

MIGUEL SOBRINO

CATE
DRA
LES

INCLUYE MÁS DE
400 ILUSTRACIONES INÉDITAS



LAS BIOGRAFÍAS DESCONOCIDAS
DE LOS GRANDES TEMPLOS DE ESPAÑA



ATEDRALES

Miguel Sobrino

 ATEDRALES

LAS BIOGRAFÍAS DESCONOCIDAS
DE LOS GRANDES TEMPLOS DE ESPAÑA

Primera edición: septiembre de 2009

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Miguel Sobrino González, 2009

© La Esfera de los Libros, S.L., 2009

Avenida de Alfonso XIII, 1, bajos

28002 Madrid

Tel.: 91 296 02 00 • Fax: 91 296 02 06

www.esferalibros.com

Imágenes de interior: Miguel Sobrino González, Instituto Cervantes (pp 346 y 351), Institución Gran Duque de Alba (cuadernillo de fotos, Ávila), Fundación Martínez Gómez-Gordo (pp. 646-647), Instituto de Patrimonio Histórico Español (cuadernillo de fotos, capilla Real de Granada y capilla de los Vélez de Murcia).

Imagen de cubierta: dibujo de la catedral de Salamanca, Valentín Berriochoa, arquitecto.

ISBN: 978-84-9734-868-3

Depósito legal: M. 29.690-2009

Fotocomposición: J. A. Diseño Editorial, S. L.

Fotomecánica: Unidad Editorial

Imposición y filmación: Preimpresión 2000

Impresión: Rigorma

Encuadernación: Méndez

Impreso en España-*Printed in Spain*

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	23
<i>Introducción</i>	25
<i>Intención de la obra y apunte bibliográfico</i>	31
ÁVILA. TEMPLO Y FORTALEZA	37
Carácter de granito	41
Cambios perpetuos	43
Renovación litúrgica	48
Sepulcros	52
Escuela de yeseros	54
Añadidos	57
La casa del campanero	59
Un hito en la muralla	61
<i>Bibliografía</i>	66
BARCELONA. LA CATEDRAL BIPOLAR	67
Un edificio confuso	70
Una catedral palatina	73
Un cimborrio para el rey	80
La catedral inacabada	83
La silla de plata	84
Un coro caballeresco	86
La nota más grave	89
La catedral latente	90
<i>Bibliografía</i>	93
BURGOS. UNA HISTORIA DEL GÓTICO	95
El solar	97

Mauricio en París	99
Galerías de reyes	100
La obra	101
La organización del templo	103
La catedral en llamas	106
Paso a las capillas	108
La gloria del condestable	109
Los discípulos de Bigarny	115
El desplome del crucero	118
El Barroco amedrentado	121
El parteluz incómodo	123
Los barberos de la puerta Real	125
Los pecados del purista	127
El vuelo de san Lorenzo	130
El frío del brasero	133
<i>Bibliografía</i>	136
CÓRDOBA. CIRUGÍA E HISTORIA	139
De mezquita a iglesia	142
El nombre de una ciudad	144
Córdoba reutilizada	145
Una improvisación genial	147
Dos siglos de ampliaciones	150
El influjo de la mezquita	151
¿Por dónde empezamos?	154
El campamento en el bosque	155
La primera catedral	157
Un empeño del obispo	159
Piqueta y bisturí	161
Del <i>sabat</i> al coro	165
Criterio y sentido común	167
La indignación romántica	171
Velázquez Bosco	173
Un AVE de presa	177
<i>Bibliografía</i>	179

GERONA. EL SUEÑO DEL ARQUITECTO	181
Dos reuniones de arquitectos	185
Las naves del templo	188
Piedra de Gerona	189
Elementos románicos	190
Un barrio catedralicio	194
La condesa y el rey	195
Espacio vacío	196
Personas leyendo	198
<i>Bibliografía</i>	200
GRANADA. LA CIUDAD TRANSMUTADA	201
Un destino singular	204
El reto de san Jerónimo	207
Una nueva Toledo	209
La capilla real	211
El trazo inspirador	214
Rectángulo o círculo	216
Desde la azotea de Siloé	222
La escultura	224
Terminación de la obra	227
Acoso y derribo	230
De la Alhambra a la vega	233
<i>Bibliografía</i>	236
JACA. LA PRIMERA PIEDRA DE ARAGÓN	237
Las primeras catedrales	241
Un coro en alto	245
Los apodos del románico	248
Una explosión de escultura	250
La catedral	253
El embrión de un reino	255
La Jaca renacentista	255
Tres ábsides diferentes	258
Adiós a las murallas	260
Un museo del románico	261
<i>Bibliografía</i>	261

LEÓN. MUROS DE CRISTAL	263
Maestros itinerantes	266
Terma, palacio y templo	270
Las vidrieras	272
Patrocinios e indulgencias	274
Cabildo contra concejo	275
¿Un altar exterior?	279
El momento del adorno	282
El heraldo pintor	283
Fantasmas en el claustro	286
Piedras góticas, ideas renacientes	289
Una amazona con sobrepeso	292
Un monumento en ruinas	295
La más francesa	299
<i>Bibliografía</i>	299
MURCIA. LA CATEDRAL-ARRECIFE	301
Las naves góticas	304
La capilla de los Vélez	306
La puerta de las Cadenas	308
Una torre paradigmática	309
La arquitectura de la torre	312
La capilla de los Junterones	314
La fachada	318
El incendio	320
La plaza y la ciudad	320
<i>Bibliografía</i>	325
OVIEDO. TRAS LOS MONTES	327
Un territorio indómito	330
Asentamiento	331
La catedral de Alfonso III	333
La reforma de la Cámara Santa	334
Primicias góticas	336
Una nueva catedral	339
La escalera santa	341

El siglo XVI	344
El orgullo de los canteros	346
El obispo y el novelista	349
A bombazo limpio	352
Un «robo sacrílego»	355
<i>Bibliografía</i>	357
PALMA DE MALLORCA. LA SEO DEL MEDITERRÁNEO	359
Un proceso de tres siglos	363
La cabecera	365
Las naves	366
Guillem Sagrera	371
Juan de Salas	373
Gaspar Melchor de Jovellanos	375
Juan Bautista Peyronnet	377
Antoni Gaudí	381
Miquel Barceló	385
El mar y la piedra	389
<i>Bibliografía</i>	390
PAMPLONA. VIDA EN COMUNIDAD	391
La catedral románica	395
Carlos III, el rey maravillado	399
Una catedral monástica	402
La capilla Barbazana	405
Lugares de representación real	408
La ceremonia de coronación	409
Construyendo en plata	411
Esculturas	412
Un plan empobrecido	415
Ventura <i>sventurato</i>	417
La historia más reciente	421
<i>Bibliografía</i>	423
PLASENCIA. CAMBIO DE ESCENA	425
Competencia urbana	428

La primera catedral	429
Gloria a los reyes	431
Misericordias	433
A vista de escultor	435
Plasencia renacentista	437
Juan de Álava	440
Cónclave de maestros	442
El último exorno	446
Luces y tramoyas	449
La restauración	453
Sólido capaz	455
Lo inconcluso	457
<i>Bibliografía</i>	459
SALAMANCA. VIDAS PARALELAS	461
Método comparativo	465
Las dos orillas	466
Repoblación	467
Libres de impuestos	468
«Pequeña, oscura y baja»	472
Formas y estilos	473
La torre de la Virgen	477
La Universidad	479
El claustro	480
Los revestimientos	482
Los dos presbiterios	485
Los dos coros	487
Las portadas	489
Rehaciendo cimborrios	491
Informes sobre la torre	492
La restauración	493
<i>Bibliografía</i>	496
SANTIAGO DE COMPOSTELA. FIN DEL VIAJE	497
Galicia romana	500
Un sepulcro bajo las estrellas	502

Las muñecas rusas	503
De Peláez a Gelmírez	506
La catedral de quince naves	509
A los pies de la Gloria	511
El palacio de Gelmírez	513
Pórticos y portadas	515
Ritos higiénicos	517
El comercio y los oficios	520
Reformas y expansiones	522
La prolongación exterior	524
Escena barroca	526
Los dos últimos siglos	533
El hombre en camino	535
<i>Bibliografía</i>	536
SANTO DOMINGO DE LA CALZADA. LA CATEDRAL DEL «PONTÍFICE» ...	539
Un monje frustrado	543
El sepulcro del santo	545
Nacimiento de una ciudad	546
La cabecera románica	549
Las naves	550
Milagros gallináceos	553
Ruina y reforma	555
Cuernos, piedra y cal	559
El traslado del retablo	562
¡Obediencia!	564
<i>Bibliografía</i>	565
SEGOVIA. EL AVE FÉNIX	567
A Zamora por Segovia	570
Fuego cruzado	572
Las Canonjías	574
En la judería	576
Apertura de zanjas	577
La saga de los Juanes	578
Con el claustro auestas	579

Maestro Rodrigo Gil	582
La catedral de Rodrigo	584
Un retablo teatral	586
Rayos y remates	587
Pedro de Brizuela	589
El corredor de los toros	591
La catedral cortesana	593
Música en las calles	597
La procesión va por dentro	598
<i>Bibliografía</i>	599
SEVILLA. DE CASTILLA A ULTRAMAR	601
Las dos mezquitas	605
Tal y tan buena	606
Tumbas de reyes	608
Los maestros	609
Cambio de ciclo	612
Barro cocido	614
Desembarco renacentista	616
Aparejadores y canteros	618
Hernán Ruiz, el Joven	621
Museo de las Artes	625
Una catedral de vestir	628
Monstruos en la catedral	631
Veneradas marionetas	633
Lo religioso y lo civil	634
Los dioses del arzobispo	636
El salto a ultramar	637
<i>Bibliografía</i>	640
SIGÜENZA. EN TIERRAS DE LOS MENDOZA	641
La piedra bermeja	645
Catedral y ciudad	646
Obispo y señor	648
Luz y altura	649
Un sepulcro humanista	650

Pedro González de Mendoza	652
Ambivalencia	655
Pegatinas y estructuras	659
La sacristía y el relicario	663
De la Ilustración a la guerra	666
La Dama de Cogolludo	669
<i>Bibliografía</i>	671
TOLEDO. UNA ISLA DE PIEDRA	673
La primera capital cristiana	676
Los concilios	678
La mezquita	679
El obispo y el alfaquí	681
Los rasgos andalusíes	682
Del Sena al Tajo	685
El primer cobertizo de Toledo	687
Las capillas reales	689
De Alfonso a Egas	690
El coro gótico	693
Un combate artístico	695
Los órganos y la música	699
Maestros y mecenas	702
El Renacimiento pleno	704
Una corte eclesiástica	705
El desván de los gigantes	707
La custodia y el Corpus	709
Museo pictórico	710
Una bóveda para el fresco	712
El bucle clasicista	714
Alrededor del claustro	719
Agua y piedra	721
<i>Bibliografía</i>	722
VALENCIA. LA CONTENCIÓN Y EL GESTO	725
Sobre la mezquita	730
Las naves	733

Un aula medieval	735
El Miquelet	736
La <i>arcada nova</i>	738
Portada y plaza	741
El fuego y la fiesta	744
Temprano renacimiento	747
El eco de Leonardo	749
Madera y alabastro	750
La plata del retablo	752
Palcos renacentistas, escenarios barrocos	754
Los sueños de don Antonio	758
Botín de guerra	762
La restauración	762
<i>Bibliografía</i>	764
VITORIA. LAS COLEGIATAS DEL NORTE	765
Vitoria	770
La ciudad gótica	770
La vieja colegiata de Armentia	772
Cambio de techumbres	776
Los arcos del miedo	778
Por fin catedral	779
La catedral nueva	780
Las restauraciones	782
Santander	784
Bilbao	791
<i>Bibliografía</i>	796
ZARAGOZA. EXALTACIÓN DEL TERRITORIO	799
Artes humanas	802
Construcción tradicional y moderna	804
El espectro de yeso	805
Piedra de importación	808
Cabeza de piedra, cuerpo de ladrillo	810
Ladrillo enlucido	812
Riqueza o confort	813

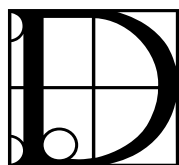
El ejemplo del alabastro	816
Apoteosis del yeso	817
Los paramentos	820
Torre y portada	821
La restauración	825
Meditaciones a las puertas de una catedral	826
<i>Bibliografía</i>	828
<i>Glosario</i>	829

*Para mi pequeña Violeta,
que la primera vez que
entró en una catedral
se puso a cantar.*

En los países religiosos, la catedral es el sitio más adornado, más rico, más dorado, más florido; es en donde la sombra es más fresca y la paz más profunda; la música está muy por encima de la del teatro y la pompa del espectáculo no tiene rival. Es el punto central, el lugar de atracción, como la Ópera de París. Nosotros, católicos del norte, con nuestros templos volterianos, no tenemos ni idea del lujo, de la elegancia, de lo comfortable de las iglesias españolas; estas iglesias están amuebladas, vivas, y no tienen el aspecto desoladoramente desierto de las nuestras.

THÉOPHILE GAUTIER, *Viaje por España*, 1840.

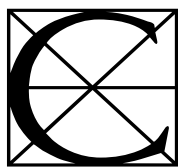
AGRADECIMIENTOS



urante la redacción de este libro he recibido ayuda de distintas personas, aunque el enfoque y las opiniones que en él aparecen son, como los presumibles errores, responsabilidad única del autor.

Me han servido de mucho las conversaciones que he mantenido con los profesores José Miguel Ávila, Eduardo Carrero, Joan Domenge, Javier García-Gutiérrez Mosteiro, José Luis Gutiérrez Robledo (con quien hice una visita inolvidable a las alturas de la catedral abulense), Santiago Huerta, Lena S. Iglesias (maestra en un sentido que trasciende lo académico), Pilar Martínez Taboada, José Miguel Merino de Cáceres, Javier Ortega Vidal, Enrique Rabasa, Juan Carlos Ruiz Souza, Carlos Saguar, Miguel Taín, Salvador Tarragó y Arturo Zaragoza. Los arquitectos Oskar Bell, Juan Manuel Bustillo, José Juste, Rafael Martín, Jaime Nadal y Valentín Berriochoa me han dado información y, en ocasiones, han posibilitado la visita privilegiada a los templos en cuya restauración participan; al respecto, también quiero hacer mención de la amabilidad de don Julio Gorricho, canónigo de la catedral pamplonesa, y del personal de la catedral de Barcelona, que me guio por los vericuetos de ese edificio maravilloso. Entre quienes me han facilitado cordialmente datos y publicaciones están Sagrario Abelleira, Rafael Benito, Joaquín M. Campos, José Coca, Daniel Crespo, Susana Feito, Pablo Ferrand, Pepa García Bernal, Patxi García de la Torre, Ignacio Hernández, Pablo Latorre, Isabel López Fernández, Ana López Mozo, Flavio Martín, Evelio Miñano, Raimundo Moreno, José Muñoz Domínguez, Antonio Orihuela, José Ortega López, David Sanz y Santiago Sobrino. Otras personas cercanas (César, Enrique, Lucio, Mayte, Miguel, Paco, Pepa, Raúl, Santiago) leyeron algunos capítulos y los mejoraron con sus valiosas observaciones. También quiero destacar que David Solar y Asunción Domenech favorecieron impremeditadamente, con su amable disposición, que este proyecto se pusiese en marcha.

INTENCIÓN DE LA OBRA Y APUNTE BIBLIOGRÁFICO



atedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España no pretende ser un libro erudito, pues los interesados en conocer fechas y datos tienen a su disposición muchas publicaciones de la mayor solvencia. Hemos pretendido escapar del estilo descriptivo que caracteriza a la literatura artística, aunque a veces resulte inevitable el uso de ciertos términos, cuya definición puede encontrar el lector en un glosario que se dispone al final del libro. También se cuenta con abundantes ilustraciones, elegidas no por criterios de relleno esteticista, sino para sugerir imágenes perdidas o inadvertidas (las comunes son muy fáciles de hallar a través de libros o de Internet) y para completar y explicar mejor lo narrado. En el mismo sentido, cada capítulo va precedido por una planta de la catedral correspondiente, en la que se destacan los aspectos que reciben un tratamiento especial en el texto.

Nuestra selección ha dejado fuera algunas catedrales notabilísimas, un sacrificio necesario teniendo en cuenta que en nuestro país hay más de sesenta templos con ese rango, sin contar las aportaciones recientes a la lista. Por si a alguien le sirve de consuelo, se han quedado al borde de la selección las de Tarragona, Lérida, Lugo, Orense, Palencia, Zamora, Cuenca, Jaén, Málaga, Cádiz... y una tan modesta pero auténtica y bien conservada como la de Badajoz. El criterio de selección, seguramente mejorable, se ha basado en la inclusión de las obras indiscutiblemente cruciales y, aunque se trate de una división territorial muy reciente, en el intento de hacer un reparto equitativo entre las diferentes comunidades autónomas. En todo caso, nuestro trabajo intenta hacer mención de las catedrales excluidas siempre que es posible, relacionándolas con las que sí son abordadas en este libro.

La forma de organizar el texto, con capítulos divididos en apartados, pretende facilitar la respetable lectura de aquel que sólo quiera hojearlo. Algunos lectores desearán buscar los temas que le despierten mayor interés, saltarse los que le resulten ajenos o sumergirse en epígrafes e ilustraciones que hayan atraído su atención. Es un libro pensado como una totalidad, donde el neutral orden alfabético va desgranando

do referencias e interrelaciones, pero en el que puede muy bien leerse un capítulo suelto o, incluso, saltar de uno a otro apartado.

El enfoque divulgativo no significa que renunciemos a ofrecer aspectos originales o novedosos de algunas de las catedrales tratadas; de hecho, lo poco académico de nuestro discurso nos da libertad para lanzar ideas e hipótesis que en otro ámbito deberían ir acompañadas por el correspondiente arsenal de citas documentales y notas a pie de página. Parece aconsejable no ceñirse a los criterios oficiales cuando nuestro objetivo es, sobre todo, provocar la curiosidad del lector interesado, aquel que muchas veces habrá visto frustrado su entusiasmo por el carácter enumerativo o superficialmente anecdótico de las explicaciones que dan los guías turísticos, y que entre los sesudos estudios profesionales y las fantasías histórico-esotéricas busque un enfoque particular, asequible e ilustrativo, para acercarse al mundo de las catedrales. A alguien podrá chocarle la frecuente inclusión de apreciaciones personales; a nuestro juicio, sólo con ese tono podremos establecer una relación con el lector que vaya más allá de la mera información, al tiempo que quizá sirva para fortalecer su criterio propio: nada mejor que las opiniones para estimular tanto los asentimientos como las disensiones.

★ ★ ★

Desde hace tiempo, estamos comprobando que la funcionalidad y los aspectos prácticos (reconocidos en la enseñanza de la Arquitectura, desde hace poco, en la disciplina llamada «Historia de la Construcción») constituyen una base teórica inmejorable para conocer con mayor profundidad el arte y la arquitectura históricos. En tal sentido nos alegra la posibilidad, ampliada en este libro después de ser enunciada en nuestros trabajos sobre la catedral de Barcelona, de dar cuenta de la existencia en nuestro país de un grupo de catedrales pertenecientes a una tipografía que ha pasado inadvertida pero que, de algún modo, estaba «silbándonos en los oídos»: la de la catedral palatina, aquella que comprende en su mismo proyecto espacios dedicados expresamente a los monarcas que contribuían a su financiación, y que solía estar conectada físicamente con un palacio real vecino. Como la relación de la monarquía con las obras catedralicias resulta constante, el principal documento que sirve para distinguir este tipo es la forma peculiar que presenta esa clase de templos. Barcelona supone, dentro y fuera de España, el máximo ejemplo del grupo, que podrá ir aumentando con otras catedrales, entre ellas las de Ávila, Santiago y Pamplona.

También haremos hincapié en aspectos poco conocidos, como el uso que tenía el exterior de las catedrales, la relación de esos edificios con las fiestas y otros actos ciudadanos, así como la presencia en ellas de elementos que, por su escasa monumentalidad, pasan muchas veces desapercibidos, aunque su existencia resultara imprescindible para el antiguo funcionamiento de los templos: es el caso de los mecanismos y artilugios que servían para ocultar, descubrir o realzar los retablos y otros elementos de culto, en lo que puede considerarse una auténtica tramoya teatral cuyo efecto y complejidad apenas alcanzamos hoy a imaginar.

Aparte de esas posibles aportaciones y de explicar las razones y el ambiente que rodeaban a la construcción de estos edificios, las catedrales sirven en nuestro libro como excusa para abordar muchos otros aspectos, o asuntos, pues en torno a estos grandes templos se entretajan multitud de historias en las que pululan todo tipo de situaciones y personajes. Las catedrales ofrecen a quien escribe sobre ellas, sin que sea necesario tener el talento de Balzac o Galdós, una especie de «comedia humana», un panorama de varios siglos en los que afloran, en sitios y períodos diversos, personas y motivos comunes. Por eso será frecuente que una determinada anécdota o la peripetia vital de un personaje se encuentre citada o desarrollada (sin poder evitar a veces necesarias reiteraciones) a lo largo de diferentes capítulos.

También queremos adelantar al lector que hemos soslayado conscientemente los terrenos más hollados: ésa es la razón de que casi no hagamos mención de la iconografía de portadas y retablos si no está relacionada con alguna historia que queramos contar, o que nos abstengamos en lo posible de tratar los asuntos más divulgados y de más fácil acceso. Tampoco se encontrará aquí una descripción de los objetos expuestos en los museos catedralicios, cometido que cumplen las guías convencionales, salvo que alguna de esas piezas forme parte del argumento de los diferentes aspectos tratados.

★ ★ ★

Un libro como este no podía, como se ha dicho, tener notas al pie, que entorpecerían la deseada fluidez del discurso y lo dotarían de un tono científico al que no aspira. Sin embargo, es imprescindible que a cada catedral le acompañe una mínima referencia bibliográfica, más ilustrativa que exhaustiva: unos cuantos títulos de libros y artículos en los que se mezclan obras eruditas y de divulgación, cuya lectura ha resultado importante para el autor y que puede serlo también para el lector de nuestro libro. Por supuesto, se echarán en falta muchas: sobre un tema tan vasto, y en un trabajo que en

absoluto pretende ser exhaustivo, no podremos nunca leerlo todo. De todas formas, al escribir no hemos olvidado las oportunidades de información que ofrece Internet, y así, al referirnos a un autor, a un artista o a un lugar, sabemos que bastan dos o tres datos mínimos, que no obstruyen la deseada fluidez del texto, para que el lector interesado encuentre el motivo de referencia con la veloz ayuda de cualquier buscador.

Antes de esa bibliografía particular, situada al final de cada capítulo, conviene reconocer aquí nuestra deuda general con una serie de publicaciones. Para comprender las particularidades y el valor de las catedrales españolas resultan fundamentales los trabajos de Pedro Navascués Palacio, a quien además hemos tenido el privilegio de escuchar en numerosas conferencias y en el curso que sobre el tema imparte («La catedral. Forma y función») en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Madrid, 1998) y su versión divulgativa, *La catedral en España. Arte y liturgia* (Barcelona, 2004), son aportaciones clave a la moderna historiografía de las catedrales, y no sólo españolas.

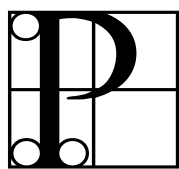
Del máximo interés es un libro de Antonio Cabezas, *La vida en una catedral del Antiguo Régimen* (Palencia, 1997), que, aunque se basa en la documentación palentina, da noticias que interesan para conocer la realidad, libre de toda mistificación, de la vida en las catedrales; sólo esperamos que algún día se reedite con un acompañamiento de planos e imágenes que esté a la altura de la enjundia del texto. Sentimos especial debilidad por otro libro dedicado únicamente a un templo: *La catedral de Oviedo*, de Ramón Cavanilles (Gijón, 1977), un fresco repleto de amena erudición y humor sagaz, que se lee con la pasión de una buena novela. De Alain Erlande-Brandenburg es *La catedral* (Madrid, 1993), que ahonda, en el ámbito europeo, acerca del poco tratado asunto de los entornos urbanos catedralicios y de los edificios auxiliares. El olvido que padece Brandenburg de los casos españoles, algo muy propio de los investigadores europeos, está siendo suplido con investigaciones acerca de los barrios catedralicios, algunas de las cuales nombramos en los capítulos correspondientes.

Pese al tiempo transcurrido desde su publicación, siguen siendo útiles las obras generales clásicas, las de Street (*La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926 [1865]), Lampérez (*Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Valladolid, 1999 [1908-1909]) y Lambert (*El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1982 [1931]). Conviene recomendar la consulta de *Arquitectura gótica*, de Leopoldo Torres Balbás (Madrid, 1952); a pesar de la abundancia de publicaciones posteriores, los comentarios de don Leopoldo, como toda su obra escrita, siguen siendo clarividentes. Para compensar el protagonismo que suele darse a la construcción medieval en nuestras catedrales, conviene también acercarse a ellas después de haber acabado la Edad

Media, para lo que pueden leerse los asequibles textos de *Las catedrales españolas en la Edad Moderna* (Miguel Ángel Castillo, Madrid, 2001), así como a las reformas operadas en fechas tardías, cuyo conocimiento es imprescindible para comprender la realidad de nuestros viejos templos, a través de *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración*, de José Enrique García Melero (Madrid, 2001). La conservación y restauración actual de estos edificios está tratada en un número monográfico, en el que se explica el denominado Plan de Catedrales, de la revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español (*Bienes Culturales*, n° 1, Madrid, 2002).

Y pese a que no se refieran concretamente a nuestra cuestión, conviene recomendar dos textos de grata lectura que sirven para derribar nocivos tópicos acerca de la Edad Media: la defensa militante de esa época que hace la medievalista Régine Pernoud, *¿Qué es la Edad Media?* (Madrid, 1986), y de Jean Gimpel, *La revolución industrial en la Edad Media* (Madrid, 1981), que expone y demuestra los avances tecnológicos y científicos operados durante esos siglos. Sobre esto último se ha editado recientemente, al hilo de una exposición celebrada en el Jardín Botánico de Madrid, en la que hemos tenido el placer de colaborar, *Ars Mechanicae. Ingeniería medieval en España* (Madrid, 2008).

INTRODUCCIÓN



uede que hayan transcurrido cinco u ocho siglos desde que se erigieron, pero las catedrales siguen siendo el emblema más reconocible en muchas de nuestras ciudades. Hoy, cuando la construcción se nutre de materiales producidos en serie y la nanotecnología avanza hacia la conquista de lo microscópico, continúan provocando asombro esas moles de piedra o de ladrillo, que hacen que nos preguntemos acerca de cuáles pudieron ser las razones que llevaron a unos hombres de hace cientos de años a superar el inmenso esfuerzo que supondría su construcción. Quizá por eso, entre las novelas más vendidas siempre hay alguna que trata de la construcción de una iglesia o una catedral, preferiblemente gótica. En ella el lector buscará, trufada de episodios de ficción de una Edad Media casi siempre falsificada, alguna explicación para la existencia de esos fastuosos y aparentemente desmesurados templos.

A pesar de dicho interés y de su vigencia como símbolo ciudadano, la catedral continúa siendo una desconocida para la mayoría. No se trata de una cuestión de estilos, de saber si aquello es románico o es gótico: la historia del arte se ha sustentado demasiadas veces en un fatigoso punto de vista descriptivo y clasificador, propio de quien rellena las rutinarias fichas de un archivo. Las catedrales no se conocen porque casi nadie entre el público está al tanto de dos cuestiones fundamentales: «qué es» realmente una catedral y «cuál era la función» (o, mejor dicho, las múltiples funciones) para la que fue construida. Al parco conocimiento de nuestras catedrales no deja de contribuir, paradójicamente, su reciente y generalizada conversión en espacios museísticos, a los que se accede previo pago. Para comprender una catedral, el visitante no tendría que verse obligado a entrar a ella por una portezuela furtiva destinada al control de los tiques, y debería además verla luego en ebullición, en uso; y, en tal aspecto, una catedral cristiana se halla en nuestros días casi tan vacía de contenido como un antiguo y ruinoso templo pagano.

El edificio que denominamos catedral es, en principio, un ámbito que rodea a un asiento, la cátedra (de ahí el nombre de «catedral» o, en catalán, *seu*, de «sede»); en ese ámbito están a su vez organizados distintos asientos subordinados al principal. Cabe pues comenzar estas líneas con la extraña pero verdadera afirmación de que la forma de la catedral es, en primer lugar, una consecuencia de la dignidad con que puede ser revestido el hecho de sentarse.

Para seguir enunciando el germen de la catedral, puede decirse que a la sucesión de lugares concebidos para acoger la posición estática de personas que se posan en diferentes asientos (la cátedra del obispo, los sitiales de los canónigos en el coro o en el banco corrido de la sala capitular) se añaden otros concebidos para propiciar la acción de caminar. No es posible entender un espacio catedralicio sin conocer antes que su misión era alojar algunas actividades sedentarias (los cantos del coro, las discusiones del cabildo) y otras dinámicas, como las procesiones que solían recorrer las naves laterales, el deambulatorio o las galerías del claustro.

Toda esta prosopopeya iba acompañada del arte que mejor sirve para exaltar los sentimientos: la música. A los órganos monumentales situados sobre las sillerías corales se añadían los órganos positivos o transportables, los cantos del coro con las voces varoniles de los canónigos siguiendo los misales posados sobre los facistoles, las voces blancas de los niños y el acompañamiento instrumental de los ministriles, músicos seculares a sueldo, que se situaban a veces en las tribunas ubicadas sobre el trascoro. Ante esto, quizá empiece a comprenderse de otra manera la amplitud del espacio de la catedral: las naves eran, con sus imponentes alzados, inmensas cajas de resonancia que multiplicaban los sonidos de las voces y los instrumentos. A ese culto solemne se adjuntaba el culto ordinario que se celebraba en el trascoro o en las capillas, que solían estar costeadas por nobles o reyes que las erigían como emplazamiento de sus sepulcros, o bien por gremios que las usaban también como sede social de sus reuniones.

Esa es la iglesia catedralicia, que no la catedral, porque una catedral no se acaba en el perímetro del templo, generalmente grande, que identificamos como tal. A las dependencias anexas (claustro, sala capitular, sacristía, librería, archivo, cerería, capillas, audiencia, vivienda del campanero...) hay que sumar el barrio donde vivían los canónigos, rodeado en ocasiones por una cerca propia, así como el cementerio donde eran enterrados; el hospital o el comedor de caridad gestionado por el cabildo; la residencia-escuela de los niños del coro; el palacio del obispo, unido en ciertos casos a la catedral por un pasadizo elevado y en el que se disponían habitaciones, oficinas y capillas, pero también salones para recepciones y banquetes, cuando no estancias para alojar visitantes ilustres; la cárcel y hasta el baño (*balnearium*, lo llama la documenta-

ción leonesa) episcopales; el trozo de muralla urbana conservado y defendido por el cabildo; y, siendo justos, también el territorio, organizado mediante las correspondientes parroquias agrupadas en arcedianatos, cuya explotación proporcionaba a la catedral una parte de las imprescindibles rentas; porque la catedral también era, a través del territorio situado bajo su gobierno —la diócesis—, la pieza fundamental por la que la Iglesia percibía impuestos y participaba, gracias también a la implicación personal (y a los intereses cruzados entre monarquía e Iglesia) que los reyes tenían en su construcción y mantenimiento, del gobierno. De hecho, la actual división por provincias data de 1833; antes eran las diócesis las que señalaban con mayor definición las lindes territoriales.

