Catedral de Segovia”. En *Actas del VI Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Valencia, 21-24 de octubre de 2009*, 53-62. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009.
- Alonso Romero, Jesús. *La arquitectura barroca en el Burgo de Osma*. Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1986.
- Andrés Ordax, Salvador. “Catedral de Burgos”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 43-66. León: Edilesa, 1993.
- Andrés Ordax, Salvador. “Catedral de El Burgo de Osma”. En *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales*, 25-30. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996.
- Arranz Arranz, José. *La Catedral de Burgo de Osma. Guía turística*. Almazán (Soria): Ilmo. Cabildo de la S. I. Catedral de Burgo de Osma, 1981.
- Aumente Rivas, María del Pilar. “Juan Antonio Cuerbo. Sus obras en Ávila”. *Archivo Español de Arte*, tomo 49, nº 194 (1976), 121-144.
- Azofra Agustín, Eduardo. “Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la Catedral de Ciudad Rodrigo durante el siglo XVIII”. En *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, editado por Eduardo Azofra Agustín y Joaquín Yarza Luaces, 523-566. Salamanca: Diputación Provincial, 2006.
- Azofra Agustín, Eduardo. “La adecuación a la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León”. En *El barroco en las catedrales españolas*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 101-152. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2010.
- Azofra Agustín, Eduardo. “Obras y proyectos del arquitecto vizcaíno Juan de Sagarbinaga en la diócesis de Osma-Soria”. *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nº 102 (2008), 7-48.
- Baño Martínez, Francisca del. “Auge y desarrollo de las estancias auxiliares catedralicias en el mundo católico durante la Edad Moderna”. En *La*

- Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Palmas de Gran Canaria, del 20 al 24 de noviembre de 2006*, 209-212. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes – Anroart Ediciones, 2006.
- Baño Martínez, Francisca del. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna: teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2009.
- Benito Pradillo, María Ángeles. “La Catedral de Ávila: evolución constructiva y análisis estructural”. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2011.
- Bestard, Joan y Jesús Contreras. *Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos. Una introducción a la Antropología*. Barcelona: Barcanova, 1987.
- Brasas Egido, José Carlos. “Catedral de Salamanca”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 145-166. León: Edilesa, 1993.
- Cabeza Rodríguez, Antonio. “La catedral de Palencia a comienzos del siglo XVII. Política, religión, mecenazgo”. En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 739-758. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Cámara Muñoz, Alicia. *Arquitectura y sociedad en el siglo de Oro*. Madrid: Ediciones El Arquero, 1990.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. “La Edad Moderna. Las transformaciones del Renacimiento y el esplendor barroco”. En Valdés Fernández, Manuel, María Concepción Cosmen Alonso, María Victoria Herráez Ortega, María Dolores Campos Sánchez-Bordona e Ignacio González-Varas Ibáñez. *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, 133-228. León: Santiago García, 1994.
- Capitel, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1992 [1988].
- Casaseca Casaseca, Antonio *et al.* *Historia del arte de Castilla y León. Vol. 6. Arte barroco*. Valladolid: Ámbito, 1997.
- Casaseca Casaseca, Antonio. “Trazas de Pedro de Brizuela para la catedral de Segovia”. *B.S.A.A.*, nº 43 (1977), 459-462.

