

**LA FACHADA OCCIDENTAL  
DE LA CATEDRAL DE ASTORGA.  
UN EJEMPLO DE RESTAURACIÓN BARROCA**

**Emilio MORAIS VALLEJO**  
Universidad de León

El término restauración, etimológicamente hablando, proviene del vocablo latino *restauratio*, que quiere decir renovar, restablecer, reavivar. Es un concepto ambiguo que se puede utilizar con varios contenidos distintos; además, su significado ha ido cambiando a lo largo de la historia e incluso hoy en día no se utiliza de manera unívoca<sup>1</sup>. Así pues, si nos referimos a la restauración arquitectónica podemos estar aludiendo a diversas maneras de entender la intervención en edificios preexistentes, bien con la intención de conservarlos operativos manteniendo una fisonomía cercana a la original, o bien de adecuarlos a una actualidad distinta de aquella en la que fueron concebidos, con las modificaciones pertinentes que ello significa en forma o función. Tal actuación puede hacerse desde presupuestos muy distintos que van desde la mimesis literal de la apariencia primitiva, hasta la invención más libre sin tener en cuenta las formas primigenias, pasando por todos los potenciales estadios comprendidos entre ambos extremos. En cualquier caso, no debemos olvidar que siempre

---

1. La historiografía actual suele expresarse de esta manera cuando trata de definir el término, véase por ejemplo, G. MIARELLI-MARIANI, "Historia de los criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico", en *Monumentos y Proyecto. Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico*, Madrid, 1990, p. 15; J. RIVERA BLANCO, "Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia", en *Teoría e historia de la restauración*, Madrid, 1997, p. 103; A. BELLINI, "La restauración, el conocimiento histórico y la moderna presencia del pasado", en *Restauración Arquitectónica II*, Valladolid, 1998, pp. 9-10; M. J. MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, 2000, pp. 22-23.

hay una actualización del monumento intervenido, hecha desde la perspectiva particular del arquitecto que concibe la actuación y elige entre la variedad de opciones posibles.

La restauración propiamente dicha, entendida como una disciplina arquitectónica con unos valores propios de carácter científico, no empieza a surgir hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y no es hasta finales de ese siglo cuando algunos poderes públicos de las naciones más avanzadas comienzan a preocuparse por el mantenimiento y cuidado de los monumentos<sup>2</sup>. No obstante, tenemos que convenir que ha habido restauraciones arquitectónicas desde la más lejana antigüedad, y así tenemos que entender, por ejemplo, la actuación realizada en la Acrópolis de Atenas en la época de Pericles o las sucesivas intervenciones en el Panteón de Roma hasta llegar a la última configuración romana del edificio, hecha en tiempos de Adriano. Lo que sucede es que la restauración, hasta entonces, era entendida sobre todo como sinónimo de innovación o sustitución, lo que conllevaba, por definición, la destrucción de lo antiguo y su relevo por lo moderno. Con estas ideas se favorecía la intervención más drástica, que podía llegar incluso al reemplazo total del edificio por otro completamente nuevo que no tuviera en apariencia nada que ver con el precedente<sup>3</sup>. La arquitectura sobre lo construido se basaba en la sustitución, porque se pensaba que los vestigios eran un problema y, para evitar sus malas consecuencias, lo mejor que se podía hacer con ellos era demolerlos para levantar en su lugar un edificio nuevo y seguro, que siempre sería técnica y formalmente superior al precedente<sup>4</sup>. Este tipo de mentalidad comportaba una manera

---

2. La mayoría de la historiografía de la restauración señala la fecha de 1794, en la Francia revolucionaria, como momento del origen de la jurisprudencia sobre la conservación de monumentos, por lo tanto cuando el estado empieza a preocuparse por el mantenimiento de los edificios que han sido legados por la historia. Véase, J. RIVERA BLANCO, "Restauración arquitectónica...", p. 112.

3. G. MIARELLI-MARIANI, *op. cit.*, p. 15; J. RIVERA BLANCO, "Restauración arquitectónica...", 105.

4. F. DE GRACIA, *Construir en lo construido. Arquitectura como modificación*, Madrid, 1992, p. 59; E. MOSQUERA ADELL, "Serlio y la restauración: algunos comentarios", *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, Sevilla, 1998, nº 0, p. 109.

de actuar que manifestaba un desprecio absoluto por el aspecto material que la historia había dado al monumento, de manera que, al no valorarse como tal, no existía ningún prejuicio ni impedimento para derribarlo por completo. En estos casos siempre predominaba, sobre todas las demás consideraciones, la idea de la funcionalidad de la arquitectura, sin atender a ningún otro criterio, como podrían ser los valores históricos, estéticos o culturales<sup>5</sup>. No se conservaban los monumentos porque no se valoraban; sólo cuando la sociedad empieza a tener consciencia de su patrimonio es cuando comienzan a plantearse en serio las restauraciones conservacionistas. En ese momento empieza a interesar el mantenimiento de los monumentos, considerado como un medio para conservar los testimonios del pasado<sup>6</sup>.

El barroco, entendido como una etapa histórica que comprende el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, es contemplado por la historiografía como una fase intermedia entre la idea restauradora del renacimiento y su definitiva conformación como disciplina moderna. La mayoría de los autores pasan rápidamente por el periodo y lo resumen afirmando que restauración era por entonces sinónimo de innovación<sup>7</sup>. Además, la restauración arquitectónica propia del barroco no ha sido objeto de muchos análisis hasta el momento, por eso consideramos de interés el estudio de casos concretos y de ejemplos variados para ir conformando la tipología característica del período. La mayor dificultad para su conocimiento consiste en que la teoría escrita coetánea a las restauraciones es muy escasa, siendo pocos los tratados de arquitectura que se ocupan del tema y, cuando lo hacen, suelen tratar de manera parcial o tangencial la problemática de las intervenciones en los edificios antiguos. Al no existir un cuerpo teóri-

---

5. P. NAVASCUÉS PALACIO, "La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950", en *Mecánica y Tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, 1987, p. 288.

6. G. MIARELLI-MARIANI, *op. cit.*, p. 15.

7. Véase por ejemplo, M. J. MARTÍNEZ JUSTICIA, *ob. cit.*, p. 170; J. RIVERA BLANCO, "Restauración arquitectónica...", p. 105; G. MIARELLI-MARIANI, *ob. cit.*, p. 15.

co estructurado y solvente, ni tener muchas noticias de los planteamientos que condujeron a los promotores a ordenar los trabajos en un determinado sentido, hemos de deducir los argumentos que motivaron cada tipo de intervención de las mismas obras.

Alberti, arquitecto y teórico renacentista, fue quien puso las bases teóricas de la restauración en su época al definir el concepto de *conformità* (o la *convenienza*) en su tratado de arquitectura<sup>8</sup>. Cuando había que actuar sobre un edificio preexistente y la intención era conseguir la belleza o la perfección, el arquitecto tenía la obligación de mantener la coherencia total del conjunto mediante una disposición conveniente de las partes. Para lograrlo debía elegir entre los tres principios que Alberti enunció teóricamente y también llevó a la práctica: continuar el edificio en el estilo primitivo, recubrir por completo la obra antigua –sin derribarla y manteniendo íntegras las estructuras, pero enmascarándolas con formas totalmente modernas y propias de su contemporaneidad–, o buscar un equilibrio con las menores distorsiones posibles entre lo antiguo y lo moderno<sup>9</sup>. El barroco también hizo suyos estos principios, y en las ocasiones en las que se enfrentaba a restauraciones arquitectónicas en las que se mantenía parte o la totalidad del edificio, solía utilizar alguno de estos métodos, si bien apelando más a procedimientos empíricos que a normativas teoréticas. De los tres casos tenemos ejemplos barrocos en la provincia de León. El primero se utilizó en la continuación del convento de San Marcos de la Orden de Santiago sito en la capital, copiando las formas renacentistas en la ampliación de la fachada principal hacia occidente, en una mimesis casi literal de la que sólo se salvó la portada<sup>10</sup>. La segunda fórmula fue el que

---

8. Esta idea la plantea Alberti en el libro sexto, capítulo segundo, del tratado titulado *Los diez libros de arquitectura*. En la traducción española de 1582 se encuentra en los folios 161- 163.