Además de su condición de templo, la magnificencia de las catedrales se explica en buena parte por su papel como sedes de gobierno; el cambio hacia los regímenes contemporáneos, que en España no llegaría hasta el siglo XIX, mantuvo el principio de revestir con un aspecto monumental los órganos de gobierno, desde el senado y el congreso de los diputados (que no pocas veces se instalaban, al principio, en iglesias desacralizadas) a las sedes provinciales de las diputaciones. El poder resulta bien poca cosa sin una arquitectura que lo legitime y sin una liturgia que lo eleve a ojos de los hombres comunes, y a ese respecto cualquiera de los poderes actuales (político, judicial o militar) conserva una prosopopeya ritual que, muchas veces, puede hacernos recordar aquellos actos que envolvían la actividad del antiguo clero catedralicio. La gestión del territorio no se limitaba, como en cualquier gobierno, a la recaudación impositiva: las catedrales gestionaban hospitales y otras obras pías, pero también organizaban los estudios locales (origen de las universidades), promovían la construcción de carreteras y puentes y, muchas veces, dominaban el panorama inmobiliario de la ciudad en la que estaban asentadas.

★ ★ ★

Se ha dicho que no puede haber ciudad, en la acepción medieval del término, sin catedral y sin muralla. Madrid no tuvo catedral hasta hace bien poco (y, visto el resultado, mejor hubiera sido que continuara sin ella), pero es algo que comparte con otras capitales provinciales. Las diócesis elegían su emplazamiento por diversos motivos, entre los que no era el menor el haber tenido obispado, interrumpido a veces por el período andalusí, en los tiempos primitivos posteriores a la romanización o en los de la primera unificación del territorio bajo la fe cristiana, con los visigodos. Por eso hay catedral en un núcleo muy pequeño como El Burgo de Osma, heredero de

la despoblada y vecina Uxama, y no la había en Madrid, ciudad fundada por un emir musulmán. Algunas notables diócesis antiguas perdieron su título por su prolongada pertenencia a Al-Andalus, como Mérida, y otras por motivos tan peregrinos como la fragilidad ante los ataques piratas, caso de Cartagena. Ciertas catedrales conservaron muy poco esa dignidad a causa del avance cristiano, que buscaba asentar más al sur sus centros de poder, como le ocurrió a la de La Roda de Isábena en favor de Lérida.

El caso es que la referida y reciente división provincial, con sus correspondientes capitales, dio lugar a un cierto número de capitales provinciales sin catedral, carencia que se ha ido paliando al transformar antiguas parroquias, iglesias conventuales o colegiadas en concatedrales, dependientes de la diócesis histórica; tal título detentan en la actualidad ciertos templos de Logroño, Soria, Guadalajara, Huelva o Cáceres, por ejemplo. Esa política del clero moderno, que tiende a adjuntar catedral y número de población, ha hecho que se eleve también a dicho rango a templos situados en ciertos núcleos hipertrofiados de la periferia madrileña, como lo fue Alcalá de Henares con la decimonónica diócesis de Madrid-Alcalá —con gran pérdida cultural, pues el templo hoy llamado allí «catedral» detentaba el casi único título de «iglesia magistral», por el antiguamente obligado carácter universitario de sus canónigos— o, muy recientemente, Getafe.

Las ciudades con catedral se veían favorecidas, también en el aspecto económico, por el motor de actividad artística y técnica que su construcción suponía. Las obras catedralicias aglutinaban a los más importantes artífices en las diversas artes y a los más reputados músicos, y servían como escuela para la formación de futuros maestros, que habrían de extender por la propia diócesis y más allá los procesos y las técnicas que en ellas hubieran aprendido y desarrollado. Como verdaderos exponentes de la más avanzada arquitectura y del mejor arte, las catedrales eran además, ya en su momento, un campo privilegiado para la máxima experimentación tecnológica. Al respecto conviene recordar que los constructores de catedrales, en contra de lo que muchos creen, eran personajes considerados y bien pagados, acreditados con una alta cualificación y a los que frecuentemente se favorecía con privilegios.

La arquitectura medieval se caracteriza por ser una disciplina sometida a una organización profesionalizada de pocos y hábiles operarios, poseedores de un oficio del que se sentían orgullosos, lo que resulta evidente en los numerosos intentos de llevar a cabo alardes ornamentales y constructivos. El grado de arquitecto (antes se diría «maestro mayor») se adquiría tras una larga formación a pie de obra, por lo que, cuando se accedía a ese puesto, se poseía un conocimiento personal y directo de las técnicas. Tanto es así que en algunos contratos se especificaba que cobraría complemen-

tos si, aparte de dirigir las obras, se prestaba algún día a labrar piezas con sus propias manos (se supone que elementos especializados, como las esculturas o las claves de las bóvedas).

En todo caso, la visión seudoliteraria de una sociedad medieval ignorante y paupérrima, sacando fuerzas sobrehumanas de su flaqueza para erigir templos a Dios, es falsa. Más bien, la erección de estos edificios responde a una época de desarrollo social y económico; o, a veces, al deseo confiado de que este tenga lugar, lo que no es poco. Y, si hablamos de nuestro país, tampoco podemos reducir la catedral a un fenómeno medieval, pues durante el Renacimiento se hicieron algunas de las más notables, como prueban las catedrales de Segovia, Salamanca, Granada, Málaga, Jaén, Guadix o Baeza, y se comenzaron las obras de la de Valladolid. La catedral de Cádiz o la nueva de Lérida señalan, por su parte, que en el siglo XVIII seguían planteándose catedrales de nueva planta, a lo que habría que agregar las numerosas reformas y añadidos, algunos espléndidos y otros menos afortunados, que las últimas centurias depositaron sobre el acervo catedralicio español.

★ ★ ★

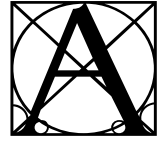
Como ya hemos apuntado, la catedral no tenía sólo una función religiosa: a sus puertas (como en León o en Sigüenza) o en ámbitos específicos (caso de Palencia o Pamplona) se administraba justicia o se dirimía el reparto de las aguas para el riego, como aún ocurre en Valencia; hasta la construcción de las lonjas de comercio, en su interior los mercaderes discutían y cerraban tratos; por sus capillas se asomaban los seductores y se escondían los enamorados; los niños jugaban a la rayuela en los dibujos de su pavimento y los canónigos eran amonestados por jugar a la pelota en el claustro; los perros acompañaban por el interior a sus dueños, hasta el punto de que entre los miembros del cabildo había un hermano perrero, encargado de sacar a los cánidos a la calle cuando su presencia no fuese del todo conveniente; los transeúntes, y hasta algún pastor con sus ovejas, evitaban rodeos atajando a través de sus naves de una puerta a otra; los canónigos eran a veces reprendidos por comer y, ya en fechas tardías, por fumar en el coro o en el presbiterio; en ciertas ocasiones se organizaban en el interior fiestas burlescas, como la del obispillo, o se llegaba a la situación, para nosotros inaudita, de celebrar encierros soltando un buey por las naves; y no faltaban hechos luctuosos, que iban desde las peleas que menudeaban entre los fieles en las naves o los ministriles y los mismos canónigos en el coro, hasta los crímenes, como el asesinato del canónigo e inquisidor Pedro de Arbués (beatificado dos siglos más tarde y luego canonizado) en la

seo de Zaragoza. La catedral, en fin, constituía la gran plaza cubierta de la ciudad medieval, donde ocurría lo que entre los hombres suele ocurrir, todo ello presidido, claro está, por los oficios religiosos; pero esto sucedía igualmente en las ágoras griegas o en los foros romanos, donde, aun a cielo abierto, la actividad cívica y mercantil se encontraba siempre a la sombra de la silueta predominante de un templo.

La catedral no era, pues, sólo un edificio para el culto, sino un verdadero centro de actividades, donde tenían lugar las celebraciones solemnes propias de la capitalidad diocesana, desde la que se gobernaba la diócesis y donde también se llevaban a cabo actividades seculares. Si en una humilde parroquia el pórtico se utilizaba como lugar de reunión del concejo y el atrio cual emplazamiento del cementerio, en una catedral los distintos usos se acumulaban a lo largo y ancho de sus múltiples espacios, como un viejo palacio real donde no cabe sólo ver la residencia del monarca, sino, como describe Galdós en *La de Bringas*, todo un mundo de despachos, dependencias, corredores o viviendas de la servidumbre. Los grandes edificios del Antiguo Régimen, catedrales o palacios, suponen pequeños resúmenes del mundo, y su reducción a objetos histórico-artísticos los despoja inevitablemente de toda su carga humana y significativa.

★ ★ ★

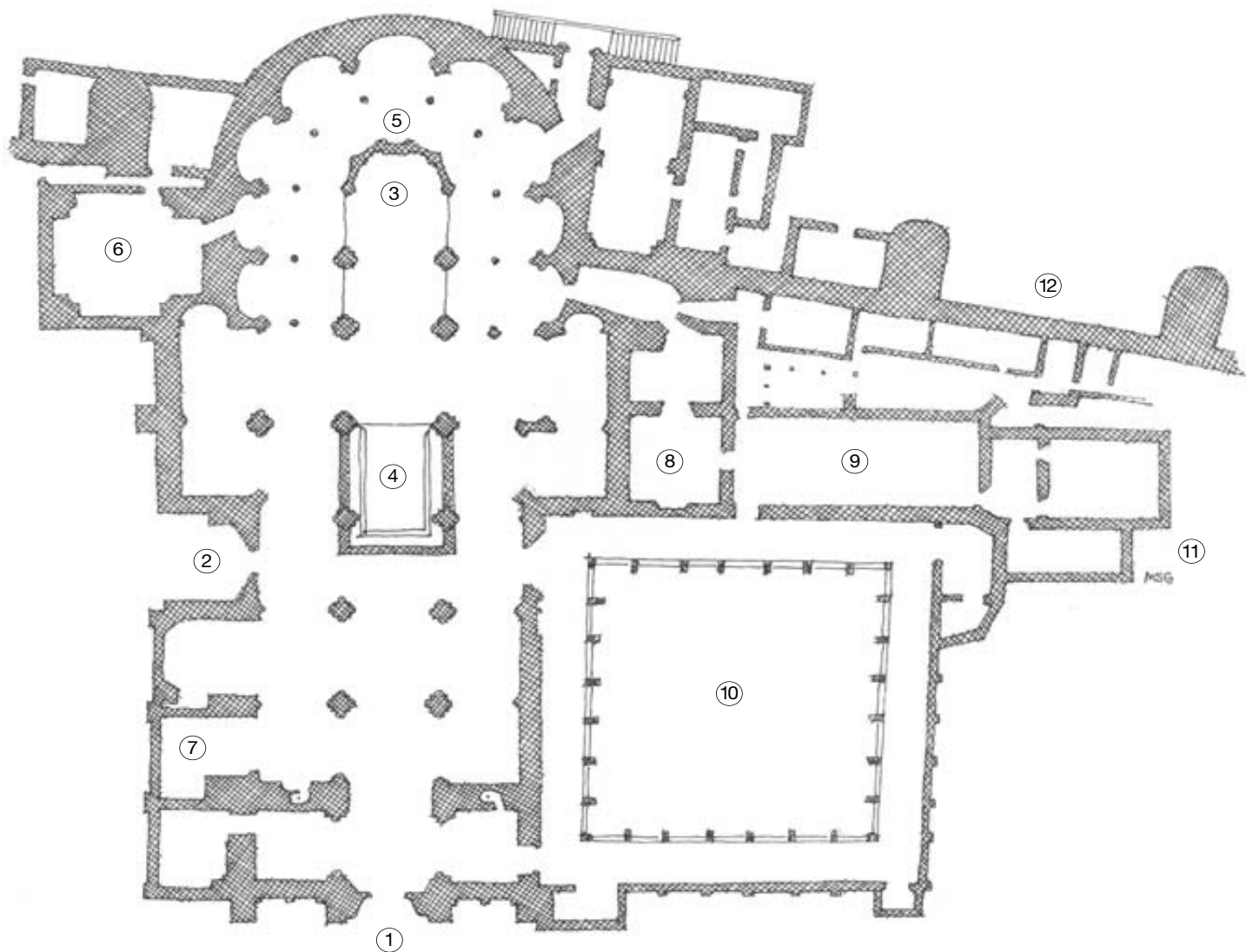
Este libro pretende ofrecer una visión atípica de las catedrales españolas, no como una cansina sucesión de datos, fechas o estilos, sino narrando «la biografía» de poco más de una veintena de ellas, elegidas entre las más señaladas. La catedral suele verse a través de un cristal oscurecido por los tópicos; nuestro relato servirá, o así lo esperamos, para reivindicar el valor humano de las catedrales, como imagen de las sociedades que las erigieron, para explorar algunas de las resonancias culturales que aún se escuchan en ellas y para intentar demostrar que la realidad de estos edificios es mucho más fascinante que su leyenda.



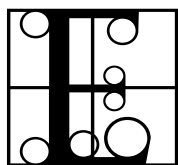
AVILA

TEMPLO Y FORTALEZA





1. Puerta principal
2. Antigua puerta principal (trasladada)
3. Altar y retablo mayor
4. Coro
5. Sepulcro del Tostado
6. Capilla de los Velada
7. Capilla de la Piedad
8. Sala capitular
9. Antigua librería
10. Claustro
11. Patio del Noveno
12. Muralla



n Ávila existe un restaurante chino con un nombre, dado el lugar, insuperable: La Gran Muralla. Además de una demostración de que en Ávila hay orientales con humor británico, la anécdota pone un acento más en la total identificación de la ciudad castellana con su monumento más conocido. Para quien visite Ávila, rodee el perímetro de sus murallas, pasee por el adarve almenado, entre y salga por alguna de sus nueve puertas, compre postales, recuerdos; para quien compruebe, en fin, que la muralla medieval tiene una presencia constante todavía hoy, quizá le sorprenda saber que la casi perfecta conservación de las murallas de Ávila se debe a una casualidad. Se debe, en concreto, al agente que más ha hecho en nuestro país en favor de la conservación del patrimonio: la pobreza.

En el siglo XIX fueron derribadas la mayor parte de las murallas que ceñían nuestras viejas ciudades. Había entonces un absurdo mito higienista, según el cual los muros fortificados impedían que los barrios rodeados por ellos se ventilaran adecuadamente. Vista así, la desaparición de las murallas habría seguido los mismos principios que otras medidas sanitarias mucho más claras y propias también de esa época, como, por ejemplo, la extensión de las redes de alcantarillado.

En realidad, lo que las murallas estorbaban era la fluidez del incipiente tráfico rodado, así como la costura de los barrios antiguos que se pretendían remozar con aquellos otros que se planificaban en el exterior. El XIX es el siglo en el que dan comienzo las fortunas basadas en los desarrollos urbanos, negocio al que podían entregarse desde miembros de la nobleza, como el marqués de Salamanca, que promovió en Madrid el barrio que lleva su nombre, hasta verdaderos buscavidas, como muestra con humor y maestría Eduardo Mendoza en *La ciudad de los prodigios*. Las murallas que han llegado hasta hoy han demostrado ser el medio más eficaz de delimitación de un casco histórico contra la especulación urbanística, y ese papel sería probablemente el que más perturbaría a nuestros visionarios modernos, amantes de las alineaciones y de las anchas avenidas.

El caso es que a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX cayeron recintos murados de una significación y una monumentalidad extremas, como los de Barcelona y Sevilla. En Valencia se conservan dos puertas, consideradas hoy entre los máximos tesoros de la ciudad, pero pocos parecen recordar que el que sea posible todavía contemplar las torres de Cuart y de Serranos (esta última, quizá la puerta de muralla más imponente de toda la Edad Media) responde a su uso reciente como presidio.

En las decadentes capitales castellanas y leonesas, la situación de las murallas al llegar la Edad Contemporánea fue variopinta. En Segovia y León se destruyeron las puertas, pero quedaron en pie la mayor parte de los muros; en Salamanca, Soria, Valladolid o Palencia apenas se respetó nada; en Burgos y en Zamora pervivieron buenos tramos en zonas entonces marginales y se perdieron los lienzos y puertas que se dirigían hacia los ensanches modernos. Mientras tanto, el consistorio de Ávila, incapaz de acometer el correspondiente derribo, puso la piedra de sus murallas en venta, como siglos atrás había hecho el concejo con ciertas defensas (las barbacanas del lado este) que habían quedado en desuso. Esto quiere decir que aquel que anduviese necesitado de piedra para sus obras particulares, en vez de irse a una cantera, podía desmontar, cual roedor litófago, la parte de la cerca medieval que más conviniese a sus intereses.

La suerte para todos, para los que de algún modo viven de la fama cobrada luego por las murallas de Ávila y para los que simplemente disfrutamos contemplándolas, fue que no hubo solicitudes para proveerse de piedra a costa de la fortificación medieval. El hoy célebre monumento sobrevivió al que hubiera podido ser el más letal, aunque incruento, ataque de su larga historia, defendido por las imbatibles armas de la pobreza y la indiferencia. Y aún hubiese podido rozarle después algún otro envite: en unos años en los que se iniciaba una política seria de valoración del patrimonio, la década de los treinta del pasado siglo, en la cercana Madrigal de las Altas Torres (cuna de Isabel la Católica) el alcalde, según nos ha referido el profesor Gutiérrez Robledo, no encontró mejor modo de justificar un subsidio y de entretener a los desempleados del lugar que ponerlos a echar por tierra, sin aprovechamiento alguno, los muros medievales que cercaban la villa. Así de poco lucidos son, en muchas ocasiones, los hechos de la historia: las fortificaciones se mantuvieron a veces no por su solidez, sino por el desdén e inanidad de quienes habían de derribarlas, y si fueron demolidas pudo ser debido no a heroicos hechos de armas, sino a la improductiva y subvencionada labor de unos cuantos desocupados.

CARÁCTER DE GRANITO

El ambiente de Ávila está condicionado por la piedra de granito gris con la que están contruidos sus edificios. La ciudad ha cambiado mucho en los últimos años, y ha pasado de ser una población caracterizada, según se decía, por la abundancia en ella de religiosos y militares a otra llena de bares concurridos, que ofrecen un tapeo excelente, y con calles comerciales flanqueadas por las franquicias de rigor. La modernización también ha traído consecuencias arquitectónicas en general nefastas, ya se trate de algunos edificios «de firma» que retan destempladamente a los ambientes históricos o de las nuevas barriadas, las cuales circundan como una nueva e informe muralla a la ciudad antigua. Pero aunque pase el tiempo y el ambiente se modifique, el tinte agrisado y la superficie áspera del granito están siempre ahí, bajo un cielo en el que se alterna el tono plúmbeo de los nubarrones atraídos por las cercanas cumbres de Gredos con otro en el que los días aparecen bendecidos por una claridad vítrea.

Los canteros que trabajan el granito pertenecen a una clase aparte. En Galicia existen canteras de granito blando, que fue el que permitió tallar prodigios como el Pórtico de la Gloria o los barrocos *cruceiros*. En Castilla la piedra berroqueña no hace concesiones, así que hay que conformarse con una arquitectura desornamentada, o bien pagar costosos transportes de bloques de piedra foránea si se pretenden hacer, como en la portada de los Apóstoles de la catedral o en la del convento de Santo Tomás, esculturas refinadas. Estas obras, encomendadas a cualificados tallistas y escultores, serían miradas seguramente con cierto desprecio por los canteros del granito, habituados a una piedra que responde a los golpes de punteros y cinceles con proyectiles de cuarzo que no es raro que se claven en los brazos o en las pupilas.

Por eso proponemos al lector que, antes de entrar en Ávila y visitar su catedral, se detenga a observar el granito. Si se acerca a Mingorría, un pueblo que dista de la capital pocos kilómetros, verá una antigua cantera abandonada, junto a un calvario y una ermita en ruinas. Allí podrá observar los huecos para las cuñas sobre las que se percutía para cortar los bloques, así como los bancales producidos por una extracción que, aprovechando las vetas de la piedra, produce resultados de una geometría cartesiana. Contraste luego el visitante las huellas del esfuerzo de los canteros con los pedregales incultos que salpican las dehesas cercanas: el granito, tan difícil de labrar, surge sin embargo de la tierra con formas que parecen intencionadas, redondeces escultóricas y superposiciones ordenadas de unas moles sobre otras, como si se tratase de una piedra que antes de ser penosamente domeñada por las herramientas aflorase a la superficie con la altiva voluntad de convertirse en edificio o en estatua.

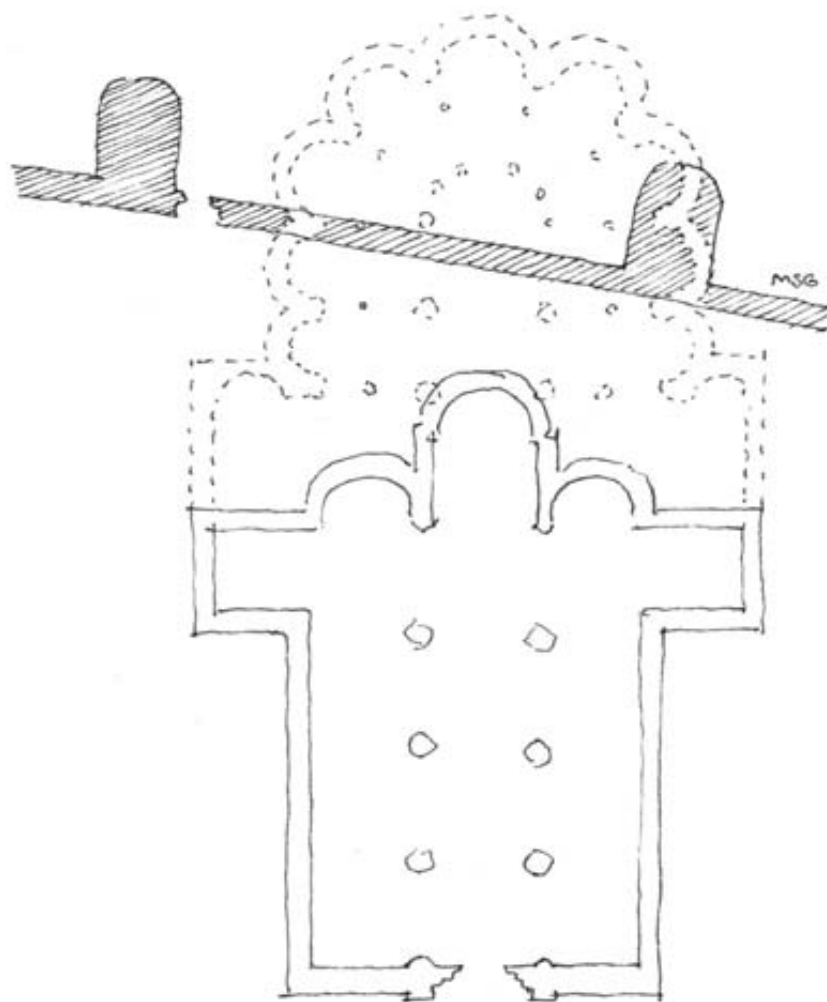


Calvario de la ermita del Berrocal en Mingorría.

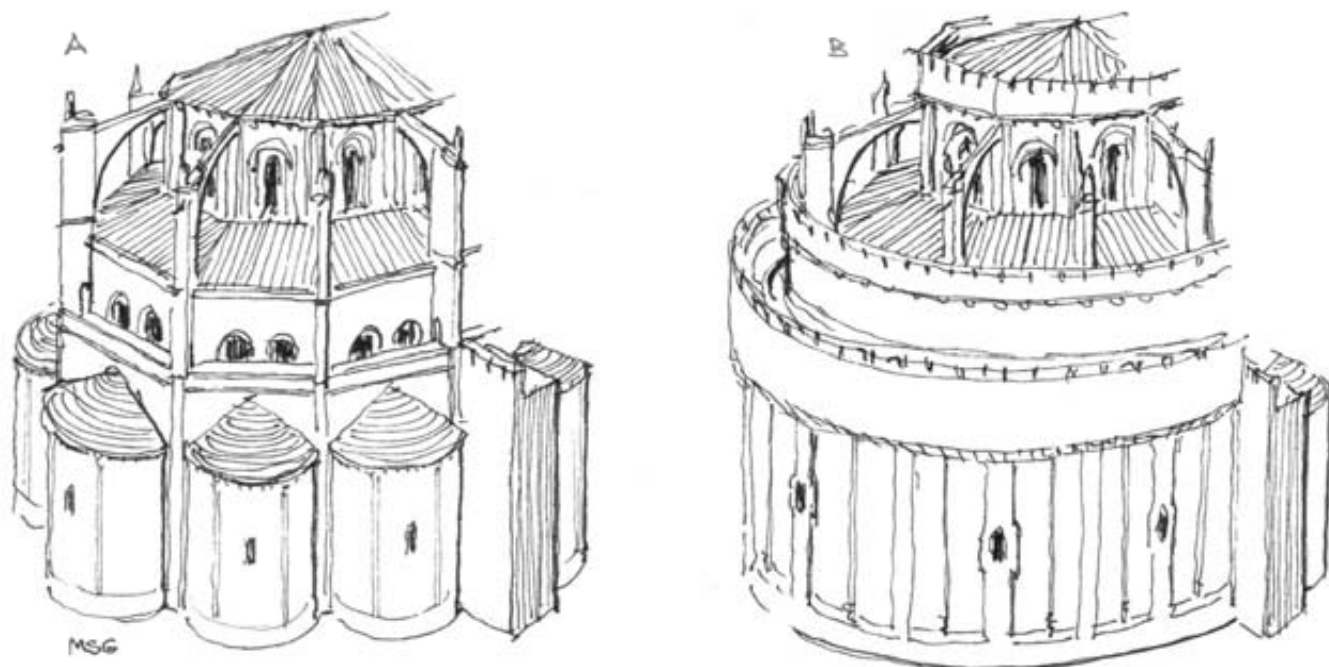
Después de esta visita a las fuentes del material —que en la Edad Media era trabajado por los canteros afincados, según la tradición, en el barrio de San Andrés—, quizá estemos más preparados para apreciar el esfuerzo de construir una catedral con piedra berroqueña y, más aún, para preguntarnos acerca de lo que supone derribar una catedral recién hecha para sustituirla de inmediato por otra. En el románico abulense se usó al principio un granito amarillento mucho más débil, visible todavía en algunas de las iglesias que quedan de aquel tiempo y que acaso se utilizó, con poco éxito, en la primera catedral. Las dificultades técnicas del granito gris con el que al fin logró materializarse el templo mayor también nos permitirán comprender mejor que en muchas obras ornamentadas de la catedral de Ávila se acudiese a la caliza de Segovia, a la pizarra de Toledo, al alabastro de Cogolludo o incluso al yeso, materiales dúctiles que aligeran el gigantesco y rudo caparazón de granito que les sirve de engarce.

CAMBIOS PERPETUOS

Hecha, deshecha y rehecha: ese es el ciclo con el que comienza la historia de la catedral de Ávila hacia el año 1130, según contados y controvertidos documentos. Durante la primera mitad del siglo XII se erigió un templo, del que poco sabemos excepto que existió, y que en la segunda mitad de la misma centuria fue demolido para dejar su lugar al nuevo, que es el proyecto germinal de lo que conocemos hoy día. El autor de este segundo edificio fue un tal Fruchel, llegado sin duda de Francia, que dotó a la catedral de una gran cabecera con girola y una corona de capillas que irrumpía en la vecina muralla, iniciándose así la incorporación del templo al recinto amurallado como uno de sus principales bastiones.



Comparación de la relación con la muralla entre la cabecera hipotética de la primera catedral y la de Fruchel (línea discontinua).



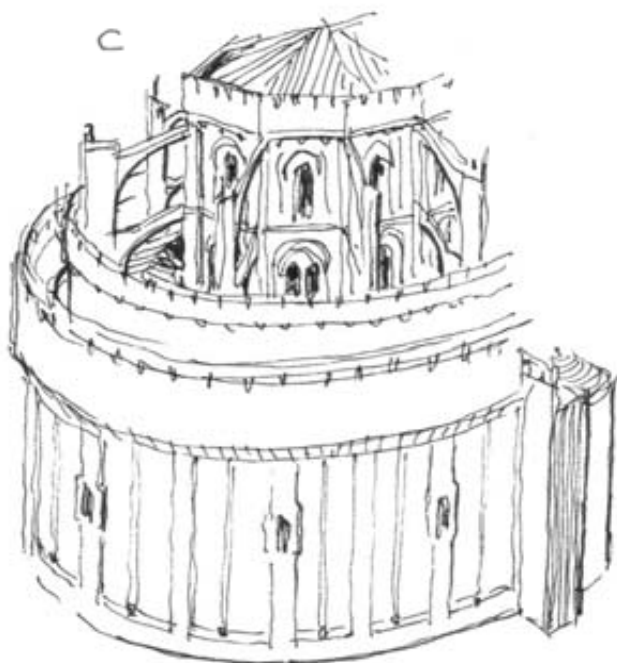
Croquis del proceso de configuración de la cabecera:

A: siglos XII-XIII. B: forro militar de los siglos XIV y XV.

C: derribo de la tribuna para duplicar la luz, hacia 1520.