- Castillo Oreja, Miguel Ángel, ed. *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid: Fundación BBVA – A. Machado Libros, 2001.
- Castro Santamaría, Ana. “La catedral de Salamanca bajo la maestría de Juan de Setién Güemes (1667-1703)”. En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 467-489. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Cervera Vera, Luis. “La Capilla de san Segundo en la Catedral de Ávila”. *Boletín de las Sociedad Española de Excursiones*, vol. 56 (1952), 181-230.
- Chueca Goitia, Fernando. “La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma”. *Archivo Español de Arte*, n.º 88 (1949), 287-315.
- Chueca Goitia, Fernando. *La catedral de Valladolid: una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1947.
- Cortón de las Heras, María Teresa. “Pedro de Brizuela, arquitecto (1555?-1632). Discurso de ingreso en la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. 10 de octubre de 2008”. *Estudios Segovianos*, vol. 51, n.º 8 (2008), 105-141.
- Díaz Muñoz, María del Pilar. *Catedrales en el Barroco*. Madrid: Jaguar, 2003.
- Díaz-Pinés Mateo, Fernando. “Catedral y Palencia”. En *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales*, 53-62. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996.
- Díez Moreno, Elvira. “Proceso constructivo de la nueva cúpula de la Catedral de Salamanca, a mediados del siglo XVIII”. *Studia Zamorensia*, IX (1988), 155-168.
- Díez Moreno, Elvira. “Proceso constructivo de las sacristías de clérigos y de prebendados en la Catedral Nueva de Salamanca (1752-1765)”. *Studia Zamorensia*, XI (1990), 205-217.
- García Melero, José Enrique. “Espiritualidad y estética: las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas en el siglo XVIII”. *Hispania Sacra*, vol. XLI, n.º 84 (1989), 603-640.

- García Melero, José Enrique. “Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. II (1989), 223-286.
- García Melero, José Enrique. *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración: la incidencia del neoclasicismo en el gótico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.
- Gómez Martínez, Javier. *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*. Edición facsímil León: Editorial Nebrija, 1980.
- González García, Miguel Ángel. “La diócesis como centro periférico de influencia artística: el caso de Astorga en los siglos XVI y XVII (Las periferias de la periferia)”. En *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Cáceres, 3-6 de octubre de 1990*, 243-247. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1992.
- González-Varas Ibáñez, Ignacio. *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Gutiérrez Robledo, José Luis. “Las capillas de San Segundo y Velada de la catedral de Ávila”. En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 373-404. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Hernando Carrasco, Javier. *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Iglesias Rouco, Lena S. “El coro de la catedral de Burgos. Arte y ceremonia a comienzos del siglo XVII”. En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 89-110. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Lacarra Ducay, María del Carmen, coord. *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2010.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. “La capilla del Conde Rebolledo en el claustro de la catedral de León”. *Tierras de León*, vol. 24, n.º 54 (1984), 95-110.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. “La catedral de León ante las nuevas devociones en

- época barroca”. En *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, coord. por Germán Ramallo Asensio, 337-393. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010.
- López Fernández, María Teresa. “Catedral de Ávila”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 25-44. León: Edilesa, 1993.
- Martín González, Juan José. “Catedral de Valladolid”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 185-204. León: Edilesa, 1993.
- Martín González, Juan José. “La catedral de Palencia entre los obispados de Axpe y Sierra, y Molino Navarrete (1594-1685)”. En *Jornadas sobre la Catedral de Palencia (1 al 5 de agosto de 1988). Universidad de Verano “Casado del Alisal”*, 183-214. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1989.
- Martín González, Juan José. “La Catedral de Valladolid”. En *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales*, 81-90. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996.
- Martínez Frías, José María. “Catedral de El Burgo de Osma”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 85-102. León: Edilesa, 1993.
- Martínez Justicia, María José. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Matesanz del Barrio, José. *Actividad artística en la catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 2001.
- Montalvo Martín, Francisco Javier. “La capilla de San Frutos en la girola de la catedral de Segovia”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Núm. 61 (1985), 305-315.
- Morais Vallejo, Emilio. “Diferentes modelos de intervención arquitectónica en las catedrales de Castilla y León durante el Barroco”. En *El conservador-restaurador de patrimonio cultural: experiencias de preservación e intervención en la obra de arte*, coordinado por Jorge Martínez Montero y Lourdes Santos de Paz, 141-161. León: Universidad de León, Área de publicaciones, 2014.
- Morais Vallejo, Emilio. “Formas góticas en la arquitectura del Barroco de la provincia

