

Ascenso, caída y destrucción de las actuaciones barrocas en las catedrales españolas¹

GERMÁN RAMALLO ASENSIO

Universidad de Murcia

RESUMEN

Las obras realizadas en las catedrales españolas durante el barroco se pueden considerar como las de mayor envergadura, así como las más ricas en soluciones formales y variedad iconográfica. En el siglo XVII y XVIII se concluyeron algunas catedrales, sobre todo en Andalucía, aunque también en otros lugares de España. Pero también se añadieron elementos como girolas, coros en el centro de la nave y grandes capillas y otras dependencias auxiliares. Igualmente por el exterior se levantaron nuevas fachadas y de rica y compleja iconografía o se modernizaron otras antiguas. También se elevaron torres o se completaron las que quedaron sin terminar en la etapa medieval. Todo ello alcanzó su máxima plenitud en la primera mitad del siglo XVIII, pero en su segunda mitad, comenzaría a ser criticado con dureza por la implantación de la estética neoclásica, llegando su desprecio y destrucción hasta nuestros días.

Palabras clave: Barroco. Catedrales. España. Desprecio. Destrucción

ABSTRACT

The works that have been done in the Spanish cathedrals during the baroque period can be considered as the broadest and richest in terms of formal solutions and iconographic enrichment. Several cathedrals were finished on the seventeenth and eighteenth century mainly in Andalusia, but also, on the rest of Spain. Some internal elements of the cathedrals as ambulatory, choirs on the central zones and big chapels and other auxiliary dependencies were added. Looking at the envelope of the cathedrals: new façades were build with rich and complex iconography whereas some antique ones

Recibido: 7-06-2010. Aceptado: 15-06-2010.

1 Este trabajo se ha elaborado dentro del marco general que propicia el Proyecto de Investigación I+D, UHM2006-12319, que lleva por título: *Nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el Barroco*.

were refurbished. Also in the middle ages the towers were modified: The existing ones were raised higher and the ones not terminated were completely finish. All this movement had its maximum at the first half of the 18th century, but it would start being hardly criticize by the implementation of the neoclassical aesthetics. The destruction and despise to this style were maintained until our days.

Keywords: Baroque. Cathedrals. Spain. Contempt. Destruction

1 LA PRESENCIA DE LA FORMA Y ESPÍRITU BARROCOS EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS

1.1 Las obras de remate en obras iniciadas antes del periodo barroco

Los años del Barroco o mejor aun, el periodo comprendido entre el último tercio del siglo XVI, que quedaba a la sombra directa de las conclusiones del Concilio de Trento², y el inicio del último tercio del siglo XVIII fue, sin duda, el periodo en el que mayor actividad artística se registró en las catedrales españolas, salvando, claro está, los años concretos en que se llevara a cabo la construcción de nueva planta de cada cual³.

En algunos casos, como lo eran las catedrales comenzadas a finales del gótico o en el primer renacimiento, generalmente las andaluzas y algunas en otras zonas de España⁴, se trataba de continuar, hasta su remate, unas obras que se habían comenzado de nueva planta, sustituyendo a las mezquitas mayores en el caso andaluz, o incluso, sustituyendo a otros templos que habían sido levantados en su origen con corto alcance monumental y en esos albores de los tiempos modernos se deseaban de mayor empeño.

-
- 2 J. López de Ayala, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1856.
Debido a que fueron muchos los prelados españoles que asistieron a las sesiones y lo que se implicó en él la Corona, el nuevo espíritu que se iba configurando pudo implantarse en España mucho antes de que se dieran a conocer sus conclusiones.
 - 3 Pese sus lógicas carencias, debido a lo temprano de su fecha, sigue siendo muy útil para un rápido panorama de todas las catedrales españolas el libro de: C. Sarthou Carreres, *Las catedrales de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1954, así como su reedición, en parte actualizada, por la misma editorial y con Pedro Navascués Palacio como coautor, en 1990 y 1997.- Fue muy importante la labor editorial iniciada por Everest hacia la mitad de la década de los 70 del pasado siglo en que se abordaron estudios monográficos de las más importantes catedrales, 25 en total, contando para ello con especialistas universitarios, aunque también con estudiosos locales e incluso los mismos archiveros de los templos. Todas las monografías se reunieron en 1994 en cinco volúmenes, bajo el título de *Catedrales de España*. Esta colección se completó con las monografías que, a partir de los años 90 comenzó a editar EDILESA que cubrieron el panorama general. También fue importante el esfuerzo que supuso, *Las catedrales de Aragón*, 1987, redactado por varios profesores del Departamento y de lo primero en monografías que abarcaran un grupo definido en una Comunidad Autónoma que, mas tarde, continuaron en otras.
 - 4 En Andalucía fueron prácticamente todas, excepto la de Sevilla, las que se comenzaron durante el primer tercio del siglo XVI. Algunas, como Almería, Baeza y Córdoba, quedaron terminadas en lo esencial antes de acabar el siglo. Pero las de Granada, Jaén, Málaga, y Guadix, en mayor o menor medida pasaron inconclusas al siglo XVII y aun las dos últimas al XVIII. De entre las del resto del territorio español, entresacamos las de: Astorga; Calahorra; Alcalá de Henares; Plasencia y Barbastro, iniciadas desde 1471 a 1500. Además de: Salamanca, 1513; Segovia, 1525 y Albarracín, 1572, ya del siglo XVI.

Pero en otros muchos casos, los templos estaban concluidos desde tiempo atrás y esas obras no se hacían necesarias a no ser que respondieran, como así lo era, a otros motivos que podían ir desde los de querer adecuarse de la mejor manera al nuevo espíritu religioso que vivía la Iglesia Católica Romana, hasta los de la mera ostentación y rivalidad con las sedes vecinas; es en estos ejemplos donde mejor podemos estudiar y analizar las actuaciones barrocas y hacerlo a la luz de sus motivaciones espirituales⁵.

En el caso de las primeras mencionadas, levantadas de nueva planta durante el siglo XVI, en las andaluzas, se trataba de concluir y cerrar los últimos tramos de naves o primeras capillas y, desde luego, procurarles una fachada acorde con la importancia del templo que a su vez, era la iglesia mayor de la Diócesis⁶. Si bien y con el mismo afán de grandeza,

5 En general y como se verá más adelante estas actuaciones barrocas no se han valorado debidamente hasta el último tercio del siglo XX: o se vituperaban o se silenciaban. Sólo en las monografías Everest, citadas en la nota 3 y no en todos los casos, se empezó a tratar el barroco con el interés, profundidad y extensión que merecía. Tras ello, algunos autores, especialistas en barroco (J. J. Martín González, A. Bonet, V. Tovar, G. Ramallo...), intentaron proponer visiones generales del fenómeno: “barroco en las catedrales” en algunos artículos, comunicaciones a congresos o capítulos de libros. Asimismo se teorizó a la luz del nuevo espíritu religioso que alumbró Trento (A. Rodríguez G. de Ceballos, P. Navascués...). Ya en esta última década, primera del s. XXI, el tema generó libros de ensayo: AA. VV., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001. Y también un Congreso Nacional que aportó dos gruesos volúmenes de ponencias y actas: *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos y El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, coord. G. Ramallo Asensio, Murcia, 2003. En ese mismo año y dentro de una colección de las catedrales españolas en sus cuatro periodos históricos, se publicó, M. P. Díaz Muñoz, *Catedrales en el Barroco*, Editorial Jaguar, S. A., 2003.

Al tiempo de toda esta actividad de revalorización e igualmente, como consecuencia de ella, fueron viendo la luz trabajos en los que se estudiaba el caso concreto de una catedral en el periodo barroco. Pionero fue, J. M. García Iglesias, *A catedral de Santiago e o Barroco*, 1990. Y de posterior aparición, el muy completo trabajo de J. Matesanz, *Actividad artística en la catedral de Burgos (1600-1765)*, 2001, y el de F. Quiles García, *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*, 2007. Para terminar, aunque avisando que hay otros muchos estudios importantes que se irán citando en notas, si ello es preciso, señalaremos el libro dedicado a una sola obra barroca hecha en catedral, como es *La fachada de la catedral de Murcia*, E. Hernández Albaladejo, 1990.

6 Las fachadas barrocas de las catedrales andaluzas han sido estudiadas en las monografías que sobre los templos se han ido elaborando. De entre ellas, la de Granada, ha suscitado gran interés entre varios autores de entre los que destacamos: D. Sánchez-Mesa, “La portada principal de la catedral de Granada como el gran retablo barroco de Alonso Cano” en *Estudios sobre la literatura y el arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, (coord., Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo), Vol. 3, Universidad de Granada, 1999, pp. 307-322.- E. A. Villanueva Muñoz, “La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, pp. 139-157.- Id., “El proyecto de Alonso Cano para la fachada de la catedral”, *Alonso Cano y la catedral de Granada: Homenaje del Cabildo de la catedral de Granada en la conmemoración de IV centenario de su nacimiento*, Granada MMII, (coord., Francisco Javier Martínez Medina, Manuel Serrano Ruiz y Emilio Carro Rodríguez), Granada 2002, pp. 139-168.- L. Gila Medina, “La última etapa constructiva de 1650 a 1704”, en *El libro de la catedral de Granada*, pp. 171-208.- J. C., Madero López, “En torno a los dibujos canescos del “Instituto Gómez Moreno” de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la catedral”, en *El libro de la catedral de Granada*, pp. 1019-1080.- Por nuestra parte, ya en otro artículo, hicimos una aproximación general y superficial a este panorama de magníficas fachadas catedralicias, por tanto a él remitimos: G. Ramallo Asensio, “El rostro barroco de las catedrales españolas”, *Estudios dieciochistas*, año 1, 2000, Ed. Universidad de Salamanca, pp. 313-347. Más tarde nos ha interesado su

se podía abordar la construcción de torres que flanqueasen esa fachada o quedasen adosadas junto al buque del templo⁷, ya que el perímetro de capillas se había ido concluyendo, gracias a la financiación privada de las más importantes dignidades y sus familias. La catedral de Guadix fue la que sufrió mayor retraso, de forma que, pese a haber sido iniciada casi al tiempo de las otras, fue casi toda ella levantada en el siglo XVIII⁸.

De entre las otras que se han citado, distribuidas por el resto de España, algunas también se terminaron antes de entrar en el siglo XVII y por ello las actuaciones barrocas irían destinadas a adiciones más o menos ambiciosas o necesarias, así como a la dotación de retablos y otras manifestaciones del arte mueble. Pero también hubo aquellas, como lo eran las de Astorga, Calahorra, Salamanca y Segovia, en que aun quedaban partes importantes por realizar, y de entre estas: las fachadas y torres. En la primera de las citadas se inició su fachada, flanqueada de torres cuadrangulares, a principios del siglo XVII, pero en 1708 aun se seguía trabajando en ella⁹. En Calahorra se había comenzado a edificar la capilla mayor en 1484 (luego sustituida); en 1526 se inició la construcción del coro que se decide situar en alto (en 1614 se bajará)¹⁰. A finales del siglo XVI se inició la girola que para 1640 estaba terminada y con sus capillas abiertas (luego se ampliarán en función de

lectura más trascendente que, a veces y ya desde otro tiempo, puede quedar oculta entre la riqueza de significantes que se propone en ellas: Id., “Referentes salomonistas e Hierosolimitanos en la fachada de la catedral de Murcia” en Actas del 14 CEHA: *Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, Septiembre de 2002, Edición, 2003, T. I, pp. 389 – 406.- Id., “Lo implícito y lo explícito de los programas iconográficos en las fachadas de las catedrales españolas del Pleno Barroco” en *El Barroco en las catedrales españolas*, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 181-232.

