

Pervivencia de formas góticas en la arquitectura del Barroco. El caso de León

Emilio Morais Vallejo
Universidad de León

Resumen

En este artículo analizamos, desde una perspectiva diferente a la habitual en la historiografía, la utilización de formas góticas en cinco construcciones de la arquitectura leonesa del Barroco, atendiendo a las razones teóricas, estéticas e ideológicas que motivaron la elección de un repertorio medieval en la época del Barroco. El fenómeno, en el que están implicados arquitectos, comitentes y público, no es un mero arcaísmo ni un hecho aislado, sino que debemos entenderlo dentro de una determinada corriente arquitectónica que se da al mismo tiempo en España y Europa.

Abstract

This article examines the use of Gothic forms in five buildings from the Baroque period in the architecture of Leon, taking a viewpoint differing from what is usual in historiography. It considers the theoretical, aesthetic and ideological reasons that motivated the choice of a mediaeval repertoire during the Baroque era. This phenomenon, which involved architects, developers and the general public, is not a merely an archaism or an isolated event, but should be understood as forming part of a specific architectural trend that simultaneously affected both Spain and other parts of Europe.

Cada etapa de la Historia de la Arquitectura tiene unas características formales más o menos propias, las cuales, oportunamente definidas por los historiadores del Arte, sirven para hacer la conveniente clasificación y ordenación de los edificios conforme a unos criterios taxonómicos generalmente asumidos por la historiografía. El problema surge cuando una forma que es considerada representativa de un determinado período histórico aparece en otro muy distante en el tiempo, pero no de manera esporádica, lo cual sería meramente anecdótico, sino con la suficiente profusión como para ser de obligada atención a la hora de realizar un es-

tudio formal de carácter genérico. También resulta problemático en los estudios concretos de determinados edificios que están datados en una etapa específica y, sin embargo, presentan elementos que parecen más propios de otra precedente. ¿Cómo explicar semejante anomalía sin atentar contra los criterios preestablecidos y comúnmente aceptados?

Esta cuestión atañe a la arquitectura española del Barroco, donde aparecen, con mucha más frecuencia de lo que habitualmente se ha dicho y tratado, ciertas formas en apariencia góticas, que incluso pueden hacer dudar al especialista sobre su verdadera cronología¹. Además, se da el caso de que, en vez de localizarse en lugares secundarios, lo más habitual es que tengan un protagonismo destacado en los edificios donde se encuentran. A pesar de ello, la historiografía no ha reconocido todavía la importancia del tema en su justa medida.

A la hora de abordar esta cuestión, pueden seguirse varias opciones. Las más fáciles de adoptar son dos, o bien sencilla y llanamente eludir la cuestión sin mencionarla por considerar que está fuera de lugar, o bien tratarla como una mera antigualla sin mayor trascendencia que se despacha declarándola como un anacronismo. Estas han sido tradicionalmente las actitudes más practicadas, ya que hasta el momento el tema ha estado prácticamente olvidado por la historiografía de la arquitectura del Barroco en España, salvo contadas excepciones. No existe todavía ningún estudio específico que lo aborde de forma global y documentada. De hecho, podemos comprobar que entre las obras que tratan de manera general la arquitectura del Barroco español, son muy escasas las que incluyen un apartado concreto para atender el fenómeno que ahora nos ocupa. Cuando aparece, la mayoría de las veces es para tratarlo de forma tangencial, reduciéndolo a un arcaísmo que se trata de explicar por la insuficiente preparación o los pocos conocimientos de las novedades que tienen sus autores, o acaso por la situación periférica de la obra. En esta postura subyace la idea convencional de que las formas propias de un estilo están desubicadas cuando son utilizadas fuera de su época, por lo que deben ser calificadas de anacrónicas, entendiendo

¹ Antes de seguir queremos precisar que cuando utilizamos el término Barroco nos estamos refiriendo a un límite histórico, no tanto a una caracterización de estilo artístico. En el caso de España, entendemos por arquitectura del Barroco la que se realizó dentro de la etapa comprendida entre, aproximadamente, los años 1600 y 1760, que es conocida históricamente como la etapa del Barroco. Como dice BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, pp. 91-92, el Barroco es algo más que un estilo, es una época y una actitud, siendo por lo tanto más correcto hablar de los fenómenos que se llevaron a cabo en la «época Barroca».

de esta manera el estilo como algo cerrado y peculiar de su momento, cuyas fórmulas solo son válidas en el contexto temporal para el que fueron creadas.

Pero el asunto no es exclusivamente formal, lo cual sería un tema menor. Hay otras cuestiones de mayor entidad que son las que realmente nos preocupan a los historiadores del Arte. ¿Por qué se escogen esos motivos, en apariencia desfasados? ¿Con qué objetivo? ¿Quién promueve la utilización de formas antiguas más allá de su tiempo? ¿Hay una ideología determinada tras esta forma de proceder? ¿Es un asunto que tan solo atañe al problema del gusto? ¿Tiene algún fundamento estético? ¿Qué significado tiene en su momento histórico? Estas y otras preguntas similares son las que pretendemos contestar para el caso de la provincia de León, con la intención de que nuestro análisis sea una contribución más en la confección de un posterior estudio general que aporte conclusiones para el conjunto de la España del Barroco.

Una vez que entramos en materia, comprobamos que en Europa no resulta tan extraña la utilización de elementos decorativos o estructurales característicos del estilo gótico en construcciones barrocas, tal y como se constata en importantes edificios repartidos por todo el territorio europeo. Un destacado elenco de arquitectos hizo uso de ese lenguaje medieval para sus construcciones durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII, siendo considerado un recurso más de su repertorio, según es posible verificar analizando la historiografía especializada. Algunos autores han puesto de manifiesto la importancia de este peculiar fenómeno, llegando incluso a denominarlo con un término específico; así lo hace por ejemplo Werner Oeschlin, quien no tiene reparo en hablar de *Barockgotik* cuando trata estas peculiares obras².

Desde el punto de vista teórico no hay demasiadas aportaciones en la época, por eso destacamos la moderada valoración del estilo gótico que hace Bernhard Fischer von Erlach en el prólogo de su libro *Esbozo de una arquitectura histórica*, publicado en 1721, cuando afirma «[...] la costumbre autoriza ciertas bizarrías en el arte de construir, como son la tracería gótica y la bóveda de crucería con arcos apuntados»³. En la práctica,

² OESCHLIN, W., «Bemerkungen zu Guarino Guarini und Juan Caramuel de Lobkowitz», en *Raggi*, vol. 9, 1969, pp. 91-109, traducido al español con el título «Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz», en *Anales de Arquitectura*, vol. 2, 1990, pp. 76-89.

³ Citado por PANOFKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1979, p. 203.

uno de los arquitectos más relevantes en el uso de este doble lenguaje es Jan Blažej Santini Aichel (1677-1723), más conocido como Giovanni Santini Aichel, arquitecto checo de ascendencia italiana dotado de una prolífica imaginación. Se atrevió a utilizar en muchos de sus proyectos tanto elementos del último gótico como del barroco, que, unidos a su propia inventiva, le permitieron crear un original gótico-barroco que se extendió por la región de Chequia e influyó en un buen número de arquitectos europeos⁴. Pero no fue el único caso en el centro y norte de Europa, como se puede comprobar si rastreamos la bibliografía dedicada a la arquitectura de esta zona durante el Barroco⁵.

En Francia la presencia de lo gótico, entre otras razones por la espléndida manifestación que supone la presencia de las grandes catedrales medievales, mantiene su continuidad casi ininterrumpida hasta la aparición del neogótico decimonónico⁶. Algo parecido podemos decir para el caso de Gran Bretaña, donde el peculiar estilo de las islas aporta particularidades que estuvieron vigentes hasta el surgimiento de los *revivals*⁷. Por lo que respecta a Italia, lo más interesante para nuestro tema es el debate suscitado por la terminación de algunos templos medievales em-

⁴ Su importancia queda patente en la dedicación que han demostrado diversos investigadores sobre sus realizaciones. Entre los principales trabajos destacamos los siguientes. SEDLAK, J., *Santini: Setkání Baroku S Gotikou*, Praga, 1987; CERULLI, S., *Giovanni Santini. Rappresentazione di una solidarietà fra tradizione gotica*, Roma, 1988; HORYNA, M., *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praga, 1998; ROBSON, D., «St. John on the Green Hill: the mystic geometry of Giovanni Santini-Aichel», *The Journal of Architecture*, vol. 3-1, 1998, pp. 63-80; BARTH, F., *Santini 1677-1723: ein baumeister des barock in Böhmen*, Hatje Cantz, 2004; HORYNA, M., «L'architecture idéale de Jean-Blaise Santini-Aichel: fondement géométrique et signification esthétique», en M.E. Ducreux (eds.), *Baroque en Bohême*, 2009.

⁵ Sirvan como ejemplos por su relevancia los siguientes trabajos, NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973; BARTHEL, G., y KERSTING, A., *Barockkirchen in Altbayern, Schwaben und in der Schweiz*, Munich, 1971; VUEGHE, H., *Arte y arquitectura flamenca. 1585-1700*, Madrid, 2000; MÜLLER, W., *Böhmens Barockgotik*, Weimar, 2000; V. POSPIŠILOVA, «Le gothique baroque et la Légende de saint Ivan de Bedrich Bridel», en M.E. Ducreux (eds.), *Baroque en Bohême*, 2009; SNAET, J., «Rénovation versus tradition: l'architecture au temps de la Contre-Réforme dans les Pays-Bas méridionaux», en *L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, París, 2009, pp. 112-122. PANOFKY, E., ob. cit., pp. 195-233, plantea la utilización teórica y práctica de elementos góticos fuera de su época en Europa.

⁶ Entre los numerosos estudios existentes destacamos los siguientes ensayos: HELIOT, P., «La fin de l'architecture gothique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1951, pp. 111-128; *idem*, «La fin de l'architecture gothique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1951; *idem*, «La fin de l'architecture gothique dans le Nord de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles», *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. VIII, Bruselas, 1957, pp. 8-159; pp. 111-128; FISHER, F.W., y TIMMERS, J.M., *Le gothique tardif*, París, 1976; RYKWERT, J., *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, 1982; PEROUSE DE MONTELOS, J.M., *Historie de l'architecture française. De la Renaissance à la Revolution*, París, 1989; ROUSTEAU-CHAMBON, H., *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, París, 2003.

⁷ Para acercarse al tema en las Islas Británicas puede servir el ensayo, considerado como un clásico, de CLARCK, K., *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, Londres, 1974.

blemáticos, como la catedral de Milán o la iglesia de San Petronio de Bolognia, tanto por la discusión conceptual que supuso, como por la aportación formal de los proyectos que fueron presentados para solucionar el dilema estilístico⁸. Igualmente es significativa la inserción de una lámina con una arquitectura gótica en el tratado de Galli Bibiena⁹. Tampoco debemos olvidar que un personaje tan destacado como Borromini adopta morfologías góticas en su original pluralismo lingüístico¹⁰.

Centrándonos ya en España, constatamos que hay una importante nómina de manifestaciones arquitectónicas diseminadas por la geografía peninsular que incluyen en su configuración formas *gótico-barrocas*. Sin embargo, no hay una relación adecuada con la escasa cantidad de estudios que se les ha dedicado, siendo muy pocos los trabajos específicos que abordan en profundidad el tema. Además, los escritos que tratan sobre la arquitectura barroca española, tanto de forma general como monográfica, suelen dejar de lado los caracteres que podemos denominar como góticos, o bien los consideran desdeñosamente como elementos desfasados utilizados fuera de su tiempo, no deteniéndose en su análisis o haciéndolo solo de forma marginal.

No obstante, tenemos que reconocer que existen algunos estudios que abordan de manera particular el fenómeno. Uno de los pioneros en afrontarlo fue el profesor José María Azcárate, quien se interesó brevemente por el tema e inició el camino para posteriores investigaciones, aunque dedicara más atención a las opiniones ilustradas y neoclásicas que a la visión barroca del problema¹¹. En el *Simposio Nacional del C.E.H.A.* celebrado en Segovia el año 1987, que versó sobre *Arte gótico postmedieval*, curiosamente fueron pocos autores los que se ocuparon del asunto, tratando ejemplos muy concretos y sin aportar una visión global¹²; lo mismo sucedió en el *Congreso Medievalismo y Neomedieval-*

⁸ Sobre esta cuestión resulta esclarecedor el libro de WITTKOWER, R., *Gothic vs. Classic. Architectural projects in seventeenth-century Italy*, Nueva York, 1974.

⁹ Citado por CHECA, F., y MORÁN, J.M., *El Barroco*, Madrid, 1989, p. 116.

¹⁰ Encontramos citas góticas en las capillas laterales de San Juan de Letrán, en el Oratorio de San Felipe Neri o en el Colegio de Propaganda Fide, por ejemplo.

¹¹ AZCÁRATE, J.M., «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», *Cuadernos de la Catedral Feijoo*, n.º 18, Oviedo, 1966, pp. 525-549.

¹² *Simposio Nacional del C.E.H.A. Arte gótico postmedieval*, Segovia, 1987, solo podemos destacar dos aportaciones: LABEAGA MENDIOLA, J.C., «La girola gótica de la parroquia de Santa María de Viana (Navarra), realizada entre 1693 y 1717», pp. 171-179, y MONTOLIU SOLER, V., «Mantenimiento de las estructuras góticas en la arquitectura barroca valenciana», pp. 179-185.

*lismo en la arquitectura española. Aspectos generales*¹³, que tuvo lugar el mismo año en Ávila, lo que demuestra fehacientemente la falta de interés de la historiografía por analizar la cuestión hasta ese momento.