9. Así lo interpreta J. RIVERA BLANCO, *De Varia Restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Valladolid, 2001, p. 43.

10. Esta actuación se analiza al estudiar la parte barroca del edificio en E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, León, 2000, pp. 243-248.

empleó Narciso Tomé cuando diseñó con las formas más novedosas el retablo para la capilla mayor de la catedral de León<sup>11</sup>, con la evidente intención de ocultar la configuración gótica del presbiterio, en una manifiesta actitud de ruptura con el pasado y tratando de ofrecer una visión “moderna” de la zona más noble del monumento catedralicio, utilizando el método del enmascaramiento. En este tipo de actuación prima la capacidad creadora del artista, que supera toda norma, y adquiere sumo valor la imaginación del artista, situándose sobre cualquier otra consideración de la obra original<sup>12</sup>. La última de las tres opciones fue adoptada para la ampliación de la catedral de Astorga<sup>13</sup>, motivo de nuestro trabajo y que pasamos a analizar a continuación con mayor detenimiento.

El actual edificio de la catedral de Astorga tiene su origen en el último tercio del siglo XV, cuando se empezó a derribar la primitiva catedral románica para sustituirla por otra de características góticas, siguiendo una práctica habitual para la época<sup>14</sup>. En la nueva no iba a haber ninguna referencia a la fábrica original, ni había intención de mantener ningún elemento importante del románico. Actuando así queda explícito que no se valoraba en absoluto al edificio primitivo ni estética, ni histórica, ni documentalmente; es más, este tipo de conducta denota un total menos-

---

11. La bibliografía sobre el retablo de Tomé es numerosa, aquí sólo recordamos algunos ejemplares, F. ÁLVAREZ, “La pulchra leonina y su retablo de la Capilla Mayor”, *Archivos Leoneses*, nº 12, León, 1952, pp. 95-109; J. M. PRADOS, “El retablo mayor del siglo XVIII de la catedral de León”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1982, pp. 329-350; F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, pp. 362-374; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 170-174.

12. M. J. MARTÍNEZ JUSTICIA, *ob. cit.*, p. 170, considera que este método inventivo fue el más utilizado durante el barroco, primando la adaptación al gusto propio de la época sobre la unidad estilística del monumento.

13. La obra barroca de la catedral ha sido estudiada por E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco...*, pp. 294-306; ÍDEM, *La arquitectura del barroco en la ciudad de Astorga*, León, 2000, pp. 14-55; M. P. DÍAZ MUÑOZ, *Catedrales en el barroco*, Madrid, 2003, pp. 275-281.

14. Es bien conocido que muchas catedrales góticas se construyeron sobre el solar que había ocupado otra más antigua.

precio a la herencia recibida, como lo corrobora el hecho de su demolición completa, sin dejar el más mínimo recuerdo. Semejante actitud implica que en aquellos momentos, como ya anticipamos antes, no se tenían en cuenta ni los valores artísticos ni los patrimoniales de los monumentos históricos; tendría que pasar todavía mucho tiempo para que estas cualidades fueran atendidas. Esta forma de actuación era normal en la Edad Media, como lo había sido antes en la antigüedad y continuó siéndolo hasta finales del siglo XVIII. Restaurar un templo entonces significaba sobre todo “restaurar la sacralidad del lugar”, y por lo tanto no implicaba la salvaguarda del inmueble, que se consideraba de escasa valía y carente de méritos notables, sobre el que se podían realizar actuaciones tan radicales como el derribo y la sustitución<sup>15</sup>. Era más importante cambiar la fisonomía de los edificios según los principios estéticos imperantes en cada momento, que mantener las construcciones antiguas con su aspecto original.

La restauración de la catedral de Astorga, teniendo como base estos principios de actuación, se inició el 16 de agosto de 1471, día en que se puso la primera piedra, según consta en dos inscripciones situadas en el exterior del templo, comenzándose la obra por la cabecera<sup>16</sup>. El edificio románico no se derruyó en un principio por completo, sino que la demolición se fue haciendo por etapas; según avanzaba la construcción se iba tirando parte de la catedral antigua, de manera que al mismo tiempo estaban en pie una sección vieja y otra nueva. Al final de cada fase constructiva intermedia se mantenía un edificio completo y monumental, en el que cada parte obedecía a los principios arquitectónicos del período en el que había sido construida, en clara contradicción estilística.

---

15. J. RIVERA BLANCO, “Restauración arquitectónica...”, 105.

16. Sobre la historia constructiva de la catedral astorgana véase, M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925, pp. 320-331; B. VELADO GRAÑA, *La catedral de Astorga y su museo*, Astorga, 1991, ÍDEM, “Catedral de Astorga”, en *Las catedrales de Castilla y León*, León, 1992; P. DE LA RIESTRA, *La catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*, Oviedo, 1992.

Las obras duraron varios siglos, por lo que la dirección de la fábrica fue pasando por diversos arquitectos, los cuales dejaron tanto su impronta personal como la característica de su época. Así, a las formas góticas propias de finales del siglo XV se unieron después las renacentistas<sup>17</sup>, para ultimar la construcción con la interpretación barroca.

Al iniciarse el siglo XVII todavía permanecía una parte del templo románico adosada a la reciente construcción. Conocemos estos detalles gracias a un lienzo de grandes proporciones pintado por del artista cordobés Juan de Peñalosa, hoy colgado en la capilla de Nuestra Señora de la Majestad de la propia catedral<sup>18</sup>. El cuadro narra un milagro de la citada Virgen acaecido en Astorga dos siglos antes, pero lo que a nosotros nos interesa es el panorama que ofrece de la ciudad, representada según la vio el pintor en su tiempo, donde sobresale con nitidez sobre las murallas el edificio catedralicio<sup>19</sup>. Este excepcional documento gráfico proporciona una imagen bastante fidedigna de la catedral asturicense en el momento inmediatamente anterior al inicio de las obras de la época barroca. Sabemos que estaban construidos cinco de los siete tramos actuales y todavía subsistían otros tres del periodo románico, así como una gran torre a los pies del mismo momento (lám. 2).

Dada su configuración, podemos decir que cuando se reanudaron las obras en la segunda mitad del siglo XVII se hizo una restauración del templo. En efecto, se trataba de actuar sobre un edificio preexistente, completo como catedral aunque realizado por tramos en estilos distintos, con la intención de adecuarlo a un presente que tenía intenciones y valores nuevos y distintos. Esta-

---

17. Parte de la obra renacentista se trata al analizar los trabajos de uno de los directores que tuvo la obra de la catedral a mediados del siglo XVI, A. CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500 - Segovia 1577)*, Salamanca, 1988, pp. 115-119.

18. Este pintor cordobés llegó a Astorga de la mano del mecenas D. Alfonso Mexía de Tovar, obispo de Astorga entre 1616 y 1636, y trabajó en varias obras para la catedral asturicense hasta su muerte.

19. El cuadro se analiza en B. VELADO GRAÑA, *La catedral de Astorga...*, pp. 13 y 142-144.

ríamos ante lo que se entiende por la metamorfosis de un edificio, en cuanto se planteaba una actuación proyectual sobre un edificio dado, que era preciso modificar o completar notablemente en una época distinta a la que fue construido, transformándolo para adaptarlo a nuevos principios<sup>20</sup>.