- 7 Así está en la catedral de Guadix que sigue de cerca el ejemplo murciano, incluso al alojar la sacristía en su cuerpo bajo; AA. VV., *La catedral de Guadix. Magna Splendore*, Cabildo de la catedral de Guadix, 2008, pp. 485-493.
- 8 De entre las monografías y estudios en otras obras de carácter más general sobre las catedrales andaluzas, destacamos las siguientes: AA. VV., *La catedral de Sevilla*, 1984.- AA. VV., *El libro de la catedral de Granada*, (coord. y ed. Lázaro Gila Medina), 2 volúmenes, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada, 2005.- AA.VV., *La catedral de Guadix. Magna Splendore*, Cabildo de la catedral de Guadix, 2008.- G. Álamo Berzosa, *Iglesia catedral de Jaén. Historia e imagen*, Jaén, Obispado de Jaén, 1968.- C. Asenjo Sedano, *La catedral de Guadix*, Granada, 1977.- R. Camacho Martínez, *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, 1981.- Id., “De arco de triunfo a frontis basilical: el proyecto de la fachada principal de la catedral de Málaga y otros problemas arquitectónicos” en *El comportamiento de las catedrales del Barroco a los Historicismos* (coord.) Germán Ramallo Asensio, Universidad de Murcia, 2003, pp. 247-268.- P. A. Galera Andreu, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada 1979.- Id., *La catedral de Jaén*, Everest, 1993. – Id., *Las catedrales de Vandelvira: Jaén y Baeza*, El Olivo, 2006.- C. Medina Conde, C., *La catedral de Málaga*, 1878. Edición de 1984 con Introducción de Rosario Camacho Martínez.- M. Nieto Cumplido, *La catedral de Córdoba*, Cajasur, Córdoba, 1998.- L. Pérez del Campo, *Las catedrales de Cádiz*, Everest, 1988. – P. J. Pomar Rodil, “La catedral de Jerez de la Frontera. Emulación espacial y configuración espacial” en *El comportamiento de las catedrales del Barroco a los Historicismos* (coord.) Germán Ramallo Asensio, Universidad de Murcia, 2003, pp. 75-84. T. Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, CEDMA, Málaga, 2003.- AA. VV., *El libro de la catedral de Granada*, (coord. y ed. Lázaro Gila Medina), 2 volúmenes, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada, 2005.
- 9 P. Aíngo de Ezpeleta, *Fundación de la Santa y Cathedral Iglesia de la ciudad de Astorga*, Madrid, 1634.- B. Velado Graña, *La catedral de Astorga y su museo*, Museo de la catedral de Astorga, 1991.
- 10 E. Calatayud Fernández y A. González Blanco, *El coro de la catedral de Calahorra*, Editorial Ochoa, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Logroño, 1984.

las importantes advocaciones que allí se ubicaron¹¹. Y en cuanto a Salamanca y Segovia, sus cierres exteriores siguieron la forma tardo gótica con que se habían diseñado los templos¹², si bien en la portada norte de la segunda, la que se abría a la zona más importante de la ciudad, se añadió después una estructura clasicista para ubicar allí al Santo Patrón de la ciudad y una cúpula en el centro del crucero¹³ y, como algo singular, una vez terminada la primera y a partir de 1679, asistimos al revestimiento del imafrente de la catedral románica, con una fachada de monumentalidad y estética barrocas¹⁴.

1.2 Los añadidos acordes con las nuevas necesidades

Como ya se ha apuntado, en uno y otro caso de lo visto en los párrafos precedentes, serían éstas las obras arquitectónicas, necesarias para el adecuado funcionamiento de los cultos en esos nuevos templos construidos con estética de finales del gótico o de nuestro personal renacimiento. Pero a ellas hay que añadir las obras que se hicieron para adecuarse a la evolución de los tiempos, a fin de poder desarrollar el culto de acuerdo a las nuevas exigencias postrentinas, e intentar separarlas bien de aquellas otras, cuya principal justificación sería la de dar al templo un aspecto más monumental, rico y solemne del que venía ofreciendo hasta la fecha, que quizás no se veía correspondiente, ni adecuado a los afanes de ostentación de aquella nueva Iglesia triunfante.

Entre las primeras actuaciones que no se habían realizado en el pasado y resultaban necesarias en los nuevos tiempos estaban las sacristías, proyectadas y construidas en el caso de las, más modernas, catedrales andaluzas, pero prácticamente inexistentes o claramente insuficientes en los templos levantados durante el medievo. Por tanto, a partir del siglo XVI se diseñan e inicia la construcción de estos nuevos espacios con la amplitud que exigían los nuevos tiempos. En el siglo XVII y más aun en el XVIII se levantaron las que quedaban pendientes, cada vez más grandes y suntuosas, e incluso, se hicieron otras donde ya existían o se agrandaron y decoraron como salones palaciegos¹⁵. Ahora bien, no sólo se incorporaron estas nuevas estancias, sino que también se actuó en las antiguas salas capitulares, o se levantaron otras nuevas, se hicieron necesarios los archivos y librerías, así

-
- 11 J. G. Moya Valgañón, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Vol. 1, Madrid, 1975,-J. de Felipe Castellón, *La catedral de Calahorra*, Edileisa, 2000.- A. J. Mateos Gil, *Arte Barroco en la Rioja: Arquitectura en Calahorra (1600-1800). Sus circunstancias y artífices*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2001.
 - 12 A. Rodríguez G. de Ceballos, "Gótico versus clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca", en *El comportamiento de las catedrales...*, pp. 15-22.
 - 13 M. T. Cortón de las Heras, *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Caja Segovia, 1997, pp. 221-234.
 - 14 A. Castro Santamaría, "La catedral de Salamanca bajo la maestría de Juan de Setién Güemes (1667-1703)", en *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, pp. 467-489.
 - 15 Estas estancias han merecido un estudio monográfico en el que se profundiza en su origen, tipologías y principales ejemplos del Renacimiento y Barroco en nuestras catedrales españolas. F. del Baño Martínez, *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna*, edit.um, Ministerio de Ciencia e Innovación, Murcia, 2009.

como vestidores y otras dependencias. Estas obras originaron mucho gasto por la envergadura que se deseaba y llevaron muchas veces a tener que ampliar el perímetro del templo; no olvidemos que en ellas se expresaba el poder del Cabildo frente a los obispos¹⁶.

Asimismo en el siglo XVII, precedido por años inmediatos del XVI y seguido por las primeras décadas del XVIII, se modificaron varias catedrales españolas en su interior con cambios muy sustanciales que afectaron a su planta y alzados, así como a la articulación de muros interiores. Lo más destacable sería la construcción de nuevas girolas en aquellos templos que no se habían realizado al momento de su construcción medieval¹⁷. Con ellas se pretendía crear los espacios necesarios para el desfile de procesiones por el interior del templo, pero asimismo, la posibilidad de abrir en ellas nuevas capillas con altares y retablos, destinados a las advocaciones que habían ido potenciándose en esos años de especial sensibilización religiosa¹⁸.

Pero también se haría muy notorio el protagonismo dado al coro en el centro de la nave, al *modo español*, estudiado en su génesis y mejores ejemplos por Pedro Navascués, así como defendido con ardor de las amenazas de destrucción que aun hoy, y aunque parezca mentira, se siguen cerniendo sobre ellos¹⁹. Curiosamente este elemento que, para esas fechas, podía haberse visto en peligro, tras las propuestas de supresión de la nave central y consiguiente traslado al presbiterio, como requería la nueva liturgia²⁰, implantada sobre todo y antes que nadie, por Carlos Borromeo, obispo de Milán²¹, salió reforzado tras el reconocimiento y aceptación desde la misma Roma de la arraigada tradición española de ubicarlo en el centro de la nave, ante el altar mayor. Esto se venía haciendo así en las catedrales españolas desde finales del siglo XII, cuando el Maestro Mateo y sus colaboradores diseñaron y construyeron el de Santiago de Compostela²² que,

16 F. del Baño Martínez, *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2008. <http://www.tesisenred.net/>

17 Una de ellas, la de Mondoñedo, se inició a finales del siglo XVI (1598) y siguiendo el modelo recto de Sevilla y Salamanca. También de finales del XVI es el comienzo de la de Calahorra, esta en planta semicircular con capillas. De la misma planta y parecidas entre sí, son las de Orense (1615-18) y Oviedo (1621-29). Sigüenza se terminó en 1606, aunque sin capillas radiales. Y por último se construyó la de Burgo de Osma, también semicircular y en fecha muy tardía del siglo XVIII (1774).

18 Además, la girola y sobre todo, su capilla central, siempre habían sido considerados como espacios preferentes para la ubicación de las devociones más preciadas del templo, la ciudad o la Diócesis y la misma tónica siguieron en el Barroco, llegándose a construir en ellas espacios muy destacados para las devociones que más arraigo conseguían (patrones, imágenes antiguas, advocaciones marianas y de entre ellas, la Inmaculada).

19 P. Navascués Palacios, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998.- "Los coros catedralicios en España", en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Ramón Yzquierdo Perrín (Ed.), Betanzos, 2001, pp. 25 a 41.

20 Sobre este asunto véase: A. Rodríguez G. de Ceballos, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3, Madrid 1991, pp. 43-52.

21 En la catedral de Milán se había hecho el traslado por Pellegrino Tibaldi y ordenado por el susodicho obispo, Carlos Borromeo, canonicado en 1610.

22 R. Otero Túniz y R. Yzquierdo Perrín, *El coro del Maestro Mateo*, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1990.

fue tomado como modelo en su función y no en su forma ni materiales, por las catedrales de Burgos, Toledo, Sevilla y las americanas dependientes de esta última²³. Por ello, esa posible amenaza duró muy poco y sólo se llevó a cabo en la catedral vieja de Cádiz. Antes bien, se va a asistir en los años del Barroco a varias actuaciones que lo enriquecen, tanto en su arquitectura como en su dotación mueble, en base a cambiar su antigua sillería por otra nueva, caso de Lugo; al incluir en todas ellas el trono del obispo, presidiendo desde el centro; también al construir sobre sus muros laterales los más suntuosos órganos, y por fin, revestir los muros laterales y sobre todo, el muro trasero o fachada del trancoro, con arquitectura pétreo o lígnea para conseguir estructuras que alojen espectaculares retablos, donde acoger, también como sitio destacado dentro del templo, las más devotas y estimadas advocaciones²⁴.

El arraigo del coro en el centro de la nave era tal que sólo necesitó de esa tolerancia de Roma para que fuese también la opción elegida en las nuevas catedrales que, iniciadas en el S. XVI se terminaban en el XVII. Allí se ubicó en las andaluzas²⁵ y allí también en las de Astorga, Salamanca, Segovia o Calahorra²⁶.

1.3 El reflejo de las nuevas devociones y el deseo de magnificencia y ostentación para afianzar la antigüedad y el rango

Pero además de estas obras, necesarias para concluir el templo catedralicio o por las nuevas exigencias del culto, se asiste durante el Barroco a otras sin una finalidad tan definida, pero que aun así adquieren un rango e importancia máximos en el conjunto total, tanto por el exterior, como por el interior. Estas van, desde el añadido de nuevas capillas o ampliación de otras preexistentes, acción que modifica en mucho la planta y volumen original, hasta la construcción de nuevas fachadas, principales y secundarias o también, renovación y modernización de las antiguas²⁷, así como elevación de torres, de nueva

23 P. Navascués Palacios, *Las catedrales del Nuevo Mundo*, El Viso, Madrid, 2000.

24 J. Rivas Carmona, *Los trancoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Universidad de Murcia, 1994.- ID., “El trancoro: de muro a capilla”, en: *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Ramón Yzquierdo Perrín (Ed.), Betanzos, 2001, pp 187-204.