Hay que esperar a la década de los noventa del siglo pasado para encontrar trabajos dedicados a esta original manifestación arquitectónica en distintas regiones españolas. Es el caso de Germán Ramallo, quien se ocupó del fenómeno en la zona de Asturias¹⁴, e Isabel Cofiño Fernández centrada en los territorios de Castilla y León y de Cantabria¹⁵. Joaquín Bérchez Gómez aborda la materia de forma directa dentro de su estudio general sobre la arquitectura barroca valenciana, cuando habla del *gótico oblicuo* y del *barroco hibernado*¹⁶. En los últimos años han aparecido varios ensayos centrados en ejemplos de distintas partes de Andalucía, destacando en este sentido las aportaciones de Teodoro Falcón Márquez¹⁷, Pablo J. Pomar Rodil¹⁸ y Esperanza de los Ríos Martínez¹⁹.

A pesar de estos ejemplos, podemos decir que la mayoría de los estudios regionales procuran soslayar las menciones a las formas góticas, como si no existieran o no tuvieran entidad relevante, mientras que otros las mencionan de pasada sin entrar en mayores disquisiciones²⁰.

¹³ NAVASCUÉS, P., y GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Aspectos generales*, Ávila, 1990, la única referencia concreta es la de ALMUNI BALADA, M.V., «Influencia de las estructuras góticas en la arquitectura religiosa de la comarca del Montsia: desde finales del siglo XVI a finales del siglo XVIII», pp. 177-196.

¹⁴ RAMALLO ASENSIO, G., «Recurrencias a la estética tardogótica en la arquitectura asturiana del primer tercio del XVIII», *Anales de la Historia del Arte*, n.º 4, Madrid, 1994, pp. 225-236; del mismo autor es otro trabajo que abunda en las mismas tesis, «Vías de aproximación a la arquitectura barroca asturiana desde la Historia del Arte», en *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*, HEVIA BLANCO, J. (comp.), Oviedo, 1999, pp. 53-74.

¹⁵ COFIÑO FERNÁNDEZ, I., «Las recuperaciones historicistas en la arquitectura religiosa del barroco castellano», en *Edades, Revista de Historia*, n.º 2, 1997, pp. 113-122. Esta misma autora aborda el tema en Cantabria, también de manera somera, *Arquitectura religiosa en Cantabria 1685-1754. Las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos*, Santander, 2004.

¹⁶ BÉRCHÉZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993.

¹⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Un edificio gótico fuera de época. La prioral de El Puerto de Santa María», *Laboratorio de Arte*, n.º 5, tomo I, Sevilla, 1992, pp. 205-222.

¹⁸ POMAR RODIL, P.J., ha escrito varios trabajos sobre el tema: «La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: la catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), una construcción "gótica" del pleno barroco», *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, t. II, Sevilla, 2000, pp. 841-851; «La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: la catedral de Jerez de la Frontera, una construcción "gótica" del pleno barroco», en *III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, tomo II, Sevilla, octubre 2000, pp. 841-852; «Arquitectura barroca de progenie gótica en España e Hispanoamérica», en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, 2001, pp. 1109-1122.

¹⁹ DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, E., «Gótico barroco y romántico en la arquitectura jerezana del siglo XVIII», *Revista de Historia de Jerez*, 2001, pp. 127-135.

²⁰ Tal es el caso de ASTAZARAÍN ACHÁBAL, M.ª I., «Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 19, San Sebastián, 2000, p. 30, donde afirma que las bóvedas de nervios

Una cuestión relativamente distinta es el tratamiento que ha merecido para la historiografía la intervención barroca en diversas catedrales medievales españolas. Este argumento ha suscitado mayor interés y ha sido planteado en algunas reuniones científicas, pero a pesar de ello tenemos que insistir, aunque a estas alturas estemos resultando reiterativos, que no con la profusión que el asunto merece. Hay que destacar en primer lugar el congreso celebrado en Ávila los años 1992 y 1993, titulado *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I*; también el encuentro sobre *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, que tuvo lugar en Santiago de Compostela en 2000, y el congreso titulado *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, desarrollado en Murcia en 2003. Producto de estas reuniones es un reducido listado de artículos que abordan el tema con más o menos entusiasmo y con criterios diversos²¹. No queremos olvidar el libro de Díaz Muñoz, que hace un amplio recorrido por las obras barrocas efectuadas en las principales catedrales españolas²², ni el extenso trabajo de Matesanz acerca de la actividad en la catedral

imitando las del último gótico son una tendencia muy generalizada en el barroco guipuzcoano, pero lo considera una manifestación anacrónica; *idem*, *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*, San Sebastián, 1988; BARRIO LOZA, J.A., y MOYA VALGAÑÓN, J.G., «El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVII», *Kobie*, n.º 10, 1980, pp. 283-369, consideran la utilización durante el Barroco de bóvedas de crucería como la continuación de una tradición de la cantería vasca desarrollada en el Renacimiento. ARAMBURU-ZABALA HUIGUERA, M.A., «La arquitectura barroca en Cantabria», *Altamira*, n.º 48, 1989, pp. 113-142, apunta a que la tendencia que hubo en Cantabria pudo estar inspirada por el maestro arquitecto Bernabé de Hazas. AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa del barroco en Navarra*, Pamplona, 1998, solo cita, sin mostrar mayor interés, las fábricas navarras que utilizan bóvedas de nervios o terceletes, justificando la acción por mantener la unidad formal en edificios preexistentes. De forma similar actúan para las regiones concretas que estudian los trabajos de ZAPARAIN YÁÑEZ, M.J., *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Burgos, 2002; MATEOS GIL, A.J., *Arte barroco en La Rioja: arquitectura en Calahorra (1600-1800). Sus circunstancias y artífices*, Logroño 2001. AZOFRA, E., aborda casos concretos burgaleses en su obra más reciente, *Del barroco cortesano a la recuperación de Herrera. La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la provincia de Burgos*, Burgos, 2009. Por nuestra parte hemos hecho un sucinto acercamiento al tema con referencia a algunas obras leonesas en MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, León, 2000, y en «La fachada occidental de la catedral de Astorga. Un ejemplo de restauración barroca», *Astórica*, n.º 24, 2005, pp. 247-282.

²¹ Entre los trabajos publicados destacamos por su mayor implicación en el tema los siguientes: RODRÍGUEZ DE G. CEBALLOS, A., «Las catedrales de Salamanca», y RUIZ HERNANDO, A., «La catedral de Segovia», en P. Navascués y J.L. Gutiérrez Robledo (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I*, Ávila, 1994; ROSENDE VALDÉS, A.A., «La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas», en *Encuentros sobre Patrimonio. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001, pp. 51-84; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca», en *Actas del Congreso El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 15-22.

²² DÍAZ MUÑOZ, M.P., *Catedrales en el Barroco*, Madrid, 2003.

burgalesa en la etapa barroca²³, o el análisis que hace Azofra sobre los criterios de actuación aplicados en la seo mirobrigense²⁴.

Aunque García Melero se ha especializado en el estudio de las intervenciones realizadas en las catedrales españolas en la segunda mitad del siglo XVIII, algunas de sus investigaciones resultan atractivas para nuestros presupuestos, ya que aportan claves significativas²⁵. Por las mismas razones, pero referentes al siglo XVI, nos interesa también traer aquí las reflexiones contenidas en los trabajos de Castillo Oreja y Nieto Alcaide referidas a la arquitectura del Renacimiento español²⁶.

Hemos dejado para el final de este rápido recorrido historiográfico el sobresaliente y clarificador estudio que Javier Gómez Martínez elaboró sobre las bóvedas de crucería utilizadas en la Edad Moderna. Aunque el trabajo está centrado sobre todo en la arquitectura del período renacentista, tiene un capítulo muy ilustrativo sobre la época barroca que trata cuestiones claves para descifrar las actuaciones de determinados arquitectos en los siglos XVII y XVIII²⁷.

En resumen, una bibliografía escasa, a nuestro modesto parecer, para un fenómeno no suficientemente valorado, pues tiene unas dimensiones mucho mayores de las que dan a entender los ensayos publicados hasta el momento. En el caso concreto de Castilla y León, resulta evidente la necesidad de afrontar el elevado número de ejemplos que aparecen en la región y que han sido marginados hasta el momento.

Las formas góticas en el período Barroco

Las razones que explican la pervivencia que tuvieron ciertos elementos góticos durante siglos –y decimos pervivencia porque siguieron vivos a pesar del paso del tiempo, de los cambios estilísticos, de las nuevas acti-

²³ MATESANZ, J., *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*, Burgos, 2001.

²⁴ AZOFRA, E., «Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVIII», en *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, Salamanca, 2006, pp. 523-566.

²⁵ Sirvan de ejemplo, GARCÍA MELERO, J.E., «Bases metodológicas para el estudio de las transformaciones arquitectónicas de las catedrales góticas», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 125-135; «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 2, 1989, pp. 223-286; «Espiritualidad y estética: las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Hispania Sacra*, n.º 41, 1989, pp. 603-640.

²⁶ CASTILLO OREJA, M.A., «La reforma de las catedrales españolas en el siglo XVI», y NIETO ALCAIDE, V., «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellano-leonesas en el Renacimiento», ambos en *Encuentros sobre Patrimonio. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001.

²⁷ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998.

tudes ante la percepción del pasado arquitectónico e incluso de la modificación del gusto— son múltiples y de variado signo, no siempre comprensibles desde la lógica histórica. Algunos autores diferencian el uso arcaizante de las formas góticas, efectuado en zonas periféricas por operarios de baja cualificación e incapaces de abandonar técnicas heredadas, del practicado en círculos instruidos y con holgadas posibilidades económicas por verdaderos arquitectos que están al tanto de las novedades²⁸. Es indudable que los presupuestos que mueven ambas actuaciones son distintos y que en los resultados, desde luego, hay una gran distancia. No obstante, creemos que las diferencias están en la calidad técnica o estética, pero que ambas tendencias conviven porque hay un determinado ambiente que las hace posible. Existe en esta época una categoría del gusto con la que comulgan las dos y por eso tiene éxito una cierta estética filomedieval. La bóveda de crucería satisface a los fieles de una parroquia de la misma manera que lo hace a los visitantes de una gran catedral o a los componentes de su cabildo. Es más, probablemente los pequeños templos adoptaban como modelo ideal, ajustado a sus escasas posibilidades, la imagen de la catedral o la capilla del noble. No debemos olvidar que el arte barroco, a diferencia del más intelectualizado renacentista, tiene predilección por los valores sensibles de la obra artística y el objetivo de su retórica es llegar al pueblo para inculcarle, de manera persuasiva, la ideología del poder, ya sea político o religioso. Para conseguirlo deben utilizarse de manera adecuada los valores plásticos, provocando una reacción emocional que es más fácil de alcanzar con formas conocidas y asumidas por el público.

Cuando decimos que la arquitectura barroca manejó formas góticas, por lo general nos referimos a la utilización de bóvedas de crucería, ya que fueron los diseños medievales adoptados con mayor profusión en la época, pues, aunque no fueron ni mucho menos los únicos, sí parecen ser los más relevantes²⁹. Para empezar, queremos dejar constancia de que el estudio de este tipo de bóvedas, tanto científico como técnico, se mantuvo vigente de manera ininterrumpida en la teoría arquitectóni-

²⁸ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 227-228, hace esta diferencia y al primer caso lo denomina «pervivencia» (*survival*), y al segundo «recurrencia» (*revival*).

²⁹ Recordamos, a modo de ejemplo, la flecha que remata la torre del convento de San Pelayo de Oviedo, construida hacia 1654, o la coronación de la torre de la catedral ovetense, restauración mimética realizada a partir de 1730. Sobre la primera obra véase, RAMALLO ASENSIO, G., «Recurrencias a la estética tardogótica...», p. 227; sobre la segunda, DE LA MADRID ÁLVAREZ, V., «La reconstrucción de la torre gótica de la catedral de Oviedo en el siglo XVIII»; en *Actas del 1.º Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1996, pp. 345-352.

ca durante toda la Edad Moderna, con más o menos fuerza según las fechas y los territorios. También en España, y prueba de ello es la importante lista de tratados, manuscritos o impresos, que incluían entre sus materias el análisis de las crucerías, así como diversas lecciones de este-reotomía; incluso fueron elaborados buenos manuales específicos sobre esta particular y difícil técnica³⁰. Muchos maestros de obras y arquitectos del Barroco utilizaban los tratados escritos en su época, pero también textos del siglo XVI. Lo comprobamos al verificar las nuevas ediciones hechas de la célebre obra de Alonso de Vandelvira sobre el arte de cortar la piedra, que lleva por equívoco título *Tratado de Arquitectura*, demostrando así su actualidad³¹.

El primer tratado conocido de época barroca que se ocupa de la este-reotomía es el titulado *Cerramientos y trazas de montea*, compuesto por Ginés Martínez de Aranda probablemente en los primeros años del seiscientos³². Por otro lado, el *Compendio de Architectura* de Simón García, a pesar de haber sido publicado en 1681, tiene importantes débitos con Rodrigo Gil de Hontañón, del que copió gran parte de los capítulos, por lo que se puede considerar una obra con aportaciones de ambos arquitectos que vivieron en siglos diferentes³³. De menor difusión, debido a la insularidad de su autor, es el manuscrito elaborado a mediados del siglo XVII por el mallorquín Joseph Gelabert, *Vertaderas traçes del art de picapedrer*³⁴, mientras que el libro de José Ximénez Donoso, escrito en las mismas fechas, desgraciadamente no ha llegado a nuestros días³⁵. Hasta en América hubo tratados que explicaban las bóvedas de cruce-ría, como el del gaditano afincado en México fray Andrés de San Miguel,

³⁰ Un acercamiento a este tema se puede leer en BONET CORREA, A., «Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1989, n.º 69, pp. 29-62.