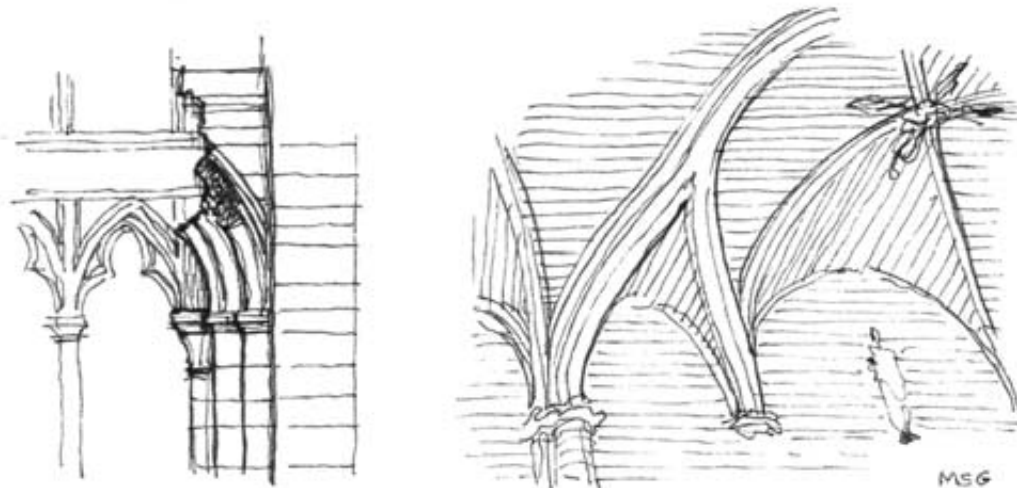
No sabemos qué material se utilizó para la primera y desaparecida catedral, pero en la segunda se aprovechó al comienzo la llamada «piedra sangrante», procedente del cercano lugar de La Colilla, que no debe su nombre a ninguna leyenda violenta sino al óxido de hierro, que la dota de una bicromía blanca y roja muy llamativa. De la iglesia ideada por Fruchel llegó a hacerse sólo parte de la cabecera, sin contar con las bóvedas de la capilla mayor, pues el gran edificio románico proyectado por el maestro francés comenzó su andadura en un tiempo en el que no tardarían en llegar hasta Castilla las novedades constructivas del gótico; y fue precisamente Ávila la primera en aplicarlas no ya en territorio castellano, sino en toda la Península. A partir del proyecto de Fruchel, la cabecera de la catedral fue muy modificada, en una labor de adaptación a distintos requerimientos que abarcó varios siglos: primero se adecuó para recibir las novedosas bóvedas (con la división sexpartita propia de un gótico inicial), luego fue reformada exteriormente para adaptarla a su función militar y, por fin, sufrió una nueva alteración con el fin de multiplicar su iluminación cuando, en los albores del Renacimiento, se reformó el núcleo solemne del templo.

En el interior de la catedral de Ávila es fácil toparse, sobre todo en la zona de la cabecera y el crucero, con los testimonios del constante cambio de planes que afectó



a las obras: naves de girola que varían de anchura para regularizarse, pilares que arrancan del suelo sin que lleguen luego a ninguna parte, bóvedas que no se corresponden con los apoyos, arcos que nacen de los capiteles y son luego cambiados de lugar y tamaño sin que los autores de la modificación se preocupen de borrar las huellas del arco abortado, nervios que se desdoblán para adaptarse a las variaciones de rumbo... Todo esto depara un campo de acción detectivesca para quien aventure hipótesis del complicadísimo proceso constructivo, pero ofrece también una certeza: los edificios medievales, incluso los más grandes, seguían proyectos abiertos que, cuando se iniciaban, no se sabía muchas veces cómo habrían de ser terminados.

En el museo de la catedral hay una tabla que, a pesar de estar pintada hacia el siglo XV, representa los primeros pasos en la construcción de una iglesia románica, con operarios colocando piedras cuya posición comprueban luego con plomadas. Esa iglesia imaginaria e inconclusa muestra, en su todavía escasa elevación, lo único que preveían con suficiente concreción los maestros del período románico: la planta del edificio. Con cuerdas y estacas, el arquitecto demarcaba sobre el suelo, a escala real, la silueta que se correspondiese con



Algunas señales de cambios en la catedral.

el dibujo aprobado por los clientes. Se cavaban zanjas en busca de la roca madre que sirviese para la cimentación —zanjas que en el caso de Ávila se rellenarían, presumiblemente, con el escombros producido por el derribo de la catedral anterior— y se comenzaban a elevar los muros, sin saber a ciencia cierta cómo ni a qué altura iban a ser concluidos. San Vicente y San Pedro de Ávila son buenos ejemplos de iglesias comenzadas en románico y cubiertas a lo gótico, y la catedral de Sigüenza, como veremos en el capítulo correspondiente, fue sobreelevada muy por encima del alzado previsto en principio para ella. Por su parte, la catedral de Ávila resume todo ese tipo de procesos (cambios en la forma, técnica y altura), lo que la convierte en un rompecabezas muy estimulante y revelador, que dice mucho —y más a nosotros, que sufrimos un tiempo en el que los proyectos arquitectónicos están constreñidos por la obligación de especificar hasta el detalle más nimio— acerca de la confianza que tenían los antiguos maestros en su capacidad para resolver los problemas sobre la marcha.

Esta naturaleza de proyecto fluctuante —que, aunque bastante habitual, afecta a la catedral de Ávila de forma muy acusada— no reduce en absoluto el acierto del resultado. El templo abulense se impone exteriormente con la contundencia que le corresponde en su papel de iglesia mayor, sobrepujando con su masa a la cerca amurallada y a las torres de las parroquias y los palacios, y se ahueca en su interior con una esbeltez y luminosidad que apenas pueden encontrar comparación.

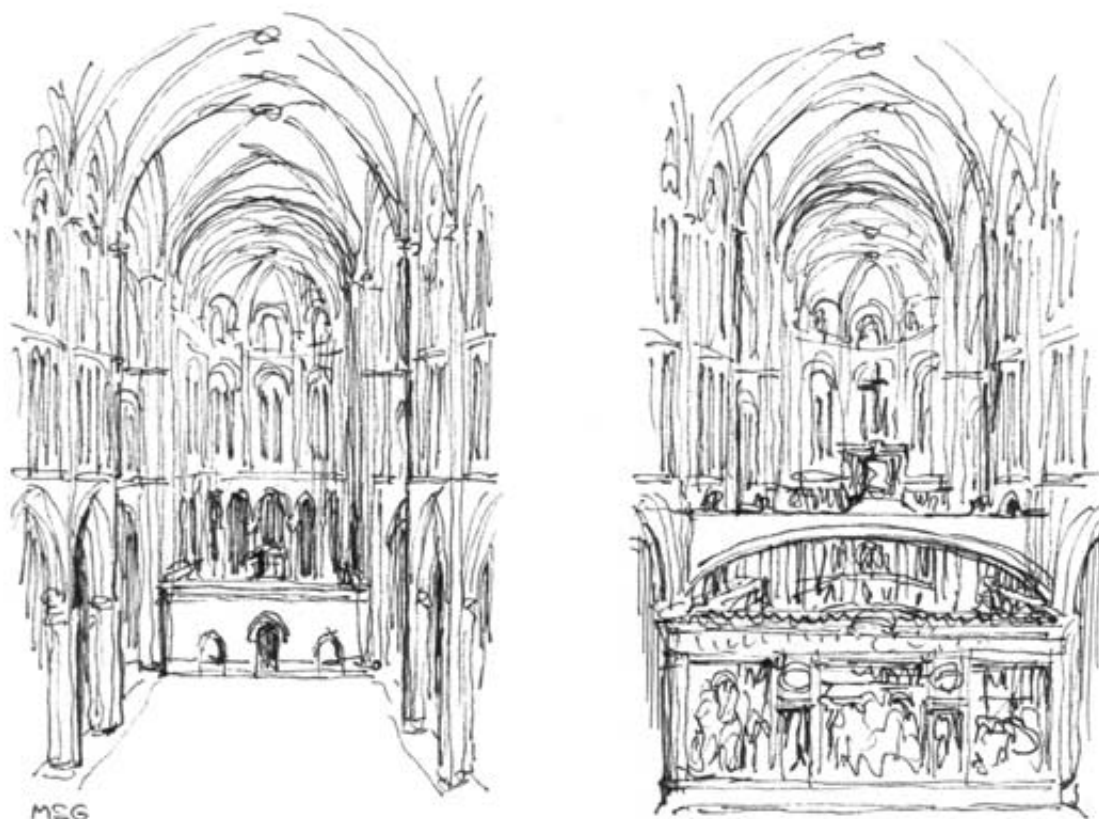
A partir del crucero, los titubeos que afectan a toda la primera fase parecieron enmendarse, y las naves que llegan hasta la fachada principal fueron proseguidas se-



Detalle de la pintura de la construcción de un templo.

gún un plan mantenido ya sin cambios significativos. Para mediados del siglo XIV, y tras alguna interrupción debida a la escasez de fondos, el edificio de la catedral se encontraba concluido, aunque quedasen sin acabar elementos como la torre sur. Culminaba así un proceso en el que se había pasado del gótico vacilante de las primeras bóvedas, visible incluso en errores de planteamiento, a una arquitectura madura, que aprovechaba en alto grado la nueva capacidad gótica para aligerar los abovedamientos y, con ello, aumentar la esbeltez de las naves y la superficie horadada de los muros.

Hacia 1400, dentro del peculiar aspecto que le da su perfil fortificado, la de Ávila era una catedral medieval arquetípica, con una gran portada esculpida a los pies, un claustro al que se abrían dependencias como la sala capitular... Pero, tiempo después de estar terminada, la catedral sufriría una nueva modificación, motivada por intereses prácticos y litúrgicos. Esta última transformación, que tuvo lugar entre los siglos XV y XVI, dotó al templo de sus piezas artísticas más valiosas y le dio la disposición general que ha llegado hasta nosotros.

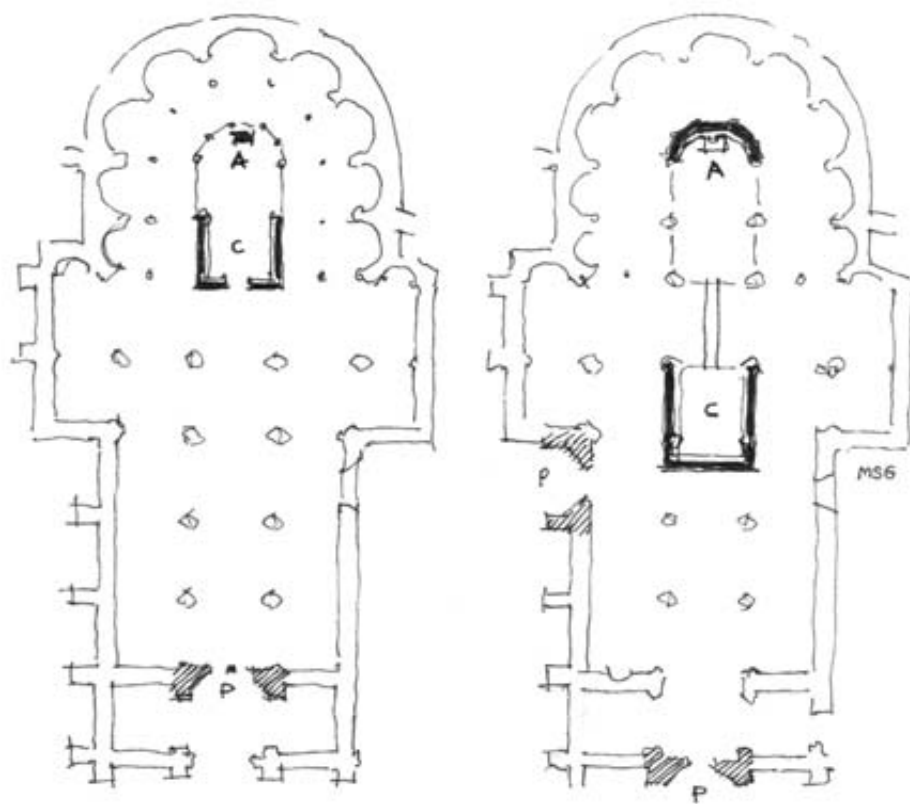


La nave mayor con el coro medieval en la cabecera y el renacentista, en medio.

RENOVACIÓN LITÚRGICA

Dejando aparte las cuestiones constructivas, que hicieron que un edificio concebido al modo románico terminara cubriéndose con bóvedas góticas, las primeras modificaciones al proyecto de Fruchel supusieron, por primera vez en España, una concepción del espacio litúrgico que seguía los modelos franceses, con una cabecera muy profunda pensada para alojar el altar mayor y el coro capitular.

No nos vamos a extender ahora acerca de este asunto, que desarrollaremos algo más al abordar el caso de Burgos, pero sí es necesario saber que la catedral llegó a los inicios de la Edad Moderna con un núcleo solemne (formado por el presbiterio, donde está el altar mayor, y el coro) unitario, alojado en la profunda cabecera y separado físicamente del resto de las naves; o sea, el tipo característico de las catedrales francesas. Desde finales del siglo xv y hasta el primer tercio del xvi, el cabildo abulense quiso modificar ese núcleo para adaptarlo al modelo español, en el que, como explica Pedro Navascués, el coro y el presbiterio siguen conformando un conjunto,



La catedral, antes y después de la reforma de los siglos xv y xvi: cambios en el altar (A), el coro (C) y el lugar de la portada (P).

pero en el que, gracias a la separación física entre el altar y el coro, se permite la participación en el culto solemne (aunque sea sólo a guisa de espectadores) de los fieles.

Para conseguir esa hispanización de una catedral que había nacido francesa se llevaron a cabo diversas obras a lo largo de un período bastante dilatado: se trasladó el coro hasta el centro de la nave mayor, se compuso para el presbiterio un gran retablo y se alargó la nave mayor. Esto último se hizo demoliendo la vieja tribuna que ocupaba el tramo de los pies —con lo que además se proveyó a la catedral de un nuevo acceso interior hacia el claustro, donde en la actualidad está instalada la taquilla en la que se recibe (y se cobra) a los visitantes— y trasladando la portada principal a un lateral. En efecto, la portada de los Apóstoles que hoy vemos en la calle lateral, fechable hacia el año 1300, estuvo al principio a los pies del templo, bajo un profundo pórtico flanqueado por las torres. El autor del traslado, que tuvo lugar hacia 1460, fue el gran arquitecto y quizá escultor Juan Guas, al que nombraremos en repetidas ocasiones a lo largo del libro. Como la portada no cabía bien en su nuevo emplazamiento, se encogió por los lados y se redujo a un solo vano, subiendo a lo alto la figura del Salvador, que estuvo antes en el desaparecido parteluz: nótese que, aunque fuera por necesidad, esta puede ser la única ocasión en la que una estatua de Cristo hizo efectivo el episodio de la Ascensión, aunque no fuese a los cielos sino, más modestamente, hasta una crestería vecina.

La aportación más radical, y la más suntuosa, fue la reforma del coro y el altar mayor, que pasaron de compartir el espacio de la antigua cabecera a quedar separados por el tramo del crucero. Por esos mismos años, las esbeltas naves del templo debían de presentar en esa zona ciertos desplomes, por lo que se construyeron unos arcos muy rebajados para impedir que la deformación aumentase. Ese tipo de arcos —llamados en ocasiones «soarcos» o, más gráficamente, «arcos del miedo», que también posee la catedral de Tuy y que volveremos a encontrar en la de Vitoria— están colocados en Ávila en puntos muy significativos, pues aparte de su indudable papel estructural vienen a subrayar visualmente el carácter unitario del conjunto litúrgico, formado por el altar mayor y el coro, que se llevaba a cabo en esas mismas fechas.

Uno de ellos (reconstruido tiempo después y subrayado además por un gran Crucificado) pasa por encima de la fachada del trascoro, otros dos flanquean el crucero por los lados; en un grabado de Parcerisa se ve que estos últimos arcos se utilizaban también para colgar tapices, como engalanados tabiques virtuales que dibujaban con precisión el perímetro de ese núcleo catedralicio dedicado a la liturgia solemne y que, en un plano más práctico, contribuirían a paliar el frío de los capitulares en las largas horas de asistencia al coro. Los tapices fueron vendidos hacia 1915,



Arcos de refuerzo en el crucero.

una fecha en la que cabe imaginar que el clero catedralicio habría encontrado alguna nueva fuente de calor.

El coro y el retablo se encargaron a algunos de los mejores artistas del momento. El nuevo coro, en el que trabajaron Cornelis de Holanda, Lucas Giraldo y Juan Rodríguez, se llevó a cabo con formas renacentistas y materiales muy alejados del duro granito: caliza segoviana y estuco en la fachada del trascoro y, por supuesto, maderas nobles para la fastuosa sillería. En el arranque de esta última se conserva la mesa del contador, cuya misión era apuntar los retrasos y las ausencias de los canónigos, que quedaban reflejadas luego en su salario.

Respecto del presbiterio, fue entonces cuando se deshizo la tribuna que lo rodeaba como un anillo abovedado, duplicando así la entrada directa de luz sobre el altar remozado, una zona en la que aún pueden verse las vidrieras más antiguas de la catedral. La gala máxima del nuevo altar fue el retablo mayor, encargado en 1499 a Pedro Berruguete, que por entonces se encontraba al final de su carrera. Al fallecer cuatro años después, fue proseguido por el pintor Santa Cruz, quizá italiano, y con-

cluido por Juan de Borgoña, quien atemperó con su estilo sereno la expresividad con la que había iniciado la obra el maestro de Paredes de Nava. En conjunto, el retablo abulense es una de las obras más notables de la pintura española de su tiempo, representativa además del cruce de influencias dispares, llegadas desde Italia o Flandes, que caracterizaban a la cultura castellana y que eran mezcladas aquí sin disonancias: el aire gótico del conjunto no desdice las aportaciones del Renacimiento italiano, plasmado en citas tan literales como la representación, en el fondo de una de las tablas (la que representa la Resurrección), del Coliseo de Roma.



Coro y crucero con tapices colgados, según Parcerisa.



Retablo mayor: San Mateo, por Pedro Berruguete.

En el centro de la base del retablo surge un elemento que parece ajeno a él, un mueble de cremoso alabastro, delicadamente tallado, situado en medio de las tablas pintadas: es el Sagrario, que, como los altares que flanquean el propio presbiterio, fue trazado por uno de los escultores que introdujeron el Renacimiento en Castilla, Vasco de la Zarza. El nuevo retablo cegó la diáfana comunicación visual que existía durante la Edad Media entre el altar y la girola; la necesidad de dar una apariencia digna a la cara trasera del retablo debió de ser un estímulo para elegir ese lugar como emplazamiento de la sepultura del obispo Alonso de Madrigal, cuyo cuerpo esperaba en el presbiterio a que se encontrase para él una ubicación definitiva. El sepulcro de Madrigal, apodado el Tostado, fue también encargado a Vasco de la Zarza, que logró crear una de las obras más ricas y originales de los inicios del Renacimiento en España, cuando los artistas locales comenzaban a ser capaces de interpretar los modelos que hasta ese momento se conocían por las obras importadas de Italia.

SEPULCROS

La catedral de Ávila conserva todavía el viejo carácter de los templos como espacios funerarios, un uso que tenía connotaciones tanto religiosas y de prestigio como económicas. Enterrarse dentro de la catedral con un sepulcro de bulto resultaba muy

caro, al alcance únicamente (salvo raras excepciones) del clero catedralicio y de la nobleza, aparte por supuesto de los reyes, que costeaban buena parte de la construcción; también había la posibilidad de agenciarse una sepultura, aunque exenta de elementos que la monumentalizasen, a través de la figura del donado, que dejaba a la Iglesia como heredera de sus bienes a cambio de un solar postrero para sus restos. El presbiterio estaba reservado a las tumbas de los obispos, y el resto de enterramientos eran más o menos costosos dependiendo de la cercanía que tuvieran respecto del altar mayor o el coro. Los más pudientes podían afrontar la erección de capillas privadas, aunque ese fenómeno lo veremos, llevado a su extremo, cuando lleguemos a Burgos.

Hasta la reforma de la que estamos hablando, algunos de los sepulcros se situaban en medio de las naves, como aún lo están el de los santos Vicente, Sabina y Cristeta en la vecina basílica de San Vicente o el del infante don Juan en el convento de Santo Tomás; este último, por cierto, se pretendió también remover en repetidas ocasiones. Lo que no se logró con el infante se hizo con los cenotafios catedralicios, que lucen hoy arrimados a los muros, adaptados con más o menos tino a su nueva ubicación, pero que en tiempos se encontraban muchas veces exentos, esparcidos por el interior de la catedral. El espacio que hoy conserva mejor un carácter funerario es la capilla de San Ildefonso, contigua a la puerta del claustro. Allí está el bellissimo yacente de alabastro del caballero don Pedro de Valderrábano, acompañado por su escudero, no sabemos si meditabundo o adormilado, y con un carnero (la tapa que oculta los restos que alguna vez fueron carne) de pizarra, en el que figura el extraño combate entre una mujer salvaje y un mono; enfrente, adosado a un pilar, el deán Alonso González de Valderrábano yace, por voluntad propia, junto a su barragana, una recompensa eterna para la mujer que logró hacer más llevaderos los días (y las noches) de este eclesiástico.

Por su concepción y situación física, el sepulcro más señalado de la catedral es el ya nombrado del Tostado, obra del escultor Vasco de la Zarza. Está presidido por una representación excepcional del obispo en una inspirada actitud de escribir. La efigie del prelado está flanqueada por cuatro paneles con los evangelistas ante sus respectivos libros; así, el obispo erudito viene a revestirse con el papel de un quinto evangelista. Bajo la estatua de Alonso de Madrigal está colocada la antigua lauda de bronce, descubierta por Manuel Gómez-Moreno. Otros elementos merecen la pena destacarse de este conjunto: por doquier aparecen en él figuras de hombres a caballo, y los santos que acompañan a Alonso de Madrigal y los evangelistas (san Martín, Santiago, san Jorge, san Huberto) son todos jinetes, lo que parece un reflejo esculpido del apo-



Paje del caballero de Valderrábano.

do que muchas veces se añade al nombre de la ciudad, Ávila de los Caballeros. Por otra parte, hay una distinción material jerárquica entre el panel principal, de alabastro, y los cuatro que lo rodean. Estos últimos se han descrito siempre, desde que lo hizo Gómez Moreno a principios del siglo XX, como de piedra blanca, pero son de yeso. Esto los convierte en una de las primeras obras españolas que siguen la técnica del *stucco* italiano, y además nos permiten revisar con nuevos ojos algunas de las obras escultóricas de la catedral.

ESCUELA DE YESEROS

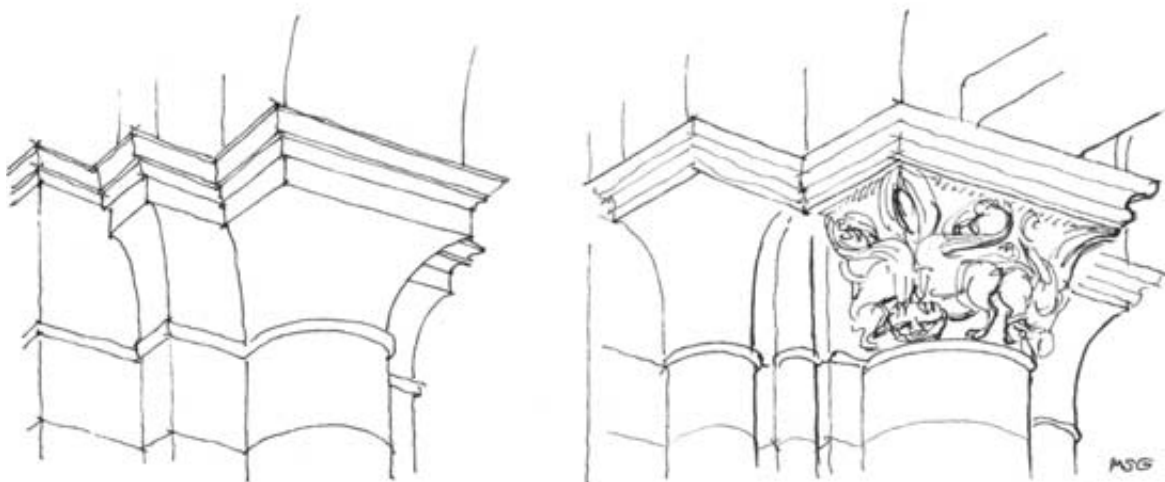
En los estudios sobre arte no suele darse mucha importancia a los materiales, pese a que constituyen una de las bases más fiables para el conocimiento de las obras del pasado. En Ávila ha pasado desapercibida una faceta importante de la catedral: su papel de marco idóneo para la ejecución, durante muchos siglos, de escultura en yeso.



Sepulcro del Tostado, adaptado a la arquitectura medieval de la girola.

La razón, ya lo decíamos al principio, es la dureza del granito local, escasamente propicio a dejarse esculpir, y que llevó a buscar, cuando había recursos para ello, alabastro de Guadalajara, caliza de Segovia o mármol de Italia. Pero si no había dinero, ahí estaba el ligero, barato y maleable yeso para cumplir como vehículo de las formas escultóricas.

Avisados ya de su presencia, encontramos yeso por todas partes: como arco del sepulcro de don Pedro de Valderrábano, en los relieves que acompañan al del obispo don Hernando, en la puerta interior de la librería, en los laterales del trascoro, en la hornacina de la pila bautismal... y en un lugar sorprendente, que ha permanecido inédito hasta ahora y que amplía el campo de estudio del arte medieval español: los capiteles románicos de las capillas de la girola. Estos capiteles se han analizado siempre desde el punto de vista estilístico e iconográfico, pero nadie había reparado en que no son de piedra, sino de yeso. A la luz del material con el que están hechas estas obras, habrá que revisar dos asuntos que interesan al arte medieval abulense: la relación automática que se establece entre el yeso y el arte de influencia musulmana o mudéjar (aunque sí lo haya en otras obras de época gótica, en los capiteles románicos de la catedral no hay nada de islámico) y, sobre todo, la descripción habitual del resto de capiteles de la catedral abulense, desprovistos de toda decoración, como seguidores de la sobriedad ornamental atribuida a lo cisterciense. Según lo que acabamos de ver, tal sobriedad responderá, al menos en algunos casos, a que esas copas graníticas no son más que el soporte desnudo de una labor escultórica en yeso que se perdió o, más probablemente, que nunca llegó a ejecutarse.



Capiteles de la girola con y sin decoración.

AÑADIDOS

Desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la actualidad, la catedral de Ávila ha sido objeto de diversos recrecidos, añadidos y reformas. De finales de la centuria anterior es la librería, una estancia rectangular trazada por el autor del convento abulense de Santo Tomás, Martín de Solórzano; en aquel tiempo se fundaron numerosas bibliotecas catedralicias, parejas a las colecciones de libros y documentos que gustaban de atesorar los nobles y altos eclesiásticos de los albores del Renacimiento. Ya de una época más avanzada son las capillas del lado norte, unas piezas clásicas sobresalientes tanto por sus fachadas con altas pilastras de orden corintio (completadas, respetando el estilo, en el siglo XVIII) como por sus espacios interiores, provistos de soberbias bóvedas en las que se aprecia el influjo de El Escorial.

En una de esas capillas, la de la Piedad, está la copia que hizo uno de los mejores escultores de nuestro Renacimiento, Juan Bautista Vázquez el Viejo, de la Piedad vaticana de Miguel Ángel. Es un ejemplo muy importante de la inmensa influencia que el artista florentino tuvo sobre todo el arte occidental, que hace que nos encontremos versiones de sus obras en multitud de lugares, desde los salones de la nobleza más culta hasta el altar de una iglesia de aldea. También es una muestra de la habilidad de Vázquez con un material como el mármol, en el que los artistas españoles no solían ser muy duchos, y que, como indica Margarita Estella, puede in-



Capilla de la Piedad.



Exterior con las capillas del lado norte.

dicar la estancia del escultor en Italia. Esa estancia justificaría también que hubiese llegado el modelo miguelangelesco de la Piedad hasta Ávila; de todas formas, situándonos en la época, podremos apreciar mejor el valor de una pieza en el que hoy identificamos de inmediato el carácter de copia, pero que en la Castilla del siglo XVI irrumpiría como una obra autónoma de gran calidad.

También se hicieron capillas renacentistas en el claustro, un recinto iniciado en el siglo XIII y finalizado en el XVI, cuando Vasco de la Zarza lo coronó con unas cresterías de granito que unifican la disparidad de su fábrica. La última época en la que la catedral disfrutó de cierta iniciativa edilicia fueron los siglos XVII y XVIII, una actividad reflejada en la capilla de San Segundo —del Barroco clasicista que caracteriza a la obra de Francisco de Mora, seguidor de Juan de Herrera— o en la de los Velada, acabada tras un dilatado proceso de construcción bajo

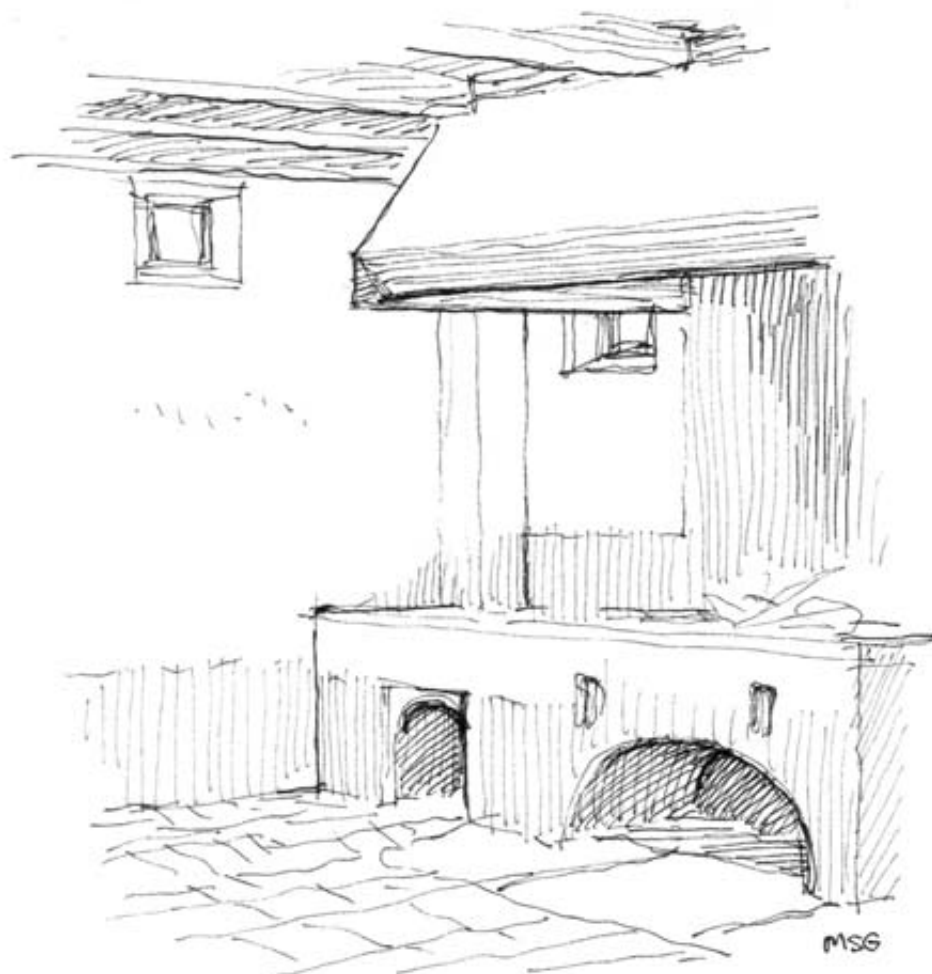
la supervisión academicista que imperó en toda España desde la segunda mitad del siglo XVIII. En esta última, el cambio de materiales, con el primer cuerpo de sillares graníticos y el segundo de humilde ladrillo, delata los tiempos de penuria que se avecinaban.