La primera cuestión que obispo y cabildo tuvieron que decidir fue resolver lo que se hacía con la fábrica románica que todavía estaba en pie. Podían mantenerla con ciertos arreglos para modernizarla, modificarla sustancialmente con añadidos propios de la época, aprovechar parte de sus estructuras para alzar sobre ellas la nueva arquitectura o, la decisión más radical, demolerla por completo para edificar sobre su solar. La decisión, como es obvio, fue la de derribar toda la construcción anterior y reemplazarla por obra nueva. Actuando así se hacía caso al tratadista Simón García, quien, en el año 1681, escribía en su famoso manuscrito el capítulo 75 titulado *En que se ponen unas condiciones generales para proseguir un edificio arruinado*<sup>21</sup>. En él se dan consejos para casos similares al de Astorga, siendo García partidario de derribar la edificación antigua y levantar de nuevo sobre cimientos recién preparados porque *...edificar sobre biejo y con sospecha que lo que se gastase sería presto perecedero, y en conclusion es remiando y mala obra, y derribandolo, bien en muchos probechos, desenbaraçar la iglesia y dejarla bien proporcionada, con buena simetría y comodidad de mienbros, açer la obra sin sospecha de ruynas y lebantarla de una misma materia y forma, compuesta y fabricada al proposito de la medida y proporcion del cuerpo del templo*<sup>22</sup>. Al mismo tiempo el tratado proporciona las claves para mantener una cierta unidad estilística con la parte an-

---

20. El concepto de metamorfosis lo define en estos términos A. CAPITEL, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, 1988, p. 11.

21. SIMÓN GARCÍA, *Compendio de architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría*, 1681, fol. 135 r.

22. ÍDEM, fol. 135 v.

terior, sin necesidad de llegar a realizar una acción mimética, a través de un acuerdo equilibrado entre lo gótico y su época<sup>23</sup>.

Tampoco podemos obviar que actuando de esta manera se continuaba con la idea que tuvo el cabildo a finales del siglo XV, cuando pensó en la sustitución total del edificio. Parece que los dirigentes eclesiásticos del barroco no se plantearon nuevas soluciones, pensando que la fábrica estaba en una fase intermedia, y optaron, no sólo por la actuación que parecía más lógica, sino también por la que presentaba menos problemas técnicos y menos controversias estéticas. La decisión tomada era la más cara de todas porque no se aprovechaba nada de la construcción anterior, que además había que derribar para levantar de nuevo todas las estructuras, pero se ve que las arcas de la catedral estaban por aquellas fechas con dinero suficiente para abordar tan cuantiosa empresa.

La segunda resolución que tomaron fue la de proseguir la prolongación de las naves con el mismo lenguaje arquitectónico de la más reciente edificación, manteniendo de esta manera la unidad de estilo preconizada en el primero de los principios de Alberti, que vimos más arriba. Por otro lado, creemos que esta continuidad era casi obligada para no distorsionar en exceso el espacio interior con novedades no contrastadas previamente. Así, se imitaron tanto las capillas y naves como los soportes, arcos, bóvedas y ventanas, haciéndose en formas y proporciones similares a las del estilo gótico tardío imperante en el resto del templo. También hay que tener en cuenta que todavía en ese momento la tipología característica de la catedral seguía siendo la establecida en el medievo, no habiéndose encontrado otra mejor para asumir la simbología apropiada y las funciones requeridas para una sede episcopal.

Cuando llegaron los trabajos al término de la longitud prevista, que a juzgar por el lienzo de Peñalosa era aproximadamente la misma del edificio románico, empezaron las obras de las to-

---

23. J. RIVERA BLANCO, *Teoría e historia de la intervención en monumentos españoles hasta el romanticismo*, Valladolid, 1989, p.30.

rres campanario de los pies. En ese momento había que acordar la solución definitiva para la fachada principal. Ahora la cuestión cambiaba, porque en la sustitución de lo viejo por lo nuevo ya no era estrictamente necesario continuar en estilo gótico, pudiendo plantearse lo moderno con formas más propias de la actualidad.

Al tratar esta cuestión conviene recordar que estamos hablando del cierre monumental de la catedral por occidente, en lo que se entiende como 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 templo<sup>24</sup>. La cuestión no era banal, y merecía una decisión digna para otorgar la máxima categoría a la iglesia mayor de la diócesis. Para esta estructura no existía un pie forzado, pues su funcionamiento se entendía que podía ser autónomo con respecto al resto del templo, con valor en sí misma y estando más obligada con el entorno de la ciudad que con el interior<sup>25</sup>. Así, el arquitecto encargado de trazarla disponía de una mayor libertad de inventiva para diseñar un proyecto de características más modernas que las seguidas en la ampliación de las naves, sin necesidad de estar ligado a presupuestos artísticos que pudieran considerarse atrasados para el momento. El abanico de posibilidades ahora se abría mucho más para una intervención imaginativa.

Los trabajos de la conclusión definitiva de la catedral empezaron por la erección de las torres que iban a flanquear la fachada. Al parecer, primero se acometió la del lado norte, empezando los trabajos hacia el año 1678, fecha que aparece grabada en el dintel de la puerta de acceso a su interior. En esos momentos era maestro mayor de obras de la catedral el trasmerano Francisco de la Lastra Alvear, que ejerció como tal hasta su muerte en el año 1683. Su labor al frente de la fábrica catedralicia debió ser

---

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

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

trascendental, pues en reconocimiento de ello el obispo y el cabildo permitieron que fuera enterrado en el claustro de la catedral, justo delante de la puerta que da entrada al templo por este lugar<sup>26</sup>AQUI IACE FRANCO. DE LA LASTRA HALBEAR M<sup>o</sup> DE CANTERIA Y DE LAS OBRAS DESTA STA. IGLA. NATURAL DEL LUGAR DE PONTONES DE LA MERINDAD DE TRASMIERA FLLO. A 23 DE AGOSTO DE 1683.

La primera piedra de la torre sur, conocida como la de las campanas, se puso unos años más tarde, el 2 de mayo de 1692, según se indica en una inscripción situada en su cara meridional. Entonces era director de las obras Manuel de la Lastra Alvear, hijo del anterior, quien se mantuvo en el cargo hasta los primeros años del siglo XVIII, pues sabemos que seguía ostentando este cargo en 1703<sup>27</sup>, por lo que seguramente seguiría al frente de la fábrica de la catedral hasta su fallecimiento, ocurrido pocos años después.

Durante el siglo XVIII continuaron las obras de la fachada otros maestros que levantaron el hastial con una cierta rapidez, si tenemos en cuenta la importancia de la obra. Conocemos el nombre de alguno de ellos, aunque las fechas de su actuación no son muy exactas por los escasos datos documentales conservados. Pablo Antonio Ruiz, también procedente de Trasmiera, figura como maestro de la catedral a partir de 1708, siendo el encargado de contratar las puertas principales de la catedral con Francisco Mayo<sup>28</sup>; por la documentación sabemos que en el año 1716 todavía estaba al frente de la obra<sup>29</sup>. Otro personaje que trabajó en

---

26. Una lápida sepulcral recuerda al personaje:

27. Archivo Histórico Provincial de León, (desde aquí A.H.P.L.), *Protocolos de Bartolomé de la Nogal*, caja 9.902, fol. 317; ...*Manuel de la Lastra maestro de obras de la cathedral desta ciudad y su obispado*.

28. F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *Astorga y Maragatería*, León, 1987, p. 17. B. VELADO GRAÑA, *La catedral de Astorga...*, p. 24. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Arquitectura barroca en Castilla-León*, Salamanca 1996, p. 72.

29. O. MAZARRASA MOWINCKEL, "Los maestros canteros de Trasmiera: noticias de algunos artífices desconocidos", *Cuadernos de Trasmiera*, t. I, Cantabria, 1988, p. 75, cita el origen de estos datos: A.H.P. de Cantabria, *Protocolos de Diego Antonio de Oruña*, leg. 5.054, fols. 89 y 98.

la erección de la fachada fue Francisco de la Sota, del cual apenas tenemos algún dato de interés; al parecer, en 1737 estaba ejerciendo el cargo por la defunción del anterior maestro<sup>30</sup>. En 1745 aparece nombrado Domingo Martínez como maestro de las obras de la catedral de Astorga en una relación del vecindario astorgano<sup>31</sup>, y aunque desconocemos hasta cuando ostentó el puesto, podemos confirmar que en el año 1751 aún lo conservaba<sup>32</sup>. El último maestro de obras conocido de la época barroca, del que por ahora tenemos noticias, fue Gaspar López<sup>33</sup>, el cual en 1759 firmó un testamento donde aparece nombrado como director de obras de la catedral de Astorga<sup>34</sup>.