³¹ Debido a su utilidad fue editado al menos dos veces en el siglo XVII, la primera titulada *Libro de cortes de cantería de Alonso de Vande Elvira, arquitecto, sacado a la luz y aumentado por Philipe Lázaro de Goiti, arquitecto, maestro mayor de obras de la Santa Iglesia de Toledo*, Toledo, 1646. La otra edición lleva por título *Exposición y declaración sobre el tratado de cortes de fábrica que escribió Alonso de Vandelvira por el excelente e insigne arquitecto y maestro de arquitectura don Bartolomé de Sombigo y Salcedo, Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo*, probablemente del año 1671.

³² MARTÍNEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y trazas de montea*. Conocemos el manuscrito parcialmente gracias a la copia que hizo a mediados del siglo XVII José Simón de Churiguera, del que solo nos llegaron tres de las cinco partes de las que constaba, y que utilizaron sus descendientes en el siglo XVIII, lo que habla de la vigencia de la obra a lo largo de los años.

³³ SIMÓN GARCÍA, *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de geometría*, Salamanca, 1681.

³⁴ GELABERT, J., *Vertaderas traçes del art de picapedrer, de les quals sa poden aprofitar molt facilment tots los qui desitjen asser mestres aprimorats de dit art sols sapien llegir y conoxer las cifras*, Mallorca, 1653.

³⁵ El manuscrito lo conocemos porque es citado por PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1724.

quien hacia 1630 preparó un manuscrito tratando el tema³⁶. Situados en el siglo XVIII, confirmamos que todavía algunos tratados mantenían capítulos centrales para explicar el arte de la montea. A principios de la centuria reseñamos la aportación del matemático Tomás Vicente Tosca, cuyo voluminoso texto *Compendio Mathematico* incluye el tomo V donde dedica gran parte a la estereotomía³⁷; la obra tuvo tanto éxito que fue reeditada en Madrid los años 1727 y 1794 y en Valencia en 1757. Juan de Portor trata en su manuscrito algunos ejemplos de bóvedas de crucería de recuerdos vandelvirescos³⁸. Todavía a mediados de siglo el trasmerano Andrés Julián de Mazarrasa retomaba algunos ejemplos de Tosca, uniéndolos a la tradición de la cantería cántabra³⁹. La sorprendente vitalidad de la estereotomía en este siglo no se debe tanto a la continuidad propia de la tradición española, como a una nueva reflexión de matiz historicista surgida en el contexto centroeuropeo, lo que nos obliga a recordar que más allá de nuestras fronteras sucedía algo similar⁴⁰, como ya apuntamos al tratar la historiografía. En cualquier caso, hemos reseñado un repertorio suficiente para demostrar la preocupación teórica que había sobre el tema, que a su vez evidencia el interés práctico de gran número de maestros barrocos que siguen trabajando con bóvedas de crucería, los cuales tienen que salvar las dificultades de la construcción de la época, que, como afirma el profesor Bonet, obedece a problemas diferentes de los medievales, y que por ello tenemos que analizar con presupuestos distintos⁴¹.

Por otro lado, ya que estamos hablando de tratados barrocos, no queremos pasar por alto el hecho de que el primero en amparar la definición de un orden gótico fue el ilustre teórico e innovador Juan de Caramuel Lobkowitz, lo cual nos lleva a pensar que había entonces una cierta corriente favorable a la revalorización del citado estilo medieval⁴²,

³⁶ Citado por GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, p. 34.

³⁷ TOSCA, Tomás Vicente, *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*. El tomo V está dedicado a *Arquitectura civil, Monte y Cantería, Arquitectura Militar, Pirothecnia y Artillería*, Valencia, 1707.

³⁸ PORTOR Y CASTRO, Juan de, *Cuaderno de Arquitectura*, 1708.

³⁹ MAZARRASA, Andrés Julián de, *Tratado de Arquitectura*, escrito entre 1750 y 1760, compuesto de seis libros, uno de los cuales está dedicado a *Montea y cortes de cantería*.

⁴⁰ Así lo afirma GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 52.

⁴¹ BONET CORREA, A., «Los tratados de cortes de piedra...».

⁴² CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan de, *Arquitectura civil recta y obliqua. Considerada y dibujada en el Templo de Ierusalén*, Vigevano, 1678, tomo II, tratado V, p. 42: «El Octavo [orden] es el Gótico, que se usaba en las Provincias del Septentrion antiguamente; y quando sus Naturales, por no caber en ellas, entraron en Italia y España; y inundando mas con su multitud, que venciendo con su valor, las sugetaron, vino tambien con ellos, y revocando las leyes, que la arquitectura Griega y Latina prescribia, fue todo puesto en obra, como consta de todos los Templos y Palacios, que después, que ellos empezaron a mandar, y reynar, se edificaron en España y Italia».

del que además alaba sus técnicas de trazar la montea⁴³. Esta querencia también se puede explicar si consideramos la utilización de formas góticas como una manera de subvertir las normas clásicas, de romper con lo canónico abriendo más posibilidades a la característica libertad compositiva de la arquitectura barroca, y a la adopción de elementos decorativos de variada procedencia. También elogia Caramuel las bóvedas de crucería, que le parecen difíciles de ejecutar, afirmando que

[...] no solamente en las columnas, sino tambien en las vovedas tuvieron los Godos muy especial Architectura [...] esta es en summa la Architectura Gothica, que es muy dificultosa si se ha de hazer bien hecha⁴⁴.

Para este teórico la arquitectura gótica ofrece interés porque resulta original respecto al mundo clásico greco-romano, rechazando el academismo propio del clasicismo «[...] assi los Judios y los Godos cortaron o dibuxaron muchas piedras sin haver visto semejantes Ideas en Griegos y Romanos alcazares»⁴⁵. Defiende, pues, la posibilidad de utilizar otros modelos que hasta entonces habían sido considerados como bárbaros y que, sin embargo, tienen valores distintos a los canónicos. Por último, conviene recordar que cuando Caramuel hablaba del orden gótico no solo se estaba refiriendo a un estilo pretérito, sino también a un modo constructivo vigente en su tiempo. Tanto es así, que por aquellos años surgió en Italia una interesante polémica sobre la convivencia de estilos distintos en un mismo edificio, como sucedió con los proyectos para la conclusión de las construcciones medievales de San Petronio en Bolonia y la catedral milanesa, que citamos más arriba⁴⁶.

La historiografía española sobre restauración arquitectónica ha soslayado con demasiada frecuencia el período Barroco, cuestión especialmente patente en los manuales sobre la materia, por lo que tenemos pocas teorías que expliquen las actuaciones de esta etapa histórica a pesar del gran número de intervenciones llevadas a cabo. Así, son escasos los argumentos formulados para explicar una de las coyunturas en la que

⁴³ CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan de, *op. cit.*, p. 74: «[...] que para ser bien executada, pide que con gran ingenio, y no sin gran cuidado y advertencia se proceda en sus cortes».

⁴⁴ CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan de, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁵ BONET CORREA, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, p. 223.

⁴⁶ Esta cuestión la plantea PENA BUJÁN, C., «La arquitectura de los bárbaros: Juan de Caramuel Lobkowitz y el orden gótico», *Quintana*, n.º 4, pp. 197-212; véase también WITTKOWER, R., *op. cit.*

es más frecuente mantener fuera de su tiempo el lenguaje gótico: cuando se trataba de concluir, aumentar o transformar un edificio de perfiles medievales; en estos casos, la mayoría de las veces se optaba por lograr la unidad de estilo, continuando la obra en el primigenio. La idea no tenía que salir necesariamente del arquitecto, sino que en muchas ocasiones era el promotor de la obra el que hacía tal recomendación. Recordamos como el duque de Lerma fue quien encargó al arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, representante del clasicismo barroco de principios del siglo XVII, la continuación de la construcción de la iglesia colegial de San Pedro en Lerma con el estilo original⁴⁷, constando en las condiciones de la obra la obligación de que lo nuevo se haría en «correspondencia y uniformidad de lo ya hecho»⁴⁸. El criterio no era nuevo, ni mucho menos, pues ya había sido defendido en la antigüedad por Vitrubio, quien propugnaba «la correspondencia total del edificio». La teoría renacentista mantuvo este principio, y así, por ejemplo, Alberti puso las bases teóricas de la restauración al definir en su tratado de arquitectura el concepto de *conformità* o *convenienza*⁴⁹, estableciendo la manera de proceder cuando había que actuar sobre un edificio antiguo, obligando al arquitecto a mantener la coherencia total del conjunto y lograr la armonía mutua de todas las partes del edificio. Para resolver el problema había tres posibles soluciones. La primera, remodelar la estructura preexistente haciendo un revestimiento contemporáneo y permitir la ampliación en las formas propias de la época de la intervención. Otra era continuar la obra en el estilo previo. La tercera consistía en establecer un compromiso entre las dos alternativas⁵⁰. De todas ellas, sin duda la más sencilla de adoptar era la segunda, la que propugna mantener la unidad de estilo, razón suficiente para ser escogida en aras de tener menos inconvenientes, ya que conjugar estilos distintos conlleva una mayor complejidad proyectiva. Cuestión importante para España que vivía una época de crisis económica aguda, por lo que fueron abundantes las intervenciones para consolidar o agrandar edificios heredados, haciendo caso de la sugerencia de fray Lorenzo

⁴⁷ CERVERA VERA, L., *La iglesia colegial de San Pedro en Lerma*, Burgos, 1981, p. 71.

⁴⁸ Se puede comprobar en la transcripción completa de las condiciones que hace CERVERA VERA, L., *La iglesia colegial...*, pp. 156-158.

⁴⁹ Esta idea la plantea Alberti en el libro sexto, capítulo segundo, de su tratado titulado *Los diez libros de arquitectura*. En la traducción española de 1582, realizada en Madrid por el impresor Alfonso Gómez, se encuentra en los folios 161-163.

⁵⁰ Este triple planteamiento renacentista lo interpreta así PANOFKY, E., *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1979, pp. 210-211.

de San Nicolás «[...] oy esta España y las demas provincias, no para emprender edificios grandes, sino para conservar los que tiene hechos»⁵¹.

Los tratados barrocos de arquitectura no tratan explícitamente el tema, por lo que no tenemos documentos que avalen la opinión generalizada de los teóricos. No obstante, podemos deducir que sostenían posturas similares a las propuestas en los tratados renacentistas, ya que no mostraron interés en ofrecer doctrinas contrarias; además, recordamos que los más importantes tratados del siglo XVI siguieron vigentes durante mucho tiempo. Comprobamos que en la práctica real también continuaban las mismas fórmulas anteriores, atendiendo más a procedimientos empíricos que a normativas teóricas. Baste recordar ahora el ejemplo de la catedral de Salamanca y el resultado de la polémica mantenida entre 1585 y 1589 sobre el estilo que se debía adoptar en la conclusión del edificio⁵². A la hora de escoger entre lo *moderno* (gótico) o lo *antiguo* (clásico), el cabildo decidió que el maestro Juan del Ribero Rada —que, no olvidemos, era un reconocido arquitecto con una sólida formación clásica que trasladó a la mayoría de sus obras— «[...] continúe la obra a lo moderno, como esta lo hecho, sin que esceda de ello en cosa alguna»⁵³. Más adelante, en la fase constructiva del Barroco iniciada a partir de 1658, de nuevo se confirmó la idea de mantener la unidad de estilo, y, a pesar del tiempo transcurrido, siguieron la edificación haciendo uso de formas góticas⁵⁴.

En cualquier caso, siempre apreciamos un especial respeto del Barroco por las obras del pasado, junto con el deseo de mantener las construcciones antiguas en un estado que fuera lo más parecido posible al originario, alterando lo mínimo indispensable su fisonomía y procurando realizar las adiciones necesarias con las menores discordancias posibles. Parece evidente que durante mucho tiempo hubo una tendencia histórica a identificar el gótico con ciertas tipologías arquitectónicas. Este es

⁵¹ SAN NICOLÁS, Lorenzo de, *Arte y Uso de Arquitectura. Segunda parte*, Madrid, 1663, fol. 216.

⁵² No queremos ser exhaustivos en los ejemplos ni en los personajes fuera de León, para no alargar en exceso el artículo y no superar los límites propuestos en el título, pero los atenderemos cumplidamente en próximos trabajos sobre el tema que ya tenemos planteados.

⁵³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca», en *Actas del Congreso El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 15-16.

⁵⁴ PEREDA, F., «La catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII», *B.S.S.A.*, t. 60, 1994, pp. 393-394.

el caso particular de la catedral, que el imaginario colectivo sigue entendiéndola todavía en la actualidad en clave gótica. En el siglo XVI incluso se produjo una recuperación de los modelos clásicos del estilo, no de los más cercanos utilizados en la etapa de los Reyes Católicos, para continuar las obras de estos simbólicos edificios⁵⁵. Pues bien, si nos atenemos a la mayoría de los ejemplos conocidos, da la sensación de que los arquitectos barrocos tampoco pudieron sustraerse de este influjo, quizás mediatizados por la visión del paisaje religioso de su alrededor, donde ciertamente predominaban las realizaciones góticas. Las catedrales españolas llegaron a la época Barroca como símbolos vivos donde se podía advertir la persistencia del espíritu religioso de otros tiempos, no como imágenes decadentes de algo superado⁵⁶. Por esta razón los obispos y cabildos cuidaron con esmero las actuaciones a realizar en sus sedes, haciéndolas de manera muy rigurosa y atendiendo con igual interés tanto las cuestiones técnicas como las formales⁵⁷, bien fuera en obras de restauración, ampliación o reforma.