25 Tenían el ejemplo de Sevilla y, según Navascués, la catedral de Granada no se puede entender sin que se hubiera tenido en cuenta su presencia desde las primeras trazas de Siloé. Véase además: P. Galera Andreu, “El coro en las catedrales de Andalucía oriental. Entre el Barroco y el Neoclasicismo”, en *Las catedrales as catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, pp. 41-64.

26 Como hemos dicho antes, aquí se optó en principio por un coro alto, pero ya en 1576 se empieza a tratar de la conveniencia de bajarlo. Ante esta actuación se proponen dos posibilidades: bajarlo y ocupar el mismo lugar en que se encontraba, o bajarlo y ubicarlo en el presbiterio. Gana la segunda opción, quizás por estar en los años de mayor incidencia de la idea contrarreformista, pero al retrasarse la obra hasta 1614, al final se opta por bajarlo al centro de la nave. E. Calatayud Fernández y A. González Blanco, *Op. cit.*, pp. 20-22.

27 Desde luego el ejemplo más destacable de recubrimiento exterior con nuevas fachadas barrocas es el de la catedral de Santiago de Compostela que sólo deja libre de aditamentos la Portada de las Platerías, pero lo cierto es que fueron muy pocas las que quedaron sin intervenir. Para lo añadido o reformado en Santiago de Compostela y pese a la proliferación de nuevas aportaciones o matices a datos concretos de

planta o conclusión de otras antiguas que habrían quedado inacabadas²⁸, e igualmente, la construcción de airoas cúpulas en el crucero u otros nuevos espacios que se añadían en esos años a la primitiva estructura²⁹. Desde luego con esas nuevas fachadas principales que se levantaron en sustitución de las originales se llegó a alcanzar unas dimensiones, riqueza y complejidad como nunca antes se habían logrado en el arte español. Las de Santiago de Compostela, Valencia, Astorga, Gerona, Murcia y la concatedral, la Redonda, de Logroño son las mas monumentales³⁰. También se propusieron proyectos no realizados, como en Tortosa o Pamplona³¹. Pero además de estas empresas colosales se intervino también en las fachadas a niveles más modestos, si bien en muchos casos de eficaz resultado; el fin no era otro que el de modernizarlas, darle mayor trascendencia iconográfica o riqueza decorativa. Ejemplos muy logrados de ello, aunque muy distintos entre sí, son las fachadas de: Mondoñedo, Sigüenza y Oviedo, aunque también se hicieron transfor-

-
- autoría, cronología o trascendencia de lo obrado, seguimos recomendando por su alcance general la obra de: X. M. García Iglesias, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1990. Para otros ejemplos, véase nota 4, si bien en otros lugares de este texto se citarán otros trabajos que tengan que ver en lo concreto de aquello que se trate.
- 28 Las torres de Santiago de Compostela se terminan y quedan como inspiración de otras (catedrales e iglesias riojanas). Asimismo se concluye la de Murcia. A otras se les añaden cuerpos de campanas. Y otras se hacen de nueva planta, como la de Burgo de Osma: J. Arranz, *La catedral de Burgo de Osma*, 1981, pp. 80-82. Santo Domingo de la Calzada: -E. Azofra, *La catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Edilesa, 2003, p. 20. O el Salvador de Zaragoza: A. Canella López, “La torre campanil de San Salvador de Zaragoza”, *Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1975. El deseo de levantar, concluir o hacer más altos estos remates en vertical, estaría en relación con el de imponer la presencia de la catedral desde lo lejos en todo el territorio del entorno, al igual que, gracias a las monumentales y ricas fachadas se imponía en la ciudad.
- 29 La cúpula pasó a ser también un elemento deseado para el más adecuado cierre de esos templos que eran y así se quería demostrar e imponer, los primeros de la ciudad y de toda la Diócesis. Así se eligió para la catedral de Segovia (1630, Pedro Brizuela), tras haberla utilizado también como remate de la torre: M. T. Cortón de las Heras, *Op. cit.*, pp. 225-229.- J. A. Ruiz Hernando, “La catedral de Segovia en el Barroco”, en: *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, pp. 213-246. Igualmente la catedral nueva de Salamanca se cierra con cúpula, diseñada en 1714 por Fr. Pedro Martínez de cardaña, reformada en su construcción por Alberto Churriguera y reconstruida tras el terremoto por Sagarvinaga. Como emblema de toda la actuación barroca aparece la cúpula recubriendo el cimborrio románico en Santiago de Compostela. En 1611 se proyectó cúpula, aunque no se llegó a levantar, para el centro del crucero de Mondoñedo. Frustrado también quedó el deseo de levantarla tras la fachada de Calahorra. Se pudo hacer y grandiosa en ese espacio antedicho, en la catedral de Murcia y más tarde, emularla en igual lugar, en la concatedral de Logroño. Pero en fin, quizás el caso más singular sea el de la cúpula levantada por Juan de Naveda en la tercera década de 1600, en el centro del crucero de la catedral de León, eliminada en las obras de respristinación del templo que se llevaron a cabo a partir de mediados del siglo XIX: I. González-Varas, Comisario de la Exposición, *La catedral de León. El sueño de la razón*, 2001, pp. 119-139.
- 30 De casi todas hay completas monografías y artículos que estudian aspectos concretos. Para una visión y recensión general remito a nuestros artículos: “El rostro barroco...”- “Referentes salomonistas e Hierosolimitanos...”- “Lo implícito y lo explícito...”. Véase nota 6. En ellos se recoge amplia bibliografía.
- 31 En Tortosa se comenzó un esquema muy romano que quedó parado en el primer piso y hacia 1730 se propondría su conclusión con esquema muy barroco, aun conservado en dibujo original y mal atribuido a Abaria: J. Matamoros, *la catedral de Tortosa*, Imprenta Católica, 1932, pp. 60-63. En Pamplona, ya en la década de 1760, se propusieron dos diseños que por arrastrar aun elementos del, ya detestado barroco, tampoco se llevaron a la práctica y se esperó al proyecto de Ventura Rodríguez.

maciones o añadidos en otras como la de Cuenca, luego “repristinada” al neogótico, la de Santander, también desprovista de sus añadidos barrocos y otras con arreglos más sutiles, como la de Ávila o Zamora.

Por lo general las nuevas capillas, construidas o ampliadas, eran financiadas por parte de obispos y dignidades³² y con ellas se procuraban un ámbito funerario exclusivo, a la vez que se entronizaba con todo honor y lujo a alguna de las devociones prioritarias de la época que también lo sería del promotor³³. Esta práctica venía desde siglos atrás y gracias a ella se aligeraba el costo general del magno templo, pero pocas veces se habían conseguido las dimensiones y riqueza que se lograron en los añadidos barrocos. También se actuó con magnificencia en el interior, abordando en muchos casos importantes transformaciones del presbiterio que no se paraban en dotarle de grandes retablos o baldaquinos, sino que buscaban enriquecerlos de significado trascendente y en último término, convertirlos en digno marco para la celebración del culto³⁴. De igual forma se dignificaron otros lugares del templo como el antes mencionado trascoro y muy especialmente, los brazos del crucero³⁵.

En estas actuaciones se mezclaba el interés privado con el beneficio aportado a la catedral y en muchos casos, se hace difícil separar lo uno de lo otro. Es cierto que el auge de nuevas devociones pedía muchas veces y justificaba otras este tipo de actuaciones, pero más aun el poder y riqueza de los cabildos, la magnificencia de los obispos e igualmente las tensas relaciones que solían darse entre los unos y el otro. A veces las razones últimas de tan magnas empresas, como eran las de desmontar antiguas fachadas para levantar otras mucho más ricas en diseño, materiales e iconografía³⁶, o el de redecorar y añadir

32 Aunque en el Reino de Aragón y en general, todo levante, veamos también agrupaciones ciudadanas implicadas en ello.

33 Se dedicaban al Santo patrón o patrona, a las reliquias, a imágenes antiguas y milagrosas, cuyo culto se potenciaba en el Barroco, de igual manera se levantaron a advocaciones marianas de culto local y en general, a los santos que fueron objeto de especial devoción durante este periodo. Se ha escrito alguna monografía dedicada a alguna de estas capillas, por ejemplo, a la de Santa Tecla, en Burgos o Tarragona; el Santísimo Cristo de Orense; el Cristo de Burgos en Santiago; Nuestra Señora del Rey Casto, en Oviedo, y otras varias. Esa bibliografía tan específica se ha intentado recoger en lo posible en artículos que hemos dedicado a estos cultos, como son: G. Ramallo Asensio, “La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del barroco”, en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, pp. 643 – 671. Véanse también diversos artículos recopilados en, *La Catedral Guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, G. Ramallo Asensio (coord.) edit-um, Universidad de Murcia, 2010.

34 No sólo se trataba de fabricar y colocar en ellos imponentes retablos o tabernáculos, sino de obras de mayor alcance, destinadas a cambiar la trascendencia de ese ámbito; los de Santiago de Compostela y Valencia serían buenos exponentes de ello: M. Taín Guzmán, “Posibles citas hierosolimitanas en el baldaquino y la pérgola de la catedral de Santiago de Compostela”, *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. I, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 493-505.- J. Bérchez y M. Gómez-Ferrer, “El presbiterio barroco de la catedral de Valencia”, en *La catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, FMR, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 21-57.

35 De hecho en la catedral de Mondoñedo se alargaron, después de haber abierto la nueva girola: S. San Cristóbal Sebastián, *La catedral de Mondoñedo*, Mondoñedo, 1984.

36 Como fue el caso de Murcia, Valencia, Lugo, Pamplona o Tortosa, aunque esta última tan ambiciosa que quedó a la mitad.

elementos a otras para hacerlas aparecer como modernas y monumentales³⁷, no parece si no obedecer a las de pura ostentación, frente a las sedes vecinas a fin de demostrar una mayor antigüedad y santidad que siempre les reportaría privilegios y beneficios.

Lo que es bien cierto es que el legado que el barroco dejó en las catedrales españolas es muy rico en cantidad, calidad, riqueza y variedad de propuestas creativas. Además en ello trabajaron los más importantes artistas de la época ya que los promotores, que por regla general eran los obispos, dignidades o nobleza relacionada con esta alta curia, exigían lo mejor y solo se conformaban con ello. Y si en algunos otros casos era la ciudad o cofradías y gremios de ella, los que actuaban como tales, también buscaban lo mejor y cualquiera que fuera la actuación, habría de pasar por la aprobación del Cabildo. Y aun más, no podemos olvidar que, sobre todo en el segundo cuarto del siglo XVIII, reinando Felipe V, varias catedrales obtuvieron el privilegio de la Corona de poder aplicar una parte de algún impuesto para abordar obras de urgencia³⁸, o para concluir obras de gran alcance que, de otra forma, hubieran quedado inacabadas, como por ejemplo la catedral de Guadix³⁹, o ayuda a otras empresas colosales, como la renovación de retablos y órganos en Oviedo, o la rica fachada de la catedral de Murcia⁴⁰. Con ello la fuente de ingresos se aumentaba considerablemente y de manera regular y por ello, aun se podía obtener mayor calidad y perfección.