Para poder analizar en todo su contexto una obra y conocer mejor sus intenciones, es conveniente conocer el nombre del autor que la pergeñó, porque proporciona un mayor número de claves para su interpretación. Lamentablemente no sabemos quien fue el artífice que concibió la idea arquitectónica de la fachada, hizo las trazas y elaboró las condiciones técnicas necesarias para su ejecución. La documentación conocida hasta la actualidad no aporta ni el más mínimo dato al respecto. ¿Fueron los

---

30. A.H.P.L., *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.190, fols. 240 r. y 425 r., ...*Franzisco de la Sota, maestro actual de la catedral de dicha ciudad.*

31. A.H.P.L., *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.197, fol. 171 r., ...*Domingo Martínez maestro de obras de la cathedral.*

32. *Archivo Parroquial de Tabuyo del Monte, Libro de Fábrica (1708-1822)*, fol. 111, ...*firmadas por Domingo Martínez, maestro de la Sta. iglesia catedral que ha corrido con dicha obra.*

33. J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, p. 419, afirma que Gaspar López fue el autor del claustro de la catedral a finales del siglo XVIII; más tarde P. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Episcopologio Asturicense*, Astorga, 1910, p. 41, reafirma el nombre y sitúa la construcción hacia 1755. Después de que M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental...*, p. 325, insistiera en estos datos, la historiografía posterior da por cierta la autoría a pesar de no tener hasta el momento ninguna documentación que avale tal afirmación.

34. A.H.P.L., *Protocolos de Pedro Blanco de Quintanilla*, caja 10.265, fol. 349, ... *In Dey Nomine Amen, sepase por este publico ynstrumento de testamento ultima y prostimera voluntad vieren como io Gaspar Lopez maestro de obras en la Santa y apostolica yglesia cathedral de esta ciudad de Astorga, y vezino en ella, estando en mi sana salud, y en mi sano xuicio memoria y entendimiento natural...*

Lastra Alvear, padre e hijo, los autores? o, por el contrario ¿ambos sólo asistieron como meros maestros de obras que dirigieron gran parte de su construcción, sin ninguna participación creadora? Estas preguntas siguen por ahora sin respuesta. En aquella época el trabajo intelectual de la arquitectura lo hacía el maestro arquitecto, que era reconocido como el tracista. El maestro de obras era quien llevaba a la práctica los diseños, estaba al frente de los trabajos, dirigiendo a oficiales y peones, al tiempo que era el encargado de organizar toda la empresa, comprando material y haciendo las demás actividades propias de un director de obra. Podía ocurrir que una misma persona hiciera las dos labores, en el caso de que su capacitación se lo permitiese, no siendo raro que esto ocurriera entre los maestros mayores de las catedrales<sup>35</sup>.

La obra que nos ocupa era de ese tipo de trabajos que se adjudicaba habitualmente a los más afamados arquitectos del momento; no en vano la catedral, como institución, era uno de los más importantes mecenas de la época, que invertía de forma constante una parte importante de sus caudales en mejorar artísticamente su sede<sup>36</sup>. Por esta razón nos resistimos a pensar que el encargado de trazar la fachada más emblemática de la catedral de Astorga fuera un maestro de ámbito local. Los artífices citados como directores de los trabajos, parecen ser más bien maestros de

---

35. El tema ha sido estudiado por diversos autores, a los que remitimos para una mayor información: S. KOSTOF, *Arquitectura, historia de una profesión*, Madrid, 1977; F. J. LEÓN TELLO, "El concepto de la arquitectura y del arquitecto en el tratado de Teodoro Ardemáns, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 148, Madrid, 1979, pp. 287-298; B. BLASCO ESQUIVIAS, "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemáns", *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 4, Madrid, 1991, pp. 159-194; M. V. GARCÍA MORALES, "Arquitecto y arquitectura en los tratados españoles del siglo XVII", *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 3, Madrid, 1989, pp. 115-132; ÍDEM, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, 1991.

36. Al respecto véase, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "La catedral como núcleo promotor del barroco español", en *I Congreso Internacional do Barroco*, vol. II, Porto, 1991, pp. 4-16.

obras dedicados a la realización práctica, que arquitectos en el sentido intelectual de la palabra. En cualquier caso, si alguno de ellos fue quien la pergeñó, apostamos por Francisco de la Lastra Alvear, maestro de la catedral cuando todavía la fachada estaba en su inicio. A su favor constatamos que su sepultura se halla en el claustro, como ya dijimos, lo que le otorga una categoría superior a la de los demás, y quizás esto sea una forma elocuente de reconocer sus méritos en la consecución final del edificio. Sin embargo, por desgracia, se desconocen otras obras suyas que pudieran servir de referencia para constatar su estilo y calificar la decisión del cabildo en confiarle semejante tarea.

Otra posibilidad es que se encargaran las trazas de la fachada a un arquitecto de renombre nacional, no vinculado directamente con la fábrica de la catedral y que haría este trabajo esporádico por un encargo concreto. Esta práctica era bastante corriente en la época e igualmente sucedía en otros muchos templos catedralicios, cuando la envergadura de los trabajos a realizar, cuantitativa o cualitativamente, así lo aconsejaba. La desaparición de los documentos del archivo hace que, por ahora, el autor siga en el anonimato.

Tampoco existen referencias de los argumentos que tenía el cabildo para la terminación del edificio o los presupuestos conceptuales sobre los que el arquitecto fundamentó su idea restauradora. Por todas estas razones pasamos a deducir las intenciones a partir de las realidades que han llegado hasta nuestros días.

Lo primero que constatamos es que el tracista tuvo que actuar a partir de un edificio ya dado, en parte construido recientemente, al que se le quería dar un cierre de carácter monumental. Ante esta limitación, ya que tenía que encajar su proyecto en una realidad preexistente, decidió no entrar en contradicción con el resto de la edificación y cumplir con la *conformità* que aconsejaban Alberti y Simón García, entre otros, para estos casos. Escogió el método más idóneo para conseguir un equilibrio entre lo viejo de apariencia medieval y lo nuevo propio del barroco. En ocasiones se ha entendido que la continuación barroca de la catedral asturicense se había hecho bajo los principios de la "unidad de es-

tilo”, haciendo una imitación de las formas góticas<sup>37</sup>. Nosotros, como vamos a ver a continuación, creemos que no existe tal unidad, sino que al hacer la restauración se hizo una reinterpretación de las formas medievales y renacentistas, bajo unos presupuestos barrocos, para conseguir una obra singular. Había una clara intención de lograr una metamorfosis del edificio, partiendo del diagnóstico del monumento precedente y aplicando recursos compositivos y formales previamente elaborados para obtener una configuración nueva de la catedral<sup>38</sup>. Esto se pretendía alcanzar mediante una fachada expresiva y elocuente, incardinada en el espacio urbano y la vida cotidiana del pueblo, portando una serie de significados que la otorgara el carácter persuasivo propio del barroco.

Todo lo dicho no quiere decir que estemos ante una actuación innovadora, o que el resultado final pueda calificarse de excelente, ni tampoco que se copiaran literalmente las formas góticas para concluir la edificación. Pero, vayamos por partes y detengámonos en los detalles.

Durante los siglos XVII y XVIII fueron muchas las catedrales que levantaron fachadas para cerrar construcciones realizadas en época medieval o renacentista. Recordemos, a modo de ejemplo, el caso de la catedral de Granada, diseñada por Alonso Cano en 1667; el proyecto del mismo año de Eufasio López de Rojas para la de Jaén; la obra de Gerona, iniciada en 1680; la nueva fachada de Valencia, trazada por Conrado Rudolf en 1702; la de Murcia, construida a partir de 1741 por Jaime Bort; o la monumental fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela, levantada por Casas y Novoa después de 1737. Todas estas actuaciones se sobrepusieron a edificios realizados en etapas anteriores de la Historia del Arte, aplicándose soluciones más o menos distintas en cada una de ellas, aunque en todas pre-

---

37. Así lo hace por ejemplo J. RIVERA BLANCO, *De Varia Restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Valladolid, 2001, p. 55, aunque advierte, acertadamente, de las múltiples impurezas con respecto al estilo medieval.