- de Burgos”. *BSAA arte*, vol. LXXIX (2013), 117-142.
- Morais Vallejo, Emilio. “Gusto gótico en la arquitectura española del Barroco”. En *Simposio Reflexiones sobre el gusto (Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010)*, 243-256. Coord. por Ernesto Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010.
- Morais Vallejo, Emilio. “La fachada occidental de la catedral de Astorga. Un ejemplo de restauración barroca”. *Astórica*, n.º 24 (2005), 247-282.
- Morais Vallejo, Emilio. “La transformación barroca del interior de la catedral de León. Una idea con una larga gestación”. *De Arte: revista de historia del arte*, n.º 5 (2006), 133-155.
- Morais Vallejo, Emilio. “Vestigios góticos en la literatura arquitectónica del barroco”. *LIÑO. Revista Anual de Historia del Arte*, 21 (2015), 21-33.
- Morais Vallejo, Emilio. *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2000.
- Morais Vallejo, Emilio. *La arquitectura del Barroco en la ciudad de Astorga*. León: Ediciones Universidad, 2000.
- Navarro García, Rafael. *Catálogo monumental de la provincia de Palencia. Fascículo cuarto, Partido Judicial de Palencia*. Palencia: Ediciones de la Excm. Diputación Provincial de Palencia, 1946.
- Navarro Talegón, José. “La Catedral de Zamora”. En *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales*, 91-97. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996.
- Nieto Alcaide, Víctor. “Renovación e indefinición estilística, 1488-1526”. En Víctor Nieto Alcaide, Alfredo Morales y Fernando Checa. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 2010, 6ª ed., 11-96.
- Nieto González, José Ramón. “Catedral de Ciudad Rodrigo”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 67-84. León: Edilesa, 1993.
- Nieto González, José Ramón. “Catedral de Ciudad Rodrigo”. En *Sacras Moles*:

- Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales*, 37-44. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996.
- Nieto González, José Ramón. “El conjunto catedralicio de Salamanca”. En *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales*, 63-72. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996.
- Panofsky, Erwin. “La primera página del «Libro» de Giorgio Vasari. Un estudio sobre el estilo gótico a la luz del Renacimiento italiano”, 195-233. En *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 2018 (6ª reimpresión).
- Payo Hernanz, René Jesús. “Luces y sombras de un templo. La Catedral durante los siglos XVII y XVIII”. En *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, coordinado por René Jesús Payo Hernanz y Rafael Martínez González, 358-406. Burgos: Promecal, 2011.
- Pereda Espeso, Felipe. “La catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 60 (1994), 393-402.
- Portal Monge, Yolanda. *La torre de las campanas de la catedral de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- Quintanilla, Mariano. *Pedro de Brizuela. Arquitecto del Ayuntamiento de Segovia*. Segovia: Instituto Diego de Colmenares, 1949.
- Ramallo Asensio, Germán, coord. *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010.
- Ramallo Asensio, Germán, coord. *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Ramallo Asensio, Germán. “Ascenso, caída y destrucción de las actuaciones barrocas en las catedrales españolas”. *SEMATA, Ciencias sociais e Humanidades*, vol. 22 (2010), 19-44.
- Ramallo Asensio, Germán. “Aspectos generales de las catedrales españolas en el

- Barroco y su proyección al siglo XIX”. En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 11-40. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Ramallo Asensio, Germán. “La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco”. En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 643-671. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Ramos de Castro, Guadalupe. “El acontecer artístico de la catedral de Palencia durante el siglo XVIII (1685-1800)”. En *Jornadas sobre la Catedral de Palencia (1 al 5 de agosto de 1988)*. Universidad de Verano “Casado del Alisal”, 215-266. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1989.
- Ramos de Castro, Guadalupe. *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro para el Estudio y Promoción del Hombre, 1982.
- Rivera Blanco, Javier. “Algunos conceptos sobre restauración e intervención en monumentos antiguos desarrollados en Castilla y León (Ss. XVI-XIX)”. En *Informe que hizo el arquitecto de S.M. D. Ventura Rodríguez en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*, 47-54. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1987.
- Rivera Blanco, Javier. “Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia”. En *“De varia restauratione”: Teoría e historia de la restauración*, 102-171. Madrid: Restauración y Rehabilitación, 2001.
- Rivera Blanco, Javier. “Teoría e historia de la intervención en monumentos españoles hasta el Romanticismo”. En *“De varia restauratione”: teoría e historia de la restauración arquitectónica*, 27-100. Valladolid: Restauración y Rehabilitación, 2001.
- Rivera Blanco, José Javier. “Catedral de León”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 103-126. León: Edilesa, 1993.
- Rivera Blanco, José Javier. *Historia de las restauraciones de la catedral de León*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1993.