Desde entonces hasta hoy, las intervenciones en el templo —ya se trate de la infortunada renovación dieciochesca de la fachada principal, de las toscas restauraciones que Anselmo Arenillas dirigió en la posguerra, del desmantelamiento de la reja del altar mayor por la retransmisión de una misa televisada, de las nuevas y horripilantes lámparas instaladas hace poco o de la desdichadísima reforma del presbiterio— se cuentan casi siempre por desaguisados. A ello hay que añadir que algunos elementos realizados a cuenta de una exposición temporal, dentro del ciclo de Las Edades del Hombre, tienen el peligroso aspecto de querer perpetuarse; ojalá nos equivoquemos y veamos pronto liberado el claustro abulense de los muebles-vitrina y del torpe cerramiento con cristales y espejos, sujetos por carpinterías metálicas adosadas a sus arcos, que hoy lo invaden y afean.

LA CASA DEL CAMPANERO

Las obras actuales de restauración de la catedral están sirviendo para corregir las desastrosas cubiertas ideadas por Arenillas; gracias a ello se va a poder racionalizar la evacuación de las aguas, que siempre ha sido uno de los mayores problemas de los edificios complejos. La remoción de las cubiertas permitirá también en el futuro abrir al público las zonas altas de la catedral, el interior encastillado de la cabecera y los fascinantes espacios situados bajo las cubiertas de las naves mayores, comunicados por medio de un laberinto de pasadizos y escaleras de caracol. Los ventanucos de ladrillo abiertos, a modo de aspilleras, a esa especie de gigantesco desván, recuerdan que en las guerras carlistas la catedral volvió a tener el papel defensivo con el que había sido concebida durante la Edad Media.

Pero lo más interesante de este viaje por las alturas catedralicias es el encuentro con la casa del campanero, instalada sobre la fachada principal del templo, con sus ventanas abiertas aprovechando los huecos de las almenas. Por encima de la portada, de los santos del remate barroco y del ventanal que ilumina desde los pies la nave mayor, dormían, vivían y trabajaban los campaneros. Su casa, una de las pocas conservadas íntegramente tras la destructiva y generalizada automatización de nuestros campanarios, es un ejemplo intacto de vivienda tradicional, con su cocina, su sala con



Cocina de la casa del campanero.

alcobas, su retrete..., pero con algunas características peculiares, que delatan el lugar insólito donde está ubicada: junto a la cocina hay un montacargas, con una forma parecida a la del brocal de un pozo, para que llegase a través de él lo necesario para la vida diaria, y la puerta desemboca en el enorme campanario, el principal lugar de trabajo de sus inquilinos. Allí se ven más testimonios del quehacer cotidiano de esos personajes imprescindibles, pero rara vez nombrados: la grasa que rebosa el eje de algunas de las campanas, y que había que renovar con frecuencia para facilitar el volteo, o los tableros de tres en raya que, incisos sobre las piedras del pavimento, entretenían las horas en las que el campanero no tuviese que atender, directamente o por medio de cables, cuerdas y artilugios, los diversos toques necesarios para reglar la vida litúrgica y civil de la ciudad.

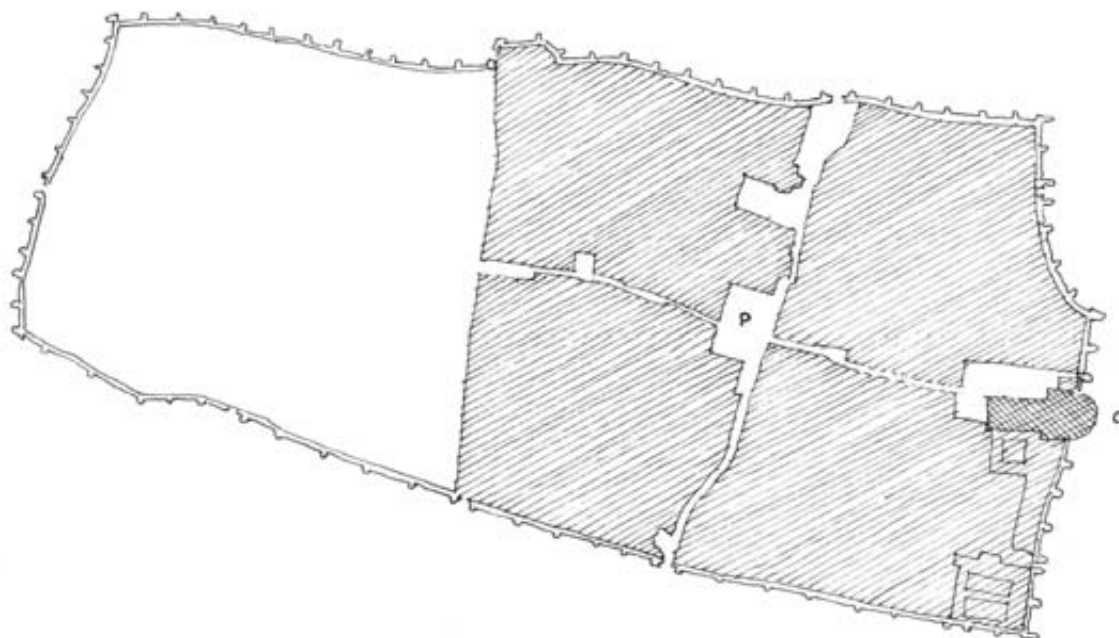
UN HITO EN LA MURALLA

Antes hemos visto que el período de esplendor de la catedral se inició a mediados del siglo XII y llegó hasta el siglo XVI. Luego el templo renqueó al hilo de la decadencia de la ciudad, durante el XVII y el XVIII. Lo peor vendría después: desprovista por las desamortizaciones de los ingresos que le producían sus extensas posesiones diocesanas, la catedral quedó sumida a partir del siglo XIX en un tiempo de decadencia y de reducción del antaño nutrido y boyante clero capitular. Más allá de las dependencias catedralicias, en un lugar que para el visitante sólo es adivinable desde el paseo que discurre sobre la muralla, quedan todavía restos del gran corral asoportado (comparado por Gutiérrez Robledo con una plaza mayor castellana de la época) denominado patio del Noveno, donde hasta entonces no habían dejado de entrar carros, cargados con los frutos en especie de los diezmos y otros impuestos de los que surtía a la catedral el extenso territorio de la diócesis. Dentro de la catedral, un armario a modo de caja fuerte situado en la antesacristía conserva todavía los rótulos que describen los diferentes apartados o «mesas» a los que iban a parar las rentas diocesanas.

En los primeros años del siglo XX se demolió un viejo cuartel cercano a la catedral, un dato que podría parecer irrelevante si no se conociera que ese edificio era el alcázar real medieval, transformado en cuartel en el setecientos y que conformaba con el templo mayor un conjunto homogéneo, denominado «fortaleza de la ciudad» en la documentación antigua. Acabemos, pues, nuestro paseo por la catedral abulense volviendo a fijarnos en aquello por lo que empezamos, la muralla.

La muralla de Ávila dibuja sobre el plano de la ciudad un rectángulo bastante regular, con sus cuatro lados orientados hacia los puntos cardinales. Esta regularidad es una deuda con la anterior cerca romana, que venía a comprender una superficie equivalente a la mitad oriental de la actual; todavía subyace en algunas de las calles la traza de los antiguos cardo (calle norte-sur), decumano (calle este-oeste) y del foro romano, cuyo emplazamiento y parte de sus funciones religiosas, representativas y comerciales siguen manteniéndose, aunque renovadas, en la plaza del Mercado Chico.

De los cuatro lados de la muralla medieval, el oriental es el único que carece de defensas naturales y era por ello el más expuesto a los ataques. Por eso se protegió con una barbacana (hoy desaparecida) y se jalonaron en él los edificios más notables y las puertas y torres más potentes, que terminaron por darle también un carácter representativo: aquí se abren las puertas principales de la ciudad, así como el conjunto formado por la catedral y el alcázar. Este edificio estaba situado en el ángulo sureste



Plano de Ávila, en el que la trama gris señala la zona que ocuparía el núcleo romano y el lugar de la plaza Mayor (P) y la catedral (C).

de la muralla, donde ahora se ve un parquecillo bastante descuidado presidido por la antigua sede del Banco de España.

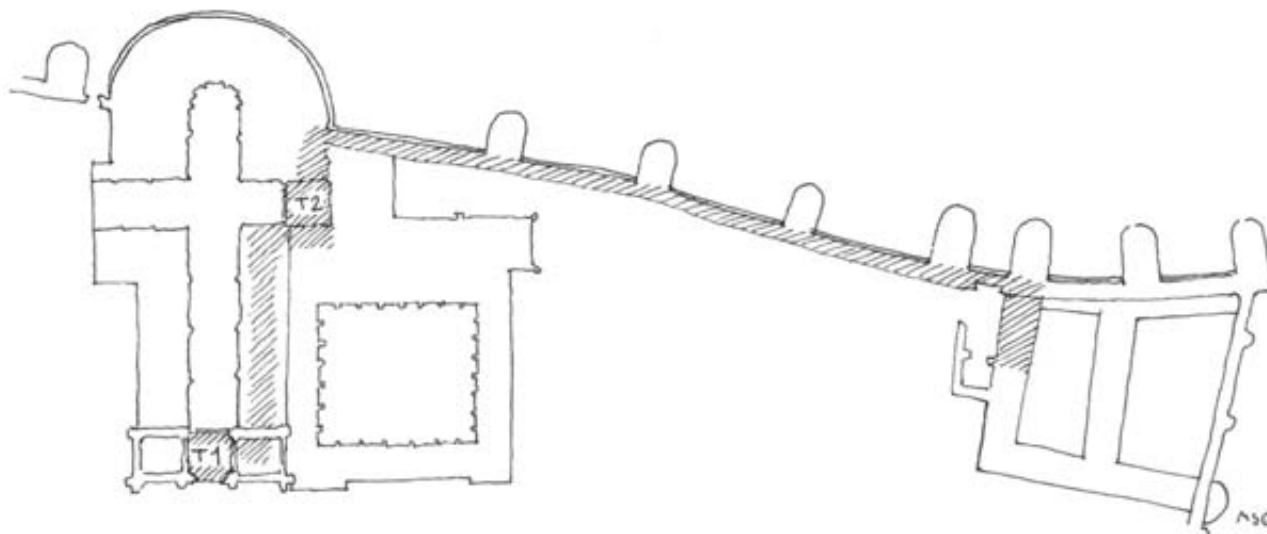
Respecto de la catedral, la de Ávila quizá sea el máximo ejemplo existente de catedral-fortaleza; si la catedral vieja de Salamanca lleva el apelativo tradicional de *fortis salmantina*, la que ahora tratamos ha sido bautizada por los profesores Gutiérrez Robledo y Navascués como la *fortior abulensis*. La convivencia de los templos con las murallas urbanas es algo que se repite con muchísima frecuencia. Dada la versatilidad funcional que tenían antiguamente los edificios, era normal que las iglesias, al ser en muchos núcleos los edificios más altos y mejor contruidos, asumiesen también un papel defensivo; cuando además existían murallas, los templos entraban muchas veces a formar parte del aparato militar, provistos de almenas y garitones y con las torres sirviendo tanto para la vigía y la defensa como para emitir los distintos toques de campanas que avisaban a la población de las contingencias.

El primer templo que tuvo el título catedralicio, la basílica de San Juan de Letrán, está junto a las murallas de Roma. Tal ubicación pudo ser allí casual, ya que se debió a la cesión de unos terrenos por parte del emperador Constantino, pero durante la Edad Media fue casi una norma que la catedral estuviese junto al recinto amurallado. Según las Partidas de Alfonso X, se considera ciudad aquel lugar que es



MSG

Puerta de acceso al cimorro desde el alcázar a través del adarve de la muralla.



Comunicación entre el alcázar y la catedral a través del adarve de la muralla, atravesando la tribuna lateral (T2) hasta la supuesta tribuna regia (T1), ambas destruidas.

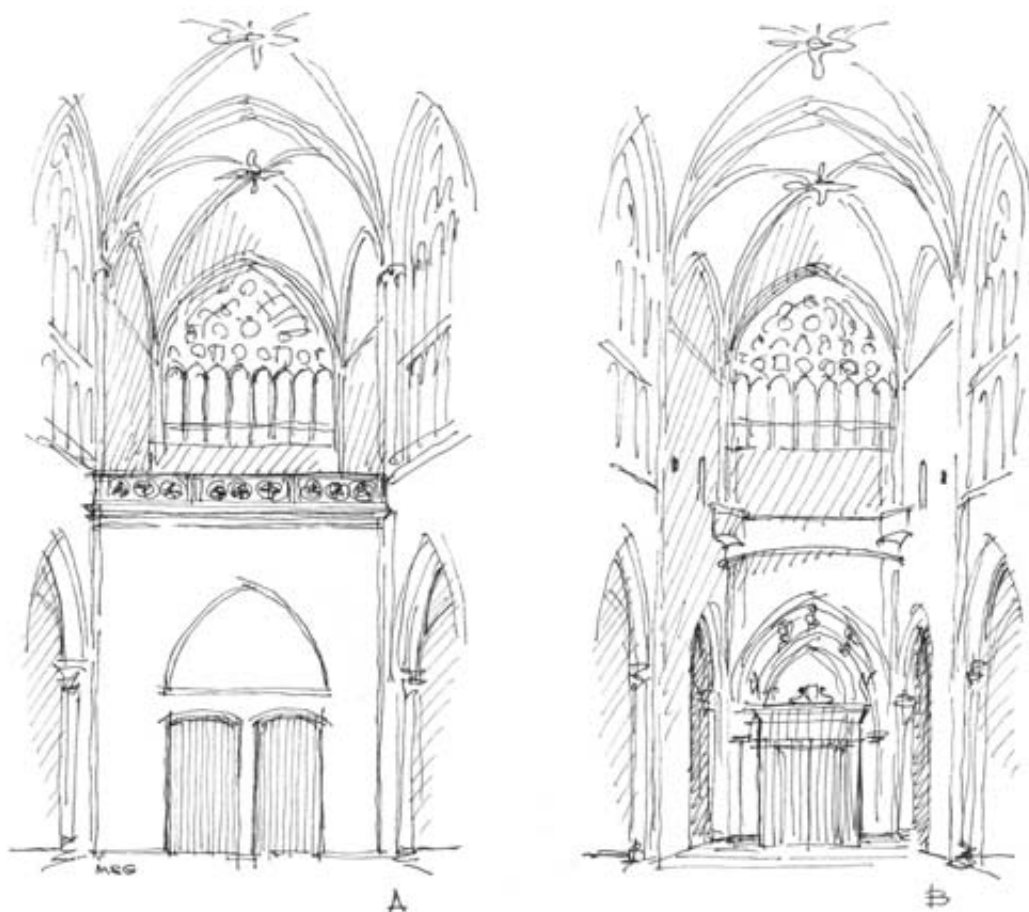
sede del obispo y posee murallas; la catedral formaba muchas veces parte de las fortificaciones, con obligación por parte del cabildo y del obispo de defender y mantener el tramo de muros que les correspondía. De ahí que en muchas ciudades exista en las murallas una «puerta del obispo», normalmente contigua al templo mayor y al palacio episcopal.

En muchas ocasiones encontraremos, por tanto, catedrales ligadas a las murallas. Lo que no será tan frecuente es que lleguen a imbricarse en ellas como lo hace la de Ávila, hasta el punto de que el principal y más fuerte cubo del recinto defensivo es su cabecera, llamada tradicionalmente el cimorro, y que es el resultado, como pudimos comprobar al comienzo del capítulo, del recubrimiento con una funda militar de la primitiva cabecera del maestro Fruchel. La defensa del cimorro catedralicio estaba a cargo del mismo alcaide que gobernaba el alcázar real, y ese no es el único aspecto que compartían los dos edificios, pues se encontraban unidos físicamente a través del adarve que va por encima de la muralla, el cual desemboca en la cabecera catedralicia a través de una puerta muy cuidada.

Esta es otra faceta de nuestras catedrales que no suele contemplarse: su relación con residencias reales y la inclusión en el proyecto arquitectónico de lugares dedicados expresamente a alojar al rey o, al menos, a expresar simbólicamente su presencia. Por eso pensamos que la tribuna de los pies, la que estaba situada en alto entre las torres hasta que fue deshecha a finales del siglo XV por Juan Guas, podía

muy bien ser una tribuna regia, hasta la que el monarca podría llegar caminando desde el alcázar sin pisar la calle, yendo por encima de la muralla —que entonces estaría protegida de la lluvia por tejadillos y cadalsos—, atravesando el brazo sur del crucero por una tribuna (de la que quedan restos) y recorriendo el lateral y la torre sur catedralicias a través de ánditos y pasadizos, en un itinerario que sería posible reconstruir sobre el papel. Por desgracia, poco podemos saber de la forma del alcázar, pues su derribo se hizo sin recoger apenas documentación; sólo la existencia de una planta dibujada cuando era cuartel palía en cierta medida la ausencia de mayores certezas.

A nuestro entender, la catedral de Ávila debió de tener por tanto, durante la Edad Media, un carácter no sólo militar, sino también palatino; un aspecto de algunos de nuestros templos que, aunque olvidado por la historiografía del arte, puede ir desvelándose poco a poco, enriqueciendo y dotando de nuevos significados al patri-



Los pies de la nave mayor, con la tribuna destruida en el siglo xv (A) y en su estado actual (B).

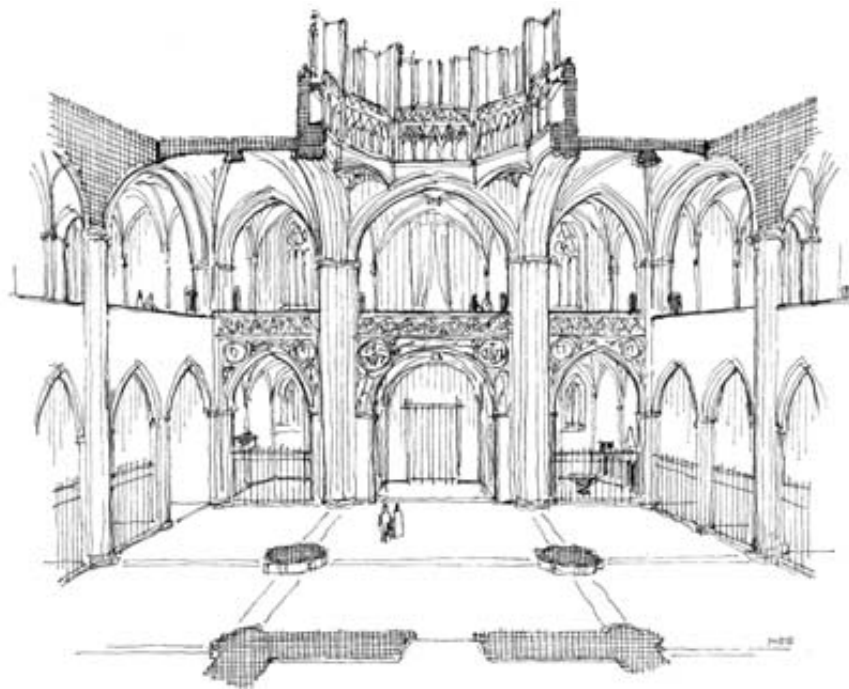
monio catedralicio. Pero para encontrar el mejor ejemplo posible de catedral ligada a un palacio tendremos que acercarnos hasta la de Barcelona, un edificio complejo y apasionante que trataremos en el siguiente capítulo.

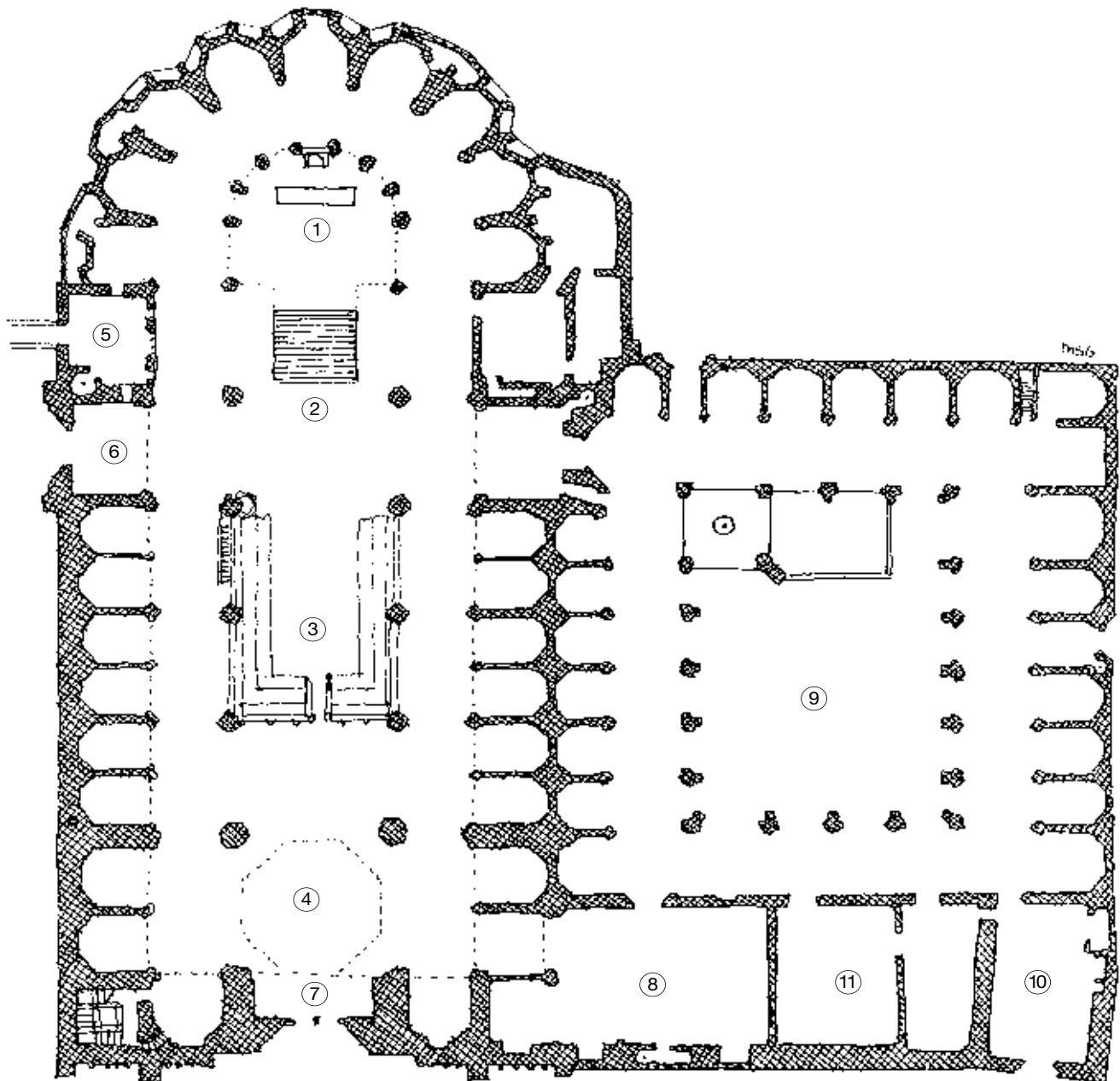
BIBLIOGRAFÍA

- CABALLERO ESCAMILLA, S., *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*, Ávila, 2007.
- CARRERO SANTAMARÍA, E., «Las oficinas capitulares de la catedral de Ávila», *Cuadernos abulenses*, n.º 28, 1999.
- ESTELLA MARCOS, M., *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, Madrid, 1990.
- FRANCO MATA, Á., *Escultura gótica en Ávila*, León, 2004.
- GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, 1983.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., «Las murallas de Ávila» y «Arquitectura románica y mudéjar en Ávila», *Historia de Ávila*, vol. II, Ávila, 2000.
- , «La catedral gótica», *Historia de Ávila*, vol. III, Ávila, 2006.
- y NAVASCUÉS PALACIO, P., «*Fortior abulensis*. Lugar y carácter», *Téstigos*, Salamanca, 2004.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., «¡Abajo las murallas!», *Descubrir el Arte*, n.º 16, 2000.
- RUIZ-AYÚCAR, M. J., *Vasco de la Zarza y su escuela*, Ávila, 1998.
- SOBRINO GONZÁLEZ, M., «La catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso», Ávila, 2009 [en prensa].

BARCELONA

LA CATEDRAL BIPOLAR





1. Altar mayor con retablo (trasladado)
2. Bajada a la cripta
3. Coro
4. Cimborrio
5. Tribuna del rey Martín
6. Órgano
7. Tribuna alta (línea de puntos)
8. Antigua sala capitular
9. Claustro
10. Capilla de Santa Lucía
11. Museo

Barcelona es una ciudad que logra atraer a miles de visitantes por el prestigio de su arquitectura, la cual comprende todas las edades y estilos. A pesar de que el fundamento de esa fascinación es la ya universal obra de Gaudí, y aunque los arquitectos estrella tienen en la ciudad condal uno de los destinos preferidos para intentar su lucimiento, hay también plena consciencia del valor de la Barcelona antigua, sobre todo la medieval y,



Fachada neogótica de la catedral.

muy especialmente, la gótica. En una urbe que se extiende y moderniza constantemente, el estandarte del legado histórico sigue siendo para el turista el llamado «barrio gótico», que en realidad comprende el área de lo que fue la Barcino romana y que Pedro Navascués ha descrito como «un barrio que será gótico y neogótico, donde obras de calidad extrema conviven con imitaciones, traslados y excesivas restauraciones para desorientación general de propios y extraños».

Esa descripción podría aplicarse, casi con las mismas palabras, a la catedral, que es un magnífico edificio medieval al que sirve como imagen más visible una incongruente fachada neogótica. Ante esta fachada, que cuenta apenas con un siglo de antigüedad, tienen lugar además muchos de los actos festivos de la ciudad, lo que ha contribuido a que sea precisamente esa parte de la catedral, la más moderna y aparatosa, la que se convierta en insignia del templo y en uno de los iconos arquitectónicos de Barcelona.

El protagonismo de la fachada contrasta con la situación del resto del conjunto catedralicio, el cual mantiene la disposición urbana original, con las naves y el claustro rodeados de calles estrechas. Esto es una suerte cuando tantas catedrales han perdido el ambiente urbano que les era propio, pero contribuye a que el único gran elemento neomedieval del templo se destaque como la estampa más evidente y, debido a ello, recordada por los visitantes.

UN EDIFICIO CONFUSO

La catedral de Barcelona no se erigió, como la de Lérida, sobre la mezquita mayor, ni en el solar del antiguo templo romano, como las de Tarragona y Gerona; de hecho, el importante templo que presidía la ciudad de Barcino estaba situado un poco más al este, como testimonian las columnas corintias conservadas en un estrecho patio de la calle del Paradís. El futuro solar de la catedral fue instaurado por una iniciativa particular: desde que un noble romano cedió, hacia el siglo IV, parte de su *domus* para la celebración del culto cristiano, el ángulo noroeste del perímetro encerrado por las murallas de Barcino fue sucesivamente ocupado, como puede apreciarse visitando las excavaciones conservadas bajo la plaza del Rei, por una basílica paleocristiana y visigoda, una catedral románica y la seo gótica que se mantiene en la actualidad.

De la catedral románica apenas tenemos noticias, aunque algún hallazgo arqueológico y el cotejo con otras obras importantes de su época han dado lugar a diversas hipótesis. En general, se tiende a relacionar la desaparecida seo románica con un tem-

plo de una población cercana y consagrado poco antes, San Vicente de Cardona, que hoy está reconocido como el mejor y más completo ejemplo de la arquitectura del primer románico en nuestro país; sin embargo, es posible que se pareciese, más bien, a algunos edificios de la Italia coetánea, en los que se combinan los pilares con las columnas. Dos de estas últimas irían coronadas por la pareja de capiteles que todavía hoy sirven de base al altar.

La catedral gótica se edificó a lo largo de poco más de ciento cincuenta años, desde finales del siglo XIII a mediados del XV, en un proceso que conllevaba el paulatino derribo de la seo románica. Los estudiosos coinciden en señalar que este prolongado período de tiempo no impide la impresión de unidad que desprende el edificio; pero también todos están de acuerdo en la extraña disposición que tienen en él diversos elementos, que lo convierten en un templo sin igual en todo el gótico europeo. Con su aspecto extraño y lleno de características de difícil explicación, es normal que los



Aspecto hipotético de la catedral románica.

visitantes, desde los turistas hasta los expertos o los arquitectos, se decanten en sus preferencias por la claridad de líneas, que provoca una admiración eximida de incómodos interrogantes, de la parroquia del barrio de la Ribera: Santa María del Mar.

¿Cuáles son las características que han hecho de la catedral de Barcelona un edificio confuso, sobre el que se han ofrecido las teorías más diversas? Básicamente, los expertos han traído una y otra vez a colación, sin terminar de explicarlas, las siguientes rarezas: la situación de las dos torres no en la fachada principal, como es canónico, sino en los extremos del transepto; la extraña posición del cimborrio, que en vez de en el crucero está situado a los pies del templo, justo a continuación de la portada principal; la presencia de una imponente cripta abierta con una escalinata hacia la nave, de modo que deja casi aislado el presbiterio; y, por fin, la existencia sobre las capillas, en los dos lados y a los pies, de una amplia tribuna o galería de función desconocida.

Esos son los elementos que más intrigan a quienes han escrito acerca de la catedral. Habría que añadir, para terminar con una relación de peculiaridades que no pretende ser exhaustiva, que la catedral de Barcelona es el primero de los grandes templos levantados en la Península según el modelo germánico de las *hallenkirche*, las iglesias-salón, que se caracterizan por tener las tres naves dispuestas a una altura semejante; esto las dota de un efecto espacial incomparable, que en Barcelona aumenta gracias a la esbeltez y distanciamiento de los pilares. El modelo, que enseguida fue más o menos seguido en Santa María del Mar o en la catedral de Palma, tuvo en nuestro territorio un éxito gigantesco a lo largo de los siglos XV y XVI, y así se propagó desde Guipúzcoa a Málaga y desde Lisboa a Barbastro.

Otra característica destacable es que la seo barcelonesa posee desde el principio un magnífico coro en medio de la nave mayor, lo que la emparenta con el resto de las catedrales hispánicas. El coro fue renovándose, enriqueciéndose y ampliándose a lo largo de los dos siglos siguientes, pero su concepción es del siglo XIV y forma parte, por tanto, del proyecto original del templo gótico. En ese proyecto se incluyeron asimismo, a lo largo de las naves, de la girola y del claustro, una cantidad ingente de pequeñas capillas, sin que llegasen nunca a erigirse otras que descollaran sobre las demás, como ocurre en Burgos o en Toledo. Muchas de estas capillas, cerradas por rejas góticas y engalanadas con retablos pictóricos que en parte se conservan, eran usadas como lugares de culto y reunión de los distintos gremios.