38. En el sentido, como ya vimos más arriba, que entiende y define la metamorfosis A. CAPITEL, *ob. cit.*, p. 11.

valece la intención de ocultar y de provocar una sorpresa escenográfica con respecto a un interior conformado en un estilo antiguo<sup>39</sup>. Los arquitectos barrocos, conforme va pasando el tiempo, se van alejando cada vez más del principio albertiano de la *conformità*, y comienzan a considerar a las catedrales como edificios donde es posible realizar una interacción de estilos y épocas. Por lo tanto, no resulta en absoluto ofensivo estéticamente la superposición de un programa esencialmente distinto del original, recurriendo de esta manera a soluciones innovadoras en clara contraposición a lo medieval<sup>40</sup>.

En esta cuestión encontramos una primera diferencia esencial entre los ejemplos citados y la idea de restauración expresada en la fachada de Astorga. Aquí no se pretendió en ningún momento poner un telón escenográfico para ocultar el carácter gótico del edificio previo, ni se quiso establecer una ruptura con la parte antigua utilizando una yuxtaposición beligerante de formas dispares. Más bien al contrario, constatamos una intención de diálogo enriquecedor entre dos lenguajes distintos.

Los obispos y cabildos de las catedrales españolas siempre han tenido fama de conservadores a la hora de acometer trabajos arquitectónicos en sus sedes, y en este caso se 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 la modernidad estuviera matizada y contenida en recipientes que resultaran, cuando menos, familiares para sus gustos y los del pueblo llano.

Creemos que el arquitecto que diseñó la fachada hizo previamente un análisis riguroso de la catedral existente a la que tenía que poner un colofón grandioso, así como de las formas arquitectónicas tradicionales para este tipo de templos. También se fijó en alguno de los edificios más emblemáticos de su entorno más cercano, especialmente de los situados en la ciudad de León,

---

39. J. E. GARCÍA MELERO, "Espiritualidad y estética: Las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas en el siglo XVIII", *Hispania Sacra*, n° 41, 1989, pp. 609.

40. V. TOVAR, *ob. cit.*, p. 115.

con el fin de adoptar formas y fórmulas que pudieran ser utilizadas en su proyecto. A partir de todo este material proyectó unas estructuras y diseñó unas imágenes a las que, desde luego, incorporó también una serie de facetas propias de la concepción barroca de la arquitectura religiosa.

En primer lugar, resulta evidente que el arquitecto de la fachada tomó como modelo la correspondiente de la catedral de León en su actuación proyectual; basta una simple mirada para comprobar que la base de su diseño coincide demasiado en los términos de su composición con la leonesa para que pueda considerarse original<sup>41</sup>. Esta tenía una serie de particularidades que no se daban en ninguna otra de las catedrales españolas, y es precisamente en ellas donde incide el tracista de Astorga para hacer su propuesta, resultando de esta manera más notorio su débito. Lógicamente, al referirnos a la fachada occidental leonesa, nos estamos refiriendo a la que presentaba en el siglo XVII, no a la actual, que es el resultado de la profunda transformación decimonónica que la modificó sustancialmente siguiendo los principios de la restauración estilística, dejándola con una fisonomía muy distinta a la primigenia<sup>42</sup>.

En efecto, observamos que la nave central aparece separada de las torres laterales, apoyándose en ellas por medio de arbotantes que aseguran tanto la estabilidad de la nave como la de su muro de cierre. Esta disposición colateral, que hace sobresalir a las torres de la planta general del templo, resulta una solución no-

---

41. El primero en observar la similitud que existe entre ambas fachadas fue M. GÓMEZ MORENO, *ob. cit.*, p. 325.

42. Esta restauración ha sido estudiada en profundidad por varios autores, véase, P. NAVASCUÉS PALACIO, "La arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León", *Estudios Pro-Arte*, nº 9, Barcelona, 1977, pp. 51-59; ÍDEM, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", en *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos Generales*, Salamanca, 1990, pp. 17-66; J. RIVERA BLANCO *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, 1993; I. GONZÁLEZ-VARAS, *La catedral de León. Historia y restauración*, León, 1993; I. ORDIERES DÍEZ, *Historia de la restauración monumental en España*, Madrid, 1995, pp. 178-187; AA VV, *La catedral de León. El sueño de la razón*, León, 2001.

vedosa de los arquitectos de la catedral legionense, no seguida en otras similares de su momento<sup>43</sup>. En Astorga la copia de estas cuestiones estructurales es casi literal y las proporciones son también similares.

Los hastiales de ambas catedrales tenían una composición muy parecida. Sobre la triple portada de acceso al interior, se eleva el lienzo que termina la nave central, con un gran vano circular para iluminarla; dos grandes y alargadas pilastras flanquean la estructura y añaden sentido vertical al conjunto. Pero es en la coronación donde las similitudes se hacían más evidentes. El imahante antiguo de la catedral de León estaba coronado por un piñón, realizado en el siglo XVI sobre un proyecto de Juan de Badajoz y terminado con caracteres renacentistas por Juan López de Rojas alrededor del año 1570<sup>44</sup>, hasta que el arquitecto Demetrio de los Ríos lo desmontó en 1889, levantando en su lugar otro diseñado por él que podríamos denominar como neogótico<sup>45</sup>. Conocemos la configuración del remate gracias a varios documentos gráficos de distinta índole (grabados y fotografías) de los siglos XVIII y XIX, que han mantenido su imagen hasta nuestros días, después de la pérdida material. Un gran relieve con la representación de la Anunciación, obra del escultor Bautista Vázquez, que fue retirado en la restauración decimonónica<sup>46</sup>, servía de base para un elaborado y original frontispicio. Un pretil con torneados balaustres daba paso a una peineta con un rosetón calado en su centro, que se culminaba por un frontón triangular; a ambos lados dos torrecillas hexagonales flanqueaban la peineta y

---

43. Esta cuestión se aborda en AA VV (coord. M. VALDÉS), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 96-103.

44. AA VV (coord. M. VALDÉS), *Una historia arquitectónica ...*, p. 97.

45. El arquitecto justificaba su actuación por el mal estado del remate. Así lo defiende en su libro, D. RÍOS SERRANO, *La catedral de León. Monografía*, Madrid, 1895.

46. El relieve fue desmontado en la citada restauración y colocado en la calle de las Cien Doncellas, situada a espaldas del claustro de la catedral, véase, E. MORAIS VALLEJO, "Cuando la restauración reinventa. La obra hospitalaria de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de Regla y la calle de las Cien Doncellas", *AR&PA, III Congreso Internacional de Restauración "Restaurar la memoria"*, Valladolid, 2003, pp. 839-850.

se unían a ella por arcos rampantes a modo de arbotantes, para favorecer su estabilidad al tiempo que proporcionaban una composición más equilibrada al conjunto (lám. 3). La descripción precedente puede servir al mismo tiempo para los dos remates por igual, de manera que el perteneciente a la catedral asturicense no puede ocultar de donde proviene su inspiración (lám.1). Si la copia no es totalmente literal es por culpa de los elementos decorativos, no de las estructuras y la composición general. Donde en León eran chapiteles de cubierta helicoidal, aquí son pequeñas cúpulas; donde en el primero había columnas más o menos clasicistas, aparecen las características columnas ajarronadas del barroco leonés; los balaustres simples del pretil leonés son en el segundo caso un arreglado juego de sirenas y motivos vegetales; si el relieve exornativo primitivo estaba hecho con la minuciosidad característica del plateresco, el astorgano presenta el volumen y la carnosidad propia de finales del siglo XVII y principios del siguiente.