- Rivera de las Heras, José Ángel. *Catedral de Zamora. Perla del siglo XII*. Zamora: artiSplendore, 2017.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca”. En *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, coordinado por Germán Ramallo Asensio, 15-22. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, Gobierno de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2003.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “La torre de la catedral nueva de Salamanca”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XLIV (1978), 245-256.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III (1991), 43-53.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. *Arquitectura Barroca en Castilla-León*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.
- Rosende Valdés, Andrés A. “La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas”. En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, editado por Miguel Ángel Castillo Oreja, 51-84. Madrid: Fundación BBVA, 2001.
- Ruiz Hernando, José Antonio. “Catedral de Segovia”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 167-184. León: Edilesa, 1993.
- Ruiz Hernando, José Antonio. “La Capilla de la Concepción de la Catedral”. *Estudios Segovianos*, vol. 37, n.º 94 (1996), 649-672.
- Ruiz Hernando, José Antonio. “La catedral de Segovia en el Barroco”. En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 213-246. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Ruiz Hernando, José Antonio. “La Catedral de Segovia”. En *Sacras Moles: Catedrales de Castilla y León. Tomo II: Aquellas blancas catedrales*, 73-80. Valladolid:

Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, 1996.

Ruiz Hernando, José Antonio. “Pervivencia de la arquitectura y urbanismo góticos en Segovia. Estado de la cuestión”. En *Arte Gótico Postmedieval (Simposio Nacional del C.E.H.A. – Segovia, 7-8 junio 1985)*, editado por Luciano Reinoso Robledo, 37-46. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1987.

Ruiz Hernando, José Antonio. “Una obra del barroco segoviano: la Capilla de San Antón en la Catedral de Segovia”. *Estudios segovianos*, n.º 86 (1989), 137-161.

Saladina Iglesias Rouco, Lena. “La capilla de San Enrique en la catedral de Burgos. Aportación a su estudio”. *BSAA*, vol. LVII (1991), 419-428.

Sancho Campo, Ángel. *La catedral de Palencia: un lecho de catedrales*. León: Edilesa, 1996.

Tovar Martín, Virginia y Juan José Martín González. *El Arte del Barroco. I, Arquitectura y escultura*. Madrid: Taurus, 1990.

Velado Graña, Bernardo. “Catedral de Astorga”. En *Las catedrales de Castilla y León*, 3-24. León: Edilesa, 1993.

Velado Graña, Gerardo. *La catedral de Astorga y su museo*. Astorga: Museo de la Catedral de Astorga, 1991.

Vielva Ramos, Matías. *Monografía acerca de la catedral de Palencia*. Palencia: Imprenta Provincial, 1923.

ANEXO DE IMÁGENES



Fig. 1. Fachada norte y claustro de la catedral de Zamora. Fotografía del autor.



Fig. 2. Interior del claustro de la catedral de Zamora. Fotografía del autor.



Fig. 3. Portada norte de la catedral de Palencia. Fuente:
https://catedraldepalencia.org/index.php/nggallery/page/6?page_id=518



Fig. 4. Portada sur o de las Cadenas de la catedral de Ciudad Rodrigo. Fuente:
<https://www.artehistoria.com/es/obra/catedral-de-el-burgo-de-osma-portada-principal-1>