Y de entre este legado, apenas hemos mencionado en las páginas precedentes la inmensa cantidad de retablos, tabernáculos y baldaquinos que fueron realizados en nuestras catedrales durante los años en que nos movemos. En muchos presbiterios se levantaron imponentes arquitecturas líneas que sustituían a los retablos anteriores a fin de poder incorporar el sagrario con tabernáculo-expositor, como pedían los cambios de los nuevos tiempos, rodeado de todo el acompañamiento celestial, con virtudes y alegorías y los santos adecuados a las devociones concretas del templo. Sería muy largo pretender enumerarlos de manera que sólo propondremos un principio y un final, ambos malogrados por acción intransigente del gusto que sustituyó al barroco; son estos: el de la catedral de Pamplona (1598) y el de León (1737-45)⁴¹. Igualmente se ubicaron grandiosos o sim-

37 Este último es uno de los casos más interesantes, lográndose, a veces, resultados muy monumentales, como en Zamora y Tarazona o imaginativos, a la par que eficaces, como son los de Mondoñedo, Oviedo, Sigüenza o Santo Domingo de la Calzada. Además de otros que ya sólo podremos conocer por documentación gráfica antigua al haber sido demolidas las fachadas, víctimas de nuevos gustos de un momento concreto en que se detestaba lo barroco; como ejemplo de ello recordaremos ahora: Cuenca, Bilbao y Santander, para profundizar en ellos en páginas siguientes.

38 Como las de los desastres que produjo un rayo en la torre y fachada de la Catedral de Oviedo. V. de la Madrid Álvarez, *El arquitecto barroco Francisco la Riva Ladrón de Guevara (1686-1741)*, Ediciones Trea, S. L., 1998, pp. 120-150.

39 En 1713, por medio de Real Cédula, se concede la octava parte de los diezmos del obispado para la conclusión de las obras. C. Asenjo Sedano, C., *Guadix: Guía histórica y artística*, Diputación Provincial de Granada, 1996, p. 211.

40 E. Hernández Albaladejo, *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990, pp. 153-156.

41 Realizado el primero por Domingo de Bidarte y Pedro González de San Pedro, según traza del platero José Velázquez de Medrano, entre los años 1599-1600. M. C. García Gaínza, "El retablo romanista",

plemente, vistosos e imaginativos retablos en lugares como el crucero, trascoro y las capillas en las que, en el momento que había dinero de la fábrica o de particulares que lo ofrecieran, se fueron sustituyendo los antiguos por otros nuevos, mas ricos en imaginería y fastuosa decoración. Este aspecto ya lo tratamos en un estudio de alcance general y a él remitimos⁴².

2 EL MALTRATO DE LOS TIEMPOS POSTERIORES

2.1 Primero fueron las palabras vejatorias

A los pocos años de realizarse las obras más grandiosas e imaginativas de nuestro barroco, esto es, al saltar a la segunda mitad del siglo XVIII, ya empezaron a ser mal vistas por los ojos de los ilustrados, académicos o no, e intelectuales, en general, afianzados incluso, por los gustos estéticos que emanaban de la misma Corona. La puesta en marcha de la Academia de San Fernando (1752)⁴³ potenció un cambio sustancial en el aprecio de la tradición cultural española que, en términos generales suponía su desprecio y deseo de reemplazo por nuevos ideales estéticos procedentes de otros países considerados más avanzados⁴⁴. El nuevo espíritu religioso que prendía en algunas capas de la sociedad y principalmente, en las más influyentes en ámbitos culturales y artísticos tampoco se ajustaba bien a la configuración que habían adquirido los templos en las dos últimas centurias⁴⁵. Los intelectuales mas influyentes: Ponz, Llaguno, Ceán Bermúdez y a veces, aunque más mesurado, Jovellanos⁴⁶, volcaron su menosprecio en páginas escritas que fueron tenidas muy en cuenta por sus eruditos coetáneos, los de todo el siglo XIX y aun hasta bien entrado el siglo XX. De los cuatro eruditos antedichos, fue D. Antonio Ponz el

en *El retablo español, Imafrente*, número monográfico dedicado al Retablo Español, nº 3, 4 y 5, años 1987, 88, 89, pp. 96-98. Y el segundo, proyectado por Narciso Tomé en 1737, ferozmente criticado por D. Antonio Ponz, desmontado en 1880 al efectuarse la restauración por Demetrio de los Ríos y mas tarde cedido a los capuchinos.

42 G. Ramallo Asensio, "El retablo barroco en las catedrales españolas. Aproximación a una sistematización", en *Imafrente*, Revista del Departamento de Historia del Arte, nºs 12-13, 1996-1997, publicado en 1998, pp. 51-78.

43 C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989.

44 I. Henares Cuéllar, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977.- J. E. García Melero, "Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Madrid, 1998, pp. 287-342.

45 A. Rodríguez G. de Ceballos, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado del Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-13-14, Madrid, 1988, pp. 114-127

46 Antonio Ponz Piquer se formó en Italia y allí llevo a conocer a los principales adalides del Neoclasicismo, desde 1776 fue secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; D. Eugenio Llaguno y Amirola fue el autor de *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde su restauración*, publicada en 1829 por Ceán Bermúdez y este trabajo le llevó asimismo a la crítica implacable hacia el Barroco; y en cuanto a D. Gaspar Melchor de Jovellanos y D Juan Agustín Ceán Bermúdez, bastante más jóvenes que los anteriores, estuvieron siempre influenciados sus mismos juicios estéticos despreciativos hacia el arte producido en años inmediatamente anteriores.

que más efecto causó por haberse publicado sus opiniones casi al momento de emitirlas y el contacto directo que tuvo con los usuarios y custodios de las obras que criticaba o ensalzaba, pues el Diccionario de Llaguno se publicó ya casi en vísperas de implantación del espíritu romántico y Ceán Bermúdez se dedicó a los artistas plásticos, aunque también intervino muy activamente en alguno de los frentes abiertos contra obras barrocas⁴⁷.

Al ser tantas las páginas del *Viage de España*, y *Viage fuera de España*, de D. Antonio Ponz repletas de fuertes improperios contra las obras barrocas que encuentra en los monumentos visitados y en particular, en el ámbito que nos interesa, las catedrales, no vamos a pormenorizar aquí muchos casos, pues su abundancia, nos daría para ocupar el número de páginas asignadas a este artículo en esta revista, y aun las superaríamos con creces. Sólo entresacaremos alguna opinión general y alguna otra concreta que servirán como exponente de algo que, por otra parte, ya es bien sabido. Y esta postura no se da tan sólo ante los retablos de madera que ya habían sido prohibidos por la misma Corona, dado el peligro de incendio que presentaban⁴⁸, aunque sea a ellos a los que dirige los peores epítetos que son recogidos, desde luego sin ánimo de ser exhaustivos, en el prólogo del tomo XVII, dedicado a Andalucía; allí, se les tilda de “indigestos promontorios, maderajes afrentosos á la nación, abortos ridículos del arte, objetos indignos de las casas de Dios, piras incendiarias, insípidas puerilidades...”⁴⁹. Aunque también resulte interesante descender al detalle en alguno de ellos (siempre de catedral) y escuchar sus vituperios concretados en la obra: Así lo hace ante el mayor de la catedral de León, obra de Narciso Tomé, que, escudándose y utilizando las palabras que supuestamente dijo un profesor describe como “adornado con los pellejos de todos los borregos, ovejas y carneros...”⁵⁰, refiriéndose con ello a la simulación de ráfagas de nubes que el artista había repartido por toda la superficie, a fin de potenciar una sensible visión celestial. Igualmente expresa su repulsa ante el baldaquino de principios del siglo XVIII que ocupa el presbiterio de la catedral de Badajoz: “de lo pésimo que puede verse en materia de talla, y nada digno por su forma de tal catedral”⁵¹. También le molestaban y en gran manera, los tabernáculos de fuerte impronta barroca que fueron añadidos en muchos casos a los retablos mayores, sustituyendo a los tardo renacentistas o los del primer barroco, con el fin de darle más lujo y protagonismo al lugar destinado a la exposición del Santísimo Sacramento; por

47 J. M. Serrera Contreras, “Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás”, *Archivo Hispalense*, nº 251, 1999, pp. 151-175. En este artículo se estudia, con ayuda de elocuentes documentos, la desdichada fortuna del retablo del Sagrario de la catedral de Sevilla.

48 Elemento artístico que había sido proscrito desde Carlos III y que, tras el incendio acaecido en la Real Cárcel de Corte que se originó en el retablo de su capilla volvió a verse condenado por Carlos IV en Carta enviada a todos los obispos y arzobispos.

49 A. Ponz, *Viaje de España, seguido de los dos tomos de Viaje fuera de España*, M. Aguilar, editor, Madrid, 1947, T. XVII, p. 1469.

50 A. Ponz, “Me desespera ver en las iglesias esta clase de ornatos tan feos...” “No parece -decía un profesor- sino que para adornar este retablo se habían recogido los pellejos... que por algunos días se habían muerto en los contornos de León, porque no parece sino una pellejería...””, T. XI, carta IV, p. 1008.

51 *Ibidem*, p. 720.

ejemplo expresa su ácida crítica ante el sagrario-expositor del retablo mayor de la catedral de Sigüenza⁵² y lo mismo, al de Pamplona: según su dictamen tanto uno como el otro debían eliminarse ya que “si no le quitan (al retablo mayor de Pamplona) el ridículo tabernáculo moderno ... y lo demás con que han llenado el espacio que ocupaba el antiguo, mantendrán una insufrible deformidad”⁵³ y sigue, sin querer desaprovechar la oportunidad de atacar a los demás retablos barrocos de la catedral: “que es la que se observa en los demás retablos de las capillas”⁵⁴.

Continuando con las obras de madera, también le incomodaban sobre manera las imponentes cajas de órganos que se habían construido con todo el esfuerzo y gasto económico y por los mejores organeros, escultores y tallistas, durante el primer tercio del siglo XVIII⁵⁵. Son muy pocas las que se libran de su demoleedor juicio crítico; así, oigamos lo que expresa en su visita a la catedral de Córdoba, aunque generalice sobre ellos: “Estas máquinas, pues, cuya armonía llena de majestad los templos y arrebatada los espíritus a la contemplación del Criador, han tenido la desventura, en las más célebres de nuestras catedrales⁵⁶, de verse engastadas en despreciables e intrincados maderajes, como si a un precioso diamante lo montasen en un pedazo de corcho mal formado”⁵⁷. Y en concreto, refiriéndose a los de Sigüenza, “cosa mastina cuanto pueda darse”, se alegra de que no lleguen a estar dorados porque así “se perdería menos si los destinaran a la lumbre”⁵⁸.

Pero no sólo son las obras hechas en madera las que acaparan la dura crítica. Igualmente dirige su juicio despreciativo contra las decoraciones arquitectónicas de algunos edificios o estancias de ellos, como por ejemplo la capilla del cardenal o sacristía nueva de la catedral de Córdoba: “defectuosísima en los ornatos de su elevación cuanto pudieron ser los más ridículos de Churriguera”⁵⁹, o las capillas de San Isidoro y San Leandro, de la de Sevilla: “La capilla de San Leandro (...) está llena de hojarasca y de malísimos ornatos dentro y fuera de ella, de modo que afea mucho este recinto. Y no es nada mejor la de San Isidoro (...) Estos dos santos tutelares de Sevilla tuvieron la mala suerte (...) de

52 “El que ahora tiene; obra pésima; dentro de la cual no parece debía encerrarse el mayor de nuestros misterios”, *Op. cit.*, p. 1160

53 A. Ponz, *Viaje fuera de España*, 1785, Vol. II, p. 338.

54 Se está refiriendo a los retablos de las capillas colaterales que en Pamplona, como en otras muchas catedrales de España (Oviedo, Barcelona, Huesca, Sevilla, etc.) se habían ido cambiando desde las últimas décadas del siglo XVII hasta mediados del XVIII.