Por otra parte, la peineta, elemento característico del barroco español que aparece en muchos edificios de la época, tiene muchas similitudes con la utilizada como remate para la portada del convento de San Marcos de León (lám. 4). Esta estructura fue realizada en la restauración de la sede de la Orden de Santiago que se llevó a cabo en el edificio durante el primer tercio del siglo XVIII, cuando volvió su comunidad desde Calera, donde había sido desplazada en 1560<sup>47</sup>. Es curioso comprobar que el diseño de la tracería calada del rosetón del convento de la orden militar es prácticamente idéntico al de la catedral astorgana. Uno y otro edificio también utilizan el mismo tipo de arco en lugares prominentes de la portada principal. En efecto, el diseño trilobulado del arco que cobija la escultura de Santiago en la fachada de San Marcos, se parece demasiado al que cierra la puerta central de entrada a la catedral de Astorga para que sea una mera casualidad (lám. 5). El trazo trilobulado del arco tenemos que ponerlo

---

47. Sobre la obra barroca de San Marcos de León véase, E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco...*, pp. 234-248.

asimismo en relación con los utilizados en la portada del crucero de la catedral de Salamanca, que también estaba en obras por aquellas fechas para terminar el templo iniciado en una etapa anterior. Parece que era un diseño considerado como adecuado en aquella época para portadas de edificios que conjugaban estilos pretéritos con obras modernas (lám. 6).

Continuando con los parentescos entre el convento leonés y la catedral asturicense, nos vamos a detener en dos elementos más, uno coetáneo y otro con cierta distancia temporal. El primero se refiere a la utilización en los dos casos de las llamadas columnas ajarronadas<sup>48</sup>. Sus formas abalaustradas, decoración fitomorfa abundante y abultada, bulbas, putti y demás exornación útil para recubrir por completo los fustes, que parecen más propios de los retablos de madera de la época que de las fachadas arquitectónicas, tienen muchas semejanzas entre sí. No sería de extrañar que en ambos lugares hubiera estado como escultor algún miembro de la familia Valladolid<sup>49</sup>, muy activos en aquella época en la provincia leonesa<sup>50</sup>, que trabajaron lo mismo en la elaboración de retablos para los altares de las iglesias que en la decoración de relieves escultóricos para los edificios<sup>51</sup>.

El otro componente con similitudes es el gran balcón ubicado encima de la portada de la catedral, que recuerda al utilizado en la fachada de la iglesia conventual de San Marcos (lám. 7). Indudablemente no es una disposición característica de León, más bien al contrario, se puede considerar como un elemento recurrente en muchos edificios religiosos españoles. Otro posible mo-

---

48. Esta clase de columna la tipifica F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco ...*, León, 1991, p. 41.

49. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Arquitectura barroca en...*, p. 72, apunta la posibilidad de que Antonio y Pedro de Valladolid pudieran haber trabajado en la fachada de Astorga.

50. Sobre los escultores de la familia de los Valladolid y sus obras, véase, F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco...*, pp. 295-324.

51. Uno de los Valladolid trabajó en la realización de relieves para S. Isidoro de León, véase E. MORAIS VALLEJO, "Reinas e infantas en la decoración escultórica del claustro basilical de san Isidoro de León", *Estudios humanísticos*, n.º 22, León, 2001, pp. 211-230.

delo para esta estructura, e incluso más probable, lo podríamos encontrar en el remate del pórtico principal de la catedral de León, que también tiene una amplia terraza situada encima, a la que le falta la balaustrada para dar esa sensación de balconaje que se aprecia en Astorga. Si, como parece plausible, el tracista de Astorga analizó de alguna manera los edificios leoneses, aquí tendríamos una prueba más de la relación existente.

Dada la proximidad cronológica en la que se hicieron las obras de S. Marcos y de la fachada astorgana, así como la cercanía geográfica, se puede pensar más que en influencia, en una posible identidad entre los autores de las dos obras. Además, las similitudes que tienen ambos edificios no termina aquí. Hemos de tener en cuenta que los dos, catedral y convento, demuestran dos restauraciones realizadas en la misma época, en las que se actuaba sobre edificios preexistentes para ampliarlos y completarlos, siendo los estilos antiguos respetados por los arquitectos barrocos en su intervención.

La evocación del pasado no sólo está presente en el recuerdo actualizado de los citados edificios de la capital, también la encontramos en otros diversos componentes que demuestran un interés destacado por la arquitectura tradicional.

La torre de la primitiva catedral tenía los rasgos más característicos del románico, a juzgar por la visión que muestra el citado cuadro de Peñalosa, ofreciendo una acusada similitud con la Torre del Gallo de la basílica de San Isidoro de León. También, como en este otro caso, parece que la catedral primigenia sólo tenía una torre, mientras que en el barroco se decidió erigir una pareja para flanquear la fachada. Al levantar la del lado sur, ocupando lo que parece ser el sitio de la antigua, no sólo se reutilizaron materiales constructivos de la anterior, sino que también se aprovecharon elementos decorativos y se adaptaron formulaciones medievales para estructuras modernas. La reutilización de material se puede comprobar en un lateral del estribo del hastial, donde se distinguen diversos sillares con marcas de cantería medievales bien visibles, además de una cornisa incrustada en el muro, labrada con elegantes motivos vegetales que se correspon-

den con las características escultóricas del último tercio del siglo XII<sup>52</sup>. Encontramos la segunda faceta, readaptación de formas, en los vanos de los dos pisos superiores de la torre sur, donde se optó por hacerlos abocinados y, además, utilizando una molduración de boceles en jambas y arco que les confieren un aspecto que rememora el lenguaje más representativo del románico (lám. 11). Constatamos como hecho curioso que esta peculiaridad no está presente en la otra torre, a pesar de que, como sabemos, se hizo en una cronología muy cercana y con la evidente idea de que fueran gemelas. Para explicar esta anómala cuestión apuntamos, a falta de otros datos, la posibilidad de que se haya querido hacer una especie de homenaje a la primitiva en el lugar donde se ubicaba antes de su demolición.

Las torres astorganas tienen una apariencia de gran solidez, remarcada por el destacado predominio del muro sobre el vano y el aspecto monolítico que le da el hecho de no retranquear los sucesivos cuerpos, presentado una filiación más cercana a modelos medievales de edificios románicos y góticos que a los propios de su época. Todo lo dicho las aleja de otras similares construidas en el mismo periodo en distintos templos españoles, con mayor movimiento en las plantas y unos acusados valores plásticos, que aquí están reducidos al mínimo. Poco tienen en común con la Torre del Reloj de la catedral de Santiago de Compostela, comenzada en 1676 por Peña de Toro según trazas de José Vega y Verdugo, o con la Torre de las Campanas de la catedral de Salamanca, iniciada en 1705 por Pantaleón Pontón Setién<sup>53</sup>, por poner sólo dos ejemplos cercanos en el tiempo y el espacio. Tampoco el remate superior es adecuado al momento de su construcción, pues el chapitel con tejado piramidal de pizarra resulta más típi-

---

52. B. VELADO GRAÑA, *La catedral de Astorga...*, p. 14, señala esta hecho y registra como principales marcas de canteros reconocidas la *Ro* griega y la *H*.

53. Este arquitecto tuvo relación con León, pues fue llamado para solucionar el problema de la cúpula del crucero de la catedral leonesa, realizada por Naveda, cuando era maestro de la catedral de Salamanca. Cfr. J. RIVERA BLANCO, *Historia de las restauraciones...*, p. 86 y ss.; E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco...*, pp. 74 y 311.

co de la época de los Austrias que del siglo de los Borbones, en que realmente fue ejecutado.

Maneras románicas aparecen de nuevo en las portadas laterales. Los vanos, abocinados y rematados con arcos de medio punto, juegan con gruesos boceles para dar forma a jambas y arquivoltas, proporcionando un cierto aspecto medieval que pudiera recordar a las portadas románicas de la primitiva catedral. Lo mismo podríamos decir de los óculos situados a ambos lados del hastial, abiertos para iluminar el final de las naves laterales y moldurados de manera similar (lám. 9).