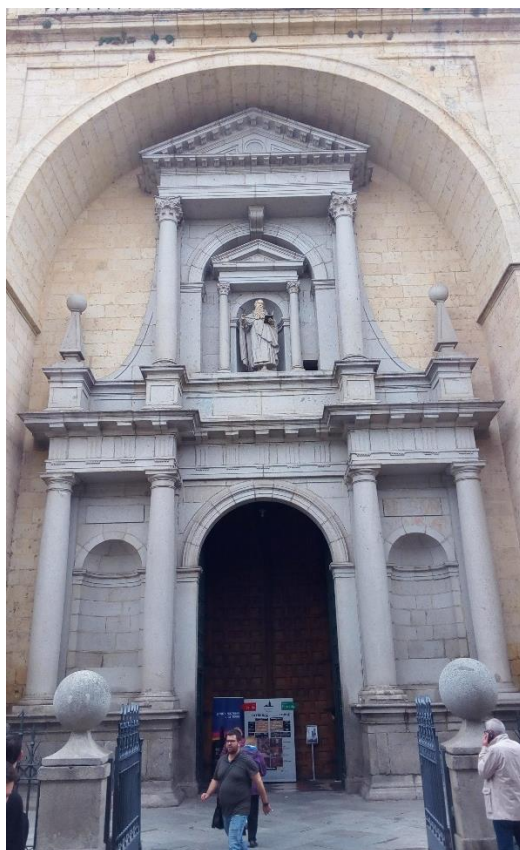


Fig. 5. Portada de san Frutos de la catedral de Segovia. Fotografía del autor.

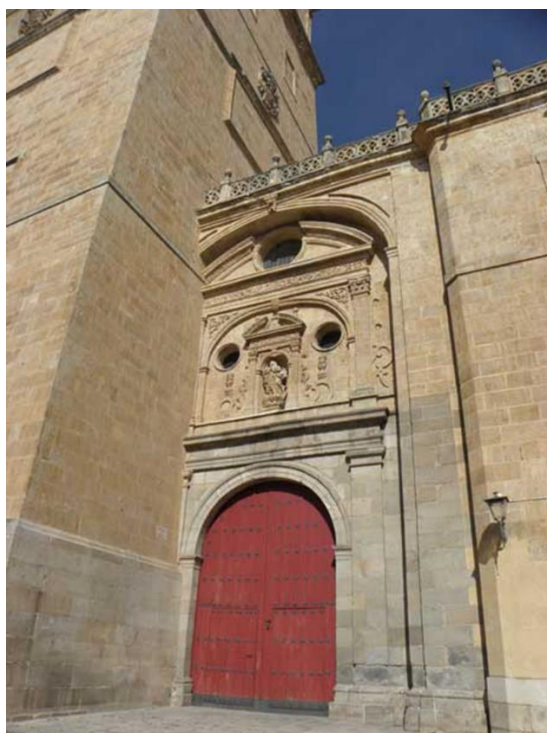


Fig. 6. Portada principal de la Catedral Vieja de Salamanca. Fuente:

<http://www.versalamanca.com/cvieja.html>



Fig. 7. Torre de las campanas de la Catedral Nueva de Salamanca. Fuente: https://viajarconelarte.blogspot.com/2013/04/salamanca-iii-catedral-vieja-ii_4.html



Fig. 8. Torre de la catedral de Segovia. Fuente: <https://m.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-torre-catedral-segovia-supera-15000-visitas-ano-20151002112553.html>



Fig. 9. Torre de la catedral del Burgo de Osma. Fuente: <https://casasdelaalcarria.es/proyectos/catedralburgodeosma#&gid=1&pid=4>



Fig. 10. Torre de la catedral del Burgo de Osma. Se aprecia la semejanza entre los pináculos de la obra gótica y los de la obra barroca. Fuente: <http://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/osma.html>



Fig. 11. Cimborrio de la catedral de Segovia. Fuente:

<https://www.unaventanadesdemadrid.com/objetos/otras-comunidades/segovia-catedral-ii/cupula-del-crucero.jpg>