55 Sólo por dar una breve referencia, anotemos aquí los de las siguientes catedrales: Plasencia (1683-92), muy denostado por Ponz; Palencia, de Domingo Chavarria y Santiago Carnicero (1688-91); Santiago de Compostela, donados por el arzobispo Monroy y construidos por Manuel de Viña (1704-12); Salamanca debido al organero real D. Pedro de Echevarria y Oviedo, obra del mismo maestro real (1749-52).

56 Nota del autor. En realidad se está refiriendo a las extraordinarias cajas de los órganos de: Salamanca (1945), Oviedo (1749), Santiago de Compostela (1704-12), Toledo, 1758, Granada (1744-49) y otros como los de, Sevilla, Córdoba, Badajoz, Zamora, Palencia, Plasencia o Sigüenza.

57 A. Ponz, *Viaje de España, seguido de los dos tomos de Viaje fuera de España*, M. Aguilar, editor, Madrid, 1947, T. XVII, p. 1474.

58 *Ibíd.*, p. 1162.

59 “Su planta es ochavada y no mala, pero defectuosísima en los ornatos de su elevación, cuanto pudieron ser los más ridículos de Churriguera”, *Ibíd.*, p. 1477.

que se trató de obsequiarlos con el ornato de estas capillas en malísimo tiempo para las artes⁶⁰, o el fastuoso y rico retablo de mármoles levantado en el trascoro de la catedral de Sigüenza⁶¹ al que alaba en la riqueza de materiales, aunque lamenta su realización⁶². Pero creemos que se lleva la palma de los desprecios el juicio volcado sobre la fachada de la catedral de Murcia: “Es una maquina tan tremenda, llena de columnas, estatuas, hojarascas, líneas torcidas y disparates en que pasma el ver tanto trabajo y tan infelizmente empleado”⁶³.

En cuanto a los coros en el centro de la nave, también llegó a ponerlos en peligro, pues lo que se aconseja en el prólogo del tomo XVII, dedicado a Andalucía, podía sembrar la duda ante su permanencia y facilitar su eliminación, pese a que ello llevara aparejada la de los órganos (denostados, como acabamos de ver) o los malos retablos adosados a ellos en el frente o en los laterales; así dice: “Consérvense los excelentemente hechos, nombrados también en esta obra, aunque ocupen los espacios principales de los templos; pero nunca más se hagan en sitios semejantes⁶⁴. Los ejecutados bárbaramente, cuando antes se quitasen de en medio, juntamente con los malos retablos, tanto mejor para la decencia de las iglesias⁶⁵. Esta claro que de esta forma se abría la veda al desmontaje y destrucción de los coros en aquellos casos en que no se alcanzara el nivel de excelencia o, simplemente fuesen, siempre según el juicio de los neoclásicos, desmedidos en su barroquismo, al tiempo que se volvía a plantear el traslado de la sillería al presbiterio. De hecho Ventura Rodríguez ya planteó esta ubicación en los planos que hizo para la nueva catedral de Burgo de Osma⁶⁶ y otras varias obras, e igualmente, unos años después (ca. 1790) ya se propuso llevar el coro al presbiterio recientemente agrandado de la catedral de Jaca⁶⁷. Y, por supuesto, fue esto lo que se intentó cuando se pensó y proyectó la transformación de la cabecera de Santiago de Compostela, ampliándola para que pudiera acoger un retrocoro, aunque sin destruir nada del monumento medieval que, por el contrario,

60 Ibid., p. 765.

61 Financiado por el obispo D. Andrés Bravo de Salamanca y teniendo como inspiración el de Murcia, fue diseñado por Juan de Lobera en 1666. M. Pérez-Villamil, *La catedral de Sigüenza*, 1899, facs. El Museo Universal, Madrid, 1984, pp. 251-252.

62 “Habrá usted oído celebrar como cosa portentosa la obra del trascoro de esta iglesia; y, sin duda lo sería en algún modo, si por el gasto y la materia se hubieran de medir y estimar las obras de las nobles artes (...) pero tuvieron la desgracia de no acertar con profesor que llenase sus intenciones”, *Op. cit.*, p. 1161.

63 D. Antonio Ponz en carta dirigida a Eugenio Llaguno el 21 de Septiembre, recogido por E. Hernández Albaladejo, *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990, p. 12.

64 El asunto de la ubicación que había quedado claramente resuelto y zanjado desde principios del siglo XVII, volverá al candelero con esta postura ilustrada, y afrancesada, en realidad,

65 A. Ponz, *Op. cit.*, p. 1471.

66 En 1755, se encarga un estudio a Ventura Rodríguez para consolidar la catedral y en su caso ampliarla, momento en que presenta tres planos para la construcción de una nueva catedral que sustituyera a la anterior: T. F. Reese, *The Architecture o Ventura Rodríguez*, 2 tomos, Garland Publishing Inc., Nueva York, 1976.

67 D. J. Buesa Conde, “La catedral de Jaca”, en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987, p. 67.

pretendía poner en valor⁶⁸, aunque es bien cierto que el coro del centro de la nave, ya de finales del siglo XVI y remontado de órganos barrocos quedaría eliminado. Otro efecto que se derivó de esta postura llegó a ser beneficioso pues fue el cuidado que a partir de entonces se adoptó en el diseño del muro trascoro aunque eso sí, siempre con esquema clásico y materiales de piedra, o simulados, y por ello, limitando las fantásticas libertades que se habían conseguido en tiempos inmediatamente anteriores⁶⁹. Así se consiguieron los ejemplos de Almería⁷⁰ y Guadix⁷¹, vinculados a las formas de Ventura Rodríguez y la reutilización del altar palaciego de Riofrío en el trascoro de Segovia, Trazado según diseños de Hubert y Antoine Dumandré que hubo de ser modificado por Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez⁷².

2.2 A continuación se pasa a la acción

Este desprecio pronto causó sus efectos destructivos, pero lo peor es que dejó sembrada la simiente para actuaciones que se fueron llevando a cabo en el tiempo, hasta llegar a nuestros días en las que se eliminaron y eliminan importantes obras barrocas y tanto de arquitectura pétreo como de madera, tal y como se verá en páginas finales. El ataque furibundo continuó y aun hoy continúa, a veces de manera más solapada y otras con la misma saña⁷³ que lo hicieron los predecesores⁷⁴. Aunque es cierto que la mayoría de las veces se optó por el silencio. Sepamos ahora lo que opina Lampérez y Romea sobre lo añadido en el barroco a la catedral de Burgos: “No dejaron en los siglos XVII y XVIII de ejecutarse algunas (...) más para lamentadas que para admiradas”⁷⁵. Las obras barrocas de nuestras

68 A. Vigo Trasancos, *La catedral de Santiago y la Ilustración, Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Electa - Consorcio de Santiago, 1999, pp. 113-158.

69 P. Galera Andreu, “El coro en las catedrales de Andalucía oriental. Entre el Barroco y el Neoclasicismo”, en *Las catedrales Españolas...*, pp. 41-64.

70 M. R. Torres Fernández, “La transformación barroca en la catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación”, en *Las catedrales Españolas...*, pp. 269-295.

71 P. Galera Andreu, “La catedral de Guadix. Su arquitectura”, en AA. VV., *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*, Cabildo Guadix y Mouliaá, S. L., 2007, pp. 113-157.

72 A. Ruiz Hernando, “Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia”, en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, R.A.B.A.S.F., Madrid, 1985, pp., 199-242.

73 Leamos lo que sobre el trascoro de la catedral de Sigüenza se sigue diciendo en obras de divulgación, publicadas en 1997: “La catedral seguntina, tan digna de estudio y contemplación por su mérito e importancia nunca se visita sin lamentar el pésimo efecto del trascoro, en el que derrochó en siglo XVII su peor gusto, en este caso abominable, con la mole de mármoles y tallas doradas que realmente destruyen el efecto de las admirables líneas de la catedral”. Felipe-Gil Peces Rata, *La Fortis Seguntina. Catedral de Sigüenza*, Escudo de Oro, 1997, p. 32

74 De modo semejante se había expresado D. Manuel Pérez Villamil en su libro, *La catedral de Sigüenza*, 1899, edición facsímil, El Museo Universal, Madrid, 1984, pp. 148-149.

75 “No dejaron en los siglos XVII y XVIII de ejecutarse algunas (capillas de la Anunciación de San Enrique, sacristía nueva, trascoro) más para lamentadas que para admiradas. Y, por fin, sirve de clausura a la historia del templo Burgalés, la capilla de Sta. Tecla, estupenda máquina churrigueresca donde todo es grande: el espacio, el yeso empleado y la imaginación disparatada”. *Catedral de Burgos*, El Arte en España, Edición Thomas, s/d., p. 9. El librito está traducido al francés e inglés, así como ilustrado con 48 buenas fotografías que, por supuesto, no reproducen ninguna obra barroca.

catedrales y en general, de todos los monumentos de que se tratase, pero ahora sólo reseñamos los primeros templos, se despachaban con frases bien cortas como lo eran: “retablo de gusto churrigueresco”, o “capilla decorada al gusto churrigueresco”⁷⁶. Hasta en la literatura vemos reflejo de ello y así, cuando en *La Regenta*⁷⁷ D. Saturnino Bermúdez, el erudito local que sabe todo de la catedral de Vetusta (Oviedo) y está haciendo de cicerone para unos visitantes, califica a la capilla de Santa Clementina, Santa Eulalia, en la realidad⁷⁸, como “el lunar, el feo lunar, el borrón diré mejor de esta joya gótica”⁷⁹.

Con este ambiente creado y ya aceptado por los ilustrados, lo primero fue cortar con cualquier propuesta que pudiera presentar alguna rémora del “gusto corrompido” que se trataba de erradicar. Hay algún ejemplo de ello como lo fueron los diseños que se hicieron para la fachada principal de la catedral de Pamplona por Vicente Arizu (1766) y por Juan Lorenzo Catalán⁸⁰, grandiosos pero en estética tardo barroca y por ello, desdénados a favor del sobrio y monumental proyecto de Ventura Rodríguez. Y bajando a lo concreto y ya en obra realizada, recordemos la reforma que se le hizo al proyecto de Ferro Caaveiro (1757) para adaptar en lo posible al nuevo gusto su diseño para la fachada de la Azabachería de la catedral de Santiago⁸¹, así como el remate con cúpula que diseñó Ventura Rodríguez para la torre de la catedral de Murcia⁸² o también la interesante emulación neoclásica del Transparente, de Toledo, en la catedral de Cuenca como retablo de San Julián el Tranquilo, diseñado en 1752 por Ventura Rodríguez⁸³.

Lo cierto es que todo lo que se hiciera a partir de los años 60 del siglo ilustrado, habría de estar acorde con lo que se predicaba y por supuesto y ante todo, diseñado

76 De todos es sabido que aun hoy día este término, como adjetivo, conserva intacta toda su carga peyorativa aunque ya a principios del siglo XX se comenzara a intentar rehabilitar el nombre de estos arquitectos. En este sentido, quizás resulte interesante la definición que de la palabra da Manuel Pérez Villamil, en el Glosario de su libro, *La Catedral de Sigüenza*, p. 434, editado en 1899. Churrigueresco: “Adjetivo derivado el nombre del arquitecto D. Juan (sic.) de Churriguera, y que injustamente se aplica por el vulgo a los monumentos muy recargados de ornamentación y de aspecto extravagante y ridículo. Hoy se empieza a hacer justicia al mérito de este ingenioso profesor español”.

77 Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, publicada en dos volúmenes, en los años 1884-85, Daniel Cortezo y Cía., Barcelona. Edición consultada de José María Martínez Cachero, Ediciones Nólbel, 1994.