El plateresco es otro referente importante, que sirve sobre todo para tomar modelos escultóricos con los que recubrir paramentos y soportes. Grutescos, vegetales, bucráneos, guirnaldas, putti, escudos y demás motivos propios del primer renacimiento español animan las superficies del hastial, plasmados en relieves exornativos. De nuevo viene al recuerdo la fachada de San Marcos de León, no porque los motivos sean una imitación de los utilizados allí, sino más bien por presentar una solución parecida en momentos coetáneos, aunque desde luego anacrónica y quizás nostálgica de un pasado idealizado (lám. 12).

El renacimiento se advierte en la composición del gran lienzo del imafronte, dividido en dos alturas por un entablamento decorado con mascarones, hojas carnosas, cabezas aladas de ángeles y ménsulas fitomorfas muy voluminosas. En la zona inferior se dispone un conjunto escultórico que funciona como un retablo pétreo. Una hornacina con la imagen de Santa María de la Asunción, titular y patrona de la catedral, está enmarcada por pilastras toscanas; a los lados, dos pares de columnas sostienen un entablamento sobre el que se dispone un frontón triangular, en el que aparece la efigie del apóstol Santiago como peregrino, entre un adorno de curvilíneas y movidas formas vegetales y con acompañamiento de ángeles músicos.

Las dos portadas laterales que dan acceso a las naves laterales también presentan recuerdos renacentistas. Aunque son gemelas en su concepción, ofrecen la anomalía de tener una dimensión distinta en cuanto anchura. Una corta bóveda de cañón a

modo de hornacina, que se convirtió en motivo recurrente desde que fue utilizado por Alonso Cano en la catedral de Granada, cobija cada portada, conformadas por dos cuerpos y rematadas por un frontón triangular partido. El espacio que ocupan es tan angosto que la portada aparece constreñida en exceso, sobre todo la situada en la izquierda, más estrecha, en correspondencia con la menor anchura de la nave del evangelio a la que se abre. El lenguaje manierista se extiende por entablamentos, frisos, metopas, frontones, pilastras con almohadillado y demás elementos propios de los órdenes utilizados en la etapa final del clasicismo (lám. 9).

Hemos dejado para el final la hornacina que alberga la portada central. Este tipo de estructura, evocación de las exedras romanas retomada después por el renacimiento, puede considerarse como tradicional en la arquitectura española desde que fue utilizada en el convento de San Esteban de Salamanca o en Santa María de Viana (Navarra)<sup>54</sup>. Tantas veces se fue repitiendo en edificios emblemáticos de la historia del arte español, que ha pasado a formar parte del lenguaje arquitectónico habitual del renacimiento y el barroco más hispánicos. Hay múltiples ejemplos de fachadas cóncavas en este período, desde Santa María la Redonda en Logroño hasta la catedral de Murcia. La asturicense presenta la novedad de simular un retablo de cascarón, muy característico del barroco, como los muchos que recubrían por entonces los ábsides de las iglesias, incluso con una fuerte carga iconográfica de tema cristológico para acentuar la intención catequizadora del edificio, pero realizado en piedra y sacado a la calle para que la fachada actúe como medio de propaganda y método de persuasión (lám. 8).

Después de todo lo expuesto pudiera parecer que la fachada de la catedral de Astorga no tiene un lenguaje propio del barroco. Pero creemos que no es así. También hay elementos caracte-

---

54. E. VALDIVIESO GONZÁLEZ, *Arquitectura barroca. Siglo XVIII, Historia de la arquitectura española*, Zaragoza, 1986, p. 1.471, cree que el ejemplo navarro es el prototipo más cercano para la arquitectura del barroco.

rísticos de la época, desde las columnas salomónicas hasta los motivos fitomorfos de volumen y carnosidad sólo concebidos en aquel momento. Pero sobre todo el carácter barroco se encuentra en el nivel ideológico. No vamos a entrar, por no ser motivo de este trabajo, a desglosar el programa iconográfico religioso presente en toda la fachada<sup>55</sup>, o a analizar la presencia en los muros de emblemas con protagonismo de animales, de clara raigambre barroca e intención moralizadora<sup>56</sup>, pero ahí están algunas de las claves decisivas para su interpretación como realización hija de su época. En esta ocasión sólo nos detenemos en los aspectos formales porque estamos tratando de tipificar una modalidad de restauración concreta.

Otra cuestión ideológica está en la elección de los motivos arquitectónicos y en su justificación. Llegado el momento de cerrar el edificio catedralicio, el artífice utilizó un repertorio de elementos sacados de la tradición con la clara intención de conectar con el pasado. Esta peculiar manera de mezclar influencias y recurrir al pasado para combinar formas e incluso lograr otras nuevas, se puede catalogar también como una manera barroca de entender la restauración de monumentos históricos.

La utilización intencionada de la tradición y su manipulación para conseguir objetivos distintos, es un modo de actuar característico del barroco castizo, que se desarrolló sobre todo en las zonas periféricas de la Península en los primeros años del siglo XVIII<sup>57</sup>. Formalmente la fachada mantiene estructuras anticuadas, a las que transforma en cierta manera la ornamentación, pero

---

55. La iconografía, contrarreformista y decisiva en la concepción global de la fachada, se estudia en B. VELADO GRAÑA, *La catedral de Astorga...*, pp. 24-39; E. MORAIS VALLEJO, *La arquitectura del barroco...*, pp. 32-39.

56. J. A. CASTRILLO SOTO, "Los emblemas de la catedral de Astorga", *Catedral*, nº 3, Astorga, 1994, pp. 14-16 afirma que en una serie de relieves repartidos por la fachada, se representan de manera alegórica los males que pueden afectar al hombre y los remedios que debe utilizar para combatirlos.

57. La arquitectura barroca castiza la definen con precisión autores como, A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El siglo XVIII, entre la tradición y la Academia*, Madrid, 1992, pp. 14-15 y 59-80; A. PÉREZ SÁNCHEZ, *El siglo de oro. El sentimiento de lo barroco*, Barcelona, 1996, pp. 31-45

donde el componente sustancial está en la utilización de materiales de la cultura precedente, prevaleciendo ideas políticas heredadas, valores estéticos e históricos antiguos, todo ello con la intención decidida de no eliminar el legado recibido y mantenerlo vivo<sup>58</sup>. Ideológicamente quiere ser popular para permanecer cerca del vulgo, y es beligerante con las novedades refinadas traídas de Europa por la nueva dinastía de los Borbones. A partir de esas premisas, defiende la identidad nacional repitiendo fórmulas que son consideradas como propias del alma del pueblo español y muestra del pasado esplendoroso de la monarquía hispánica, que mantiene su continuidad ininterrumpida desde la antigüedad. En el mismo sentido también podemos interpretar el protagonismo dado a dos obispos legendarios de la diócesis astorgana, san Efrén y san Genadio, que coronan las dos portadas laterales, como dos fuertes eslabones que unen la actualidad con el origen legendario de la diócesis de Astorga.

Como conclusión, podemos convenir que la fachada occidental de la catedral de Astorga representa un modelo de restauración barroca, entre los múltiples posibles y dentro de los distintos que fueron utilizados en su época. Ante la necesidad de completar una catedral que presentaba características góticas y tenía una parte románica, se optó por la solución que parecía más adecuada para conjugar con la fábrica anterior, sin renunciar al pasado pero incluyendo el presente. Fue una decisión en la que se asumieron pocos riesgos y no se quiso hacer una intervención innovadora. Sin romper radicalmente con las formas que había dejado la intervención anterior del gótico, se trató de hacer una fachada en *conformità* con el resto del templo. La actuación proyectual se hizo aplicando unos recursos compositivos y formales que, desde la comprensión y la valoración de la factura previa, logró otorgar una configuración nueva al edificio, muy lejos de la mera imitación estilística. Es más, hay una manifiesta renuncia a la unidad de estilo entendida como mera réplica de las formas

---

58. Este modo de actuación es propio de la arquitectura castiza; véase, A. TOVAR, *El siglo XVII español*, en *Historia del Arte*, nº 34, Madrid, 1989, pp. 17-18.

pretéritas. Con la intención de lograr un equilibrio entre el edificio preexistente y la adición moderna, se revisa la tradición, con una deliberada y elaborada mezcla de elementos medievales y renacentistas, pero sin olvidar los principios de la contemporaneidad, hasta lograr una metamorfosis del edificio heredado.