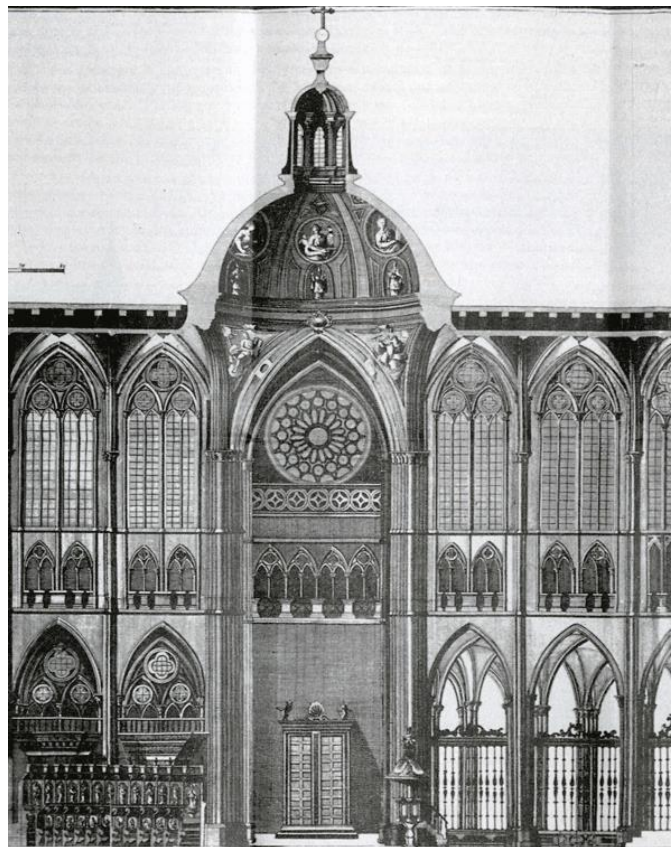


Fig. 12. Sección y reconstrucción de la cúpula del crucero de la catedral de León.

Fuente: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2015/11/la-historia-y-las-fachadas-de-la.html>

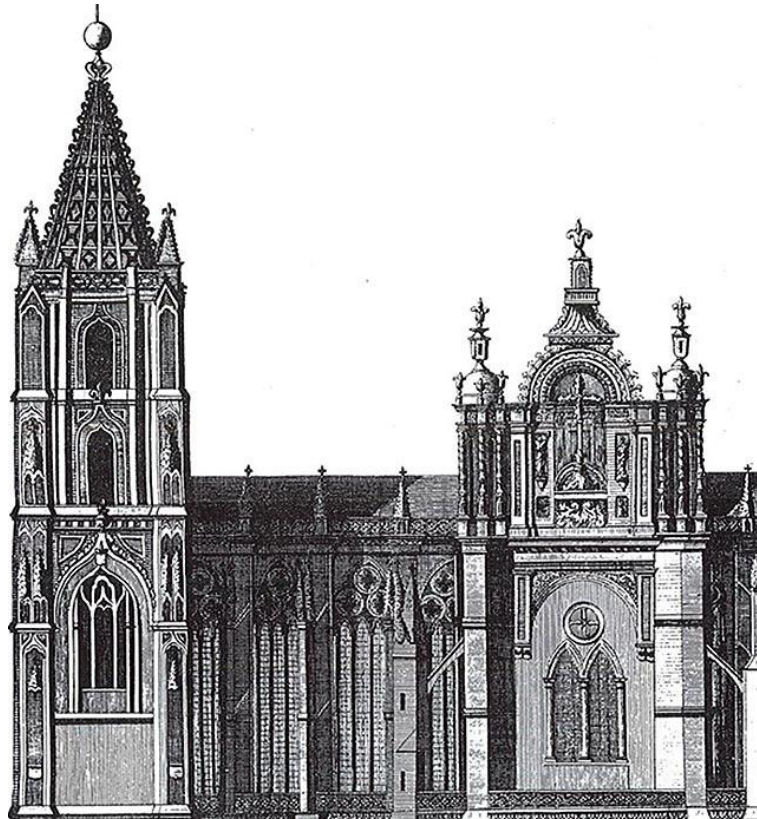


Fig. 13. Reconstrucción del remate barroco del hastial sur de la catedral de León.