78 Capilla de Santa Eulalia de la catedral de Oviedo fue promocionada por el obispo F. Simón García Pedrejón y levantada a partir de 1690, según trazas de los arquitectos Francisco Menéndez Camina, padre e hijo. G. Ramallo Asensio, “El Barroco”, en AA. VV., *La catedral de Oviedo. Historia y restauración*, Ediciones Nólbel, Oviedo, 1999, pp. 174-181.

79 Sin duda el “sabio” local está transmitiendo el pensar y sentir de Clarín y el de los capitulares y de más entendidos ovetenses cuando continúa: “... el mal gusto desbordado, la hinchazón, la redundancia se han dado cita para labrar estas piedras en las que lo amanerado va de la mano con lo extravagante, lo recargado con lo deforme”. *La Regenta, Op. cit.*, p. 37.

80 R. Fernández Gracia, “Barroco”, en *La catedral de Pamplona*, V. II, 1994, pp. 39-40.

81 A. Vigo Trasancos, *Op. Cit.*, pp. 31-82.

82 Los dos pisos renacentistas se pudieron al fin continuar en 1765, según diseño de Juan de Gea que, en lo esencial, seguía la articulación mural del siglo XVI. Se levantaron otros dos pisos mas, el cuarto con los conjuratorios y al llegar al remate se pidió asesoramiento a la Academia, diseñando Ventura Rodríguez el cuerpo octogonal con cúpula y linterna que ahora tiene y que logró armonizar el conjunto.

83 Al tiempo se estaba realizando la remodelación del presbiterio, gracias a diseño del mismo arquitecto y realizado por los mismos artífices: Eugenio González y Pedro Ignacio Incharraundiaga.

por arquitectos formados en la Academia y no en la tradición de los retableros, como despectivamente se les denominaba. Muchas actuaciones y de gran envergadura, fueron proyectadas para transformar nuestros primeros templos a la nueva estética. En un primer momento en estas actuaciones no se respetaba el barroco, pero tampoco la arquitectura medieval⁸⁴. Habríamos de llegar a finales del siglo para que, como anticipo del espíritu romántico, se valorase el aspecto antiguo del edificio⁸⁵.

Se propuso la reforma de varios presbiterios de catedrales, alargándolos para colocar en ellos la sillería de coro y un clásico tabernáculo adelantado hacia el crucero: por supuesto habría que eliminar el retablo barroco.

3 DESMANTELAMIENTO DE LOS COROS Y DAÑOS COLATERALES. TRES MOMENTOS

Ya se ha dicho, aunque de pasada, cómo en los años inmediatos a la finalización del Concilio de Trento, se aconsejaba pasar el coro desde su lugar tradicional: el centro de la nave, hasta el presbiterio. Asimismo se veía cómo esta primera amenaza para su pervivencia se disipó al reconocerse desde la misma Roma la antigua tradición española y aceptar esa singularidad en nuestras iglesias mayores⁸⁶. De todas formas, en este primer momento, sólo en un caso, se llevó esto a la práctica y fue, en la catedral vieja o de la Santa Cruz, de Cádiz donde, entre 1571 a 73 y por deseo del obispo García de Haro que venía desde Roma y muy influido por el nuevo espíritu litúrgico, se trasladó el coro a la capilla mayor⁸⁷.

El segundo momento de peligro fue el de las feroces críticas de Ponz y, en general, todos aquellos que compartían su desprecio por el Barroco, frente a la admiración sin límites por las formas clásicas. Ya lo hemos expuesto páginas atrás y no vamos a volver a ello. Pero curiosamente, este momento no se saldó con ninguna baja inmediata. Es cierto que hubo bastantes intentos en catedrales para hacer más profundos los presbiterios a

84 Para este periodo resultan imprescindibles los estudios de, J. E. García Melero, "Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, nº 2, 1989, pp. 223-286.- Id., "Espiritualidad y estética: las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas en el siglo XVIII", en *Hispania Sacra*, 84, 1989, pp. 603-640.- ID., *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración: la incidencia del neoclasicismo en el gótico*, Ediciones Encuentro, 2002.

85 Fue fundamentalmente Isidoro Bosarte quien en su *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España. Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*, Madrid, 1789, llamó la atención sobre la importancia y adecuación de este estilo para la arquitectura religiosa. Véase también: J. E. García Melero, "La visión del Románico en la historiografía española del "Neoclasicismo romántico", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, 1988, nº 2, pp. 139-186.

86 Véanse notas 19 y 20.

87 Allí estuvo hasta 1596, fecha del incendio provocado por las tropas inglesas que destruyeron las cubiertas de madera, así como retablos y sillería: P. Antón Solé, "La catedral vieja de Santa Cruz de Cádiz: estudio histórico y artístico de su arquitectura", en AEA, T. XLVIII, 189, 1975.- Id., *Las catedrales de Cádiz y su Museo*, Escudo de Oro, Barcelona, 2001, p. 4.

fin de trasladar allí la sillería y colocar ante ella el ansiado tabernáculo de mármoles y hechuras classicistas y para ello, se presentaron proyectos muy acabados, como lo fueron el de Santiago de Compostela⁸⁸ y el de Málaga⁸⁹, pero ninguno de los dos se llegó a realizar. Solo se pasó a la obra en la catedral de Jaca y aun así, quedó frustrada. Allí, a partir de 1790, se tomó el acuerdo de desmontar el ábside románico para alargar la cabecera y poder poner la sillería de coro, quitando por supuesto, este elemento del centro de la nave. La obra se llevó a cabo e incluso, se levantó una cúpula sobre la parte recta de ese presbiterio ampliado, bajo la cual se ubicaría el tabernáculo; asimismo también se llegaron a pintar los muros, pechinas y cúpula. Pero el traslado se demoró tanto que no se consiguió hasta 1919⁹⁰. Otro caso distinto es el de Palma de Mallorca. Las dignidades de esta catedral venían desde tiempo atrás planteando el traslado del coro a la Capilla Real, espacio existente en la cabecera del templo que, por lo tanto no había que alterar para conseguirlo. Por ello en los años a caballo entre los siglos XVIII y XIX el tema volvió con fuerza y el coro estuvo en grave peligro, pero es cierto, aunque parezca chocante, que a su conservación, por el momento, colaboraron los escritos de Jovellanos que a la sazón se encontraba deportado en la Isla, desde 1801. Su voz se levantó en defensa de tal elemento y sus documentados y sensatos razonamientos a favor del coro en el centro de los templos y en especial, en esta catedral de Palma se basaban, tanto en argumentos de tradición y función litúrgica, como en razones meramente estéticas y, desde luego, una vez más, dan muestra de su buen juicio y sentido común⁹¹.

El tercer momento de ataque a los coros en el centro del templo lo hemos vivido durante el pasado siglo XX y, sorprendentemente, ya que no se argumentaban ni razones litúrgicas de peso, ni tampoco estéticas de rechazo al barroco, ha resultado ser el momento más destructivo. Haciendo la reseña por orden cronológico han sido eliminados los de las catedrales de: Oviedo (1894-1900), Palma de Mallorca (1903), Jaca (1919), Granada (1929-30), Valencia (1936) Pamplona (1939-46), Santiago de Compostela (1945), Barbastro (1950), Santander (1951), Las Palmas de Gran Canaria (1966) y Huesca (1969-70). Un amplio número de coros han desaparecido de la nave central de nuestras catedrales y con ellos, gran cantidad del arte mueble que iba ligado a ellos, como lo eran: los órganos, retablos adosados a los muros laterales, retablo del trascoro, sillería coral y rejas.

En el mejor de los casos se ha mantenido la estructura de los muros laterales y sobre ella, los órganos. Así se hizo en Santiago de Compostela y también, Granada. Asimismo en la primera de estas dos catedrales citadas, no se destruyó la sillería, trasladándose al coro alto de San Martín Pinario, primero, luego a Sobrado de los Monjes, donde se colocó

88 Véase nota 68.

89 J. A. Sánchez López, "Ilustración y Utopía. La "Nueva Imagen" de la catedral de Málaga y su repriminación arquitectónica", en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, pp. 141-172.

90 Véase nota 67.

91 Escrito recogido en: A. R. Fernández y González, *Jovellanos y Mallorca*, Edic. Biblioteca Bartolomé March, Palma de Mallorca, 1974, pp. 63-81.

en el presbiterio y por fin, de nuevo al primer lugar que ocupó en su peregrinar⁹². En la catedral de Granada se reutilizó su fastuosa fachada trasera, realizada por José de Bada y Navajas entre 1736 y 1741, así como sus esculturas, para revestir y dotar la que pasaría a ser Capilla de Nuestra Señora de las Angustias⁹³. En otros casos se ha procedido a guardar y musealizar los elementos más importantes que albergaba y eso es lo que se hizo en la catedral de Huesca, donde su museo catedralicio, recoge buena parte de las esculturas y elementos salvados, aunque desubicados de un coro en el centro de la nave, con fachada de realización muy tardía (1791) y según los gustos neoclásicos⁹⁴. En Oviedo se depositó la gótica sillería⁹⁵ entre la Sala Capitular y la Capilla de Santa Bárbara; durante los años de la Guerra se destrozó una mitad y tras ella, se guardó el resto en el piso alto del claustro, donde quedó abandonada y deteriorándose⁹⁶, a la par que se perdían o “extraviaban” bastantes de los elementos que la conformaban⁹⁷; esta lamentable dejadez duró hasta la década de los 80 en que se llevó a cabo la restauración de lo que quedaba y se montó en la Sala Capitular. Pero lo más lamentable fue que los grandiosos órganos, realizados entre 1747-48, por D Pedro de Echevarria, organero real, se perdieron para siempre⁹⁸. El coro de Santander, de piedra bien labrada y decorada con guirnaldas era obra sólida de buenos canteros, realizada entre los años de 1668-70, a fin de dotar a la Colegiata de los elementos que se consideraban necesarios para su reconversión en sede catedralicia⁹⁹; pero su existencia concluyó después del incendio que sufrió la ciudad en 1941, y no tanto por que se hubiera deteriorado, pues hay fotografías de después del trágico suceso en las que se puede observar que quedó sin daños, sino por cambiar el aspecto general del templo a un

-
- 92 A. Rosende Valdés, “El antiguo Coro de la catedral de Santiago”, en *Compostellanum*, 23, 1978, pp. 215-246.- Id. y J. Suárez Otero, *El coro lúgneo de la Catedral de Santiago de Compostela. Memoria histórica, recuperación y restauración*, Caixa Galicia, 2004.
- 93 E. Javier Alonso Hernández, “Capillas y Altares Perimetrales”, en *El libro de la Catedral de Granada*, coord., L. Gila, 1159-1165.
- 94 A. Durán y Gudiol, “Catedral de Huesca” en *Las catedrales de Aragón*, pp. 114-115.- Id., *Historia de la catedral de Huesca*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 1991, pp. 203-236.
- 95 Últimamente ha sido estudiada y muy certeramente atribuida a Alejo de Vahía: C. J. Ara Gil, “La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería del coro de la catedral de Oviedo”, en *Anales de Historia del Arte. Homenaje al Profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori*, Editorial Complutense, Madrid, 1993-94, pp. 341-352.
- 96 Fue hasta que el matrimonio alemán Henry y Dorothy Kraus se ocuparon de ella, a partir de 1976, incluida como principal, en su libro, *Las sillerías góticas españolas*, Alianza Forma, 1983, pp. 13-100.
- 97 Una misericordia fotografiada por mi mismo en 1974, cedida, junto con otras fotografías, a la Dra. I. Mateo Gómez que a su vez publicó en su importante obra: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, f. 193, ya no estaba en el 78, cuando se volvieron a inventariar todas las piezas sueltas para su estudio por el matrimonio Kraus; de ello se da noticia en la p. 71, il. 41, de la obra citada en la nota anterior.
- 98 Al desmontarse se vendió lo que se pudo aprovechar de ellos a la iglesia de Nayahoyo, en Gijón que promocionaba el Conde de Revillagigedo (1903) y allí desaparecieron, al ser incendiado el templo durante los sucesos de la Guerra Civil. G. Ramallo Asensio, “El Barroco”, en *La catedral de Oviedo*, pp. 216-217.
- 99 Algo que consiguió en 1754. Sus autores fueron Francisco del Pontón Setián y Juan de la Sierra; M. A. Aramburu Zabala, “De colegiata a catedral”, en, J. L. Casado Soto (ed.), *La catedral de Santander*, Fundación Marcelino Botín, 1999, pp. 129-198.

estilo neo renacentista herreriano, desembarazando la nave de ese incordiante elemento, a la vez que se construía una nueva cabecera profunda, rodeada por girola¹⁰⁰.