Las intervenciones llevadas a cabo en los interiores de las catedrales españolas, salvo raras excepciones, mantuvieron las formas primitivas a la hora de abordar nuevas obras, con el fin de que el espacio religioso siguiera manteniendo el mismo ambiente de sacralidad que concibieron los arquitectos medievales. Es notorio que el peculiar sistema gótico seguía teniendo gran prestigio como lenguaje propio de la arquitectura catedralicia y se había convertido en una expresión permanente de valores y creencias enraizados en la tradición. No sucedió lo mismo en los exteriores, ya que las seos que remodelaron o añadieron fachadas –también en esto salvo contadas excepciones– lo hicieron utilizando caracteres propios del Barroco, incluso no sintieron especial necesidad por mantener en las nuevas composiciones ninguna relación directa con el interior. Colegimos, por tanto, que no les interesaba prolongar al exterior el recuerdo de estilos anteriores y reservaban para su comunicación con el mundo civil de la ciudad las formas modernas, más adecuadas a su tiempo. Todo lo cual nos induce a pensar que son precisamente los interiores, el escenario litúrgico y el espacio religioso de los templos, lo que se asocia al lenguaje gótico y coincide en simbología. Conviene re-

⁵⁵ NIETO ALCAIDE, V., «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellano leonesas en el Renacimiento», en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, p. 140.

⁵⁶ TOVAR MARTÍN, V., «La arquitectura religiosa en el siglo XVII», en *Los siglos del Barroco*, Madrid, 1997, p. 59.

⁵⁷ TOVAR MARTÍN, V., «Arquitectura», en *El Arte del Barroco*, Madrid, 1990, p. 112.

cordar en este sentido que una de las categorías estéticas más relevantes del Barroco es la persuasión, la cual es más fácil de conseguir utilizando formas aceptadas que no supongan una ruptura con la morfología conocida y asumidas inconscientemente por el fiel.

Una de las alegaciones más frecuentes que solía esgrimirse para explicar el mantenimiento de las formas góticas más allá de su tiempo era la afirmación de que se trataba del resultado del trabajo realizado por maestros poco instruidos y alejados por incapacidad de las novedades arquitectónicas propias de la época. Semejante aserto queda deslegitimado cuando comprobamos que no solo las utilizaron maestros de obras que aprendieron la práctica constructiva en el taller de manera empírica, sino también importantes arquitectos de reconocido prestigio y buena formación teórica; incluso algunos máximos representantes del clasicismo proyectaron o construyeron importantes obras usando bóvedas de crucería estrellada. Ya vimos más arriba el caso de fray Alberto de la Madre de Dios, que en la misma ciudad de Lerma hizo edificios en distintos estilos, o la actuación de los sucesores de Ribero Rada en la continuación de la catedral salmantina. Si nos situamos en el siglo XVIII podemos aludir a los casos de Juan de Sagarbinaga⁵⁸, o Manuel de Larra Churriguera⁵⁹, que llevaron a cabo encargos de estilos muy distintos, según fuera el edificio en cuestión o el promotor que encargara el trabajo. Todos estos ejemplos nos llevan a pensar que hay muchos artífices que están versados en ambas maneras de interpretar los edificios, y que su forma de proceder se adecuaba a las circunstancias específicas que rodeaban los proyectos concretos. Por lo indicado, podemos resolver que en los repertorios particulares coexisten formas diversas que son válidas y varían según los objetivos propuestos en cada momento. Toman motivos góticos igual que manejan motivos característicos del primer renacimiento español, mudéjares o, saltándose las barreras existentes entre las artes, elementos propios de los retablos de madera, de los trabajos del cuero o la taracea; todo es válido y se escoge según demanda la situación particular. Por lo tanto, hay que distinguir en cada caso lo que se trata de arcaísmo por falta de conocimiento o capaci-

⁵⁸ Ejemplo de la doble actitud de este arquitecto se puede comprobar en AZOFRA, E., *Del barroco cortesano a la recuperación de Herrera. La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la provincia de Burgos*, Burgos, 2009.

⁵⁹ Hizo en la catedral de Ciudad Rodrigo la capilla de los Dolores, cubierta con una bóveda de crucería de plena tradición gótica; véase AZOFRA, A., «Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVIII», en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, Salamanca, 2006, pp. 526-536. También diseñó cubiertas de crucería para la sacristía, antesacristía y oficinas de la catedral nueva de Salamanca, aunque no llegó a realizarlas, cfr. CASASECA CASASECA, A., «La Catedral Nueva», en *Salamanca. Ciudad Europea de la Cultura*, Salamanca, 2001, pp. 169-172.

dad del artífice, de lo que es una elección libre entre varias opciones posibles. Las razones pueden ser ideológicas, técnicas o estéticas, aunque siempre con una justificación consciente detrás; será más o menos válida, según quien lo interprete, pero no siempre resultado de una mera incompetencia, como a veces se quiere hacer ver.

La apuesta por las bóvedas de crucería tampoco hay que asociarla a maestros inexpertos o a la falta de financiación para los proyectos, ya que este sistema de cubrición es más difícil y costoso de realizar que las cubiertas de albañilería o carpintería; los necesarios conocimientos de estereotomía no están al alcance de cualquiera y también es necesario disponer de operarios expertos para su ejecución.

En otras ocasiones se liga la utilización del abovedamiento de crucerías a la actuación de maestros trasmeranos. La afirmación tiene un gran contenido de verdad, pues un importante elenco de ellos se extendió por la mitad norte de España para realizar un ingente número de edificaciones desde el siglo XVI, manteniendo más allá de su época los sistemas constructivos tradicionales casi como una marca de escuela. Es cierto que a ellos y sus discípulos se debe la mayoría de las nervaduras barrocas de Cantabria, el País Vasco, y una parte importante de las gallegas, asturianas o castellano y leonesas⁶⁰, pero no hay que darles la exclusividad.

Si nos centramos en el tema del gusto, vemos que desde finales del siglo XVII y hasta la mitad del XVIII se desarrolla en España una corriente cada vez más interesada por los valores plásticos de la arquitectura, pudiendo ser considerada como una manifestación estética que refleja de manera fiel la ideología cultural reinante entonces, a la vez que es un testimonio del gusto de las clases populares de la época a las que iba especialmente dirigida⁶¹. Esta tendencia supuso una continuación de la tradición arquitectura española y por consiguiente representó un distanciamiento con lo que se estaba haciendo en el resto de Europa en esos momentos. Por ello suele denominarse a esta arquitectura como *castiza*, ya que prima aquello que puede ser considerado como típico y genuino del país⁶². Era una arquitectura propiciada por una clientela conservadora y defensora a ultranza de lo tradicional, opuesta a los aires innova-

⁶⁰ Remitimos a la bibliografía específica de estas regiones, citada anteriormente, para comprobar los términos de esta afirmación.

⁶¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *La arquitectura española del siglo XVIII, Summa Artis*, v. XXVII, Madrid, 1984, p. 598.

⁶² El término *castizo* para designar esta arquitectura se está utilizando de forma generalizada en la historiografía actual, véase por ejemplo RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, 1992, p. 11; PÉREZ SÁNCHEZ, A., *El siglo de oro. El sentimiento de lo Barroco*, Barcelona, 1997, p. 31; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Barroco y Rococó: Arquitectura y Urbanismo, en Historia del Arte*, t. 3, *La Edad Moderna*, Madrid, 1997, p. 200; BELDA, C., y otros, *Los siglos del Barroco*, Madrid, 1997, p. 93.

dores traídos por la nueva dinastía borbónica. La pequeña nobleza provinciana, ciertas órdenes religiosas, algunos obispos, los gremios y el pueblo llano –este último por la influencia ejercida por aquellos– eran los principales defensores de esta corriente, que, en su idea de considerar a los edificios del pasado como signo de identidad nacional, no dudaron en retomar formas del pasado para las nuevas realizaciones. Pues bien, dentro de esta inclinación estética podemos incluir el gusto por lo gótico, tanto por ser una expresión sentida como tradicional y recuerdo de un pasado glorioso de España, como por su facilidad para ofrecer mayor amplitud al repertorio plástico de la arquitectura. No podemos obviar que el diseño curvilíneo y variado de las tracerías góticas es un motivo anticlásico de gran valor plástico, que casa bien con las preferencias estéticas del Barroco, lo mismo que la libertad compositiva de sus soportes. La arquitectura gótica no tiene formas normalizadas, ni se basa en concepciones cerradas y reguladas como son los órdenes, por lo que le resulta más versátil y fácil amoldarse a cualquier exigencia estructural o exornativa⁶³. Además, conjuga con la voluntad barroca de negar la validez objetiva de las reglas clásicas, ofreciendo alternativas a la uniformidad y rigidez canónica defendida por la teoría renacentista. El dibujo de los nervios de las bóvedas estrelladas alienta la creatividad de los arquitectos que, imprimiendo mayor carga personal en sus proyectos, hacen aumentar la entidad de los valores subjetivos del Arte y crean atmósferas espaciales más emocionales con el fin de lograr mejor la pretendida persuasión, cuestión que tanto interesa a la arquitectura barroca.

Todas las razones expuestas pueden explicar por sí mismas la utilización del lenguaje gótico en obras barrocas. Lo cual no quiere decir que sean válidas en su totalidad, ni que sean aplicadas siempre y en todas las obras de manera consciente y con las mismas intenciones. Cada artífice o promotor tiene sus propias motivaciones para decidir sobre su empleo en un momento determinado y en un edificio concreto, sintiéndose libre para escoger entre un repertorio que es ahistórico. Sirva como resumen de tal afirmación la catedral de Ciudad Rodrigo, que con pocos años de diferencia hace la capilla de Nuestra Señora de los Dolores aplicando fórmulas góticas, y la capilla de Nuestra Señora del Pilar de clara expresión barroca⁶⁴.

⁶³ La cuestión se trata con relación al siglo XVI en: NIETO ALCAIDE, V., «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellano leonesas en el Renacimiento», en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, pp. 129-147.

⁶⁴ Sobre la historia arquitectónica de esta catedral véase AZOFRA, E. (coord.), *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, Salamanca, 2006.

A continuación pasamos a analizar los cinco ejemplos más característicos llevados a cabo en la provincia leonesa entre el último tercio del siglo XVII y mediados del siguiente, vistos desde una perspectiva diferente a la habitual en la historiografía barroca. Son obras de diferente tipología y calidad, promovidas por comitentes heterogéneos, pero representativos de un determinado grupo social con poder, realizadas a su vez por arquitectos de variada consideración y origen diverso. En cada una de ellas hay argumentos distintos para utilizar las formas góticas, así como son varias las soluciones adoptadas. Precisamente por eso nos parece interesante reunir las en un mismo bloque, como prueba palpable de la complejidad de opciones y motivaciones que hubo en la España de la época, sirviendo León de botón de muestra. También las presentamos como argumento para mostrar una alternativa que tiene un valor destacado en la interpretación de la arquitectura barroca española. Por último, queremos contribuir con ellas a la realización del mapa de las construcciones gótico-barrocas en España.

Capilla funeraria del conde de Rebolledo

La capilla funeraria de don Bernardino de Rebolledo y Villamizar⁶⁵, puesta bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, está situada en la crujía norte del claustro de la catedral de León. El conde, queriendo hacer un enterramiento proporcionado a su alta categoría social que perpetuase su memoria y la de su familia, pidió permiso en 1667 al cabildo catedralicio para ocupar tan digno lugar. El cabildo accedió a la petición del noble y cedió el espacio a cambio de una buena compensación económica. La obra se hizo de inmediato, pues los maestros de cantería trasmeranos Pedro del Hoyo, Juan de Rucavado y Juan de Vega⁶⁶ la terminaron en diciembre de 1669, conforme al contrato de la obra firmado al efecto⁶⁷. Queremos destacar desde el principio que los tres trabaja-

⁶⁵ El conde Bernardino de Rebolledo (León, 1597-Madrid, 1676) fue un ilustre personaje de la nobleza leonesa, poeta, político, militar y diplomático, que desempeñó importantes cargos oficiales para la monarquía española en varios países europeos. Sobre su vida y obra véase: LÓPEZ SEDANO, J., *Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, 1771, t. V, pp. 32-48; MINGOTE Y TARAZONA, P., *Varones ilustres de la provincia de León*, León, 1890, pp. 133-155; RÍO ALONSO, F. del, *El conde de Rebolledo y sus obras*, León, 1927; GIGAS, E., *Grev Bernardino de Rebolledo Spansk i Kjöbenhavn, Kjöbenhavn*, 1883; CASADO LOBATO, C., «Un poeta y diplomático leonés del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo», *Archivos Leoneses*, n.º 57-58, León, 1975; GONZÁLEZ CAÑAL, R., «El conde de Rebolledo y la reina Cristina de Suecia: una amistad olvidada», *Tierras de León*, n.º 62, León, 1986, pp. 93-108.

⁶⁶ Sobre la actividad de estos maestros, MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco...*, pp. 67, 74 y 77.

⁶⁷ Archivo Histórico Provincial de León (AHPL), *Protocolos de Antonio Rodríguez Lasada*, caja 334.

ron en fechas cercanas en la construcción de la Plaza Mayor de León, obra característica de la arquitectura y urbanismo barrocos, donde no hay ni el más mínimo atisbo de goticismo⁶⁸.

La capilla es de planta rectangular –de unos cinco por siete metros–, con el eje más largo situado perpendicularmente con respecto al sentido de la crujía del claustro. Se abre mediante un vano situado excéntricamente con respecto a la ojiva original que le cobija. El arco de ingreso resulta de molduración y proporciones clasicistas, al igual que las pilastras sobre las que se apoya. En su interior está el monumento funerario del conde, conformado como un arcosolio a modo de arco de triunfo de formas representativas del primer Barroco español, con la efigie central de Bernardino Rebolledo arrodillado en actitud orante, siguiendo el modelo formalizado por los Leoni y que continuó vigente durante mucho tiempo. En el frente de la capilla hay un retablo de buenas maneras barrocas, obra del ensamblador José de Margotedo.