Fuente: <https://www.ileon.com/actualidad/101091/la-cupula-que-casi-derrumba-la-catedral-de-leon-y-la-convirtio-hace-175-anos-en-el-primer-monumento-nacional-de-espana>



Fig. 14. Capilla de San Segundo de la catedral de Ávila. Interior. Fuente:

<https://catedralavila.es/3353-2/>



Fig. 15. Exterior de la capilla de San Segundo. Nueva portada y huella de la primitiva. Fuente: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2014/03/las-capillas-el-cabildo-y-el-claustro.html>



Fig. 16. Capilla de los Velada de la catedral de Ávila. Fotografía del autor tomada desde la muralla.

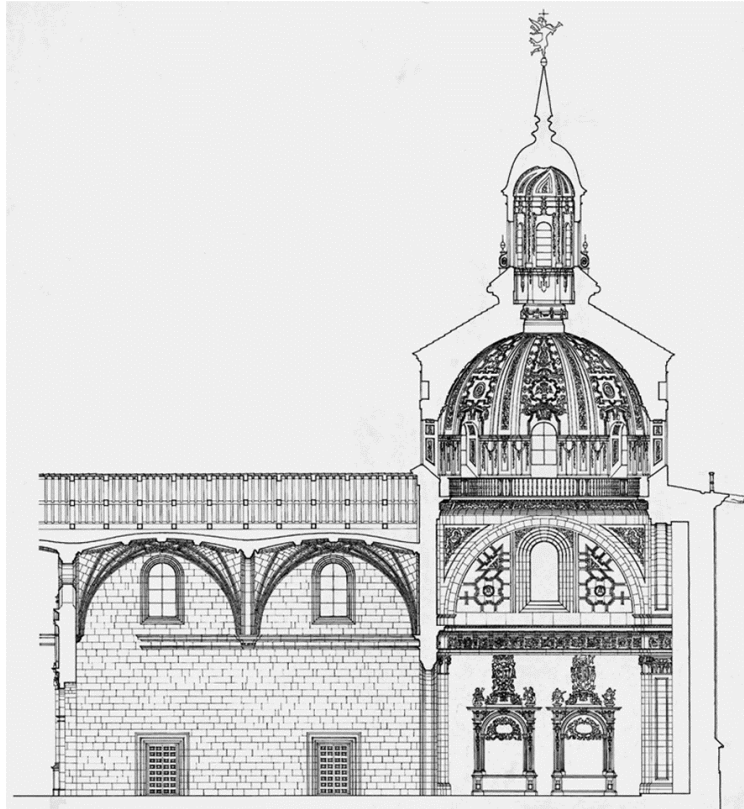


Fig. 17. Sección de la capilla de los Ayala de la catedral de Segovia. Fuente:
<https://viajarconelarte.blogspot.com/2014/06/la-catedral-de-segovia.html>



Fig. 18. Cúpula de la capilla de los Ayala de la catedral de Segovia. Fuente:
<https://viajarconelarte.blogspot.com/2014/06/la-catedral-de-segovia.html>



Fig. 19. Capilla de los Ayala de la catedral de Segovia. Exterior. Fuente: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2014/06/la-catedral-de-segovia.html>



Fig. 20. Capilla del Santo Ecce Homo, luego de San Enrique, de la catedral de Burgos. Fuente: <https://maravillasdeespana.blogspot.com/2018/10/la-catedral-de-burgos-ivlas-capillas-de.html>