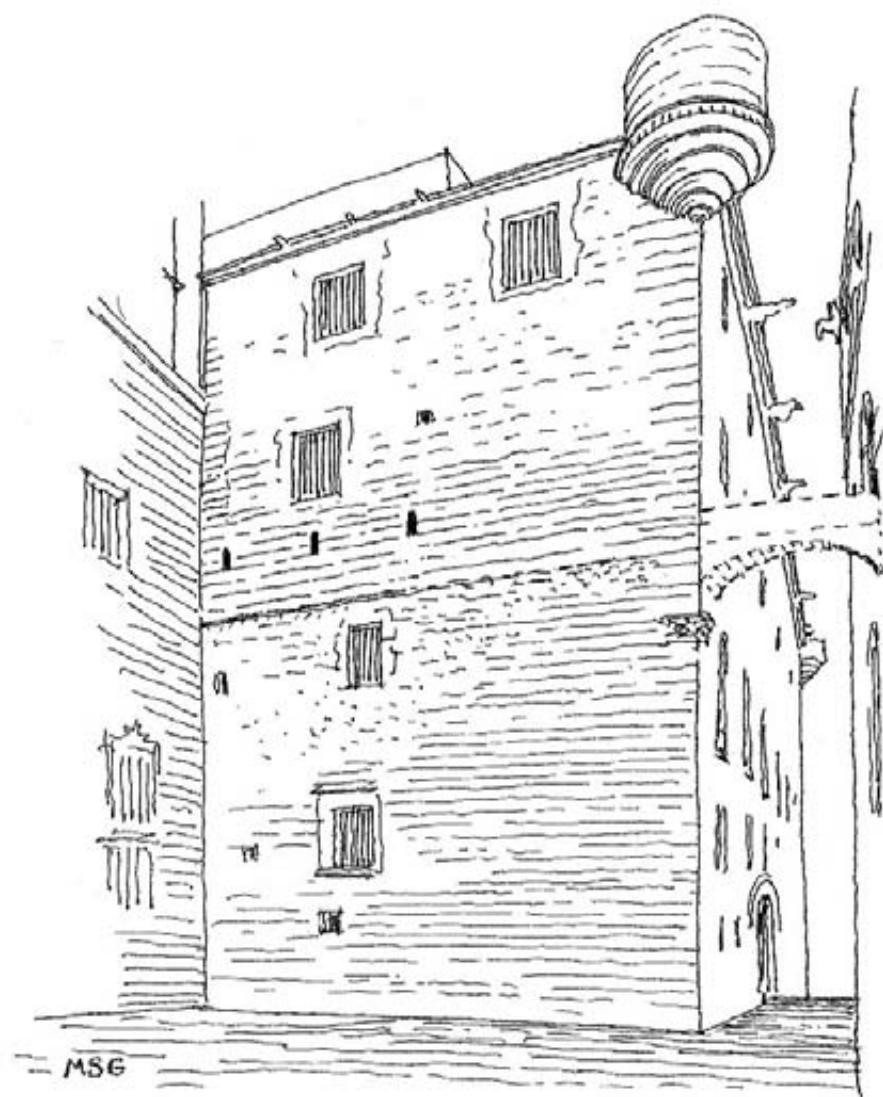
Precisamente ahí, en la forma de la ciudad de Barcelona y en la peculiaridad de su orden social en época gótica, podremos encontrar las razones para la existencia de los componentes menos frecuentes del templo mayor barcelonés.

UNA CATEDRAL PALATINA

En sus estudios sobre los yacimientos arqueológicos de la ciudad, Julia Beltrán observa que el templo mayor barcelonés siempre estuvo ligado, en sus reedificaciones sucesivas, a la sede del poder civil. Este hecho es, a nuestro juicio, lo que sirve para explicar de forma coherente y definitiva todos los elementos fuera de norma a los que antes nos hemos referido. Para entender la catedral de Barcelona es necesario verla como parte de un conjunto mayor que comprende, como señaló Erlande-Brandenburg, todo el barrio catedralicio (el palacio episcopal, las casas de los canónigos, la Pía Almoyna, la casa del Arcediano), pero que aquí incluye también, como hermano inseparable del templo, el palacio Real Mayor, residencia de los reyes-condes de Barcelona. No es que la catedral se encuentre, por un azar urbano, al lado del palacio real; ambos edificios deben entenderse como el resultado bifronte de un planeamiento común, como hermanos siameses que no pudieran ser separados, por más que fuesen independientes en ellos los órganos vitales.

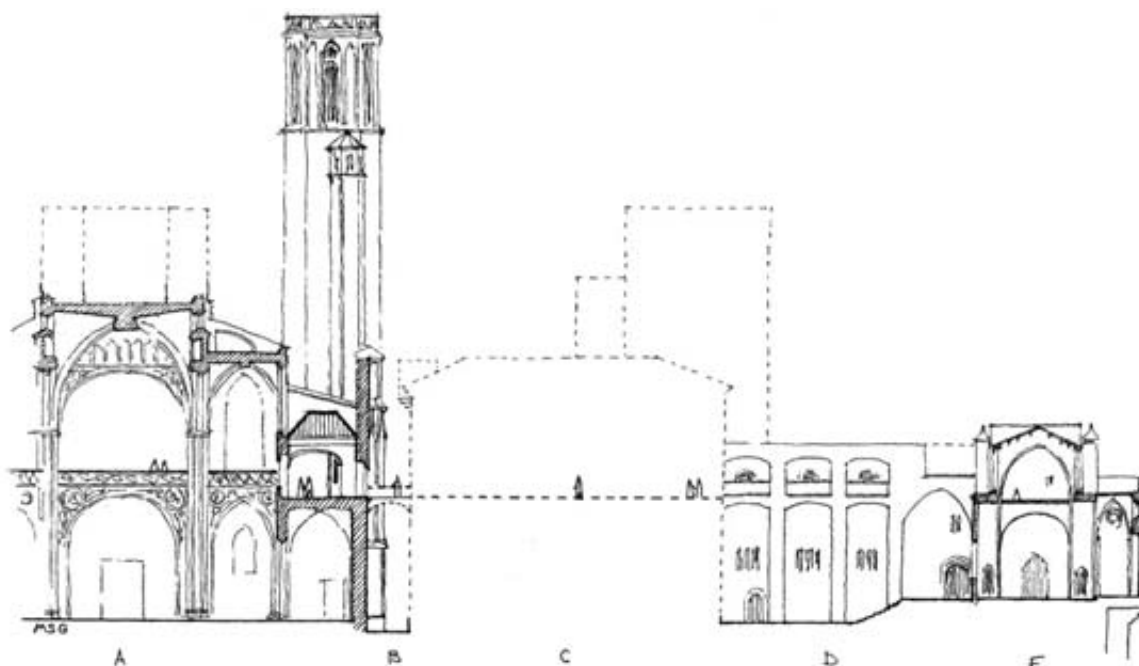
La situación de la catedral, frente a un ángulo de la muralla y entre ambos palacios, el del obispo y el del rey, empieza ya a dar razones para la situación de las torres. De haberse colocado «a la francesa» (esto es, flanqueando la fachada occidental), las torres hubieran tenido una situación marginal en la ciudad medieval, frente a una plaza estrecha cerrada entonces por la muralla romana; en el lugar que ocupan se dirigen, en cambio, hacia el núcleo de la ciudad, donde se sitúa el resto de los edificios representativos. Además, su colocación no es casual: la torre que está junto al barrio episcopal marcaba las horas canónicas, mientras que la que se yergue frente al palacio real poseía un carácter civil, con un reloj mecánico que fue uno de los primeros en instalarse en la Península.

Respecto a las otras tres principales «rarezas» (el cimborrio, la cripta y las tribunas), todas pueden ser explicadas por la razón antes aludida: la íntima relación de la catedral con el palacio real, del cual sólo la separa la estrecha calle dels Comtes (tan estrecha que la municipalidad paró las obras a principios del siglo XIV por ese motivo). La literal cercanía que sigue patente entre ambos edificios quedará aún más subrayada para quien se fije en un detalle del exterior de la catedral, junto a la portada de Sant Iu, frente al actual Museo Marès: una puertecilla en arco que hoy se abre al abismo. Como todavía es posible observar, bajo la puerta hay en el muro un remiendo, que no es otra cosa que el arranque del puente que en origen unía físicamente catedral y palacio.



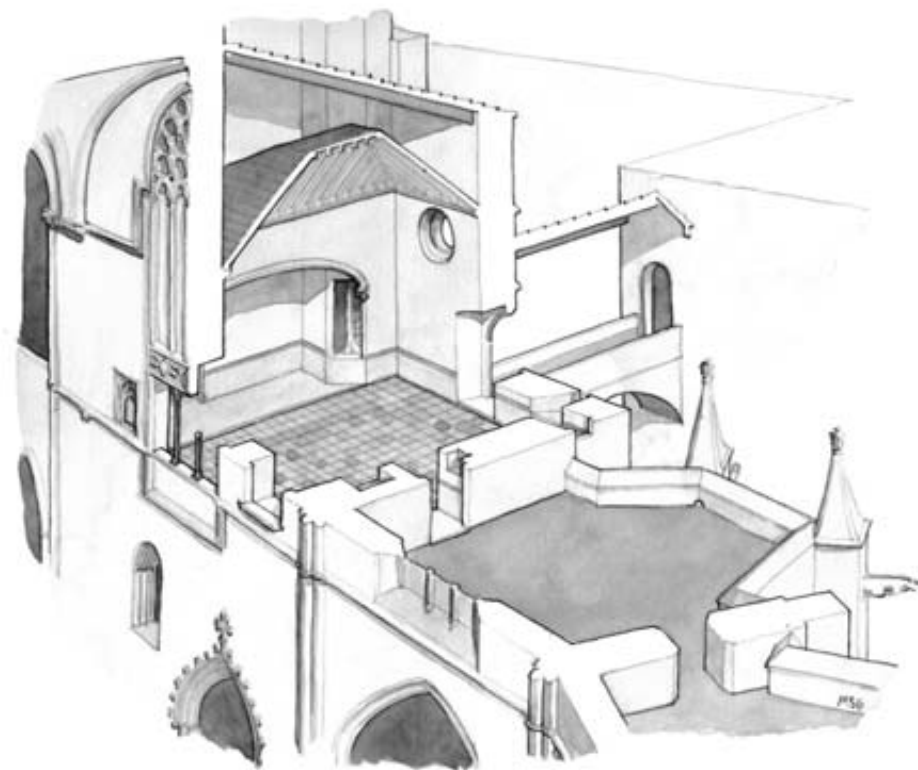
Situación del desaparecido puente de unión entre el palacio y la catedral.

Acérquese después el visitante hasta la vecina plaza del Rei. Contemple la extraña fachada del palacio, que debe su forma a que pegado a ella se mantiene lo que fue una galería o pasadizo, el cual —siguiendo un modelo de galería externa, típicamente gótico, ya descrito por Viollet le Duc— tenía como función que se pudiese ir por las alturas desde el palacio hasta la catedral (cruzando el puentecillo antes referido) o bien hasta la capilla real, que hoy es la iglesia de Santa Águeda y que conserva a los pies la tribuna desde la que los reyes de Aragón podían asistir a las celebraciones privadas.



Disposición del pasadizo entre la catedral (A), pasando por el puente sobre la calle de los Condes (B), el actual palacio del Lloctinent (C), la fachada del palacio real hacia la plaza del Rei (D) y la capilla real (E).

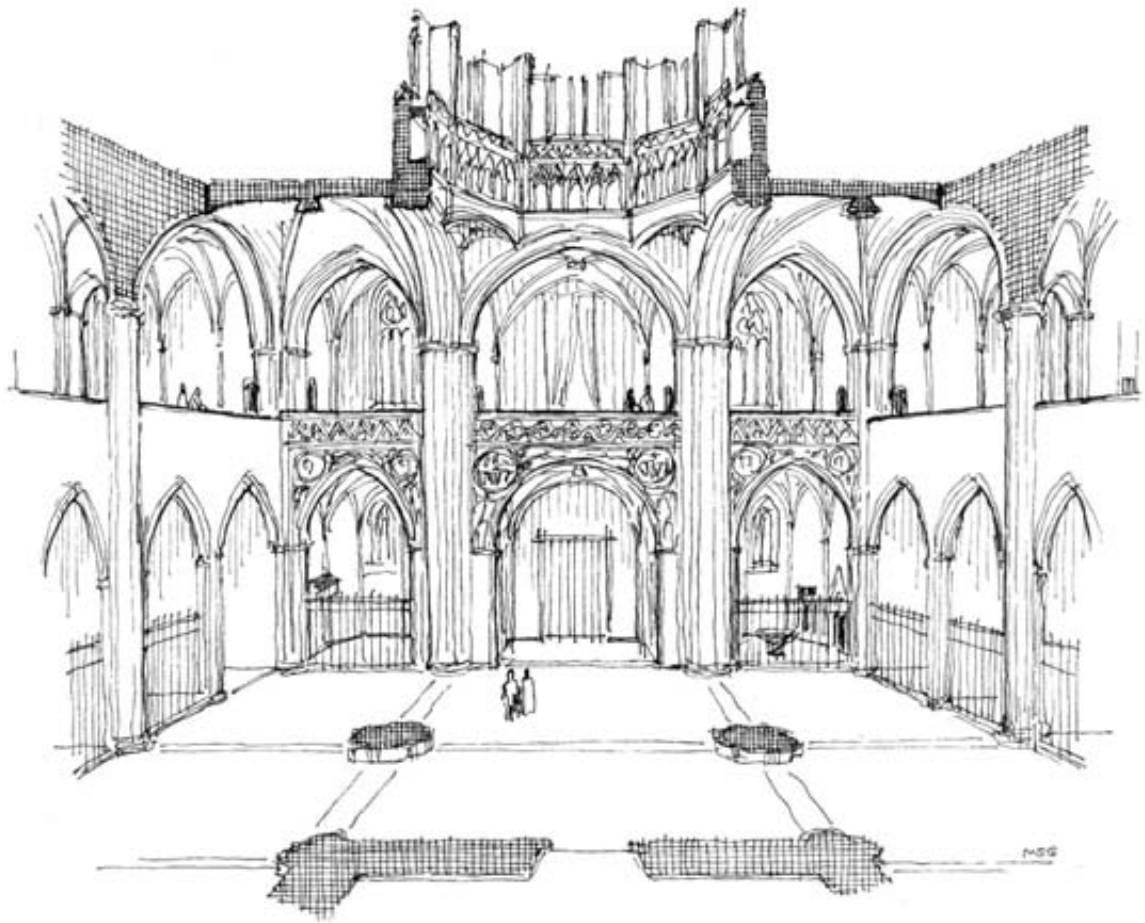
Un extremo del pasadizo, que corre paralelo al gran Salón del Tinell, la estancia principal del palacio, concluía pues en la capilla real, y el otro en la propia catedral. En la capilla real se custodiarían las colecciones de santas reliquias a las que, como señala Francesca Español, tan aficionados eran los reyes de Aragón. Si se dirigía hacia la catedral, el rey podía quedarse en una pequeña tribuna, construida en tiempos de Martín el Humano. Esa tribuna constituía un elemento sorprendente, pues se trataba de un espacio de raigambre andalusí, un ámbito cuadrado al estilo de las *qubbas* islámicas, cubierto por una techumbre de madera y decorado con alicatados policromos; hasta tenía (y aún conserva) una alacena practicada en el grueso de una de las puertas, como las que pueden verse en la Alhambra. Arturo Zaragoza nos ha sugerido la relación de esta tribuna islamizante con un episodio poco conocido: la donación al rey Martín el Humano de dos techumbres moriscas por parte de un noble de Játiva, que las mandó desmontar de su palacio tras la admiración que despertaron en el monarca. Para que todo encaje, sólo faltaría comprobar si algunas de las vigas de procedencia incierta, depositadas en el colindante Museo Marès, son de la tribuna catedralicia, además de co-legir el destino de la segunda techumbre regalada al monarca (probablemente, la tribuna real que el mismo rey dispuso en el monasterio de Poblet).



Restitución de la tribuna del rey Martín.

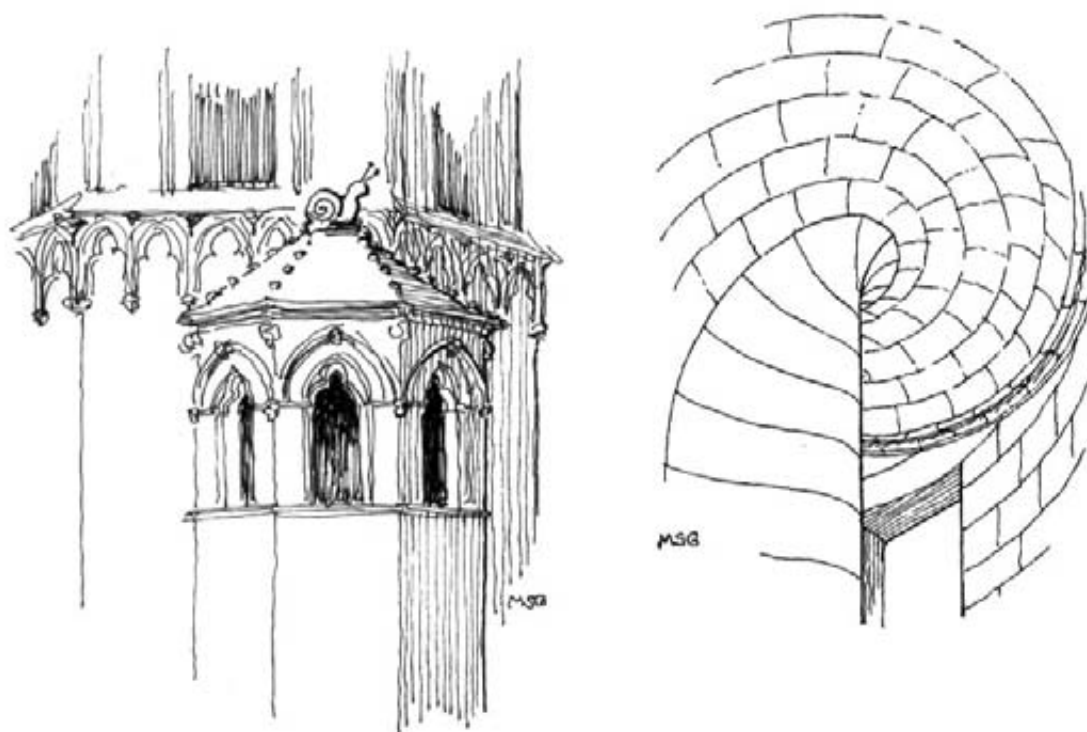
La pequeña tribuna del rey Martín en Barcelona se asomaba hacia el interior de las naves catedralicias a través de tres vanos, el principal de los cuales era un ventanal con columnillas sobre el que figuraba el escudo de Aragón. Todo ello fue destruido por las restauraciones puristas de finales del siglo XIX, y hoy se encuentra todavía más irreconocible, ya que en fechas recientes se aprovecharon sus restos para introducir el ascensor con el que los turistas acceden a las azoteas catedralicias. Pero esa reducida tribuna no podía ser, a tenor de la forma del templo, el único ámbito relacionado con el papel de la Corona en la catedral. A continuación de ella, y sobre el despliegue de capillas que se abren a los costados y a los pies del edificio, se desarrolla la amplia galería o tribuna que, conforme a nuestra hipótesis, hubo de concebirse para alojar a los notables de la sociedad medieval barcelonesa los días en que lo requirieran ciertas celebraciones solemnes.

El carácter del lugar parece aclararse aún más cuando sabemos que, aparte de por el pasadizo volado sobre la calle dels Comtes, el amplio piso de tribunas situadas a media altura está comunicado con el nivel de calle a través de tres escaleras, dos de



«Herradura» de palcos en la catedral.

ellas notabilísimas. La de los pies es de tiros rectos rodeando estancias abovedadas (se repiten aquí de nuevo, por tanto, esquemas islámicos); la del norte, junto a la tribuna del rey Martín, es de caracol pero, en vez de tener por techumbre la cara inferior de los escalones, como es habitual, se cubre con una bóveda de cañón helicoidal. Este tipo de escaleras, llamadas «vías de San Gil», son una rareza constructiva singularísima, y suponen para los canteros que las ejecutan una enorme dificultad. En España conocemos menos de una decena, y la de Barcelona, que ha permanecido inédita hasta ahora, es la única gótica de todas ellas. Su secreta excepcionalidad se subraya por un detalle que suele pasar desapercibido: el husillo que aloja la escalera está coronado por una réplica reducida de los campanarios catedralicios y, en su cúspide, por la imagen de un pétreo caracol, que completa el guiño.



Vía de San Gil y remate de la escalera.

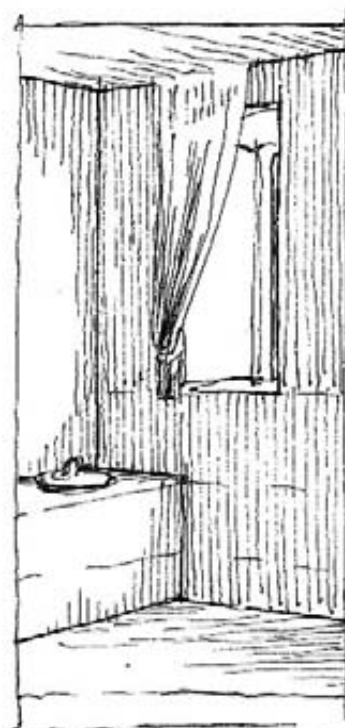
El otro elemento no puede ser más mundano: se trata de una estupenda letrina practicada en el grosor de un contrafuerte, con el acceso abierto en el rincón de uno de los espacios de la amplia tribuna y que se conserva a la perfección, incluso con la tapa de madera de su hueco evacuatorio.

El gran espacio de tribunas (que a Street le pareció, a tenor de su estado en el siglo XIX, un enorme trastero) debió planearse para alojar a los miembros más destacados de la Barcelona gótica, *consellers*, nobles, banqueros del rey... Razones tenían todos ellos para desear una ubicación de ese tipo, alejada del pueblo que frecuentaría las naves y las capillas del templo, ya que los altercados y los intentos de magnicidio eran frecuentes. Algunos de los más graves, ocurridos en 1285 y reprimidos duramente por el rey, precedieron en pocos años al inicio de las obras, por lo que pudieron en parte motivar la concepción de la tribuna alta según la vemos hoy.

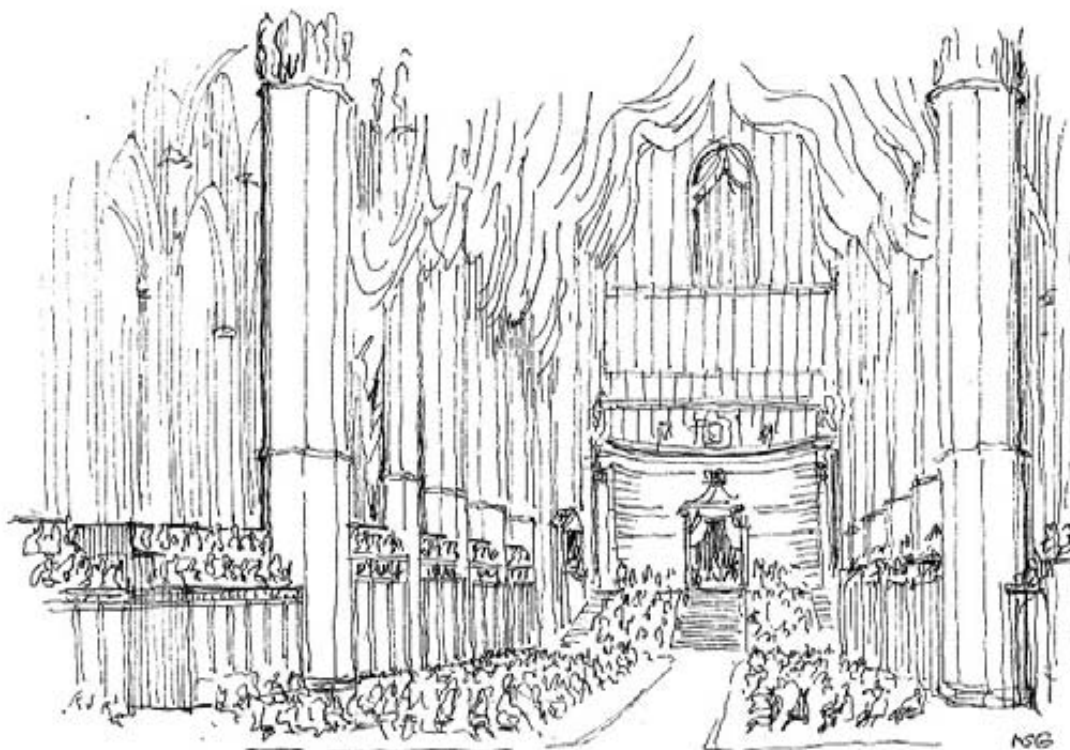
Un famoso intento posterior de regicidio fue el del payés Joan Canyamás contra Fernando el Católico, al que apuñaló a la salida de una reunión en el Salón del Tinell a finales del mismo año de la conquista de Granada y del primer viaje a Améri-

ca (1492). El crudelísimo castigo infligido al fallido criminal compone un relato espantoso, cuajado de torturas previas a la ejecución y de humillaciones del cuerpo inerte posteriores a ella; sin embargo, no debemos apresurarnos a atribuir estos excesos a la consabida crueldad medieval (muy tardía, en este caso), pues el odioso proceso sufrido por Canyamás resulta muy similar al que doscientos sesenta y cinco años después padecería, en pleno Siglo de las Luces, Robert François Damiens, un pobre diablo que hirió en el pecho, sin consecuencias, al francés Luis XV.

Es revelador comprobar que la forma que se dio a la catedral de Barcelona con materiales definitivos concuerda con los tinglados montados en otras catedrales al socaire de coronaciones y otros actos solemnes. Hay estampas que, aunque más modernas, confirman el uso para el que fue concebido el piso alto de



Letrina de la tribuna.



Coronación de Napoleón en la catedral de Milán.

Barcelona: ya sea la coronación de Luis XVI en la catedral de Reims o la de Napoleón en la de Milán, en todas ellas se aprecian los balcones altos, a modo de palcos de ópera, preparados para los asistentes de mayor rango. En los casos descritos fueron después desmontados, pues formaban parte de una engalanada tramoya de madera, pero en Barcelona eran elementos del proyecto arquitectónico, y han permanecido en él para ayudarnos a comprender la especial significación de esta catedral catalana.

UN CIMBORRIO PARA EL REY

La mayor singularidad de la catedral de Barcelona es, por lo ya dicho, que no cabe definirla sólo con las descripciones al uso. Lo cierto es que «es una catedral con dos pisos», por lo que no debería reproducirse su planta sin duplicarla, para poder así reflejar esa superposición.

En el piso inferior, a nivel de suelo, el espacio reservado a los oficios solemnes centra la composición. Ese es el núcleo religioso del edificio, delimitado por un presbiterio poco profundo y el coro, que, como ha escrito Navascués al tratar de las catedrales españolas, deja un espacio intermedio para que puedan situarse los fieles. Hacia los pies, el espacio de la nave mayor estaría destinado a los oficios ordinarios, con el antiguo trascoro haciendo el papel que en los monasterios asumía el altar de legos. Las naves laterales y la girola forman un anillo de circulación y de comunicación con las capillas, que se prolonga de forma fluida hacia el claustro. En este último había un lado dedicado a menesteres colectivos, dirigido uno, funcionalmente hablando, hacia el exterior (comedor de pobres) y otro hacia el mismo cabildo (sala capitular), y los otros tres están cuajados de capillas. Lo que se encuentra a nivel de calle es, pues, la catedral del clero y de los fieles, con zonas delimitadas para cada uno de ellos.

El piso superior lo constituye la amplia galería o tribuna en forma de «U», superpuesta a las capillas de los laterales y de los pies de la catedral. Ese es el espacio que, según nuestra interpretación, estaría destinado a los notables de la ciudad en las ocasiones solemnes. Pero ¿y los propios reyes? ¿Sería sólo la pequeña tribuna lateral del rey Martín, que antes hemos descrito, la que pudiera acogerlos?

Es muy probable que la antigua tribuna llamada del rey Martín fuese el sitio del monarca cuando quisiera asistir a la catedral a título individual (como quien dice, «de incógnito»), pero que en las celebraciones solemnes se reservara para él un lugar específico dentro de la gran tribuna que recorre, a media altura, el interior del edificio. Y no cualquier lugar: lo más lógico es que se guardase para la Corona el punto prin-

cial y central, aquel que, al otro extremo del altar mayor, señala con él el eje longitudinal del templo. Su función sería tanto servir de emplazamiento de honor para el monarca como lugar donde pudiera ser visto, a prudente y respetuosa distancia, por el pueblo; este tipo de elemento, denominado «balcón de apariciones», ha sido usado siempre por los personajes notables, como todavía puede apreciarse cuando el papa se asoma ante la multitud en la fachada vaticana. Obsérvese el parecido que tiene esta solución con la de los teatros reales de los siglos XVIII y XIX: lo que Barcelona ofrece en un templo del siglo XIV es una auténtica «herradura de palcos ante la escena presbiterial», similar a las que, también presididas por un «palco real», existen en los teatros regios de Nápoles (por cierto, anexo al palacio real), Madrid o Parma. En esos teatros (y en la catedral de Barcelona, como antes en la capilla palatina de Aquisgrán) el rey denota, con su posición centrada, elevada y axial, la preeminencia de su posición en la sociedad de la que es cabeza visible.