El espacio interior aparece cubierto con una bóveda de crucería estrellada de cuidada factura, dibujada con terceletes y nervios combados, adornada con cinco claves voluminosas que llevan diversos relieves. En la central aparece el escudo heráldico de la familia Rebolledo, que se repite en otros lugares de la capilla con una reiteración que persigue significar al espacio sepulcral como particular del conde (fig. 1).

Como vemos, para la composición total del conjunto fueron utilizados elementos derivados de diferentes lenguajes artísticos, sin creer en ningún momento que ello conllevaría desajustes estéticos. Si pensamos que todos los componentes de la capilla fueron proyectados y realizados en un mismo momento, con la intención de lograr un espacio único, tenemos que convenir que los autores de la obra estaban convencidos de la validez de una propuesta donde se produce una fusión ahistórica de estilos artísticos.

A la hora de la concepción de la obra se tuvo muy en cuenta el entorno monumental donde se iba a llevar a cabo, atendiendo las recomendaciones del cabildo que exigió que se hiciera con «[...] la decencia que pide la capilla por ser en la dicha Santa Yglesia y para su excelencia»⁶⁹. Por esta razón se intentó en todo momento la integración

⁶⁸ Cf. CAMPOS, M.D., y PEREIRAS, M.L., *Historia y evolución de un espacio urbano. La Plaza Mayor de León*, León, 2001.

⁶⁹ Archivo Histórico Diocesano de León (AHDL), *Protocolos de Sebastián Calças del Castillo*, C. 46, n.º 74, fol. 71r. Más adelante se vuelve a insistir: «[...] con la decencia que se refiere en el segundo capítulo».

con el claustro de la manera más armoniosa posible y la correspondencia con el ambiente gótico que se suponía propicio para un espacio religioso y mortuario.

Si tenemos en cuenta que los muros interiores del claustro y los arcos formeros que corren sobre ellos son de época gótica, mientras que las bóvedas, los arcos exteriores y los pilares son obra renacentista de Juan de Badajoz «el Mozo»⁷⁰, no había campo para la unidad de estilo. Por ello se optó por hacer una entrada clasicista y un interior de recuerdos góticos gracias a la rotunda presencia de la cubierta nervada. Los proyectistas recurrieron a la bóveda de crucería seguramente porque era del mismo tipo que las utilizadas en las crujiás del claustro, aunque con otro diseño, pero también porque cerraba un espacio religioso dentro de un conjunto catedralicio, ajustándose más al ambiente que se quería subrayar. De esta manera resultaba más fácil cumplir el mandato del cabildo que pedía alcanzar la mayor correspondencia (decencia) con su entorno y la máxima excelencia de la obra, con el fin de no desentonar con la categoría artística y simbólica de la catedral.

Colegiata de Santa María de Arbas del Puerto

La Colegiata, de larga trayectoria histórica, está situada muy cerca del puerto de Pajares, al pie del camino de peregrinación que llevaba hasta Oviedo. Su ubicación motivó que el conde Fruela Díaz fundara, hacia el año 1116, una hospedería en el mismo lugar donde hubo con anterioridad un monasterio⁷¹. Posteriormente, en 1214, el rey leonés Alfonso IX hizo una donación para edificar una capilla asociada al complejo; esta sería la iglesia románica que, con modificaciones y añadidos posteriores, ha llegado hasta nuestros días⁷². Después de entrar en declive du-

⁷⁰ El claustro renacentista ha sido estudiado por CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.D., *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, pp. 349-376.

⁷¹ Para conocer la historia de la colegiata véase GARCÍA LOBO, V., y GARCÍA LOBO, J.M., *Santa María de Arbas. Catálogo de su archivo y apuntes para su historia*, Madrid, 1980; GARCÍA LOBO, V., *Santa María de Arbas. Proyección social, religiosa y cultural de una canónica*, Madrid, 1985; URIA RIU, J., *Las fundaciones hospitalarias en los caminos de peregrinación a Oviedo*, Oviedo, 1940.

⁷² Los estudios arquitectónicos se refieren generalmente al edificio románico y obvian lo barroco: MENÉNDEZ PIDAL, F., «La colegiata de Arbas», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, t. III, 1881, p. 394; BECERRO DE BENGOA, R., *De Palencia a Oviedo y Gijón*, Palencia, 1884, p. 128; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., «La colegiata de Arbas (León)», *La Ilustración Española y Americana*, 1907, pp. 78-79; GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925, p. 416; LUENGO, J.M., «Aportaciones para el estudio de la Real Colegiata de Santa María de Arbas del Puerto (León)», *AEA*, 1946, pp. 35-46; VIÑAYO, A., *León y Asturias (La España románica)*, Madrid, 1979; COSMEN, C., FERNÁNDEZ, E., y VALDÉS, M., «La arquitectura románica», *Historia del Arte en León*, León, 1990, pp. 68-69; TEJERA, J.J., y otros, *Arquitectura monumental en la provincia de León*, León, 1993, pp. 8-9; RIVERA BLANCO, J., *Catálogo monumental de Castilla y León*, Salamanca, 1995, pp. 329-330.

rante el siglo XVI, el aumento de las rentas posibilitó un período de cierto esplendor desde los últimos años del siglo XVII, que fue aprovechado para remodelar y ampliar el viejo edificio, regido por una comunidad de agustinos regulares. Aunque la documentación referida a las obras realizadas durante el Barroco se ha perdido, el abundante repertorio de inscripciones, repartidas por las nuevas zonas edificadas, permite datar sin equívocos la actividad edilicia, conocer a sus promotores y saber quién fue el principal arquitecto⁷³.

Durante el abadengo de Toribio de Cienfuegos Miranda (1690-1697)⁷⁴ se levantó la torre campanario⁷⁵, cuyo cuerpo bajo resulta ser un pórtico superpuesto a la portada de la iglesia, cubierto con una bóveda de crucería estrellada de nervios combados y dibujo cuatrilobulado, cuyas claves van adornadas con rosetas y cruces. El abad José Fuentes y Castañeda (1711-1727) modificó la cubierta de la nave central de la iglesia⁷⁶, sustituyendo la original, que según Gómez Moreno era una simple estructura de madera⁷⁷, por tres bóvedas de crucería con terceletes, cuyas claves se ornan con relieves de motivos vegetales, menos la situada en medio de la bóveda central que ostenta la cruz santiaguista en honor del promotor, que era del hábito de Santiago (fig. 2). Los nervios, reunidos en los ángulos, descansan sobre los soportes originales de la fábrica románica, excepto los de las esquinas de ambos extremos que lo hacen sobre ménsulas de nueva traza. En la misma época se hizo el coro alto⁷⁸, situado a los pies del templo, y la sacristía, también cubierta con bóveda de nervaduras⁷⁹. Más tarde, el abad Justo Morán Lavander (1730-1743) hizo el pórtico sur⁸⁰, organizado en cuatro tramos de tamaños y diseños diferentes. El ángulo situado delante de la torre está cubierto mediante bóveda de crucería estrellada de nervios combados, con

⁷³ Sobre las diversas obras llevadas a cabo en la época barroca, véase MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco...*, pp. 276-280.

⁷⁴ Este asturiano fue capellán de honor de Carlos II y prior de San Marcos de León.

⁷⁵ Así consta en la cartela situada en la base: HIZOSE ESTA TORRE REINANDO EN ESPAÑA LA MAGESTAD DE DON CARLOS SEGUNDO SIENDO ABAD DON TORIVIO DE ZIENFUEGOS DEL ABITO DE SANTIAGO Y CAPELLAN DE ONOR DE SU MAGESTAD. AÑO DE 1693.

⁷⁶ Así consta en la clave de la bóveda central: HIZOSE EL AÑO DE 1715. ABAD S. FUENTES.

⁷⁷ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental...*, p. 416.

⁷⁸ Lo atestigua la inscripción sita en el frente del coro: REGN^{TE} PH^O V HUIUSQ ANTIQ^{MI} AEDIS VIGIAN ABB^{TE} D. JOSEPHO A FUENTES ET CASTAÑEDA, RUBE^O S^{TI} JACOB STEMATE INSIGN^{IO}, CHO^{KS} HIC AC CAP^{LE} SUNT RAEDIFICA^{TE}. ANNO DOMINI MDCCXVI.

⁷⁹ En la clave de la bóveda se puede leer: HUIC OPERI FUIT FINIS ABBATE D. JOSEPHO A FUENTES. 1727.

⁸⁰ Nuevas cartelas desvelan la fecha de realización y el artífice: FRND^S A COMPOST. AÑO DE 1734 ME FECIT. Sin duda se refiere a Fernando de Compostizo, maestro de obras de la catedral de León durante los años centrales del siglo XVIII, véase MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco...*, p. 62.

claves adornadas con medallones; los nervios descansan sobre sencillas pilastras toscanas de fuste liso colocadas en las esquinas (fig. 3). Los tres tramos siguientes llevan bóvedas de crucería de distinto diseño, que apoyan sus nervios sobre ménsulas situadas en las esquinas. En el primero de ellos los nervios forman un rombo, en el segundo dibujan un triángulo, mientras que en el último se hace una simple bóveda de terceletes. Curiosamente, la fachada del pórtico, constituida como la verdadera fachada exterior de la colegiata, se conforma con elementos propios del repertorio clasicista, con volúmenes cúbicos, arco de medio punto, entablamiento quebrado, pilastras de diseño toscano y decoración basada en formas geométricas. Así pues, se levanta a la vez una edificación con lenguaje gótico en el interior, mientras que fuera es moderno.

La obra barroca parece tener dos intenciones que en principio podrían parecer contradictorias. Por un lado se muestra interés por mantener un edificio heredado del pasado, lo que indica implícitamente un respeto y una valoración de la obra románica; por otro lado se quiere transformarlo, cambiando su apariencia mediante adiciones y permutas en sus estructuras para dar un aspecto nuevo. Como hemos visto, en todos estos añadidos aparecen siempre bóvedas de crucería de apariencia gótica, lo cual nos indica que, a pesar de variar los comitentes y dilatarse en el tiempo las obras, se mantiene una misma idea rectora en la concepción estética. También constatamos que al mismo tiempo que se hacía esto, utilizaban ménsulas, pilastras y arcos de medio punto de apariencia clasicista, con una libertad estilística sin ningún tipo de prejuicios, utilizando los repertorios arquitectónicos según conveniencia o gustos particulares.

En la actuación llevada a cabo en la nave central, es posible que se quisiera solucionar un problema estructural. Es fácil pensar que si la cubierta original era de madera tendría notables deterioros, debido al paso del tiempo y a los efectos de la climatología de la zona donde la nieve es habitual. Esta circunstancia se pudo aprovechar para modificar la fisonomía del edificio. El resultado es una verdadera transformación arquitectónica, que da una nueva configuración al espacio interior.

En el caso del pórtico, aunque pudiera haber también motivos estructurales relacionados con el contrarresto de la nave central, la principal preocupación hay que buscarla en el deseo de conferir una mayor prestancia y monumentalidad al exterior del edificio, más allá de otras cuestiones funcionales.

Lo que más llama la atención es la elección estilística de la remodelación. En vez de utilizar los caracteres y las estructuras propias del Ba-

roco, la opción fue volver la vista atrás, pero no hacia el románico original, sino hacia el gótico. No creemos que se deba a la impericia de los maestros de obra, ya que hubiera sido más fácil y barato hacer bóvedas sencillas. Es más factible ver en ello una identificación con la ideología de ciertos grupos de poder de la España del momento –entre los que estaban la mayoría de las órdenes religiosas– defensores a ultranza de una tradición que sienten gloriosa en el final del medievo. También es sintomático que los principales abades constructores de Santa María de Arbas tuvieran una relación directa con la Orden de Santiago, de por sí tradicionalista, dejando el escudo santiaguista visible en varios sitios. Lo que parece claro es que el espacio religioso de recogimiento se asocia al ambiente medieval, mientras que la apariencia externa se recubre de modernidad. De ahí la utilización de bóvedas de crucería para las cubiertas y el uso de elementos clasicistas para componer los alzados exteriores.

La remodelación fue realizada en un momento en el que todavía no existía un verdadero concepto de restauración arquitectónica, ni tampoco doctrina sobre ella. La idea arquitectónica que sustenta la intervención permite la conservación de todos los elementos útiles del edificio primigenio, al tiempo que autoriza la inserción de otros nuevos de estilo diferente, en yuxtaposición con aquellos, mostrando un desinterés total por la unidad de estilo. Aquí no había modelos preexistentes que copiar, por lo que, si utilizaron bóvedas de crucería fue debido a una elección totalmente autónoma, sin ningún pie forzado y con la intención clara de crear un determinado ambiente religioso. No debemos hablar de arcaísmo cuando estamos en pleno siglo XVIII y se escogen voluntariamente elementos estilísticos contrastados para ejecutar una misma obra.

Iglesia del monasterio de Sancti Spiritus de Astorga

El origen histórico del monasterio de monjas Terciarias Franciscanas de la Penitencia, conocido por la advocación de Sancti Spiritus, se remonta a una pequeña iglesia medieval ubicada extramuros de la ciudad⁸¹. El edificio definitivo, ya en la situación actual, se construyó en el siglo XV, siendo consagrado hacia el año 1500 por el obispo franciscano don An-

⁸¹ La historia del monasterio ha sido estudiada y documentada por CASTRO CASTRO, M.J.A., *El monasterio de Sancti Spiritus de Astorga (1500-1836)*, Astorga, 1993. Véase también RODRÍGUEZ LÓPEZ, P., *Episcopologio Asturicense*, Astorga, 1910, pp. 278 y ss.; SAN ROMÁN, A., *Historia de la Beneficencia de Astorga*, Astorga, 1908, pp. 213 y ss.; RODRÍGUEZ DIEZ, M., *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*, Astorga, 1909 (2.ª ed.), p. 598. También el libro publicado con motivo del V centenario, *El convento de Sancti Spiritus. Astorga 1499-1999*, Astorga, 1999.

tonio de Garay. El templo originario, levantado al mismo tiempo que el resto del edificio monacal, fue sustancialmente modificado a principios del siglo XVIII, dentro del plan general de modernización del convento⁸². Una constante del Barroco es la modernización de los monasterios, que de forma general acometieron obras para adaptarlos a las nuevas necesidades litúrgicas, o simplemente para cambiar su fisonomía, adecuándola al gusto de la época⁸³.