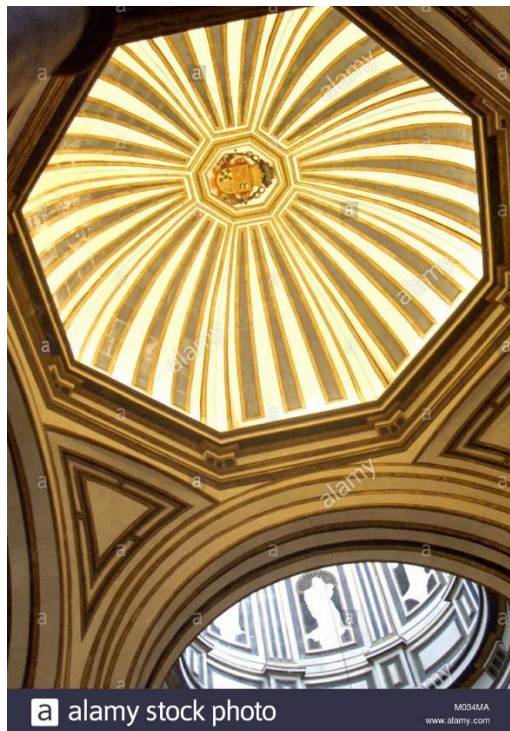


Fig. 21. Bóvedas de la capilla de san Enrique de la catedral de Burgos. Fuente: <https://www.alamy.com/stock-photo-burgos-catedral-036-capilla-de-san-enrique-172173242.html>



Fig. 22. Fachada occidental o San Antolín de la catedral de Palencia, donde se aprecia el exterior de la capilla de las Reliquias. Fotografía del autor.

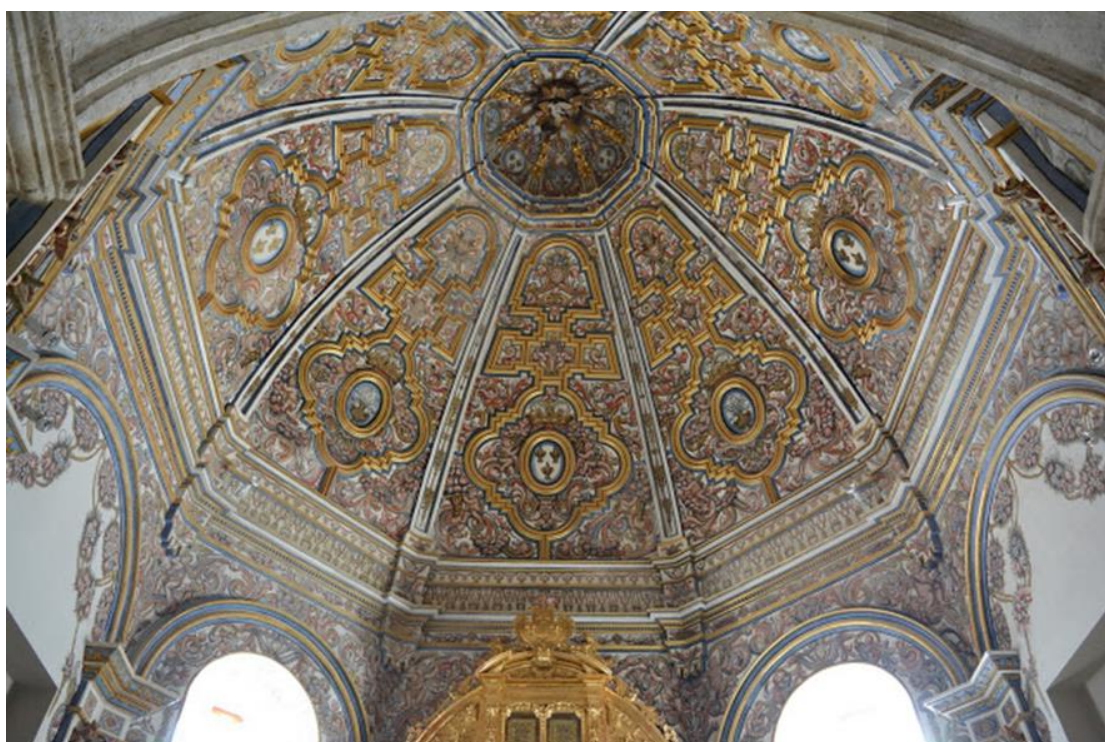


Fig. 23. Bóveda de la capilla de las Reliquias de la catedral de Palencia. Fuente: <http://artevalladolid.blogspot.com/2017/04/el-triunfo-del-barroco-en-la-catedral.html>



Fig. 24. Capilla del Pilar de la catedral de Ciudad Rodrigo. Interior y exterior.

Fuente: <http://turismociudadrodrigo.com/capilla-del-pilar/>