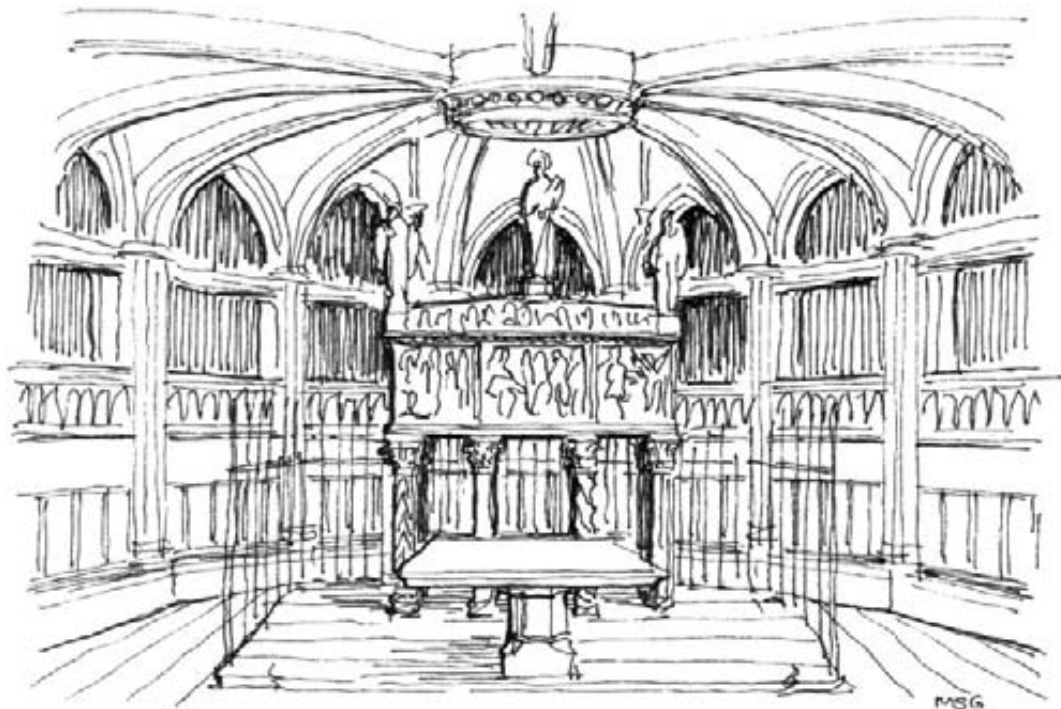
Para dar la suficiente dignidad al lugar de la catedral que habría de ocupar el monarca, se decoraron con especial lujo los antepechos de esa parte de la tribuna y los arcos que allí la sustentan; y, sobre todo, se abrió la bóveda con un elemento que dotara al lugar de mayor luz y lo revistiera con una especial magnificencia: el cimborrio. En efecto, el motivo para la singularísima situación del cimborrio barcelonés a los pies del templo no puede ser otro que el de señalar, con una monumentalidad que logra equiparar esa zona a la del presbiterio, el lugar donde, rodeado a lo largo de los brazos de la tribuna por los notables, habría de



Tribuna real con el cimborrio.

situarse el rey cuando la celebración lo precisase. Así, no es de extrañar que, cuando fue llamado a Barcelona para hacerse cargo de la obra, al arquitecto mallorquín Jaume Fabré se le requiriese con el objeto de «atender a algunos trabajos para el rey y el obispo», sin que para ello le hiciese falta otra cosa que ser maestro mayor de la catedral.

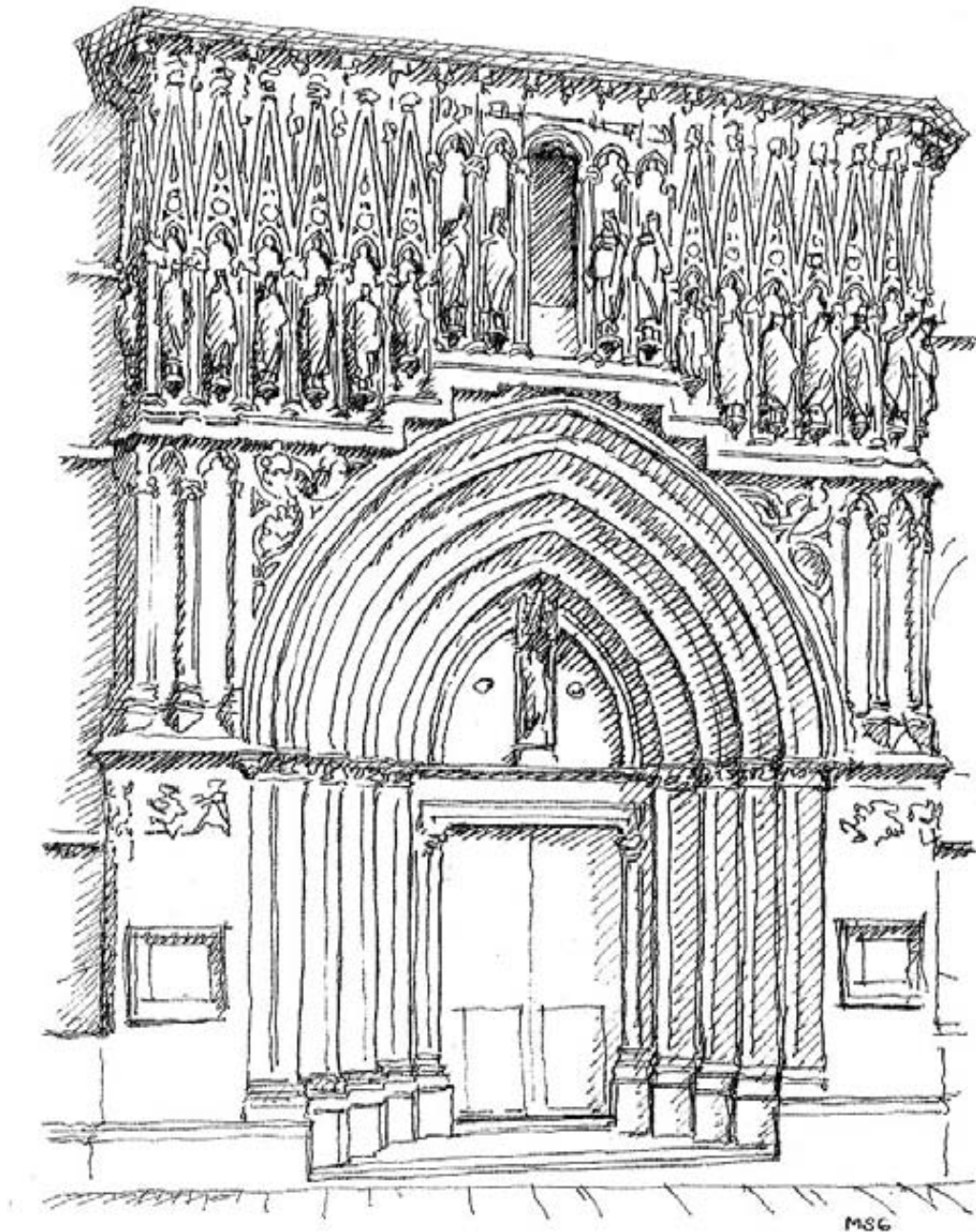
El último «enigma», el de la extraña situación de la cripta, parece quedar solventado cuando subimos a la tribuna y nos situamos en el lugar que podrían haber ocupado, bajo el cimborrio, los monarcas de la casa de Aragón. Si miramos desde allí hacia el fondo de la nave, lo que veremos es la sucesión del trascoro (el actual es renacentista, pero sustituirá a otro gótico), el coro y el presbiterio; y, bajo él, abierta por un gran arco rebajado hacia el lugar en el que nos encontramos, la cripta donde se guarda, en un magnífico sepulcro de mármol —cuya autoría, dentro de la brillante escultura del Trecento italiano, ha sido estudiada por Ángela Franco—, el cuerpo de santa Eulalia, que es la patrona de la catedral y su máxima reliquia. La razón de la apertura de la cripta hacia la nave mayor, que siempre ha estado generosamente iluminada (ya la describía así Jerónimo Münzer a finales del siglo XV) es hacer posible que el máspreciado objeto de culto de la catedral quedase expedito hacia la visión que desde la tribuna tendría el rey, tal como ocurría con la reliquia de san Martín en la capilla palatina de Aquisgrán.



Cripta con el sepulcro de santa Eulalia.

LA CATEDRAL INACABADA

Cuando, a mediados del siglo XV, se interrumpieron las obras de la catedral con la conclusión de las últimas bóvedas del claustro, se estaba renunciando a un ambicioso plan que no sólo comprendía el templo mayor, del cual quedaron sin hacer la facha-



Puerta de Sant Iu, con las esculturas que no llegó a tener.

da occidental y buena parte del cimborrio, sino la misma plaza del Rei, que se pretendía prolongar hasta la puerta norte de la muralla romana para crear en ella un gran espacio de celebraciones y de justas, de amplitud similar a la de la actual plaza del Born. Desde el mismo siglo XIV la economía barcelonesa dio signos de agotamiento, definitivamente confirmados cuando, a partir del segundo tercio del siglo XV, Barcelona quedó a la sombra de la corte instalada en Nápoles. El gran «teatro sacro» proyectado en la catedral quedó sin función definida, por haber entrado en decadencia el orden social que lo impulsó, y otros de sus componentes quedaron, al menos en parte, huérfanos de sentido. Entre ellos está la puerta de Sant Iu, situada frente al palacio real, que estaba seguramente concebida para alojar, en sus hoy vacías hornacinas, una serie de efigies reales a la manera de las galerías de reyes que encontraremos en Burgos.

El conjunto catedralicio-palatino de la Barcelona gótica respondía, pues, a un momento de auge y optimismo, luego amortiguado a causa de las sucesivas revueltas y hambrunas, así como a los copiosos gastos que acarreaba para la Corona de Aragón la expansión mediterránea. A partir de entonces, la catedral barcelonesa fue perdiendo su carácter bipolar, encarnado en un proyecto concebido para estar al servicio tanto del rey como del obispo, para decantarse definitivamente hacia su papel eclesiástico. Ya hemos dicho que el que hubiese sido el elemento destinado a dar mayor magnificencia y significación a la presencia del rey, el cimborrio, quedó inacabado, pues su ejecución se interrumpió por las mismas fechas en las que se encargó al maestro Carlín (al que volveremos a encontrar en Sevilla) un proyecto para la portada principal que nunca llegó a ejecutarse. Por su parte, desde el mismo siglo XVI las amplias tribunas comenzaron a convertirse, tal como las vio Street, en almacén de objetos diversos, y algunos de sus espacios fueron tabicados para instalar en ellos el archivo diocesano.

LA SILLA DE PLATA

Todavía existe en la catedral un elemento que ha provocado siempre estupefacción por su extrañeza, y que simboliza como ningún otro la «victoria» de la función religiosa de la catedral sobre la monárquica y representativa: nos referimos al tesoro formado por la custodia procesional y la llamada silla del rey Martín. Este conjunto es difícil de ver para el visitante, pues está guardado bajo todas las medidas posibles de seguridad: ambos objetos, fechables a finales del siglo XIV, son de plata sobredorada,

por lo que añaden a su inmensa y principal valía artística un indudable valor material. De hecho, pese a su antigüedad, la custodia es la segunda que tuvo la catedral, pues la primera fue robada.

Se sabe que la custodia fue colocada sobre la silla hacia finales del siglo XV, coincidiendo por lo tanto con la unión de los reinos de Aragón y de Castilla, cuando Barcelona pasó a ser solamente acomodo ocasional de la Corona; el mismo palacio real empezó entonces su desmembramiento, con cesiones de algunos de sus espacios al tribunal de la Inquisición y, tiempo después, a una orden monástica femenina. Aunque se ha atribuido ese hecho a fechas más tardías, quizá fuese destruido a mediados del siglo XVI, con la construcción del palacio del Lloctinent, el puentecillo que unía la catedral y el palacio real.

Que la silla del rey Martín sirva de base para la custodia, así como que esta se adorne con una serie de objetos (coronas, banda) relacionados con la monarquía, parece resumir la extinción del proyecto por el cual la catedral de Barcelona debía ser un edificio puesto al servicio tanto del clero como de la realeza. Porque la silla no pudo ser concebida para otra cosa que como trono real, como señala su nombre tradicional y la propia lógica si observamos la forma en que está hecha: es una silla plegable, desmontable y portátil, capaz, por lo tanto, de preceder al rey en sus movimientos desde la *cambra major* de su palacio —el Salón del Tinell— hasta sus tribunas de la capilla real o de la catedral.

En la capilla real de Sevilla, fundada por los reyes cristianos dentro de la mezquita mayor de la ciudad recién conquistada, se colocaron sillas de plata, como símbolo de la dignidad de los reyes allí enterrados. La barcelonesa silla del rey Martín es un mue-



Silla del rey Martín y custodia.

ble áulico, que podía servir tanto para acoger al rey como para representarlo virtualmente en su ausencia, y que se distingue de otros tronos reales (como los que existen en Westminster o Monreale) en que está concebido para ser trasladado con comodidad de un lugar a otro. Su devenida función como pedestal de la custodia anuló su papel de trono regio, pero al menos esa conversión en objeto litúrgico permitió su conservación.

UN CORO CABALLERESCO

La Orden del Toisón de Oro fue creada en 1430 por Felipe el Bueno, duque de Borgoña. Casi todos los años, la orden celebraba capítulos en los que se reunían sus miembros, los cuales se encargaban, entre misas y banquetes y siguiendo un ceremonial muy pautado, de dirimir asuntos políticos. Aunque la Orden del Toisón se concibió para extender el prestigio y la influencia del ducado de Borgoña, experimentó un proceso posterior de internacionalización, en el curso del cual fueron admitidos como miembros reyes y nobles de Alemania, Inglaterra, Portugal y España.

Con la boda de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, la Orden caballeresca del Toisón de Oro tuvo un primer soberano (así se llamaba el cabeza de la orden) afincado en España, cargo heredado luego por Carlos I. En 1519, Carlos convocó un capítulo del Toisón en Barcelona, una ciudad que ofrecía toda la infraestructura arquitectónica y simbólica que el acontecimiento requería: los capítulos se habían celebrado siempre en sillerías corales de distintas iglesias y catedrales, y en Barcelona —una ciudad cercana a Francia y que presentaba el prestigioso marchamo de haber pertenecido a la órbita de Carlomagno— la catedral estaba anexa al palacio, que ofrecía espacios idóneos para los banquetes. Además, la estancia del monarca en Barcelona, que duró un año (durante el cual recibió la noticia de su elección como emperador), le permitía reforzar su poder en Cataluña.

Para preparar la reunión hubo de reformarse el coro catedralicio, y se encomendó a un pintor originario del mismo lugar que la propia orden, Juan de Borgoña, la decoración de los siales con los emblemas heráldicos de los personajes que, por asistencia o por delegación, estaban convocados a ella. Juan de Borgoña era un pintor «de historia», como entonces se llamaba a los artistas capaces de representar escenas y figuras, que prestó su oficio para un trabajo que podría parecer menor, pero que en sus manos (como podría haber sido en las de Alberto Dürero, otro gran artista frecuen-

tador de la heráldica) se transformó en una magnífica obra de arte.

En los respaldos del coro de Barcelona están, pintadas por Juan de Borgoña, las armas de dos emperadores (uno, Maximiliano, recién fallecido, y otro, Carlos, a punto de ser coronado), de cuatro reyes y de un buen número de nobles entre los más sobresalientes de su tiempo. Los miembros de la orden se sentaban en los sitiales siguiendo un estricto escalafón jerárquico, del mismo modo que lo hacía el clero catedralicio que había cedido ese lugar para la ocasión, demostrando una vez más el carácter multifacético de los antiguos ámbitos religiosos; un carácter que aquí queda subrayado por la existencia en el coro de efigies de santos junto a las escenas burlescas, deportivas, musicales o de vida cotidiana representadas en las repisas de los asientos, denominadas misericordias, y a las que prestaremos especial atención en Plasencia.

El capítulo barcelonés de la Orden del Toisón de Oro, el único celebrado en España, fue además de los últimos. Era un tiempo de cambio, no sólo estilístico (el Renacimiento llegó a Barcelona a través de la escenografía que rodeaba a los capítulos del Toisón), sino más profundo. En manos de la Corona española, el Toisón de Oro, que había nacido como orden caballeresca todavía medieval, languideció como mecanismo de influencia política, innecesario en manos de quienes manejaban un imperio gigantesco. Felipe II convocó sólo dos capítulos, que fueron además los últimos: uno en Amberes en 1556, el mismo año de su ascenso al trono, y otro en 1559, celebrado en Gante.

En todo caso, la reunión barcelonesa del Toisón, cuyo escenario se conserva hoy casi intacto, le da aún mayor valor al coro de la catedral de Barcelona, que



Sitial del coro.

aumenta al tratarse del único coro catedralicio catalán conservado en su integridad. Concebido a finales del siglo XIV a la par que la propia catedral, ampliado y exornado en el XV con algunas de las aportaciones más notables de la corriente germánica llegada entonces a la Península, engalanado en el XVI para recibir el capítulo del Toisón y renovada la fachada del trascoro por uno de los mejores escultores de nuestro Renacimiento, el burgalés Bartolomé Ordóñez, el coro barcelonés no ofrece dudas acerca de su inmenso valor histórico y artístico, y sobre la pertinencia de su ubicación en la nave central de la catedral. Todo ello no evita que haya habido intentos, alguno bastante reciente, de hacerlo desaparecer.



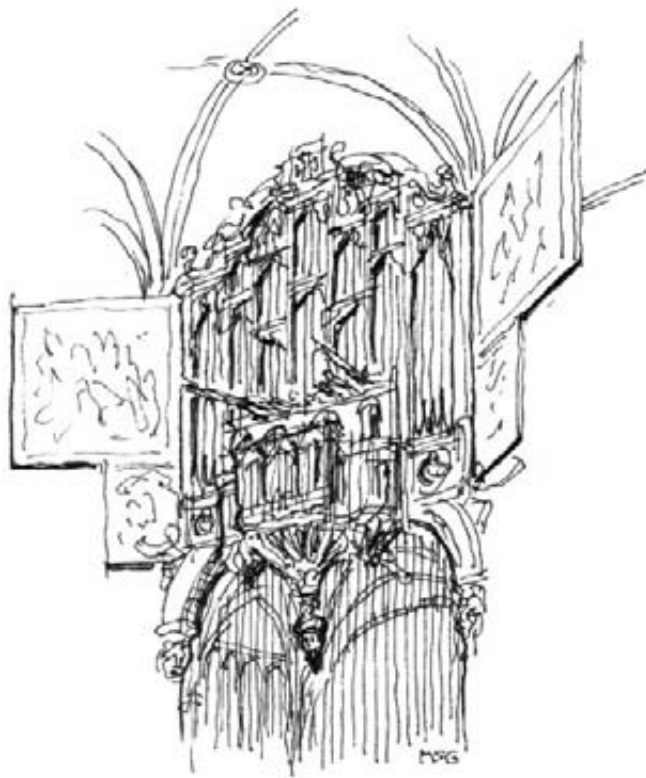
Detalle de un relieve del trascoro.

LA NOTA MÁS GRAVE

El museo de la catedral es muy pequeño, aunque merece la pena visitarlo por la importancia de algunas de las obras que lo conforman. La mejor de todas es una pintura del cordobés Bartolomé Bermejo, que también dibujó la vidriera de la capilla bautismal, la llamada *Piedad del canónigo Desplá*, por el nombre de quien la encargó, que aparece como donante en la tabla y que la guardaba en su capilla privada.

Pero atendamos a otras piezas, de no tan buen arte pero de mayor significación para imaginar un aspecto de la catedral que fue modificado hace pocos años. Se trata de las pinturas sobre sarga, de gran tamaño, que hacían de puertas del órgano. Unas están pintadas a todo color, otras en grisalla. Hoy vemos el magnífico órgano renacentista de la catedral, colgado sobre el interior de la puerta de Sant Iu, y no echamos nada a faltar; sin embargo, está desguarnecido de las puertas, contemporáneas a él, que funcionaban como unas ornamentadas tapas de piano. Según lo requiriese la ocasión, permanecían cerradas (amortiguando el sonido y mostrando las pinturas en grisalla) o abiertas (dando entonces vía libre al sonido y luciendo las pinturas de color). Otros órganos, como el de la catedral de Tarragona o el más antiguo de la de Salamanca, pueden recordar hoy el efecto teatral que acompañaba a la música y que se conseguía moviendo estas puertas de sarga, en consonancia con el ambiente de pesadumbre o esplendor que necesitara el ritual.

No son las puertas las únicas piezas desgajadas del órgano barcelonés. Invisible para el público, colgada en una de las tribunas altas, languidece desde hace algo más de treinta años la magnífica *carassa* (carota), la cabeza de moro que, acompañada por otros dos bustos que todavía hacen de ménsulas laterales, pendía del centro del órgano. Esta efigie burlesca se repetía en diversas iglesias catalanas, aunque de todas ha desapareci-



El órgano, con las puertas abiertas y la *carassa* en la base.



La *carassa* del órgano.

do, ya por incendios (el que en 1936 asoló la parroquia de Santa María del Mar), ya porque el clero actual no asume bien el carácter festivo con el que fueron concebidos ciertos componentes de los edificios religiosos. La *carassa* de la catedral era un autómata, que a la manera de los papamoscas castellanos escondía un ingenio mediante el cual abría la boca y también los ojos. El mecanismo era accionado por el organista cuando tocaba la nota más grave, que entonces parecía surgir de la garganta del gigantesco moro. En ciertas festividades, la carota se rellenaba de dulces para que, cuando llegase la esperada nota, los niños hasta entonces expectantes se lanzasen sobre la lluvia de caramelos que se desparramaba sobre el pavimento de la catedral.

LA CATEDRAL LATENTE

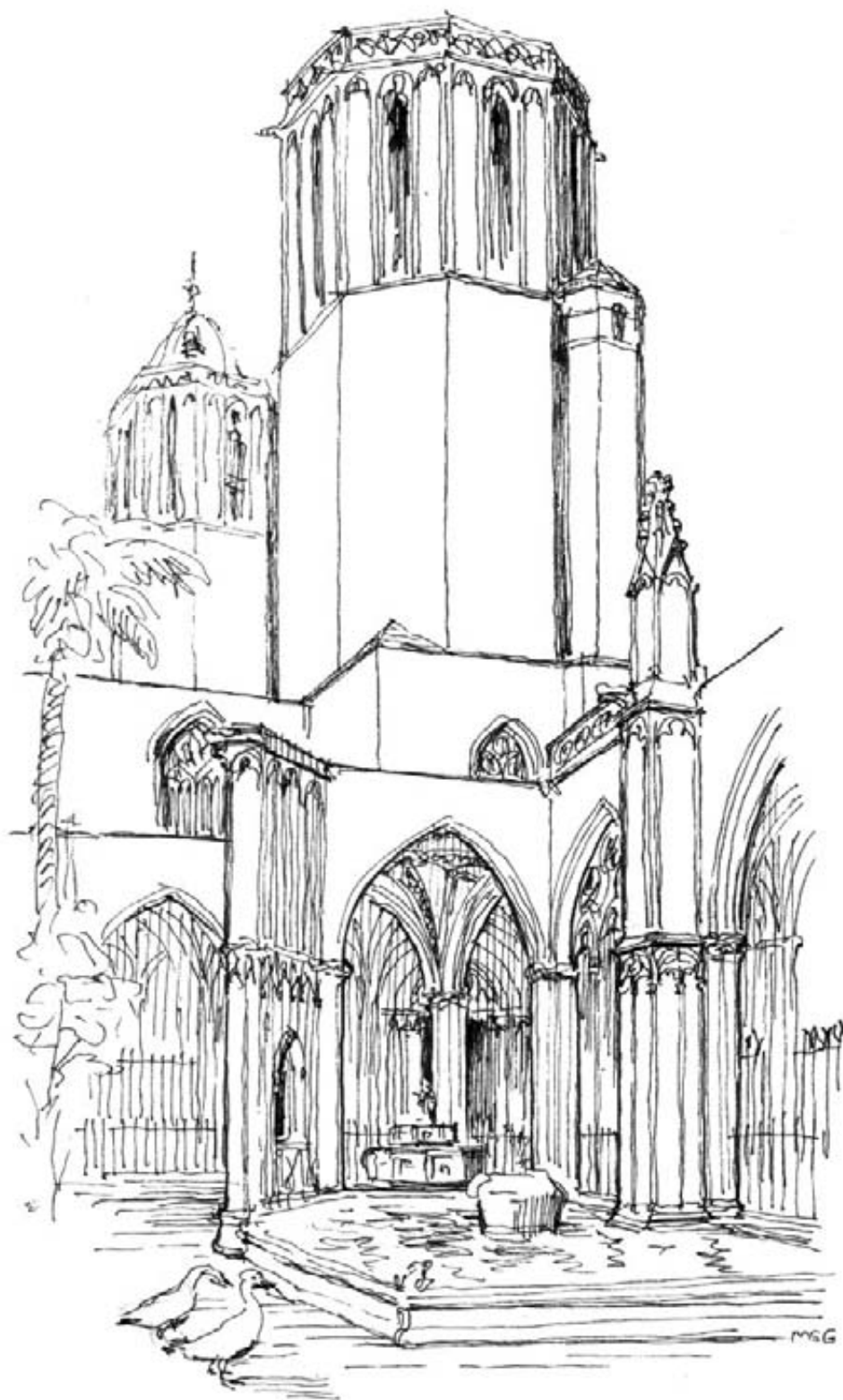
Tras haber recorrido la catedral de Barcelona, buscando sobre todo las razones para su peculiar forma, volvamos a situarnos ante la fachada principal. Ya sabemos que la portada intenta atenerse a la traza original que a principios del siglo XV dibujó el francés Carllín, pero el resto es una invención monumentaloides, con agujas caladas que parecen inspirarse en los fantásticos doseletes germánicos del coro y que traicionan el carácter sobrio del gótico catalán. Para colmo, es la parte peor construida de la catedral y, como consecuencia, la más necesitada de reparaciones: mientras el esbelto templo medieval se mantiene incólume, la fachada neogótica ha empezado a resquebrajarse hace pocos años, pues sus constructores de hace un siglo habían perdido la confianza en la piedra y graparon los sillares con barras de hierro que han terminado por oxidarse. Podremos recordar, ante ese precario y engañoso mascarón neogótico, que no es esta la única operación traumática sufrida en el último siglo por la catedral, que puso en peligro su carácter: como ya se ha dicho, en repetidas ocasiones se ha propuesto (con la inaudita aquiescencia de ciertos historiadores del arte) eliminar el maravilloso coro; y alrededor de 1970 se desmantelaron muchos de los elementos del órgano y el presbiterio, lo que modificó gravemente la propia catedral episcopal y enajenó el delicado retablo gótico (de madera dorada y en origen concebido, probablemente, para exorno de la cátedra del obispo), que hoy tenemos

que ir a ver, exiliado de su lugar natural, a la cercana y no precisamente bella iglesia de Sant Jaume.

Al menos, estas pérdidas son en buena parte reversibles: ¡qué bueno y ejemplar sería devolver a su lugar las piezas (la *carassa*, las puertas del órgano, el retablo, el respaldo de la cátedra...), que no fueron arrancadas, como las esculturas del Partenón, por un lord Elgin, sino por las autoridades locales, culturales y eclesiásticas! De lo que no cabe duda es de que la de Barcelona sigue siendo una catedral viva y vivida, transitada gozosamente por ciudadanos y visitantes, que se mezclan en el bullicioso claustro dedicando cirios a los santos y ofreciendo pan a las ocas del estanque. Lo mejor de la Edad Media sigue presente allí, en esa mezcla desprejuiciada que hace convivir sin estridencias los símbolos religiosos con los signos gremiales, y los cenotafios de los obispos —entre ellos el de Gurb, nombre que Eduardo Mendoza elevó a los altares de la más humorística ciencia-ficción— con el de Antoni Tallander, llamado Mossèn Borra, que con su efigie yacente de bronce es, seguramente, el bufón de corte que ha llegado a lograr mayor dignidad en la forma y lugar de su sepultura.



El retablo mayor, antes de su traslado.



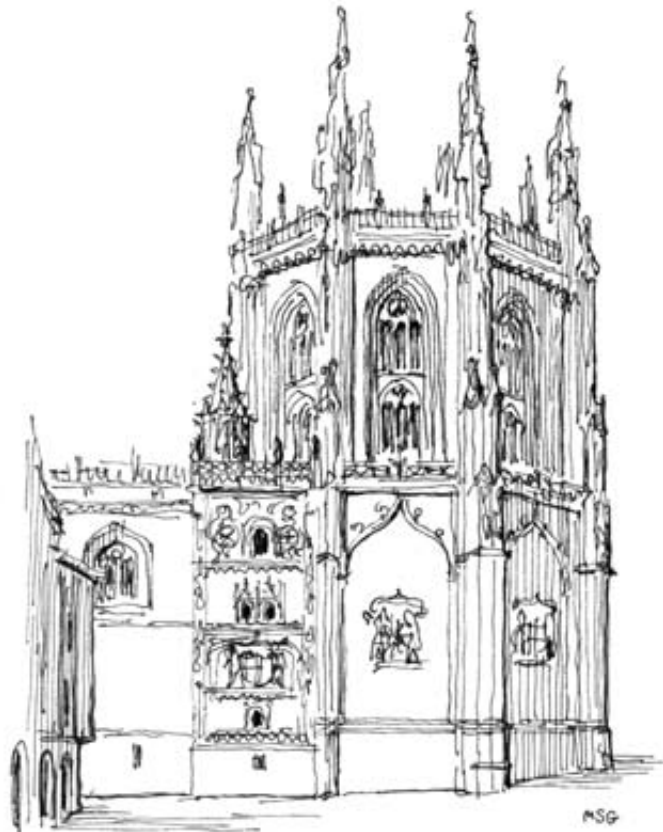
El claustro.