Se desconoce las razones exactas que motivaron la sustitución de las cubiertas de la iglesia, pues nada indica al respecto la documentación encontrada; probablemente tuvieron fallos estructurales que indujeran a su renovación, pero sin duda también tuvo que influir el citado deseo de renovación de imagen. De cualquier modo, la intervención sirvió, en su vertiente técnica, para mejorar las estructuras constructivas del edificio y, en su vertiente estética, para proporcionar nuevo adorno al ámbito religioso de este espacio monacal público.

El encargado de proyectar la reforma fue el maestro trasmerano Pablo Antonio Ruiz, en aquellos momentos maestro de obras de la catedral de Astorga⁸⁴. Hizo las trazas y redactó las pertinentes condiciones de la construcción, con las cuales se iniciaron los trabajos. La fatalidad hizo que muriera al poco tiempo de comenzada la obra, siendo relevado en 1737 por los maestros Francisco Blas y Francisco de la Sota⁸⁵, que siguieron fielmente el proyecto aprobado. La planta, los fundamentos y los apoyos de los elementos estructurales de la iglesia mantuvieron su estado primitivo, mientras que las cubiertas y la zona alta de los muros fueron modificadas completamente⁸⁶, dando de esta manera una apariencia muy distinta al espacio interior⁸⁷.

⁸² El Barroco es considerado el período más determinante para el desarrollo de la cultura conventual, cfr. SEBASTIÁN, S. «Sentido del barroco español», en *Los siglos del barroco*, Madrid, 1997, p. 8.

⁸³ CÁMARA MUÑOZ, A., *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, 1990, pp. 22-23 y 110.

⁸⁴ Sobre la actividad de este maestro trasmerano véase GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., «Arquitectos, aparejadores y responsables de obra de la Catedral de Astorga», *Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías*, Astorga, 2001, p. 187; MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, León, 2000, p. 75; *idem*, *La arquitectura del barroco...*, p. 21; VELADO GRAÑA, B., *La catedral de Astorga y su museo*, Astorga, 1991, p. 24; MAZARRASA MOWINCKEL, O., «Los maestros canteros de Trasmiera: noticias de algunos artífices desconocidos», *Cuadernos de Trasmiera*, t. 1, Santander, 1988, p. 76.

⁸⁵ Francisco Blas era maestro de albañilería y Francisco de la Sota fue maestro de obras de la catedral de Astorga desde 1732, cuando muere su antecesor en el cargo, Pablo Antonio Ruiz, hasta 1737, año de su fallecimiento; cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., *ob. cit.*, p. 187.

⁸⁶ El contrato de la obra está en AHPL, *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.190, fols. 240-242.

⁸⁷ Las obras realizadas durante el Barroco se analizan en MORAIS VALLEJO, E., y BECKER ZUAZUA, R., «La reforma de la iglesia del monasterio de Sancti Spiritus de Astorga en el siglo XVIII. La aportación documental», *Astórica*, 2002, n.º 21, pp. 159-181.

La cabecera tiene forma poligonal, siguiendo planes propios de la última etapa medieval, y es muy probable que en su origen la cubierta fuera abovedada, aunque desconocemos su diseño porque no ha llegado hasta nosotros ningún documento gráfico. La reforma barroca la cerró mediante una bóveda estrellada con una gran clave pinjante en el centro; los nervios, compuestos de finas molduras, se prolongan hasta apoyarse en los ángulos sobre cortas y desproporcionadas pilastras de gusto toscano, que a su vez descansan sobre ménsulas de similares características, unidas entre sí por un cornisamento de perfil moldurado (fig. 4). A continuación discurre la nave dividida en tres tramos, definidos cada uno de ellos por una bóveda de crucería, separados entre sí por el correspondiente arco perpiño apoyado en un juego de sencillas pilastras toscanas. La primera bóveda tiene un diseño basado en la utilización de nervios combados, mientras que las otras dos son mucho más sencillas de dibujo, con la simple adición de terceletes a los nervios principales (fig. 5). En todos los cruces donde confluyen los nervios hay claves decorativas con relieves escultóricos de motivos vegetales, heráldicos o figurativos. Con ellos se organiza un programa iconográfico que pretende la exaltación de San Francisco de Asís y de la Orden fundada por él, además de la alusión al Espíritu Santo representado mediante el símbolo de la paloma. Al parecer, algunas de estas claves fueron rescatadas del edificio antiguo, pues el documento contractual de la obra dieciochesca menciona su aprovechamiento⁸⁸.

Los muros de la iglesia se articulan gracias a las pilastras y arcos formos, sirviendo estos para albergar una labor de yesería típica del Barroco, la cual combina diferentes molduras para ofrecer un comedido juego exornativo basado en diseños geométricos y abstractos. Anotamos la curiosa simbiosis lingüística que funciona sin estridencias: pared con ornamentos barrocos y cubierta con modos góticos.

El contrato, además de las cuestiones técnicas, atiende a los aspectos formales y al cuidado de la composición de los elementos decorativos, que son los que determinan los valores estéticos que deben acoplarse al gusto del promotor de la obra. En este sentido resulta interesante destacar que las condiciones sugieren el uso de claves de las bóvedas antiguas, que debían ser restauradas antes de volver a ubicarlas en su nuevo lugar; también citan la confección de otras nuevas, a gusto del maestro

⁸⁸ AHPL, *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.190, fol. 241.

de la catedral o del canónigo Jerónimo Fernández de Velasco y Pantoja, que actuaba en nombre del monasterio; no obstante, se debe tratar, según dice de manera explícita el escrito, de que sea notoria su novedad para no confundirlas con las primitivas⁸⁹. Esto indica que el nuevo dibujo de las bóvedas es necesariamente diferente al primitivo y no constituye una mera copia, pues tiene un mayor número de claves.

Por otro lado, subrayamos la circunstancia que supone la yuxtaposición de bóvedas nervadas con pilastras, ménsulas y cornisas de estética clasicista, y todo ello al lado de yeserías de gusto barroco. Todo lo cual nos habla de una libertad total para conjugar formas de estilos diversos, sin prejuicios ni fórmulas preestablecidas.

Una vez comprobado en qué consistió la reforma, nos preguntamos por las razones que motivaron el mantenimiento de las bóvedas de crucería, cuando lo que se pretendía era modernizar el aspecto de la iglesia. Podría aducirse un hecho mimético, ya que por aquellas fechas estaba concluyendo la obra de la catedral asturicense, donde habían empleado bóvedas de crucería para cubrir las naves⁹⁰. Pero nosotros creemos que, aunque fueran las mismas personas quienes estaban trabajando a la vez en los dos edificios, en el templo catedralicio había un claro deseo de mantener la unidad de estilo, cuestión de todo punto innecesaria en el caso de Sancti Spiritus.

Otra posibilidad, más plausible, tendría que ver con la historia del monasterio y con el carácter de las religiosas que lo ocupaban. La intervención estaba encaminada a cubrir de nuevo espacios antiguos, manteniendo en su mayor parte la edificación anterior, quizás por ello se optó por utilizar cubiertas que no desentonaran en exceso con el primitivo aspecto, tratando de no romper con la memoria del edificio y siguiendo un método que hoy consideraríamos historicista. La sobria Orden de San Francisco, desechando el ostentoso repertorio de galas barrocas propias de la época, prefirió formulaciones más sencillas que remitieran a lo tradicional y, de nuevo, a la asociación de gótico con espacio religioso. No hay unidad de estilo en su sentido literal, pero se quiso

⁸⁹ En el folio 241 leemos: «[...] compartir la crucería en la forma que esta en el diseño, aprovechando las claves que ai antiguas, despues de averlas perfizionado en la forma que ellas piden para que no se equiboquen con lo nuebo, y las que faltan hazerlas a gusto del maestro de dicha catedral o de el espresado don Jeronimo [...] Y para todo esto se le an de dar al dicho Franzisco Blas todos los materiales nezasarios, y los despojos de las bovedas antiguas para que las claves las componga como queda advertido [...] y las claves que falten, las que agan medio buen adorno, las de los extremos mas leves».

⁹⁰ Esta es la teoría que defiende CASTRO CASTRO, M.J.A., ob. cit., p. 28.

establecer de alguna manera con el recuerdo de la iglesia original; prueba de ello son las tracerías, el tratamiento de las claves antiguas y su relación con las nuevas.

La catedral de Astorga

La sede episcopal de Astorga está ubicada donde hubo antes una catedral románica, terminada durante el obispado de Pedro Fernández «el Venerable» (1242-1265). En el último tercio del siglo XV se inició la construcción de una nueva catedral gótica⁹¹. La obra fue comenzada por la cabecera, demoliendo la fábrica románica según iba avanzando la construcción, de manera que coexistían en el tiempo una parte del edificio antiguo con lo nuevo que se iba fabricando. Al inicio del siglo XVII la obra estaba inconclusa y todavía subsistían del románico la zona de los pies y una torre exenta de considerables dimensiones. A mediados de siglo arranca la etapa edilicia del Barroco, derribando lo que quedaba antiguo y levantando los tres últimos tramos y la fachada monumental, pretendiendo dar un digno y monumental remate al edificio⁹². Obispo y cabildo tuvieron que decidir en aquel momento cómo proseguir aquellos y cómo diseñar esta. En el primer caso parecía obligado el sentido de la continuidad para distorsionar lo menos posible el espacio interior del templo, optándose por una solución continuista y aparentemente mimética, en la que quedara a salvo la unidad de estilo. En el segundo la inventiva era más libre para diseñar un proyecto moderno e independiente. Como no tenemos referencias documentales de los argumentos del promotor ni de los supuestos conceptuales del arquitecto, tenemos que deducir las intenciones a partir de la realidad que ha llegado a nuestros días.

La opción escogida para continuar las obras de las naves fue la de hacer una repetición, más o menos exacta, de los elementos de la etapa anterior, tanto de soportes como arcos, molduraciones y muros. Al exterior siguieron utilizando contrafuertes, arbotantes y pináculos con el mismo

⁹¹ La catedral de Astorga ha sido estudiada en su conjunto por diversos autores: GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental...*, pp. 320-336; TORRES BALBÁS, L., *La arquitectura gótica*, Madrid, 1952; QUINTANA PRIETO, A., *Guía de la catedral*, Astorga, 1973; PASTRANA, J., *La catedral astorgana*, León, 1984; VELADO GRAÑA, B., *La catedral de Astorga y su museo*, Astorga, 1991; *idem*, «La catedral de Astorga», *Las catedrales de Castilla y León*, León, 1992, pp. 3-23; RIESTRA, P. de la, *La catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*, Oviedo, 1992.

⁹² Sobre las obras de la etapa barroca, véase MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco...*, pp. 294-305; *idem*, *La arquitectura del Barroco en la ciudad de Astorga*, León, 2000, pp. 14-54.

diseño de los precedentes. La idea rectora parece haber sido proseguir la empresa de manera que el cambio de época no generara contrastes importantes, ya que hubiera tenido que darse una solución genial, desconocida hasta el momento, para utilizar formas barrocas acopladas a la altura y fisonomía de las góticas sin distorsionar el conjunto. A pesar de todo esto, se quiso dejar la impronta propia de la época. Los ventanales son algo distintos, pues los nuevos carecen de la tracería y maineles góticos, pero donde apreciamos realmente la diferencia es en el interior, cuando nos fijamos en el diseño de las cubiertas.

Las tres nuevas bóvedas de la nave central tienen un mismo esquema. Tratando de asemejarse a las primigenias, presentan una crucería simple con terceletes. Si bien, buscando un mayor sentido decorativista, multiplican el número de claves de manera aleatoria y fuera de toda lógica estructural, distribuyéndolas por toda la superficie de los nervios, y no solo en los cruces (fig. 6). En la bóveda de los pies las claves llevan motivos figurativos con bustos de papas, obispos y otros variados personajes. Las otras dos bóvedas tienen las claves decoradas con formas vegetales.

Cada uno de los tres tramos de las naves laterales utiliza tracería de nervios combados, para dibujar formas de sentido más plástico que las construidas en los siglos anteriores (fig. 7). Por lo que se refiere a las bóvedas de las capillas situadas en la parte inferior de las torres son también de crucería estrellada, con la novedad de tener el polo de la bóveda horadado (hoy cerrado por un tablado de madera), de manera que se conforma un amplio vano circular en la parte central, planeado para dar servicio al campanario (fig. 8)⁹³.

Si comparamos los diseños de las bóvedas correspondientes a las dos etapas constructivas, lo primero que apreciamos es el sentido de continuidad, por el hecho de utilizar el mismo tipo de cubiertas. No obstante, si nos fijamos con atención, vemos la voluntad de marcar una distinción con las antiguas; son parecidas, pero ni mucho menos iguales. Hay un claro deseo de mantener la unidad de estilo en el interior del edificio, si bien con una peculiar manera barroca de interpretación, pues la actuación cambia el significado estricto de la *concinnitas* vitruviana, aunque no la idea subyacente⁹⁴. En cualquier caso, subsisten en aparien-

⁹³ Este tipo de bóveda originaria del siglo XIII, lo analiza GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 160-162.

⁹⁴ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna...*, pp. 235-236.

cia las formas y el ambiente gótico porque son considerados modélicos para el espacio religioso de una catedral.