Los coros de las catedrales isleñas, tanto el de Palma de Mallorca, como el de las Palmas de Gran Canaria, son los que han sufrido mayor afrenta. El primero de ellos, renacentista, después de muchos intentos justificados en toda índole de pretextos¹⁰¹, fue eliminado por Antoni Gaudí en los primeros años del siglo, al momento de su actuación general en la catedral¹⁰². Según opina este autor que suscribe¹⁰³, muchos males se derivaron de ello; apoyo sin reservas lo que decía Jovellanos en el momento de su defensa: “No puede negarse que quitando el coro de en medio de la catedral de Mallorca, aquel vasto edificio representaría un golpe de vista muy espacioso. Pero (...) visto el primer y único objeto nada más se tendría que reparar”¹⁰⁴; es decir, pierde el interés de ir descubriendo poco a poco todo los espacios subordinados y lo que en ellos se acogiese. Tampoco resultó muy lograda la intervención de Gujol en la sillería una vez colocada en la capilla mayor. Aunque lo que mas interesa en este artículo fue la pérdida del importante retablo mayor barroco, trasladado a la iglesia de Santa Catalina y allí conservado: su tamaño y estructura estuvieron muy pensados, para quedar a media distancia del retablo gótico de la capilla real y el coro en el centro de la nave, sin quitar protagonismo al primero, pero con presencia y monumentalidad adecuada, como retablo catedralicio ante el que se celebraban los cultos del cabido¹⁰⁵.

En cuanto al coro de Las Palmas de Gran Canaria fue realización muy tardía y estaba de acuerdo con la ampliación que se había hecho en la catedral durante el último tercio del siglo XVII, pero sustituía a otro de finales del siglo XVI. Había sido diseñado en 1784 por el mismo Diego Nicolás Eduardo que había regido las obras generales y, tras mucho debate para su ubicación, comenzó a construirse en el cetro del templo a partir de 1802 y por José Luján Pérez, inaugurándose en 1807. La nueva sillería se retrasó hasta mediados del siglo XIX y poco más de pasado un siglo, en 1966 se desmontó, pretextando para ello

100 Al tiempo que se hacían estas drásticas intervenciones se aprovechó también para desmontar y eliminar la escalera y portada barrocas, realizadas en 1698, para dar monumentalidad y modernidad al templo, según diseño del cantero montañés, Gregorio de la Roza; *Ibidem.*, pp. 135-140.

101 Entre ellos el problema de estabilidad que, según los técnicos y cuando ello interesaba, presentaban las bóvedas centrales de la catedral.

102 E. Sagristá i Llompарт, “Gaudí en la catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos”, *S. Castellonense de Cultura*, CSIC., Castellón de la Plana, 1962.- M. Seguí Aznar, “El traslado del coro de la catedral de Mallorca. Un recorrido historiográfico”, en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, pp. 65-88. En este artículo se hace un interesante seguimiento al tema, apoyado en exhaustiva bibliografía y grabados antiguos.

103 Igualmente Santiago Sebastián, “Arquitectura del Protorenacimiento en Palma”, en *Mayurqa*, VI, 1969, se lamentaba del mal trato y pérdida del coro, denunciando que Gaudí “Se ensaña con la obra de Juan Salas (llevándole) a mantener una posición antihistórica, cuyas consecuencias sufrió la catedral de Palma con motivo de su intervención”.

104 A. R. Fernández y González, *Op. cit.*, p. 70

105 Esas armoniosas proporciones y tamaño, así como su perfecto ajuste con lo precedente y la limitación espacial que suponía la presencia del coro frente a él, fue un acierto de diseño que demuestra la voluntad integradora que se dio en este periodo, frente a la rigurosa intolerancia del que le siguió.

seguir el espíritu moderno del Concilio Vaticano II¹⁰⁶. Su sillería, alterada y reducida, se colocó en el presbiterio, y sus muros como cierre del jardín del palacio episcopal; con ello ahora el coro catedralicio de Las Palmas haciéndome eco de las palabras de Darías Príncipe y Rodríguez González, “comparte dos funciones: la de un mal remedo, rehecho inconsecuentemente en el presbiterio, y la de tapia de un jardín”¹⁰⁷.

4 EL TIEMPO PROPICIO DE LAS REPRISTINACIONES

Simplificando mucho, recordemos que al momento de los ataques neoclásicos contra lo barroco, tampoco lo medieval salía muy bien parado: pensemos, por ejemplo, en las fachadas clasicistas ideadas y propuestas para la catedral de Toledo, o la intervención en la Torre del Reloj en esa misma catedral. Tampoco fueron muy respetuosos con el ábside mayor de la catedral de Jaca, románico y sacrificado para la ampliación del espacio del presbiterio. Pero igualmente, recordemos los revestimientos interiores con estética del tardo barroco en las catedrales de: Valencia¹⁰⁸, Segorbe¹⁰⁹ y Seo de Urgell. En la primera de ellas también hubo intentos, con sus proyectos, para la remodelación neoclásica de sus portadas medievales¹¹⁰. Tan sólo Jovellanos tomó otra actitud¹¹¹ que afectó por amistad y relación intelectual a Ceán Bermúdez, aunque éste, a veces, fuera más drástico en sus juicios. También, como ya se vio, Isidoro Bosarte se interesó por el pasado medieval¹¹² y, según avanzaba el siglo XIX, esta apreciación se incrementó, fomentada por la postura romántica que se expandía por toda Europa y casi al tiempo, llegaba a España, hasta culminar con los escritos e intervenciones de Viollet-le-Duc¹¹³ y todos los seguidores que le tomaron como guía.

Las formas de raigambre medieval y sobre todas ellas, las del gótico radiante, se consideraron por los teóricos de la arquitectura como las más adecuadas para los templos cristianos y en general, todos los elementos destinados al culto¹¹⁴. El reflejo de esta ten-

106 A. Darías Príncipe y M. Rodríguez González, “La disposición de los coros en las catedrales canarias”, en: *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, pp. 123-139.

107 *Ibidem*, p. 137.

108 J. Sanchis y Sivera, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909- J. Bérchez Gómez, *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, 1987, cap. V.-

109 J. Bérchez Gómez, *La renovación ilustrada de la catedral de Segorbe: Del obispo Alonso Cano al arquitecto Vicente Gascó*, Gráficas Vimar, S. L., 2001.

110 P. Cisneros Álvarez, “Los proyectos arquitectónicos de remodelación neoclásica de la Puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia”, en *El comportamiento de las catedrales...*, pp. 223-232.

111 J. Barón Thaidigsmann, *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura*, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1985

112 Véase nota 84.

113 E. E. Viollet-le-Duc y P. Mérimée, “Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement des cathédrales” *Bulletin des Comités Historiques*, T. I, París, 1849, pp. 131-155.- E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture française du XIe au XVIIe siècle*, París, 1856.

114 I. González-Varas Ibáñez, “La catedral gótica, un modelo teórico para la restauración estilística”, en *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, cap. IV, Ámbito Ed. S. A., Valladolid, 1996.

dencia fue notorio en España. De todos es conocida la intervención realizada para “completar” la fachada principal de la catedral de Barcelona¹¹⁵, buscando dar a esa fachada representativa una rica imagen exterior que nunca había tenido, y que tampoco era propia de ese gótico levantino de finales del siglo XIII y primera parte del XIV en que se había levantado el templo.

Igualmente, Ignacio González Varas ha estudiado a fondo la intervención llevada a cabo en la catedral de León para su repriminación que llevó consigo, entre otras actuaciones, el desmontaje de la cúpula levantada en su crucero por Juan de Naveda¹¹⁶. En la primera catedral citada sólo se añadió, pero en la segunda, la obra tuvo mayor envergadura de realización y causó importantes “víctimas” del barroco¹¹⁷. El argumento definitivo para pasar a la acción y el que siempre era aceptado sin objeciones era el de las deficiencias estructurales del edificio y aquí también se alegó¹¹⁸: la cúpula, así como los retorcidos pináculos de Churriguera y los remates de los hastiales del crucero fueron desmontados para siempre. Se trataba de eliminar los espurios añadidos, pero también de conseguir el perfecto modelo gótico para lo cual, se propusieron nuevos dibujos para cúpula, flecha o cimborrio, aunque a final, todo quedó repriminado en un clásico gótico ideal.

Ahora bien, ante la abundancia de actuaciones en otras catedrales, hechas en nombre a conseguir devolverles su pureza y belleza original, aunque, ciertamente, ésta nunca se hubiera llegado a alcanzar en los momentos de su construcción y sólo fuese ensoñación desde el presente, vamos a elegir dos casos, seguidos de un epílogo, que nos parecen muy representativos de esa tendencia que aun sigue existiendo, que consiste en valorar la historia y sus manifestaciones, en proporción directa a su antigüedad, actitud ésta, que desemboca tantas veces, en borrar para siempre el pasado más inmediato.

115 Sólo recordar sus fechas, de 1882 a 1913, y sus maestros tracistas: Oriol Mestres y Font i Carreras (cimborrio). Basegoda y Nonell, *La catedral de Barcelona. Su restauración, 1968-1972*, E. Técnicos Asociados, 1973.- J. M. Martí Bonet, *La catedral de Barcelona*, Escudo de Oro y Archivo Diocesano de Barcelona, 1997.

116 Quizás el añadido de esta cúpula haya de relacionarlo con la que estaba proyectada y se empezaba a levantar en la catedral de Segovia o también la que se pensaba para Salamanca y en último termino la de Juan de Herrera para la de Valladolid. El hecho es que a partir de 1632 se comienza su construcción, dirigida por Juan de Naveda, arquitecto formado en la tradición clasicista que venía de actuar en la catedral de Oviedo. I. González-Varas Ibáñez, *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1801)*, Monteleón, León, 1993.- Id., (coord.. y varios textos) *La Catedral de León. el sueño de la razón*, 2001 centenario de la restauración, Ed. Cabildo y Caja España, Edileasa, 2001.

117 No solamente fue la cúpula de Naveda, sino que también el fascinante retablo mayor fue desmontado para no volver nunca más a su lugar en la catedral e igualmente, también fue eliminado el pórtico de la fachada norte del crucero.