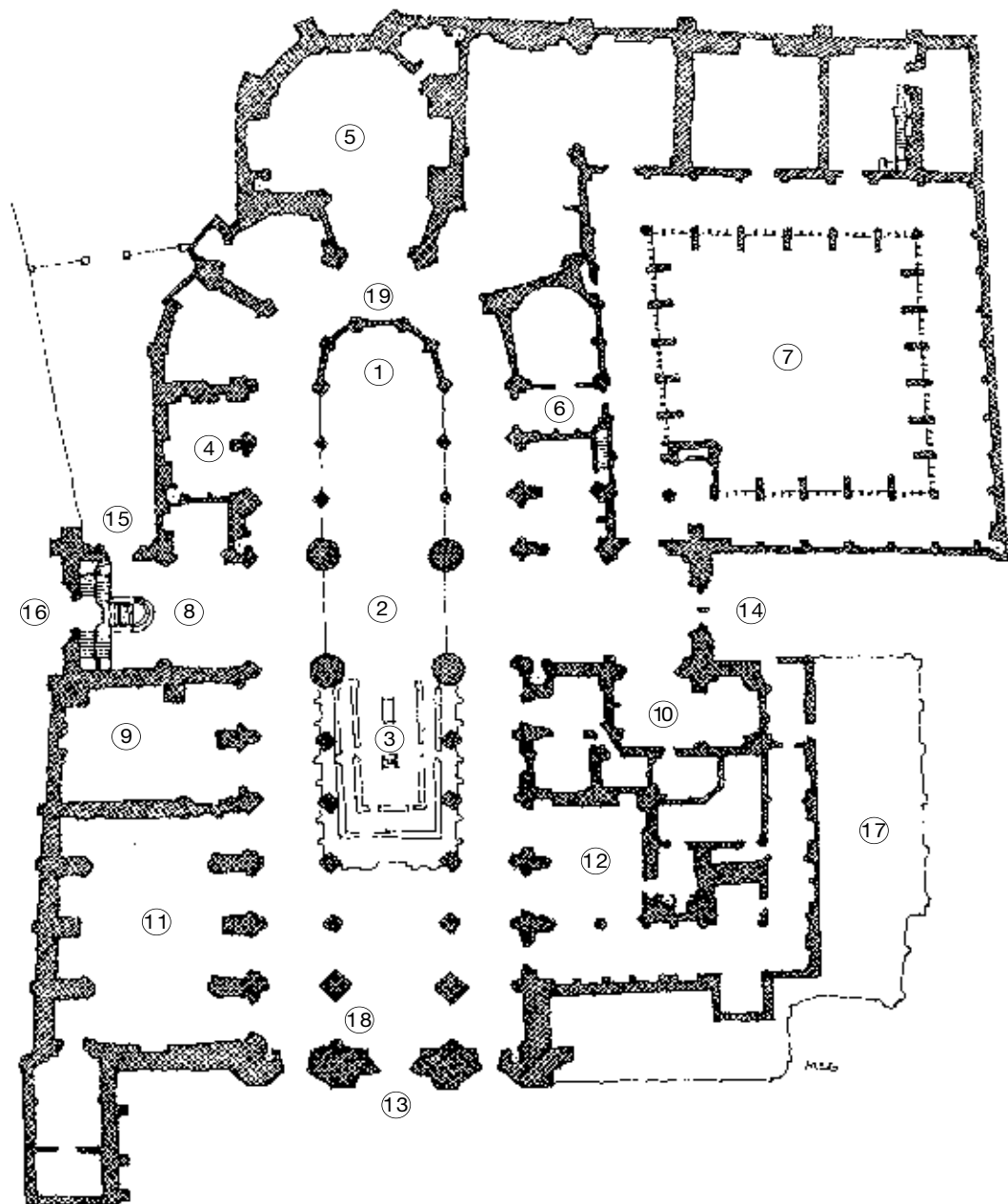
BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN DE HEREDIA, J. (dir.), *De Barcino a Barcinona (siglos I-VII). Los restos arqueológicos de la plaza del Rey de Barcelona*, Barcelona, 2001.
- CARRERAS I CANDI, F., «Les obres de la catedral de Barcelona (1298-1445)», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona, 1913.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la Orden del Tòison de Oro*, biblioteca.universia.net
- ESPAÑOL BERTRÁN, F., *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la corona d'Aragó*, Manresa, 2001.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española 1808-1914*, Summa Artis, Madrid, 1993.
- SOBRINO GONZÁLEZ, M., «Barcelona. Las razones de una catedral singular», *Goya*, n.º 307-308, Madrid, 2005.
- y BUSTOS JUEZ, C., «Una nueva hipótesis dibujada de la catedral románica de Barcelona», en VV. AA., *Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Madrid, 2008.
- VENTEO, D. (coord.), *La Barcelona gòtica*, Barcelona, 1999.

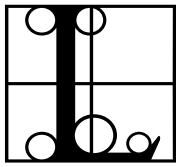
BURGOS

UNA HISTORIA DEL GÓTICO





- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| 1. Altar mayor | 11. Capilla de Santa Tecla |
| 2. Címborio | 12. Capilla de la Presentación |
| 3. Coro | 13. Puerta Real o de Santa María |
| 4. Capilla de la Natividad | 14. Puerta del Sarmental |
| 5. Capilla del Condestable | 15. Puerta de la Pellejería |
| 6. Brasero | 16. Puerta de los Apóstoles |
| 7. Claustro | 17. Palacio Arzobispal (destruido) |
| 8. Escalera Dorada | 18. Papamoscas |
| 9. Capilla de la Concepción | 19. Trasaltar |
| 10. Capilla de la Visitación | |



a historia de una catedral puede tomarse, a modo de «relato ejemplar», como muestra de la historia común de estos edificios durante su dilatada y, muchas veces, accidentada existencia. La de Burgos tiene un gran valor como catedral modélica, pues todos los jalones por los que ha pasado el gótico castellano, como estilo y como forma de concebir la construcción, han dejado improntas en ella. Por supuesto, al *dramatis scaenae* que ofrecen los muros, portadas, capillas y calles adyacentes debe adjuntarse el *dramatis personae*, el plantel de involuntarios actores que con sus hábitos de obispos, reyes, artesanos, nobles, arquitectos y artistas hayan tenido ocasión de participar en esta sucesión de escenas que conforman, resumiendo mucho, los altibajos de la historia de una catedral y, por extensión, de todas las catedrales.

EL SOLAR

Burgos surgió y se desarrolló a lo largo de la Edad Media, aunque el cerro del castillo estuviera habitado, por su valor defensivo, desde mucho antes. Siguiendo el panorama histórico trazado por Lena S. Iglesias, las primeras noticias de Burgos como población son de la novena centuria, cuando consta su fundación por el conde Diego Porcelos. Hasta el siglo X el lugar se mantiene como enclave militar fronterizo, valioso por estar situado en un cruce de caminos que será clave en su proyección futura.

El cambio le llega a Burgos a partir del siglo XI, al instalarse en ella la corte del reino de Castilla y asumir, en 1075, un nuevo papel como cabeza de diócesis. Ya hemos apuntado en la introducción la importancia que se daba a las viejas diócesis visigodas, que eran «restauradas» por los cristianos al recobrar el territorio que había pertenecido temporalmente a los musulmanes; pero también hay que recordar que en todas las épocas se intentó hacer coincidir las sedes del poder religioso y el civil.

Para potenciar la ciudad burgalesa, se agruparon algunas diócesis veteranas (Oca, Valpuesta), uniéndolas y llevándolas a otro lugar más seguro: primero Gamonal (hoy, un barrio del extrarradio) y luego Burgos. El nuevo obispado burgalés recibía así la legitimación prestada por la antigüedad de los de Valpuesta y Oca, al tiempo que servía para concentrar en la nueva ciudad los organismos propios de una verdadera corte, la *caput Castellae*, cabeza de Castilla.

En todo este proceso fue clave el papel de los reyes. El que posiblemente fue el rey castellano más influyente de la Edad Media en Castilla, Alfonso VI, donó los palacios que tenía junto a la cara exterior de las murallas para que se erigiese sobre ellos la primera catedral, un acto que veremos repetido en León, y que tiene una tradición muy antigua: Constantino cedió el solar de su palacio lateranense para la primera catedral de la historia, San Juan de Letrán, y lo mismo hizo un noble romano en Barcelona, como vimos en el capítulo precedente. En tiempos de Alfonso VI, Burgos empezó a convertirse en una ciudad comercial, situada, como ya apuntamos, entre dos importantísimas corrientes de tránsito: el Camino de Santiago, potenciado por el mismo rey Alfonso, y el camino natural que llevaba por el sur hasta el ansiado objetivo toledano. Burgos se instituyó como sede diocesana diez años antes de la conquista de Toledo, una anexión que habría de cambiar para siempre el mapa peninsular. Además, a partir de finales del siglo XII, se añadiría el interés creciente de las rutas comerciales que unían la meseta con los puertos del Norte. La catedral de Burgos pudo, gracias a la protección real, quedar exenta desde el punto de vista eclesiástico (sin depender de los poderosos arzobispados de Santiago y Tarragona, que pretendían anexionársela), así como gozar de una creciente prosperidad que se basaba tanto en el trasiego de peregrinos como en los cuantiosos impuestos procedentes de su extensa diócesis, que en el reinado de Alfonso VIII alcanzaron a las mercancías que se descargaban en los puertos del Cantábrico.

Si el solar de la ciudad estuvo condicionado por su situación entre el alto cerro del castillo y la vega del Arlanzón, el de la catedral resultaba de una irregularidad sorprendente. No sabemos casi nada de la catedral románica que precedió a la actual, pero por su ubicación junto a la muralla, pegada a ella por su lado exterior, podemos imaginar que se trataría de un templo fortificado. Cuando se comenzó a levantar la iglesia gótica, el asiento para el nuevo edificio no podía ser más complejo, pues de un lado al otro del crucero hay más de diez metros de desnivel. Esta irregularidad es una de las características que más diferencian a la catedral burgalesa de los templos franceses en los que se inspira; una inspiración que, como veremos a continuación, fue directa, sin intermediarios.

MAURICIO EN PARÍS

Cuando los edificios góticos de Francia llevaban pocos decenios surgiendo de sus cimientos, se encontraba en París, al servicio del futuro arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, un eclesiástico llamado Mauricio. No es difícil imaginar el entusiasmo juvenil que le provocarían las construcciones que entonces brotaban del semillero gótico latente en la Isla de Francia, un entusiasmo que no cabe adscribir sólo a cuestiones estéticas; Mauricio también estuvo en un concilio lateranense, y no por eso quiso trasladar a Burgos las formas de las basílicas romanas. Sin menospreciar el impacto que el entonces naciente gótico podía inspirar en cualquier espectador, a Mauricio le interesaría conocer una circunstancia en la que la diócesis de París era pionera y que en España empezaría a aplicarse (con excepciones como Pamplona, que describiremos en su momento) a partir del 1200: la reorganización secular de la vida del clero catedralicio.

Hasta esa fecha, los canónigos vivían en comunidad, de forma parecida a los monjes en sus monasterios, compartiendo dormitorio, cocina, comedor, etc. El gótico arrancó en un tiempo en el que los canónigos, que a veces eran los segundones de las grandes familias, deseaban hacerse con un espacio propio, dejando como actividades comunes sólo las imprescindibles, o sea, la celebración que los reúne en el coro y las sesiones de gobierno de la diócesis en la sala capitular. El resto del tiempo podrían vivir, dormir y comer en sus propias casas, por mucho que estas se organizaran en un barrio específico, así como mantener sus bienes (el voto de pobreza no era preceptivo en el clero catedralicio). Frente a la vida común de tipo monástico que habían llevado hasta entonces, el lema de los barrios de canónigos a partir de ese momento podría haber sido el de «vivamos juntos, pero no revueltos». Para compensar esa secularización, se empezaron a potenciar entonces los lugares que los miembros del cabildo tenían para la reunión y la celebración. Esto produjo en las nuevas catedrales góticas una cabecera profundísima, nunca vista hasta entonces en la arquitectura cristiana, y que no en vano recibió en Francia el nombre de *choeur*: en esa cabecera se organizó un área autónoma, formada por el coro y el presbiterio, que venía a ser el «núcleo duro» del templo, el espacio cerrado donde tenía lugar la liturgia solemne propia de una catedral.

Esa concepción de la catedral y del clero catedralicio fue la que comenzaría a vislumbrarse en la mente de Mauricio durante su estancia estudiantil en París, y podría madurarla cuando en 1219, siendo ya obispo de Burgos, recorrió Francia y Alemania formando parte de la embajada encargada de ir a buscar a Beatriz de Suabia,

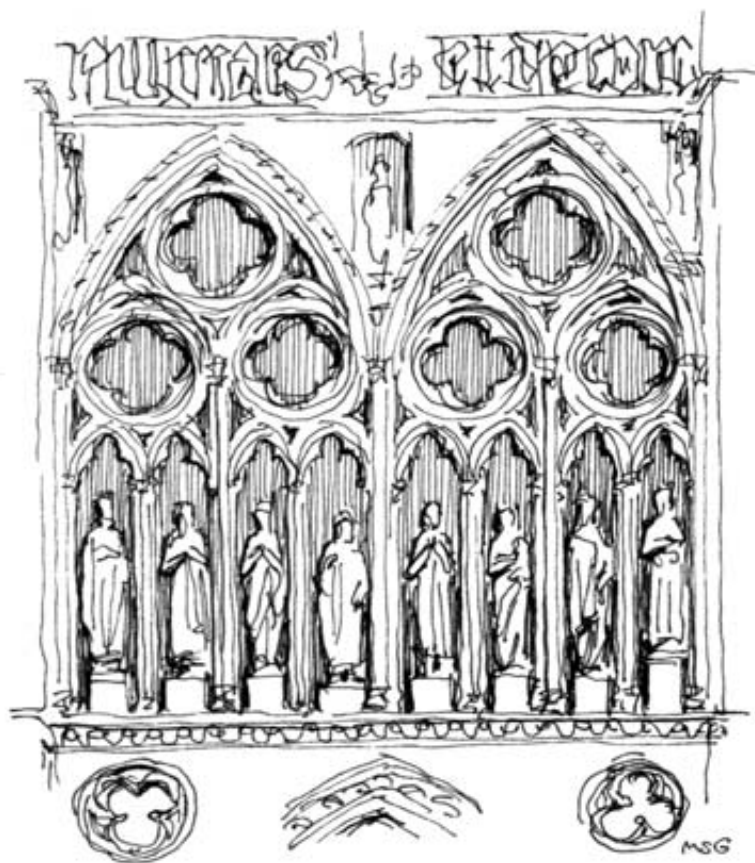
la princesa prometida a Fernando III de Castilla. Sólo dos años después de officiar la boda real en la catedral románica de Burgos, Mauricio inició la renovación del templo a la manera francesa. Es sintomático de lo que hemos dicho antes que en 1230, sólo nueve años después de comenzarse la catedral burgalesa, Mauricio declarase que el cabildo tomaba posesión del nuevo coro: en fechas tan tempranas faltaba mucho para que el edificio estuviese concluido, pero su núcleo solemne (altar mayor y coro), que es lo que en puridad debe llamarse «catedral», podía darse por concluido y, como tal, ser usado.

GALERÍAS DE REYES

Si la primera catedral fue erigida gracias a las donaciones de Alfonso VI, la catedral gótica que la sustituyó salió adelante con el apoyo de Fernando III y, después, de su hijo Alfonso X. Eduardo Carrero ha identificado la escena representada en uno de los pilares del claustro como la colocación de la primera piedra de la iglesia gótica, una ceremonia presidida por el rey Fernando y el obispo Mauricio. En el mismo claustro, las bellísimas esculturas de un rey ofreciendo el anillo a su esposa debieron de ponerse como recuerdo de la mentada boda real.

Además de las efigies del claustro, en la catedral de Burgos hay dos series escultóricas que recuerdan la implicación real en la empresa catedralicia: se trata de sendas galerías de reyes, dispuestas sobre la fachada principal —que antes se llamaba «real» y que era, según dijo Alfonso X, el lugar por el que los monarcas entraban a la catedral— y sobre la norte, denominada de los Apóstoles o de la Coronería. Estas de Burgos son las únicas galerías de reyes que hay en las catedrales de nuestro país, junto con la conservada en la de Ciudad Rodrigo y la que, muy posiblemente, se proyectó para la puerta de Sant Iu de la de Barcelona; las burgalesas se convierten así en un eco de las célebres galerías de reyes que caracterizan a las principales catedrales góticas francesas: París, Chartres, Reims y Amiens. En Burgos, fuera de la boda citada, no fueron muy frecuentes las grandes ceremonias ligadas a la realeza —con excepciones como la boda del hijo de los Reyes Católicos, el infante don Juan, con Margarita de Austria en 1497—, por lo que la nutrida presencia de emblemas regios en la catedral (estatuas, relieves, escudos de Castilla y León...), así como la consideración de los monarcas como miembros del cabildo catedralicio, puede deberse, como indica la profesora Iglesias, al permanente patrocinio real y al carácter de la ciudad como corte castella-

na, un carácter que debía tener un reflejo lógico en el principal de sus edificios. Mientras los reyes de carne y hueso preferían residir en los palacios situados en las amenas afueras de la ciudad (en Las Huelgas o, posteriormente, en el cazadero de Miraflores), los monarcas de piedra testimoniaban, desde lo alto de las fachadas de la catedral, el papel de la ciudad y de la propia realeza como protectora y sostenedora del culto diocesano.



Reyes de la Coronería.

LA OBRA

Aunque las de Ávila y Cuenca fueron las primeras catedrales hispánicas en incorporar las novedades constructivas y espaciales del gótico, la de Burgos tiene la primicia en nuestro suelo como edificio concebido (aunque luego, como todos, sufriese reformas) conforme a un plan unitario y ambicioso, emulando a escala ligeramente reducida las grandes empresas catedralicias del país vecino. Mauricio debió de conocer en sus viajes algún maestro de obras galo, cuya presencia en Burgos reclamaría el obispo al aprobarse el plan de construcción de la nueva catedral. El primer arquitecto del que tenemos noticia segura es el francés Enrique, autor de la terminación del templo en su forma original y de la reforma de la cabecera; no hablaremos ahora más de él, pues tendrá su hueco en el capítulo dedicado a la catedral de León, de la que también fue maestro.

De ese buque originario, promovido por Mauricio y por el favor de los reyes castellanos (Fernando III, Alfonso X, Sancho IV y Alfonso XI) queda hoy lo esencial, aunque se encuentre cubierto por mil aditamentos y reformas posteriores, prendidos del cuerpo gótico con la fuerza invasora de los gruesos árboles que brotan en los intersticios de los templos birmanos. Abriéndonos paso hasta él como quien desbroza

esforzadamente la vegetación selvática, podremos contemplar la mejor arquitectura del gótico clásico de nuestro país, una maravilla que se expresa en cada detalle, en la suave curvatura del presbiterio, en la perfecta organización y ornato de los pináculos, arbotantes y gárgolas o en la delicada y rica galería del triforio; entre nuestras catedrales, sólo la finísima capilla mayor de la catedral conquense puede parangonarse a la sede burgalesa como muestra de la asimilación en Castilla de los modelos franceses, que incumben tanto a la construcción como a una delicadeza nunca vista en la talla de la piedra.

Respecto a esto último, es muy recomendable acercarse hasta la iglesia del monasterio de Las Huelgas, a las afueras de Burgos, o visitar otro monasterio cisterciense femenino, el de San Andrés del Arroyo. Este último pertenece hoy a la provincia de Palencia, pero, como parte del llamado «románico palentino», antes estaba en territorios diocesanos burgaleses. En ambos cenobios restan partes intactas de esa estética única que atañe en exclusiva al siglo XIII, cuando el gótico alcanzaba un período de madurez y de descubrimiento de sus potencialidades sin derivar todavía hacia las exhibiciones y extravagancias que llegarían más tarde.

El gótico modélico de la catedral tenía, de todas formas, que encontrarse con las imposiciones de la realidad. En el caso burgalés, había de vérselas sobre todo con el

accidentado suelo que habría de servirle de asiento. Quizá no haya otro templo de ese empaque que esté asentado en un terreno más dificultoso, que obliga a disponer las entradas del crucero con varios metros de diferencia entre ellas. El desnivel propició algunas soluciones muy interesantes, como la forma del claustro, añadido desde finales del siglo XIII en un emplazamiento muy extraño: a un lado de la cabecera, en vez de junto a las naves (donde estaba otro más pequeño que enseguida dejó de usarse). En los claustros góticos catedralicios es raro que haya más de un piso, y si es así, el de arriba no pasa de ser casi una galería de servicio, como en Pamplona



Capitel de San Andrés del Arroyo.

na y Toledo. En Burgos, en cambio, la irregularidad del terreno hace que el piso de arriba sea el principal, mientras el de abajo tiene la misión de sostenerlo para que el pavimento del superior pueda estar a la misma altura que el de las naves catedralicias.

LA ORGANIZACIÓN DEL TEMPLO

Desde su antigua posición encumbrada a los pies del castillo, Burgos había ido resbalándose, en su progresiva transición de plaza fuerte a ciudad comercial, hacia la vega fluvial. La catedral estaba destinada a servir de transición entre las calles altas, por las que transcurría el Camino jacobeo, y los nuevos barrios surgidos en torno al río Arlanzón. El proyecto burgalés daba la máxima relevancia a la accesibilidad de la catedral, algo que en otros lugares importaba mucho menos: en Cuenca o en Ávila los brazos del crucero carecían de portadas, una opción que hubiese resultado muy cómoda para el lado norte de la catedral burgalesa, donde el edificio estaba semienterrado; pero debió de parecer inconveniente impedir la entrada a la catedral precisamente por la actual calle Fernán González, la más importante y concurrida. Asombra la actitud desprejuiciada del desconocido arquitecto, que no dudó en situar la puerta de la Coronería muchos metros por encima del pavimento de las naves del templo. La catedral de Burgos, de una arquitectura tan culta y refinada, logró adaptarse al terreno con la misma naturalidad con la que lo hacen las casas de arquitectura popular, colgadas sobre barrancos y con sus distintas puertas desembocando a pisos diferentes, de Cuenca, de Albarracín o de la villa burgalesa de Frías.

No sabemos cómo era la escalera que unía durante la Edad Media la portada de la Coronería con el interior del templo. El único paralelo que se nos viene a la mente es el de las escaleras de maitines, dispuestas en el crucero de los monasterios masculinos del Císter para descender hasta la iglesia desde el dormitorio monacal. Pero creemos que puede haber relación entre esa escalera desaparecida y una característica de la catedral que ha concitado multitud de comentarios y posibles explicaciones: la extraordinaria longitud de la nave del crucero. A nuestro juicio, la prolongación del crucero más allá de lo habitual debe responder a la necesidad de dejar espacio para, en el lado norte, disponer la escalera de comunicación con la calle Fernán González, y en el sur para establecer una conexión directa con el palacio episcopal y el claustro, sin sacrificar como lugar de paso ninguna de las capillas de la girola.

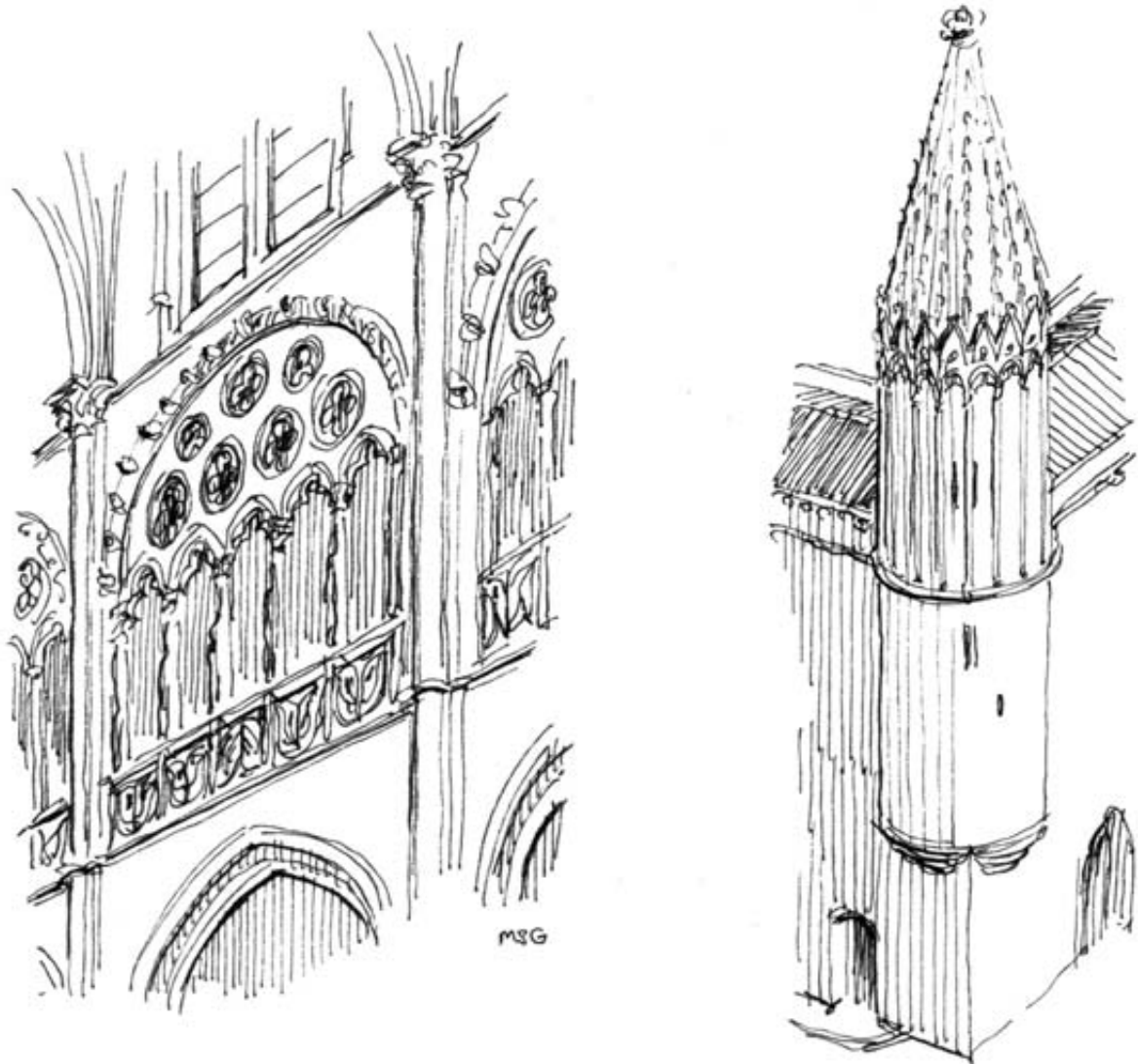


Escalera de maitines.

Los quiebros que hubo de hacer la catedral para acomodarse a su irregular asiento deben llevarnos a comentar un asunto clave para comprender los grandes templos góticos: la razón funcional de muchos de sus componentes, por mucho que su belleza haga que los contemplemos sólo en su dimensión estética. Nos referimos al triforio, esa galería que recorre el interior de la catedral a media altura de la nave mayor, por encima de los arcos que la unen a las naves menores y por debajo de los ventanales que la iluminan. El triforio de la catedral de Burgos es especialmente hermoso, con multitud de arquillos y series de cabecitas que lo jalonan, en una muestra de la va-

riedad de los rasgos humanos que nos recuerda a la escena con la que comienza la novela de Victor Hugo *Nuestra Señora de París*. La belleza de esta galería no debería hacernos olvidar que se trata de lo que Fitchen ha definido como un andamio permanente, un pasillo de servicios para el mantenimiento de la catedral, cuya recomendable presencia (hay catedrales que no lo tienen) se aprovecha para ornar el templo. Los triforios son pasadizos horizontales muy estrechos, conectados con el suelo y con las cubiertas por escaleras de caracol dispuestas en puntos estratégicos; la indudable funcionalidad de estas últimas no impide tampoco que su existencia añada gracia y variedad, a través de las torrecillas donde van alojadas y a las agujas que les sirven de remate, al perfil catedralicio.

Al contrario que sus compañeras de Toledo y León, la catedral de Burgos fue un modelo para otras obras surgidas en su ámbito geográfico. La propia ciudad se llenó de parroquias góticas, algunas de las cuales siguen la estela catedralicia, pero el radio de influencia fue mucho más allá: en numerosas poblaciones de la actual provincia burgalesa hay templos góticos hechos con notable ambición y emulando a veces las for-



Tramo del triforio y husillo que envuelve una escalera de caracol.

mas de la catedral, como los de Sasamón, Castrojeriz, Grijalba o Valpuesta. Dentro de la bruma en la que nos movemos al tratar de los artífices medievales, parece coherente pensar en operarios formados a la sombra de las obras catedralicias que, una vez liberados de sus obligaciones con el templo mayor, se distribuyeron por el territorio inmediato para prestar sus conocimientos en la renovación de las antiguas colegiatas y parroquias, abriendo a su vez el camino para las generaciones posteriores de operarios y maestros de obras. Gracias a estos edificios surgidos a su sombra, que llegan hasta el gótico de Cantabria (iglesia de Castro Urdiales) y del País Vasco, la catedral de Burgos se nos muestra todavía como una verdadera escuela de las artes y la arquitec-



Iglesia de Sasamón.

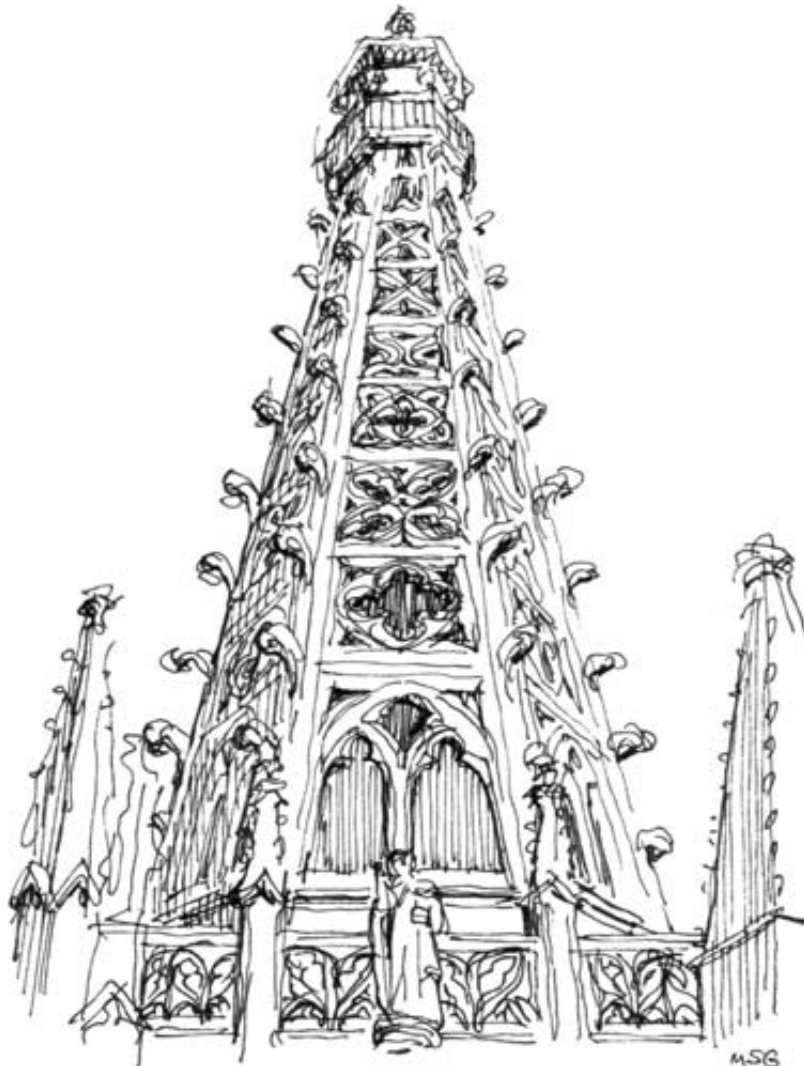
tura, que servía tanto para atraer maestros ya formados, muchos de ellos foráneos, como para instruir a los que habrían de ocuparse de extender y consolidar esos conocimientos. Y esa capacidad de concitar y estimular técnicas y saberes e irradiarlos luego es una de las características fundamentales de las antiguas catedrales, cuya consideración resulta imprescindible para apreciarlas en toda su dimensión.

LA CATEDRAL EN LLAMAS

La historia de Mauricio, el obispo fundador de la catedral gótica, se repite dos siglos más tarde con el decisivo viaje de otro prelado, Alonso de Cartagena, quien en 1431 asistió como representante de Castilla al concilio de Basilea. Si Mauricio se acompañó en su momento de maestros franceses que dieron comienzo a la construcción, Alonso trabó conocimientos, no sabemos por qué medios, con un maestro alemán, Juan de Colonia, a quien atrajo luego a su sede burgalesa. La primera obra de Juan en Burgos, la capilla funeraria de su protector (dedicada a la Visitación), fue más bien modesta, aunque habría de tener gran repercusión, pues con ella dio comienzo la anexión de capillas funerarias al templo, algo que habría de depararle algunas de sus páginas más brillantes y terminaría por modificar radicalmente su aspecto.