Para la configuración de la fachada el punto de partida era distinto. Primero porque no existía ninguna precedente a la que adaptarse o continuar. Segundo porque la arquitectura barroca entendía que el funcionamiento de la fachada podía ser autónomo con respecto al resto del templo, con valor en sí misma y más obligada con el entorno de la ciudad que con el interior que cierra⁹⁵. Así, el arquitecto encargado de trazarla disponía de una mayor libertad para plantear un proyecto de características más modernas que las seguidas en la ampliación de las naves, sin necesidad de estar ligado a presupuestos pretéritos⁹⁶. El abanico de posibilidades se abría mucho más para una intervención imaginativa. Conviene recordar que estamos hablando de la fachada principal, aquella que se abre a la ciudad integrándose en el tejido urbano que la rodea, convirtiéndose desde el principio en símbolo predilecto del templo⁹⁷. La cuestión no era banal, y merecía una decisión digna para la categoría de la iglesia mayor de la diócesis.

A la hora de trazarla no hubo intención de romper totalmente con la arraigada tradición gótica de la arquitectura catedralicia, tomando como modelo una de las catedrales más paradigmáticas del gótico español. El encargado de diseñarla se inspiró en la que tenía la catedral de León en aquellos momentos, que nosotros conocemos por documentos gráficos de los siglos XVIII y XIX⁹⁸. La comparación entre ambas catedrales no deja lugar a dudas: la nueva fachada fue concebida como un trasunto de la leonesa, lo que podemos verificar con la imagen que acompaña al texto, pero estando muy lejos de la mera mimesis estilística (fig. 9). Como en León, el hastial se conforma mediante un gran rectángulo vertical enmarcado por machones laterales y horadado por un gran roseón. También aquí está exento y apoyado en las torres por sendos contrafuertes, rematándose con un edículo que es una traducción barroca

⁹⁵ Los valores de la fachada barroca los analiza TOVAR, V., *El arte del barroco. Arquitectura*, Madrid, 1990, pp. 167-168.

⁹⁶ Véase MORAIS VALLEJO, E., «La fachada occidental de la catedral de Astorga. Un ejemplo de restauración barroca», *Astórica*, n.º 24, 2005, pp. 247-282.

⁹⁷ La estrecha relación que se establece siempre entre la ciudad y su catedral es analizada por BONET CORREA, A., «La catedral y la ciudad histórica», en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, pp. 11-26.

⁹⁸ Recordamos que la parte superior de la fachada fue desmontada en la restauración decimonónica y sustituida por la actual. Véase, AA.VV., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994; RIVERA BLANCO, J., *Historia de las restauraciones de la Catedral de León*, Valladolid, 1993.

del que tenía la fachada leonesa, formado por una peineta horadada por un rosetón calado⁹⁹, coronada por un frontón triangular y flanqueada por dos templeteos unidos al conjunto por cortos arbotantes. Se da la curiosa paradoja de que el remate de la catedral leonesa es una interpretación renacentista del modo gótico, realizado hacia 1570 para mantener la unidad de estilo; en Astorga, con una nueva vuelta de tuerca, se convierte en barroco.

Por otro lado, también en Astorga la portada se adelanta al plano de la fachada, formando una terraza en su parte superior, pero la diferencia está tanto en la composición como en lo decorativo. Se estructura teniendo como eje central una gran hornacina a modo de exedra, con una gran profusión de elementos exornativos sobre los muros que confluyen de forma oblicua hacia la entrada. Este esquema cóncavo crea un interesante dinamismo al situar en distintos planos de profundidad a entablamentos y columnas¹⁰⁰, del cual no faltan muestras interesantes en la arquitectura barroca española, evocación de las exedras romanas y renacentistas.

No sabemos quién pudo ser el artífice que concibió la idea arquitectónica y dio las trazas para su ejecución. Los nombres conocidos de los directores de los trabajos de la catedral mientras se hacía la fachada, Pedro Álvarez de la Torre, Francisco de la Lastra Alvear, Manuel de la Lastra Alvear, Pablo Antonio Ruiz o Francisco de la Sota, parecen ser más bien maestros de obras dedicados a la realización práctica, que arquitectos en el sentido estricto de la palabra. En cualquier caso, si alguno de ellos fue quien pergeñó la fachada, nosotros apostamos por Francisco de la Lastra Alvear, maestro de la catedral cuando las obras estaban en su inicio. Otra posibilidad es que fueran encargadas las trazas a otro arquitecto de renombre nacional, no vinculado directamente con la fábrica de la catedral, siguiendo una práctica bastante normal en la época. La desaparición de los documentos del archivo catedralicio hace que, por ahora, el autor siga en el anonimato.

El maestro de Astorga, viéndose en la necesidad de cerrar una catedral de características góticas, optó por la solución que le pareció más honesta con la fábrica anterior. Sin romper radicalmente con las estructuras

⁹⁹ La forma de la peineta también recuerda a la que remata la fachada de San Marcos de León.

¹⁰⁰ En opinión de TOVAR, V., *El arte del barroco...*, p. 178, este tipo representa la experiencia tridimensional más acusada de las fachadas del barroco hispánico.

existentes, hizo una fachada que actualizaba y reinterpretaba los esquemas medievales con principios barrocos. Era la elección menos arriesgada, y por tanto la menos innovadora, pero al menos personal.

Varias catedrales españolas construyeron nuevas fachadas en fechas cercanas, por lo tanto el caso de Astorga no era un hecho aislado. Unas se hicieron para cerrar edificios góticos (Gerona, Valencia, Murcia...), otras con el fin de acoplarse a edificios renacentistas (Granada, Jaén...) o bien para ocultar una construcción románica (Santiago de Compostela). Es evidente que las soluciones adoptadas fueron distintas en cada caso, pero en la mayoría de ellas, a diferencia de Astorga, tienen intención de camuflaje o tramoya escenográfica, no dejando traslucir los edificios primigenios y ocultándolos tras una pantalla de lenguaje barroco. Los arquitectos consideraban que las catedrales eran edificios donde existía una interacción de estilos y épocas y por lo tanto no resultaba ofensiva la superposición de un programa barroco, esencialmente distinto del original, pudiendo recurrir a soluciones innovadoras¹⁰¹. Ahí radica la diferencia esencial de la idea astorgana; no solo no quiso ocultar las estructuras góticas del edificio preexistente, sino que además acomodó a ellas el propio lenguaje barroco, produciendo una interesante simbiosis estilística. No se pretendió en ningún momento poner un telón retórico para ocultar el carácter goticista del edificio previo, ni se quiso establecer una ruptura con la parte antigua utilizando una yuxtaposición beligerante de formas dispares. Más bien a la inversa, constatamos la intención de un enriquecedor diálogo entre dos lenguajes distintos.

La evocación de la tradición está presente en la propia estructura compositiva de la fachada, pero también se encuentra en múltiples detalles ornamentales que no solo atienden al gótico. Podemos encontrar algunos elementos de apariencia románica (en recuerdo de la primitiva catedral), mientras que el débito a la decoración del primer Renacimiento español es evidente en los relieves de grutescos, mascarones, *putti* y demás motivos que recubren paramentos y soportes.

La mayoría de los obispos y cabildos españoles han tenido fama de ser conservadores a la hora de acometer trabajos arquitectónicos en sus sedes, y este caso confirma la regla. A la vista de los resultados, los capitulares astorganos no estuvieron dispuestos a pasar a la vanguardia en aquella ocasión y prefirieron un proyecto de corte tradicionalista, donde

¹⁰¹ TOVAR, V., *El arte del barroco...*, p. 115.

la modernidad estuviera matizada y contenida en recipientes que resultaran, cuando menos, familiares para sus gustos y los del pueblo llano. Todo lo dicho no presupone, sin embargo, que el conjunto de la fachada de la catedral asturicense carezca de la personalidad particular del Barroco. Por el contrario, a todo lo anterior se une un programa iconográfico representativo de su momento histórico, tanto en significado como en apariencia formal. Estamos ante un ejemplo característico y singular del barroco castizo, aquel que utilizando estructuras tradicionales son disfrazadas con una profusión decorativa y una manipulación intencionada de los repertorios propios de estilos pretéritos. Una manera barroca de entender la arquitectura en los primeros años del siglo XVIII, a la que se acogen todos aquellos que queriendo mantener la identidad nacional, se oponían a las nuevas corrientes llegadas con la renovadora dinastía de los borbones, propiciadora de una arquitectura de corte más europeo con formas más contenidas y clásicas.

Creemos que el arquitecto para su diseño hizo previamente un análisis riguroso de la catedral existente, así como de las formas arquitectónicas tradicionales para este tipo de templos, fijándose para ello en alguno de los edificios más emblemáticos de su entorno más cercano, con el fin de adoptar fórmulas útiles en su proyecto. Anotamos también la intención de lograr una metamorfosis del edificio, ya que partiendo del diagnóstico del monumento precedente y aplicando recursos compositivos y formales muy elaborados, se pretende una configuración nueva¹⁰². La intención era alcanzar el carácter persuasivo barroco mediante una fachada expresiva y elocuente, portadora de una serie de significados seleccionados por los comitentes.

Claustro de San Marcos

El claustro de San Marcos fue realizado en dos etapas de cronologías distintas. Durante la primera mitad del siglo XVI se levantaron el ala oriental y la de mediodía¹⁰³; las otras dos se hicieron entre el último tercio del siglo XVII y los primeros años del XVIII, según señalan las fe-

¹⁰² Según interpreta la metamorfosis arquitectónica CAPITEL, A., *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, 1988, p. 11.

¹⁰³ La obra renacentista del claustro ha sido estudiada en todos sus aspectos por CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.D., *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, pp. 276-298. Remitimos a este estudio para un conocimiento más extenso del tema.

chas grabadas en varias bóvedas y los pocos documentos conservados que desvelan algunos de los contratos de obra¹⁰⁴. La empresa barroca se llevó a cabo en fases sucesivas, que se corresponden con cada una de las crujías levantadas en esta época (fig. 10). Los trabajos del ala de poniente, que corre perpendicular a la fachada del convento, fueron reanudados hacia 1671, siendo prior de la comunidad García de San Pelayo. Sabemos al menos el nombre de dos maestros que dirigieron las obras, los arquitectos trasmeranos Pedro del Hoyo y Toribio de la Texe. La construcción de la crujía norte, la que restaba para cerrar por completo el claustro, debió de iniciarse alrededor del año 1700 y finalizaría durante la prelatura de Diego González Castañón, hacia 1714, ya que nombre y fecha aparecen grabados en las bóvedas de esta zona (fig. 11). En cuanto a la autoría de esta ala, solo conocemos el nombre del maestro que la finalizó, Pedro Salgar Sota¹⁰⁵.

La idea global del claustro debe adjudicarse en puridad a la época del Renacimiento, ya que en ella se levantó más de la mitad de este patio, y lo realizado sirvió de modelo para todo lo posterior. El alzado se estructura mediante dos cuerpos con arquerías, teniendo el superior el doble número de vanos que el inferior. En el claustro bajo cada uno de los tramos está cerrado con bóvedas de crucería de variado diseño, prolongándose los nervios hasta unas ménsulas que les sirven de apoyo. Plementos, claves y ménsulas sirven para recibir abundante decoración escultórica que forma un extenso programa iconográfico. El claustro alto, articulado mediante una galería de arcos escarzanos, no utiliza bóvedas y la cubierta, de madera, es plana.

La parte obrada en el Barroco se hizo con la clara intención de mantener y respetar la unidad estilística a toda costa, aunque, eso sí, introduciendo variantes en los temas iconográficos conforme los nuevos intereses de la época, ya fueran religiosos o políticos. Formalmente, nada se cambió en el alzado, ni en la composición ni en las estructuras, respetando escrupulosamente el diseño de arcos, soportes, entablamentos, balaustradas, medallones, etc. En cuanto al dibujo de los nervios de las bóvedas, constatamos que todos y cada uno de los diseños de las crucerías habían sido utilizados con anterioridad en la primera etapa; la mimesis es total, no existe ni una sola variante.

¹⁰⁴ Sobre la obra barroca del claustro, véase MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco...*, pp. 234-243.

¹⁰⁵ Sobre la actividad de este maestro véase MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco...*, p. 75.

La construcción del ala de poniente se reanudó a partir de la segunda capilla. Pues bien, el trazado de las nuevas bóvedas de esta panda repite con exactitud el dibujo de la que ya existía, manifestando un claro deseo continuista. Además, si tenemos en cuenta que en el ala situada enfrente, la construida en el XVI, todas las bóvedas son iguales entre sí, comprobamos que se estableció la misma solución para la nueva crujía. En la capilla del ángulo noroeste, la única distinta por estar ubicada en un lugar especial (fig. 12), copia literalmente el dibujo de la bóveda renacentista situada en el otro extremo, la del ángulo nordeste.

Por lo que se refiere a la crujía norte, se hizo con la clara intención de imitar enteramente la estructura presente en la de mediodía. Cada una de sus bóvedas tiene trazados sus nervios con una forma diferente; esto se debe a que repite, capilla a capilla y en idéntica situación, el mismo diseño que presenta la correspondiente de la obra realizada en el Renacimiento.

De esta manera se quiso conseguir un claustro en el que existiera una concepción unitaria y global del conjunto, por encima de las diferencias cronológicas, no dudando en sacrificar la novedad y la propia personalidad artística de la época. Para ello se hizo uso de conceptos racionalistas, utilizando la simetría como base para emprender la continuación de la obra y establecer la composición final.

Como hemos ido viendo, no se diseñaron elementos nuevos, todos tienen su antecedente en la obra previa. Esto no es casual o muestra de indolencia, sino más bien lo contrario, forma parte fundamental de la concepción intelectual de la obra, que en este caso fue idea de los comitentes, los cuales impusieron su criterio sobre los artífices. En varios documentos de los contratos de obra podemos leer como los priores de San Marcos dan órdenes taxativas sobre la manera de continuar los trabajos imitando lo primitivo, es decir, garantizando la unidad de estilo. Lo vemos en un documento de 1676 en el que se advierte que se debe imitar en todo a la última capilla levantada en el siglo XVI y que los motivos iconográficos los determinará el prior¹⁰⁶.