118 Todo aquel que consulte los expedientes que se generaron a mediados del siglo XVIII por deseo de sustitución de la catedral de Burgo de Osma por una de nueva planta de arquitectura clásica que ya Ventura Rodríguez había diseñado con detalle, podrá comprobar que el argumento más esgrimido fue que el edificio tenía tales deficiencias estructurales que podía caer de un momento a otro; providencialmente para el edificio el terremoto de Lisboa (1755) apenas le afectó y por ello se optó por su conservación, decisión que el tiempo ha demostrado ser acertada ya que, después de haber pasado mas de doscientos cincuenta años, la catedral proto-gótica aun sigue en pie; afortunadamente. AHN., Consejos, S. XVIII, leg. Sin sig., Planos: 844 y 845, y 846, 847, 848. *Planta de la Santa Yglesia Cathedral, 1755, Abril*,

Uno es el de la fachada y torre lateral de la catedral de Cuenca, sustituida y desaparecida, respectivamente, a partir de 1902, momento en que se optó por una falsa fachada neogótica, destruyéndose la simbiosis gótico-barroca que el tiempo y la historia habían servido a la posteridad. El pretexto fue el hundimiento de la torre conocida como el “Girraldo” que no era otra cosa que un remate campanario de estética clasicista y aguda aguja de diseño barroco. Estaba ubicada junto al conocido como Arco de Jamete¹¹⁹, fuera de la obra gótica original, aunque adosada al lado del evangelio. Como era elemento muy querido por el pueblo se pensó en su reconstrucción, lo que exigía desmontar toda la fachada. Así se hizo y quedan fotografías del proceso así como, afortunadamente, de los dos elementos desaparecidos¹²⁰. De la obra se encargó Vicente Lampérez y Romea¹²¹ que diseñó una nueva fachada, acorde con lo que él pensó debió haber sido, caso de existir, la primitiva y, si no fue así, cómo debería ser¹²². Con esta actitud aun se arrastraba la idea de “embellecer” el monumento y completar desde el presente lo que a lo largo de la historia no se había conseguido o, peor aun, se había desfigurado. Conocido es el resultado, aunque no llegó a completarse del todo: su inspiración la sacó el arquitecto de la estructura mural interior. Se perdió así todo rastro de las actuaciones del siglo XVII (1661-99) que habían estado encaminadas a monumentalizar y hermohear el rostro público del primer templo de la Diócesis, como también se había hecho en otras catedrales en las que no se pudo acometer una nueva y suntuosa fachada¹²³. En esa modernización de la antigua fachada estuvieron implicados: José Arroyo y Luis Arriaga¹²⁴ y el resultado logró armonizar los elementos góticos con los añadidos barrocos: Se agrandaron y enmarcaron las tres portadas, dotándolas de una cornisa sostenida por mütulos; se continuó con cuerpo superior compuesto de torres y calle central en la que la cornisa vuelve a tomar gran protagonismo y se remataba con ático de perfil recortado; las torres a su vez, se terminaban en octógono con falsas ventanas en cada uno de sus frentes y, seguramente, aguja aguda de base octogonal que no se llegó a realizar. No es nuestro cometido hacer juicio crítico de lo que se consiguió, pero sí el de recordar que la catedral llevaba siete siglos de existencia cuando ocurrió el percance y, con la drástica propuesta del arquitecto restaurador, se eliminaron totalmente las huellas dejadas en su transcurrir por el tiempo. Por ello nos surge una pregunta que sabemos perfectamente contestar: ¿por qué una nueva fachada de diseño gótico y no la reposición de la que hubo que desmontar, cargada con todo el peso de la historia pasada, completando sus carencias?

119 De hecho la bóveda de este importante elemento de la catedral de Cuenca sufrió desperfectos que no se pudieron subsanar de manera satisfactoria.

120 A. Sanz Serrano, *La catedral de Cuenca*, Ayuntamiento de Cuenca, 1959, p. 11.- M. A. Monedero, *Catedral Museo Diocesano Cuenca*, Ediciones Cero Ocho, 1983, pp. 10 y 11.

121 Tan “amante” de lo barroco, según se deriva de sus juicios ante la catedral Burgos, nota 75.

122 Se mantenía totalmente vigente la teoría de la “Restauración científica”, propuesta por E. E. Viollet-le-Duc por la cual, no sólo habría que reparar el edificio, sino devolverle en lo posible la perfección y pureza original, aunque ésta nunca se hubiese alcanzado.

123 Como ya dijimos dicho en la nota 37, se daba aquí caso similar al de Mondoñedo, Sigüenza u Oviedo, entre otros.

124 A. Sanz Serrano, *Op. cit.*, pp. 14-15.

El otro caso a que antes nos hemos referido y también consideramos muy interesante es el de la catedral de Santiago de Bilbao. La imagen “gótica” que hoy luce por el exterior, tan armoniosa y ajustada a la estética interior, fue el resultado de una intervención “depuradora” de los elementos con que se había configurado durante los siglos XVII y XVIII y su sustitución por otros de diseño neogótico. La iglesia comenzó a levantarse a principios del siglo XV y, para finales, se comenzaba el claustro¹²⁵. A principios del XVII se cerraría su fachada occidental en un gran arco rehundido, rematado con frontón triangular en que se abría enorme claraboya con fina tracería y la portada, estructurada con dobles columnas toscanas que sustentaban frontón triangular, abierto para acoger el escudo de la ciudad¹²⁶. Junto a ella se alzaba la torre que, por un grabado antiguo podemos saber que tuvo un esbelto remate barroco con estética dieciochesca. Así pues, el templo mayor de Bilbao se asomaba al exterior, tanto a la ciudad, como a su entorno: por fachada y torre, a la manera barroca, pero este aspecto cambió radicalmente al neogótico, gracias a la intervención del arquitecto Severino Achúcaro, llevada a cabo entre 1854 a 1887¹²⁷.

5 UN EPÍLOGO EN DOS CAPÍTULOS

Muy brevemente me referiré ahora a dos actuaciones recientes, desde luego en catedrales españolas, que también tienen que ver con intervención sobre obra barroca. Han tenido lugar con diez años de diferencia: 1995 y 2005. La primera en Santo Domingo de la Calzada y la segunda en Valencia. En la una se ha atentado y destruido el legado barroco y en la otra, se ha actuado con el máximo respeto hacia él.

En la catedral de Santo Domingo de la Calzada se comenzó por desmontar (1993) el colosal retablo del presbiterio, obra maestra de Damián Forment (1537-39), a fin de proceder a su restauración integral. Dos años después se mostró así y ya restaurado en las ciudades de Valencia, Sevilla y Zaragoza. En ese corto periodo de tiempo se tomó la decisión de no volver a montarlo en el lugar para el que fue realizado, pues se optó por mostrar sin estorbos la espléndida girola diáfana tardo-románica¹²⁸. Por tanto, para volverlo a montar en el interior de la catedral había que designar un lugar y ese fue, el brazo norte del crucero, justo frente a la puerta de acceso que se había monumentalizado en el barroco ya que se abría a la plaza en que también en el siglo XVIII se había levantado

125 I. García Camino, “Los orígenes de la Iglesia de Santiago en Bilbao”, en AA. VV., *La catedral de Santiago. Bilbao*, Obispado de Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 2000, pp. 63-80.- J. A. Barrio Loza, “El edificio”, en *Op. cit.*, pp. 83-107.

126 Se conservan buenas fotografías de ello, reproducidas en el libro citado, pp. 104 y 115.

127 G. Pérez de la Peña Oleaga, “La fachada Neogótica. 1854-1891”, en *Op. cit.*, pp. 111-121.

128 Un buen resumen de todo el proceso y vicisitudes, incluidas razonadas y vehementes protestas de algunos estudiosos (principalmente P. Navascués) y bibliografía, se puede encontrar en la comunicación de: B. Arrúa Ugarte, E. Calatayud Fernández, I. Gil-Díez Usandizaga, E. Martínez Glera, “El historiador del Arte y la tutela del patrimonio histórico de la comunidad autónoma de La Rioja: la transmutación del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada”, *Actas del simposio: El historiador del Arte, hoy*, CEHA, Caja Duero, 1997, pp. 143-164; Por abreviar, a ella remitimos.

la elevada y vistosa torre¹²⁹. En el sitio elegido cabía el retablo mayor sin necesidad de amputarle elementos ni forzar su concavidad, pero el caso es que ya estaba ocupado por el retablo del Santo Cristo (1693-94) y en ángulo con él, el retablo de S. Sebastián. La imagen del Cristo estuvo antes colocada tras el coro, pero a esos finales del siglo (1693) se acordó en capítulo trasladarla a lugar prioritario, frente a la puerta de acceso mas usada y marcando con ello un nuevo eje transversal. Esta actuación, contemplada a la luz de lo que se iba haciendo en otras catedrales de España, no fue en absoluto casual¹³⁰. Pero retablo e imagen hubieron de ser desmontados para posibilitar la nueva ubicación del retablo mayor y con ello, se causó todo un rosario de consecuencias negativas que han sido bien destacadas por los autores del artículo citado en nota 128. De entre ellas, sólo destacaré la concerniente a la eliminación del retablo del Cristo y no tanto por su valor material o de estilo, sino por haberse borrado sin dejar huella el espíritu que guió su construcción y colocación en ese lugar; también el Crucificado ha quedado fuera de contexto, ubicado en una pared lateral de la capilla de San Jerónimo Hermosilla, presidida por el antiguo retablo de San Sebastián que ahora acoge al Santo calceatense¹³¹. Se nos puede argumentar que ello no es si no, otra mutación más, sufrida en el devenir de las catedrales, pero ante esto, contestaremos que esas mutaciones o transformaciones, siempre estuvieron motivadas por cambios de directrices espirituales que así dejaban su huella en el primer templo de la Diócesis, no como en este caso, por afán de hacer un museo del templo, valorando prioritariamente lo mas antiguo aunque ello suponga sacrificar lo mas reciente.

El capítulo segundo trata de la recuperación de los ángeles músicos que Paolo de San Leocadio y Francisco Pagano pintaron a partir de 1472, en el cascarón del presbiterio gótico de la catedral de Valencia, recientemente redescubiertos y en unas excelentes condiciones de conservación¹³². Su recuperación y exhibición era algo incuestionable, aunque planteaba actuar sobre el revestimiento barroco que se había hecho a partir de 1672 en ese presbiterio, de importancia tal que, incluso, había sido respetado en las drásticas actuaciones hechas por Gisbert a finales del siglo XVIII¹³³. La actuación puede considerarse exquisita ya que sólo se han eliminado los plementos de la bóveda barroca, dejando los nervios dorados y con decoración de hojarasca que hacen de marco para cada uno de los ángeles que ocupa su superficie en el registro correspondiente.

Concluyendo: La amenaza hacia el Barroco continúa y se cierne ahora mismo con toda la fuerza de antaño. Es cierto que en ese periodo, como en todos, se hicieron obras de baja calidad artística y otras extraordinariamente conseguidas, pero también que los

129 Ambas obras se llevaron a cabo entre 1762-69. J. M. Fernández San Millán, *Santo Domingo de la Calzada. Guía de la catedral*, Cabildo de la S. I. Catedral, 1992, pp. 20-22.

130 Para situar en contexto véase: G. Ramallo Asensio, "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco" en *La Catedral Guía mental y espiritual...* pp. 36-101.

131 E. Azofra, *Op. cit.*, pp. 68-71.

132 AA.VV., *Los Ángeles Músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*, Generalitat, 2006.

133 J. Bérchez y M. Gómez-Ferrer, *Op. cit.*

métodos de estudio de la historia y la historia del arte pueden aclarar el por qué de unos u otros resultados, así como cada obra hablarnos de su tiempo con más claridad que los documentos escritos por sus protagonistas. Nada se hizo al azar o por capricho, todo está justificado y todo puede informar y ayudar a acercarnos con la mayor exactitud al tiempo pasado, siempre y cuando no eliminemos sus huellas materiales.