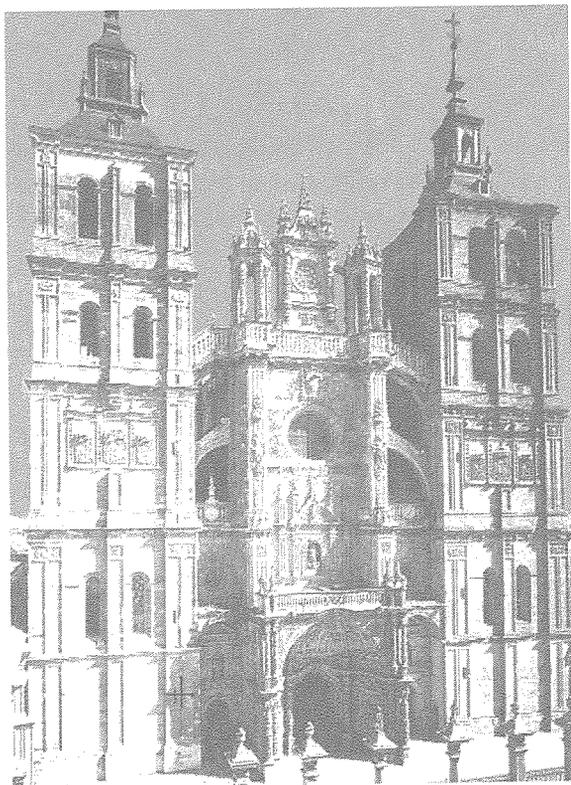


Lámina 1: Fachada occidental de la catedral de Astorga

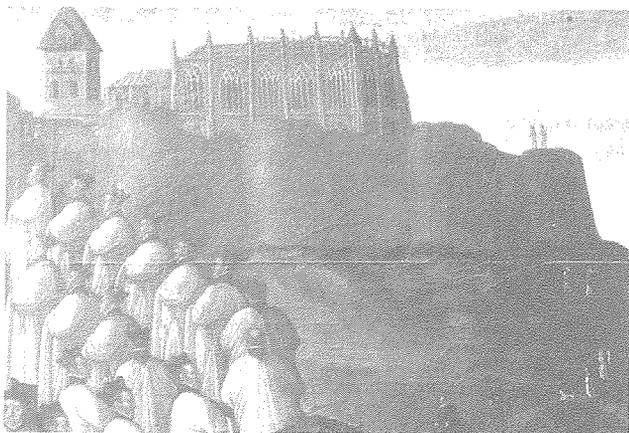


Lámina 2: Detalle del cuadro de Peñalosa, ubicado en la capilla de Nuestra Señora de la Majestad.

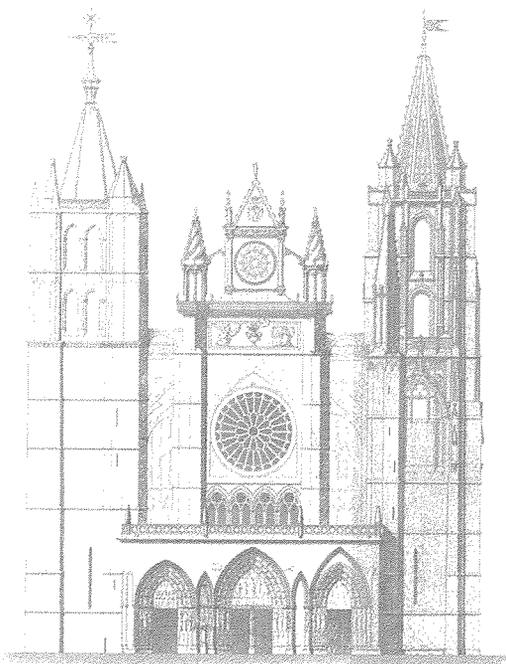


Lámina 3: Dibujo de la fachada occidental de la catedral leonesa reliazado por Ricardo Velazquez Bosco en 1868.



Lámina 4: Portada principal de S. Marcos (León).

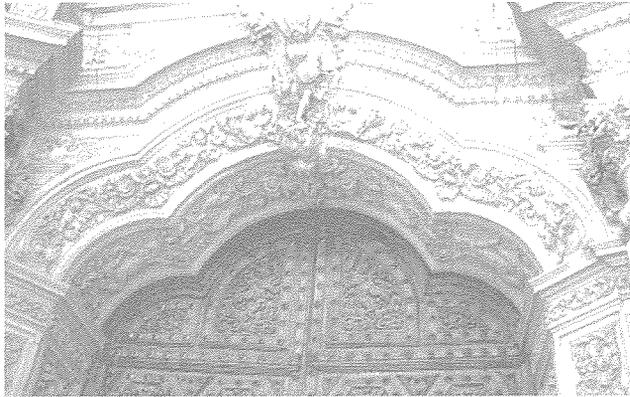


Lámina 5: Puerta principal de la Catedral de Astorga.

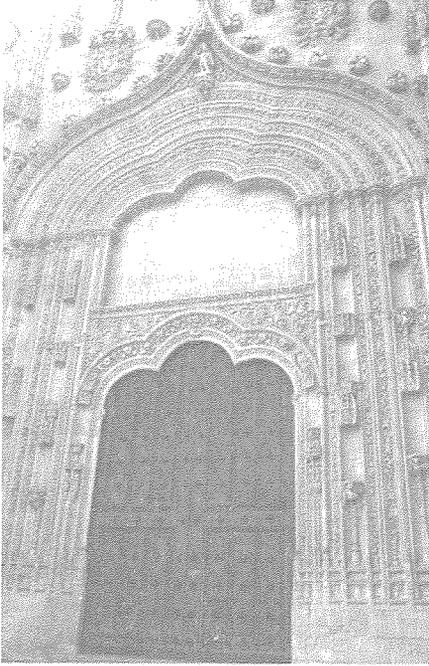


Lámina 6: Portada del crucero de la Catedral de Salamanca.

Lámina 7: Portada de la iglesia de S. Marcos (León).

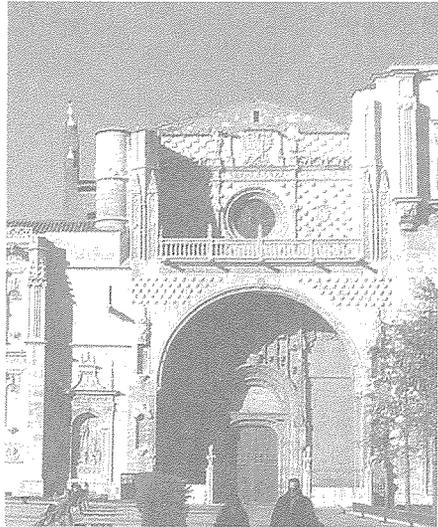


Lámina 8: Portada principal de la catedral de Astorga.

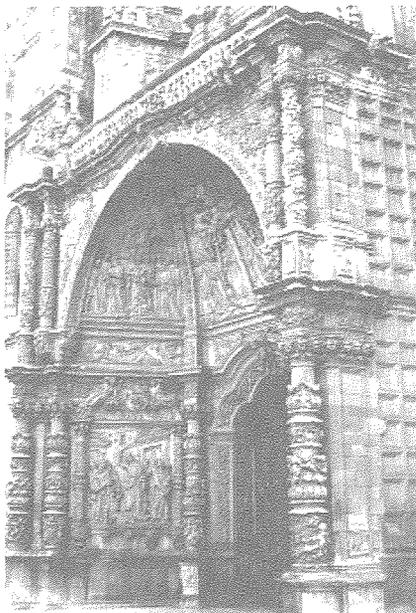


Lámina 9: Portada lateral de la catedral de Astorga.



Lámina 10: Detalle del hastial de la catedral de Astorga.



Lámina 11: Torre sur de la catedral de Astorga.



Lámina 12: Detalle del arco de la portada principal de la catedral de Astorga.