¹⁰⁶ AHPL, *Protocolos de Francisco Fernández*, caja 263, fol. 369: «[...] dixerón que por quanto los señores prior y canonicos del dicho real conbento de San Marcos tratan de proseguir con la obra que esta començada en el claustro principal del dicho conbento y estan ajustados en que los dichos Pedro del Oyo y Toribio de la Texe principales an de açer una capilla de canteria de piedra de Boñar en continuacion de las nuebamente fabricadas en dicho claustro con su segundo alçado asta el tejado en la forma que se fabrico y lo esta la ultima con todas sus pilastras, basas, dobelas, cruçados, medallas, y figuras de adentro y fuera, y la repisa correspondiente a la que esta en los jaramentos antiguos y la primera y segunda basa de el arco principal que corre el claustro a de corresponder a la que esta fabricada frente a la esquina de la puerta del refectorio y los quatro huecos de lo alto de la capilla que en las otras se icieron figuras y reboltones a la boluntad del Sr. prelado que a la saçon hera, se an de poner en los que nuebamente se fabricaren las medallas y con la maestria que gustare su Señoría el Sr. don Thoribio de Cienfuegos prior que al presente es del dicho conbento».

Dos años más tarde, al contratar la bóveda del ángulo, se toma como modelo la realizada por Juan de Badajoz «el Mozo» que cobija el relieve de Juan de Juni, fijando que el diseño ha de ser idéntico, solo cambiando los motivos iconográficos¹⁰⁷.

De forma similar se piensa y actúa ya en el siglo siguiente, como vemos en un nuevo contrato, este de 1707, donde se dice reiteradamente que la nueva obra se haga «a imitación de lo demás fabricado», «de la misma forma que los ya hechos»...¹⁰⁸.

Estas ideas reflejan una manera particular de pensar y de concebir la intervención en monumentos antiguos heredados del pasado, a los que se tiene profundo respeto y admiración, razones por las que mantienen la unidad de estilo por encima del tiempo. Los pocos cambios introducidos no se refieren a los elementos arquitectónicos ni a la composición general, sino fundamentalmente a la iconografía y, como no podía ser de otra manera, a las características estilísticas de los motivos exornativos.

Con San Marcos cerramos los ejemplos en los que hemos constatado las motivaciones de todo tipo que propiciaron la pervivencia de formas góticas en el Barroco leonés, similares a las utilizadas en el resto de España, e incluso de Europa. La variedad se debe tanto a los intereses de los diferentes comitentes como a las posibles alternativas que pueden escoger los arquitectos, tanto desde la teoría como la práctica, dentro de un ambiente cultural en el que predomina una estética basada en los valores plásticos y el gusto por la tradición, sin necesidad de que debamos entenderlo como un mero arcaísmo o falta de preparación.

¹⁰⁷ AHPL, *Protocolos de Francisco Fernández*, caja 264, fols. 34-37: «Ase de fabricar tambien la capilla que cae al rincón sobre el refectorio en la misma conformidad que esta la capilla del rincón enfrente a la entrada de la yglesia donde esta el retablo del Nacimiento, llevando las claves ymagine, cornocapias, reboltones, lazos y crueria y repisa sobre el poste que tiene el referido arco y capilla del nacimiento, salbo que las medallas se han de poner y esculpir las que los señores del convento señalaren y elixieren...».

¹⁰⁸ AHPL, *Protocolos de Juan Rodríguez*, caja 525, fol. 126 r: «[...] que por quanto dichos Srs. prior y canonigos tienen tratado con dicho Pedro Salgar el que ademas de fenecer la obra de los arcos de uno de los quatro lienzos del claustro [...] ha de fabricar el corredor o galeria que corresponde sobre dicho lienzo y los seis antepechos corredores que faltan en los tres lienzos fabricados, unos y otros a imitacion de lo demas fabricado [...]

La segunda condicion es que aya de poner todos los corredores de dicho lienzo [...] según estan los demas y a imitacion de los mejores.

La tercera condicion es que las [...] columnas ayan de ser [...] a imitacion de las demas y de los mejores.

La quarta condicion [...] en cada uno de los arcos arbotantes quatro medallas, y todo segun se muestra en lo ia fabricado.

La quinta condicion es que encima del friso que ha de ser por dentro y fuera de la misma labor que los fabricados y al mismo nivel, [...] segun y de la misma forma que los dos que estan echos al lado de la escalera y sala...».



FIG. 1. Bóveda de la capilla funeraria del conde Rebolledo.



FIG. 2. Nave central de Santa María de Arbas.



FIG. 3. Bóveda del pórtico de Santa María de Arbas.



FIG. 4. Bóveda del presbiterio de la iglesia de Sancti Spiritus.



FIG. 5. Bóveda de la nave de la iglesia de Sancti Spiritus.



Fig. 6. Bóvedas de la nave central de la catedral de Astorga.



Fig. 7. Bóvedas de la nave lateral de la epístola de la catedral de Astorga.

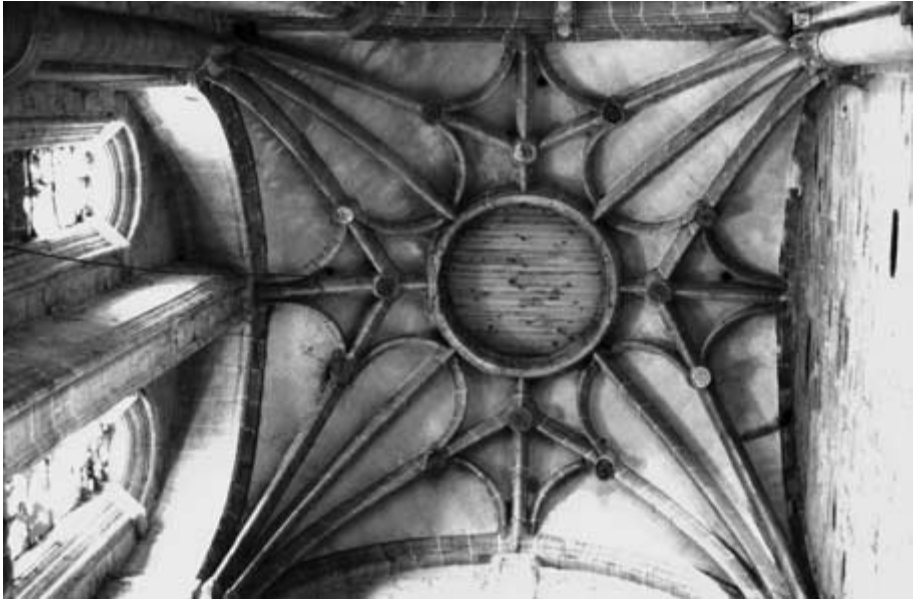


FIG. 8. Bóveda de la capilla inferior de la torre sur de la catedral de Astorga.



FIG. 9. Comparación de la fachada de la catedral de Astorga con la que tenía la de León en el siglo XVIII. El dibujo de la leonesa está incluido en M. Risco, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma Ciudad*, Madrid, 1792.

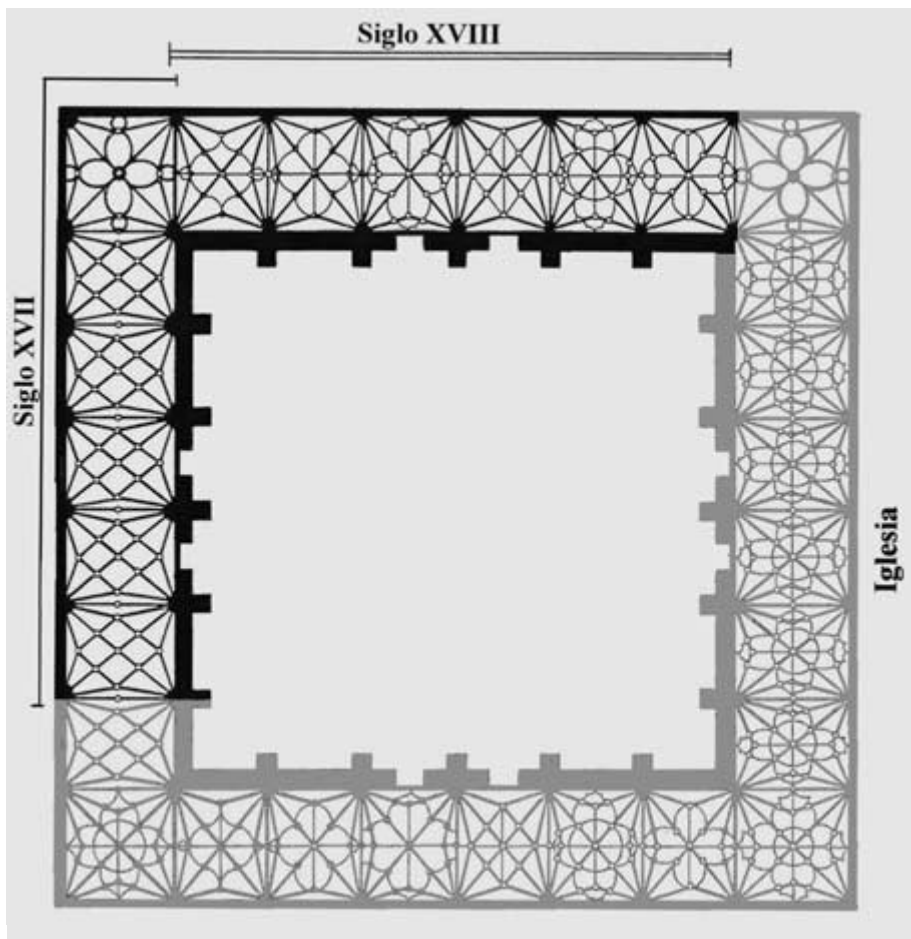


FIG. 10. Plano del claustro de San Marcos.

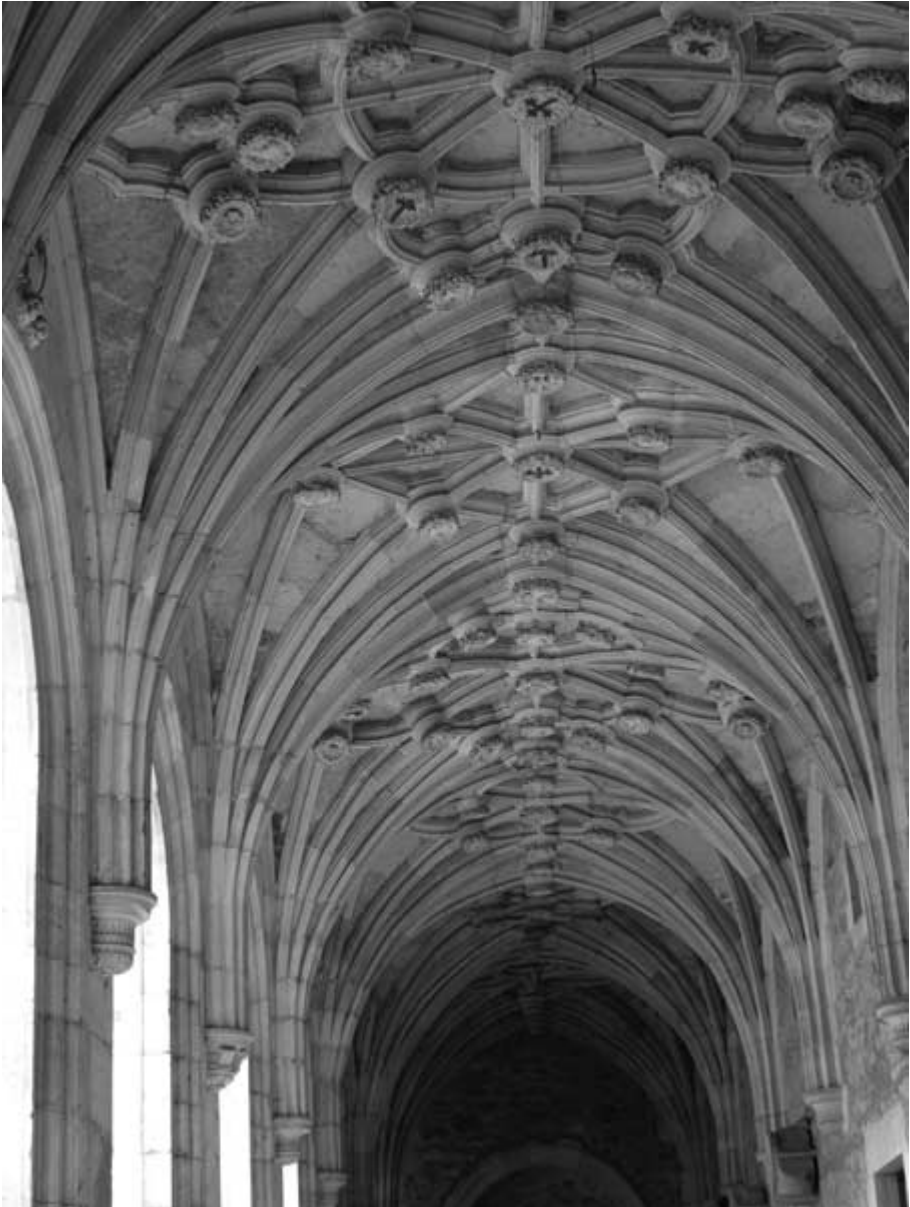


Fig. 11. Vista de la cruja del claustro de San Marcos, construida en el siglo XVIII.



FIG. 12. Vista de la bóveda noroeste del claustro de San Marcos.