La aportación clave de Juan de Colonia a la catedral tendría lugar en 1442, con el remate de las torres de la fachada y la erección sobre ellas de dos flechas caladas, unos elementos propios del gótico germánico que carecían de precedentes en nues-

tro suelo, y que nunca llegarían a superarse; la catedral de León y, más tarde, la de Oviedo pujaron por tener también sus flechas caladas, pero ambas palidecen ante la audacia pionera de las burgalesas. Además erigió un presunto cimborrio sobre el crucero, al que más tarde nos referiremos. Juan se despidió de la vida en 1481, cuando se encontraba habilitando en otro rincón catedralicio la capilla de la Concepción, dedicada también a acoger la sepultura de otro obispo, Luis de Acuña. Esta capilla es famosa sobre todo por su retablo escultórico, una de las piezas señeras de Gil de Siloé. El tema que domina el retablo es el árbol de Jessé, en el que las ramificaciones vegetales simbolizan la genealogía de Cristo; con parecida fecundidad filial, en la capilla de la Concepción trabajaron dos maestros que, venidos de fuera, dejarían como



Aguja de la catedral.

herencia a la Castilla que los había adoptado sus obras y sus propios hijos, continuadores de su talento. Si el flamenco Gil tuvo en Burgos al genial Diego de Siloé —al que volveremos a encontrar en otras obras de la catedral y del que hablaremos largamente en el capítulo dedicado a Granada—, Juan tuvo junto a la burgalesa María Fernández a Simón de Colonia, que recogió su testigo en el empeño por hacer arder el árbol francés plantado por el obispo Mauricio entre germánicas llamaradas de piedra.

PASO A LAS CAPILLAS

Las catedrales francesas del siglo XIII no solían comprender en su proyecto más capillas que las que rodeaban a la girola. Para las afrancesadas catedrales de Burgos y León, las naves eran sólo el espacio donde desarrollar el culto y establecer las circulaciones que hiciesen necesarias la propia liturgia o el paso de los fieles de una puerta a otra. Pero, como ya se supo prever en la catedral de Barcelona, en cuyo proyecto se incluía un gran número de capillas que rodean por completo al templo y al claustro, las capillas se convirtieron enseguida en una fuente de ingresos y actividad y, por ello, en uno de los componentes fundamentales de todo templo catedralicio.

Allí donde no se habían planificado capillas, hubo que modificar los edificios para darles cabida. Burgos es un ejemplo claro de esa adaptación, a través de la cual fueron brotando, como burbujas impelidas por la presión ejercida desde las naves del templo, espacios nuevos que necesitaban derribar los muros fundacionales para instalarse en los flancos de la catedral. Estas estructuras, que no dejaron de añadirse desde el siglo XV hasta el XVIII, respetaban el esqueleto de lo construido en el siglo XIII, pero imponían una piel nueva, acorde con los volúmenes agregados al viejo cuerpo gótico. Para incorporarlas, se demolieron tramos de muro y se reformaron o ampliaron las antiguas capillas de la girola y del crucero, las únicas que estaban contempladas en el plan original. Esta adición paulatina de nuevos espacios a las naves de los templos se repite con frecuencia, como veremos en Murcia, pero resulta más llamativa cuando el núcleo al que se adosan tiene la entidad y la calidad arquitectónica de catedrales como Burgos o Santiago de Compostela.

Las capillas burgalesas no cumplieron la función de sede gremial de las de Barcelona, sino que tenían un destino eminentemente funerario. Sus promotores fueron miembros de la nobleza o del alto clero, deseosos de recibir sepultura en suelo tan eminente como el de la catedral, y dispuestos a perpetuar su memoria mediante costosos retablos y cenotafios. La época de los monumentos y capillas funerarios —que

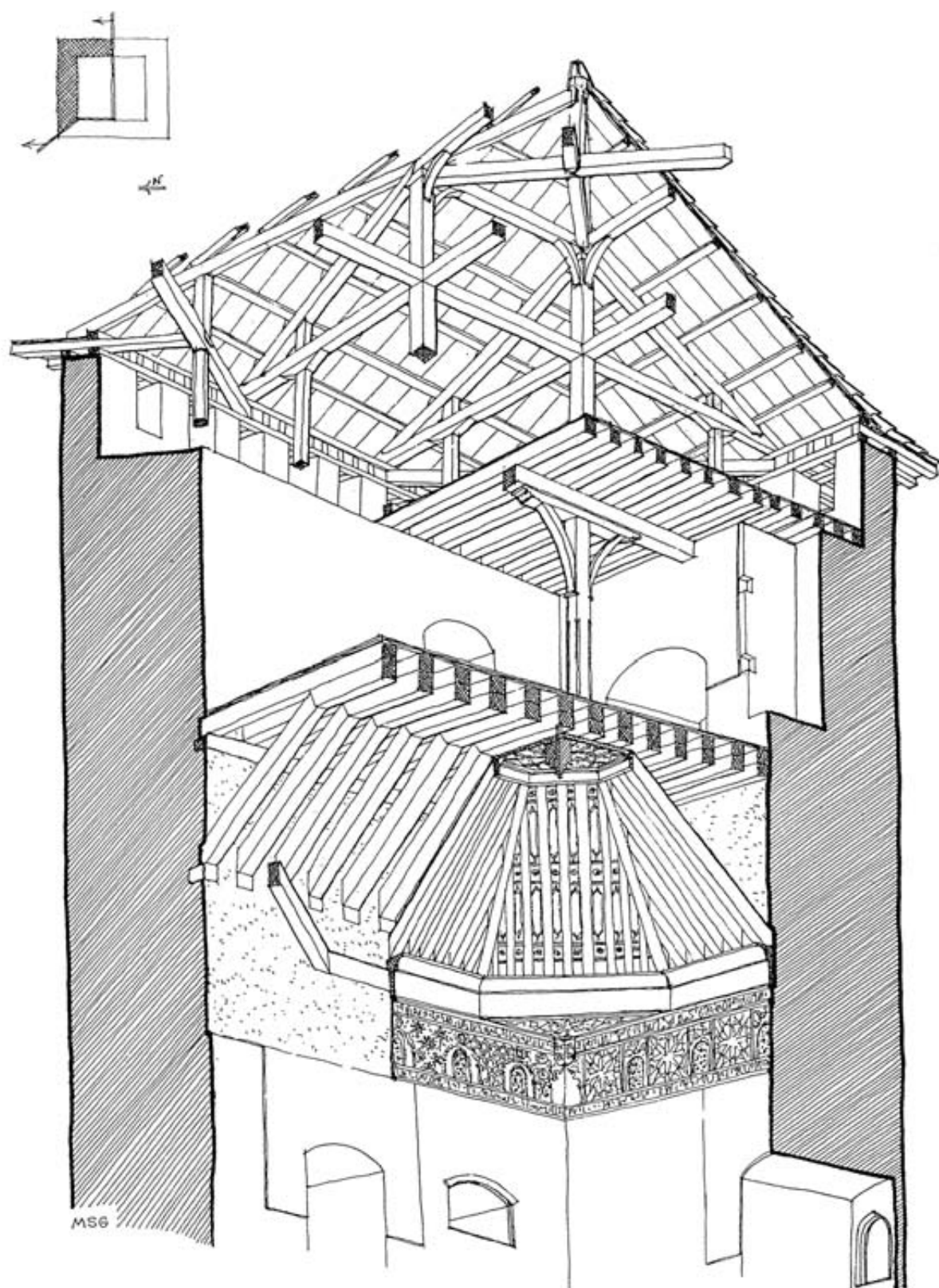
no sólo se encuentran en la catedral sino en cualquiera de las parroquias góticas de Burgos, donde se enterraban los burgueses enriquecidos por el comercio con Flandes— fue un período de esplendor para las artes, cuando pintores, escultores y arquitectos no daban abasto para colmar las ansias de boato e inmortalidad de sus clientes.

LA GLORIA DEL CONDESTABLE

Los Velasco deben el origen de la que llegó a ser una altísima posición a la guerra que enfrentó a Pedro I con su hermanastro, Enrique IV de Trastámara. Vencido el primero en 1369, Enrique premió con largueza a los nobles que lo habían apoyado, aunque fuese a costa del bienestar de sus súbditos, concediéndoles en régimen de señorío numerosas poblaciones que hasta entonces habían sido de realengo. En Medina de Pomar, al norte de Burgos, los Velasco se apresuraron a confirmar el nuevo estatus señorial de la villa, convertida en capital de sus extensos dominios, construyendo un alcázar en su punto más alto. Aún se conserva, convertido en una mole hueca y destrozado su interior por una moderna restauración, este castillo-palacio de finales del siglo XIV, en el que todavía perduran los escudos de Pedro Fernández de Velasco (homonónimo del condestable, aunque un siglo anterior) y de su mujer, que, como la protagonista del cuento más corto del mundo (con permiso de Augusto Monterroso), se llamaba María Sarmiento.

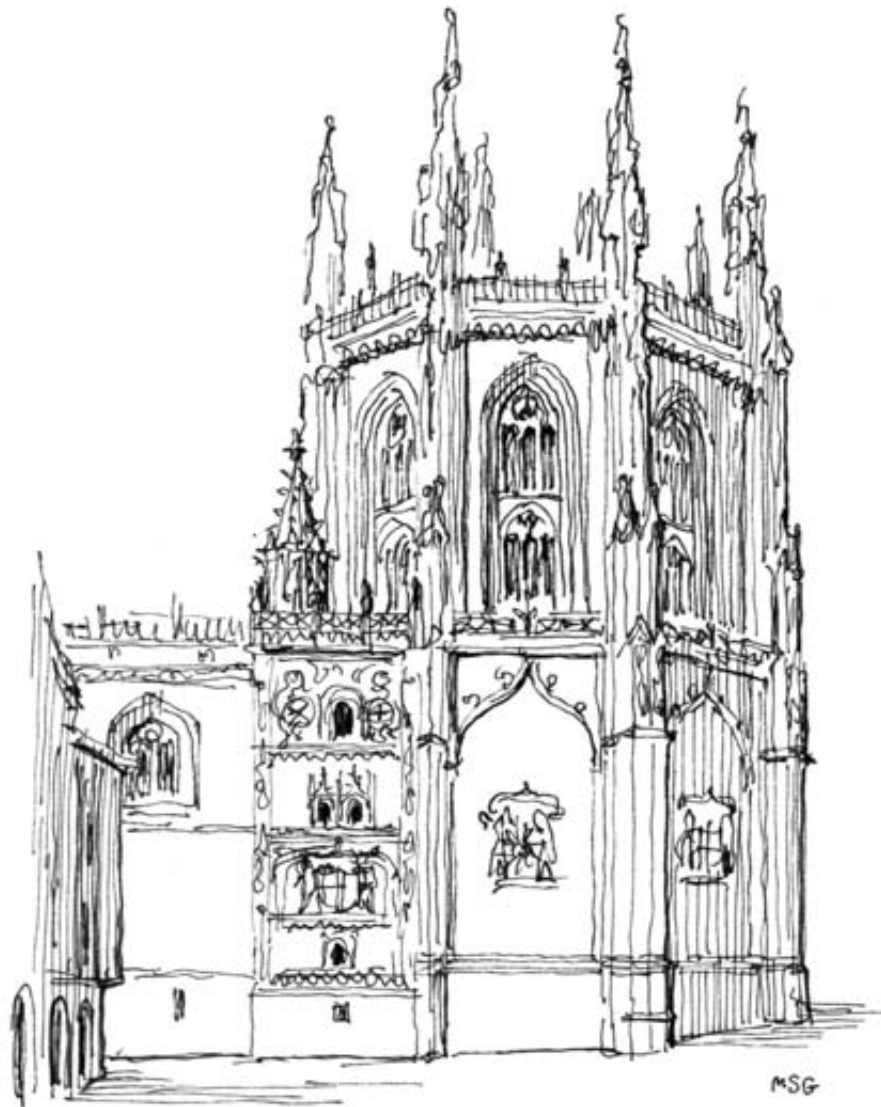
El condestable (jefe de las milicias reales y mayor autoridad del reino tras el monarca) de Castilla, Pedro Fernández de Velasco, estaba casado con Mencía de Mendoza, que fue la auténtica promotora en Burgos de la capilla y el palacio que han logrado mantener viva la fama de los esposos. Mientras Pedro participaba en la guerra de Granada, Mencía supervisaba la construcción de la casa del Cordón y lograba autorización para erigir la primera capilla que un seglar lograba obtener en la catedral. Hasta entonces, las capillas funerarias añadidas a la catedral fueron, como hemos visto, iniciativa de sendos obispos, y después seguiría siendo el clero catedralicio el mayor promotor de fundaciones y enterramientos. A la par, eclesiásticos y burgueses enriquecidos comenzaban por ese tiempo a promover enterramientos monumentales en sus respectivas parroquias, a veces con cenotafios escultóricos añadidos a los viejos muros y otras construyendo capillas de nueva planta, las cuales había que dotar de rentas y capellanías para su secular mantenimiento.

En ese ambiente de exaltación personal a través del arte y de la fama, los poderosos condestables de Castilla se encargaron de poner el más alto e inalcanzable jalón.



Estructura de la torre principal del alcázar de Medina de Pomar.

El maestro mayor de la catedral, Simón de Colonia, fue el arquitecto que construyó el palacio o casa del Cordón —que por ser la mejor morada de Burgos hospedó con frecuencia a los reyes, y que hoy está desfigurado por las agresivas reformas que ha padecido— y la capilla catedralicia donde serían enterrados Mencía y Pedro. Salvando las dificultades del solar, que afectan a toda la catedral burgalesa, Simón concibió una gran pieza octogonal en cuyo centro se colocarían los enterramientos. En Granada nos referiremos a los modelos en los que se basaba la arquitectura funeraria de la época, pues en Burgos basta con reseñar las virtudes de un ámbito que ha logrado convertirse en uno de los hitos del arte occidental.



Exterior de la capilla del Condestable.

Traspasado el acceso desde el centro de la girola, protegido por una reja de Cristóbal de Andino, la luz entra por los amplios ventanales y por la bóveda, que se abre en el centro como si fuese una osada versión gótica del Panteón de Roma, y luego tintinea por los inverosímiles relieves calados de los arcos. Los gigantescos escudos familiares penden de los muros y son llevados por parejas de salvajes que parecen querer declarar, con su aspecto primitivo, la antigüedad y legitimidad de la stirpe. Al tiempo, tanto la heráldica como los yacentes de mármol de los esposos declaran la idea, entonces reciente, de la fama y la virtud como garantes de la permanencia del paso de los hombres por la tierra. Los Velasco entroncan aquí con los Mendoza: Mencía es hija del marqués de Santillana, el introductor en España de la itálica forma poética del soneto, y hermana del Gran Cardenal; por los mismos años en que sus familiares introducen la arquitectura renacentista en Castilla, ella promueve en Burgos una obra que representa lo mejor del gótico, y que a su vez facilitará la imposición del Renacimiento a través de su posterior exorno. La capilla del Condestable se inspirará en otra hecha antes en Toledo, y beberá de las fuentes ofrecidas por el gótico castellano, pero acumula tal cantidad de hallazgos y acopia tantas piezas excelentes que aparece ante nuestros ojos como si surgiese de un ideal, un sueño que sólo la ocasión excepcional y afortunada hubiese logrado hacer realidad. Contribuye al asombro que se haya conservado en su práctica integridad, con la arquitectura acompañada por los retablos, la sillería coral, el pavimento blanquinegro original, las vi-



Perrito de doña Mencía.

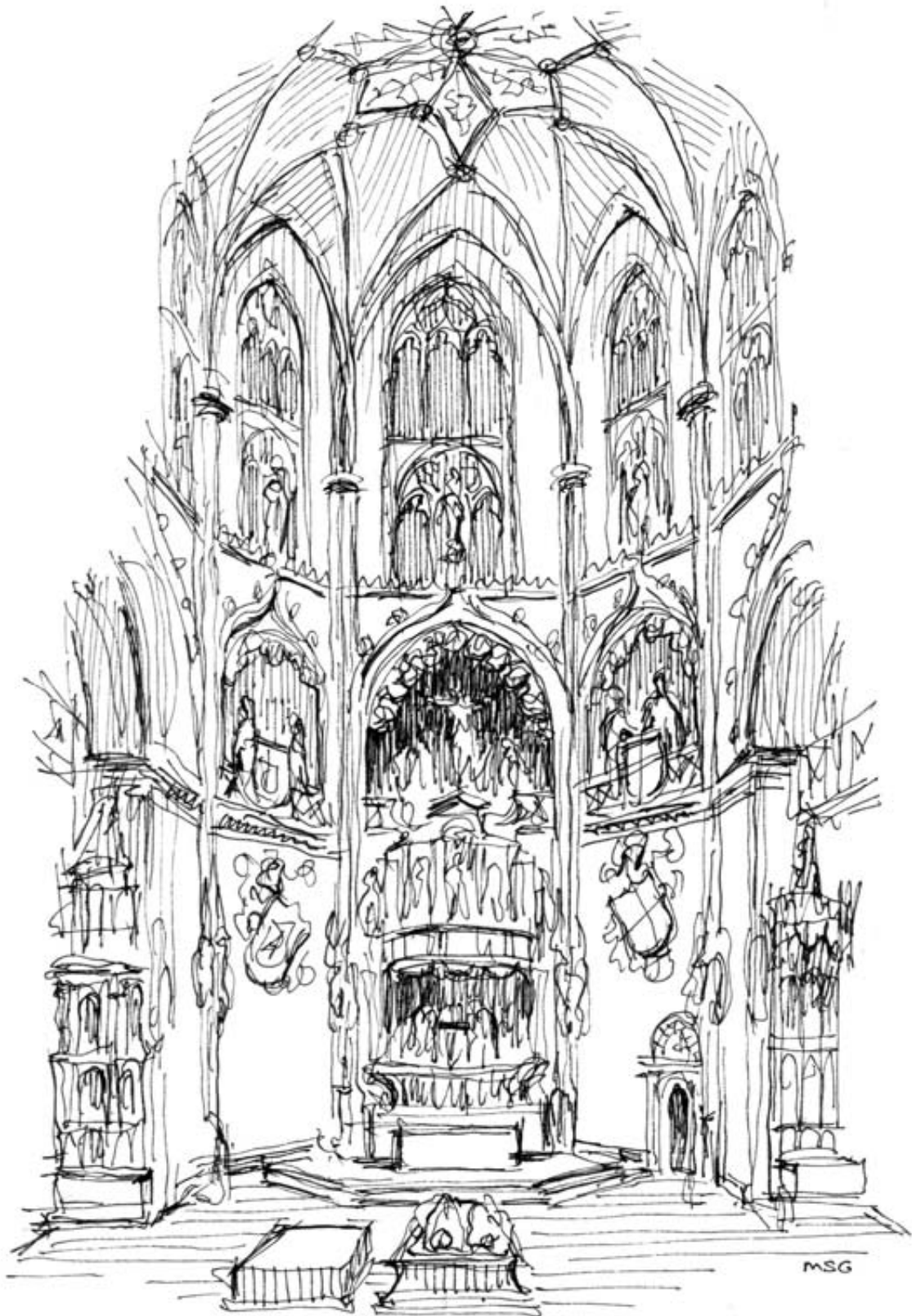
drietas de Arnao de Flandes o el sepulcro de Mencía y Pedro, asentado sobre jaspes y tallado en mármol por Felipe Bigarny. En este último, el perro que acompaña a Mencía no es ya el can heráldico medieval, signo de fidelidad, sino acaso el retrato del perrillo faldero que acompañaría a la señora en su vida diaria, repartida entre el palacio del Cordón y la finca campestre de la Vega, y que lleva siglos acurrucado entre los pliegues del hábito marmóreo de su dueña.

La capilla, que exteriormente rivaliza con la propia catedral, fue terminada por el hijo de Simón de Colonia, Francisco, quien se limitó a seguir las

directrices de su padre. Su inclusión de una microscópica portada de nuevo cuño, destinada a comunicar la capilla con su sacristía, es casi un detalle enternecedor, señal de los deseos de significación de un hombre que, aplastado por la sombra de su abuelo Juan y de su padre Simón, nunca llegó a madurar un estilo propio. El Renacimiento irrumpió en esta capilla por medios mucho más brillantes: Gil de Siloé murió cuando tenía iniciado uno de los retablos laterales, y su labor fue retomada por su hijo Diego y por su entonces socio, Felipe Bigarny. El retablo del lateral sur es una ocasión para comprobar el arrobó, estéticamente divergente pero de similar intensidad y delicadeza, con el que Gil y Diego de Siloé contemplaban la belleza femenina, mientras el del norte atesora una diminuta obra maestra de la escultura, un altorrelieve de san Jerónimo labrado por el menor de los Siloé. El central, en cambio, ofrece una de esas ocasiones en las que la colaboración entre artistas deriva en impremeditada pugna, aunque dejaremos los episodios más sabrosos de los sinsabores de Bigarny para los capítulos dedicados a Granada y Toledo. La escena principal de ese retablo se desarrolla en lo que parece un escenario teatral, con María presentando a su Hijo en el templo. Las figuras de la derecha, de Bigarny, paledecen ante la elegancia que Diego de Siloé imprimió a la Virgen y a la muchacha que la acompaña.



Escena central del retablo mayor de la capilla.



Interior de la capilla del Condestable.

La capilla del Condestable fue muy imitada, entre otros por los hijos de los fundadores, que abandonaron en ella el bloque de jaspe destinado a su cenotafio y prefirieron crear su propia capilla en el convento de Santa Clara de Medina de Pomar. En Burgos hay réplicas en la iglesia de San Gil y en la propia catedral, donde el canónigo Gonzalo Díez de Lerma pretendió emularla en la capilla de la Presentación. Ambas capillas catedralicias atesoran pinturas singulares traídas de Italia: si la del Condestable guarda una Magdalena que antiguamente se atribuía al mismísimo Leonardo, la de la Presentación tiene en el altar una Madonna monumental de Sebastiano del Piombo, amigo y seguidor de Miguel Ángel.

Gentes como los Velasco o los Mendoza pretendían perpetuarse en los terrenos económico y político, aunque los siglos pasan y al final sólo el arte ha quedado. Hoy que disfrutamos de estas capillas como obras de arte, maravillas del genio de sus artífices y de la munificencia de sus promotores, podríamos volvernos hacia las fortunas que nos rodean y preguntarnos si el acaparamiento actual de riquezas ofrece alguna compensación. El lujo siempre tiene una base de inmoralidad, aunque los mismos evangelios lo justifican mediante el episodio de la mujer que vuelca un caro perfume sobre la cabeza de Cristo. Quizá la respuesta está en que el dispendio encuentra cierto sentido cuando contribuye al progreso de las técnicas (¿hay algo más caro que las exploraciones astronómicas?) y las artes y, transcurrido el tiempo, sus huellas materiales se convierten en patrimonio común. A la luz de las obras promovidas por los antiguos poderosos, llámense Velasco o Médici, quizá entendamos algo más sobre la pobre naturaleza de quienes hoy acaparan y especulan sin producir a cambio nada permanente ni valioso.

LOS DISCÍPULOS DE BIGARNY

La potenciación del altar mayor es algo que empieza a desarrollarse desde finales de la Edad Media, cuando los retablos adquieren el enorme tamaño que a partir de ese momento los caracteriza. Para alojar el retablo mayor, era necesario modificar el aspecto del altar; como en Ávila, la antigua diafanidad del presbiterio burgalés se trocó en una concavidad acotada, a la manera de una gran hornacina, cuando se cerraron los arcos que lo comunicaban con la girola. El tapiado de los arcos fue encomendado a Simón de Colonia, quien recomendó a un escultor nacido en Borgoña, Felipe Bigarny, para que se ocupase de los relieves y estatuas que debían ornar el nuevo cerramiento. El formidable relieve del Camino del Calvario, tallado entre el verano de

1498 y la primavera del año siguiente, fue la prueba que le puso el cabildo para que demostrase su valía.

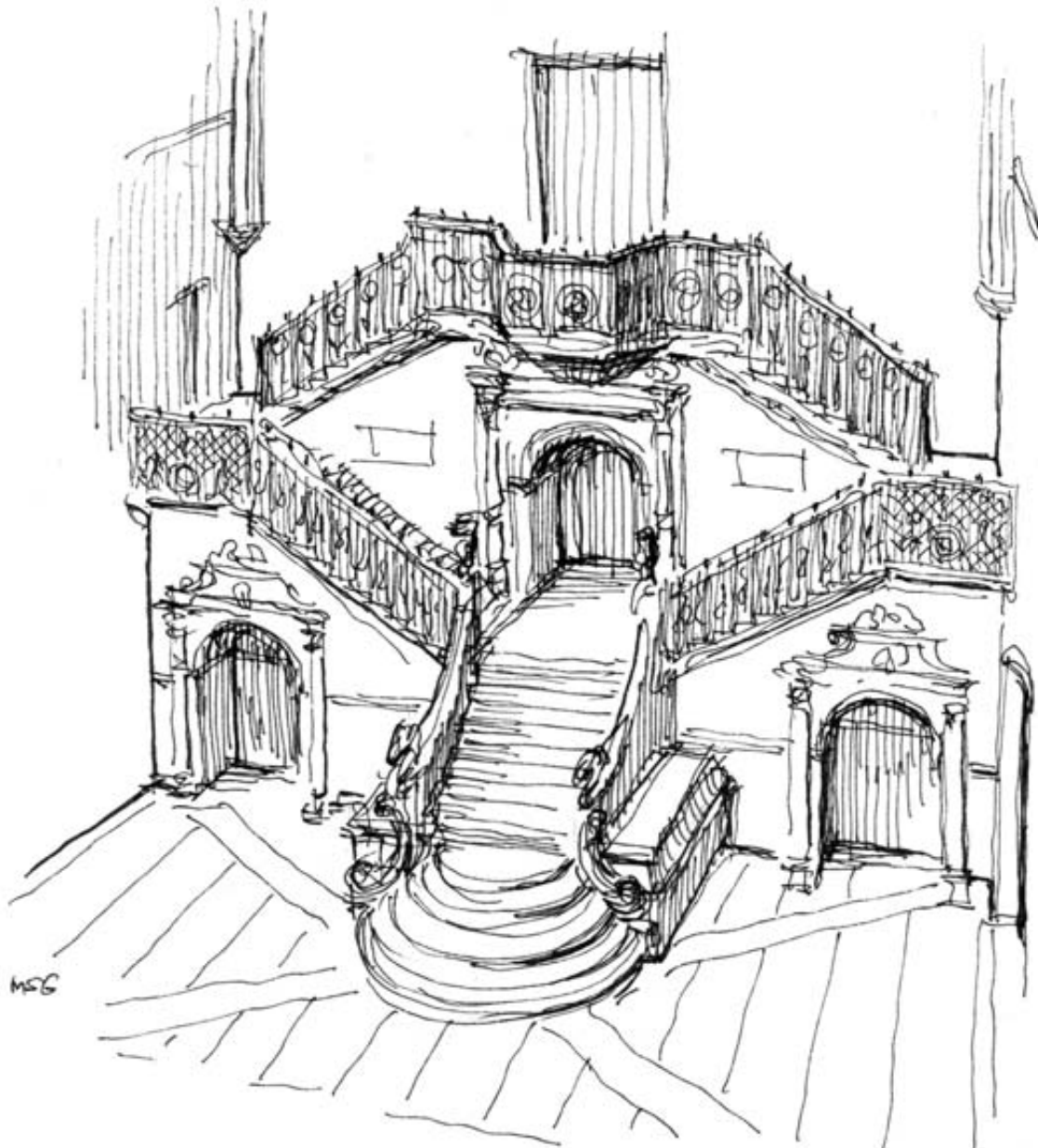


Detalle del Camino del Calvario, en el trasaltar.

Con esta obra, Bigarny abrió las puertas a la plástica renacentista en Castilla y comenzó una carrera que lo llevaría a participar en algunas de las empresas artísticas más importantes de su tiempo. Tras superar holgadamente el examen del trascoro, el maestro Felipe se hizo también con otros encargos importantísimos, entre ellos la nueva sillería coral y diversas obras en la capilla del Condestable, a las que ya aludimos. Sin embargo, el brillante comienzo de su carrera quedaría ensombrecido pronto por un hecho incontestable: Bigarny tenía un oficio prodigioso, pero su talento artístico era limitado. Diego de Siloé quizá empezó a aprender escultura en el taller de su padre, y prácticamente adolescente llegaría a colaborar con Bigarny en la sillería catedralicia. Años después, recién regresado de Italia, Diego y Felipe trabajaron juntos, ya como iguales, en los retablos de la capilla del Condestable, y entonces pudo verse hasta qué punto el arte estancado de Bigarny era superado por el de su joven colaborador.

A ese núcleo catedralicio flanqueado por obras de Bigarny —el coro y el trasaltar—, se le añadió un nuevo componente al encargarse a Diego de Siloé una escale-

ra que sustituyese a la que comunicaba el pavimento de la catedral y la puerta de la Coronería. La nueva escalera había de servir, además de para paliar el irregular asiento del templo, para cerrar decorosamente el brazo norte del crucero. Inspirándose quizá en las escalinatas que Bramante había concebido para el Belvedere del Vaticano, Siloé concibió una pieza que aúna la belleza con la perfecta resolución de los requerimientos prácticos. De nuevo, el talento logra hacer virtud de la necesidad, logrando una obra maestra en el angosto espacio acotado por la anchura del crucero, la



Escalera Dorada.

altura de la puerta y el escaso fondo a que obligaba la existencia en un lado de la puerta de la Pellejería. Diego de Siloé respondía así a las expectativas que sin duda habrían creado su estancia italiana y su ascendencia (su padre, Gil de Siloé, fue el escultor más valorado en el Burgos de finales del xv) y comenzaba a temprar las armas que habrían de convertirle con los años, como veremos en Granada, en el más completo arquitecto-escultor del Renacimiento español.

El conjunto solemne de la catedral estaría incompleto sin la presencia del retablo mayor, obra de Rodrigo y Martín de la Haya y en la que colaboró Juan de Anchieta. Este maestro fue uno de los principales representantes de un tipo de escultura que, por la influencia en ella de Miguel Ángel, ha sido llamada romanista. La escuela romanista se mantuvo hasta bien entrado el siglo xvii, y se asentó sobre todo en el norte de Castilla y en la zona vasco-navarra. El retablo burgalés no es una obra demasiado acertada. Aquí no se ve la potencia que supo imprimir un eximio romanista, el baezano Gaspar Becerra, al retablo mayor de la catedral de Astorga, ni tampoco existe la perfecta adaptación a la arquitectura del templo que logró antes Damián Forment en el de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Con sus escenas difuminadas por el exceso decorativo y ajeno al edificio gótico que hay tras él, el retablo mayor burgalés luce como una gran exedra de oro, dispuesta casi como un telón abstracto para subrayar el lugar ocupado por el altar mayor.

EL DESPLOME DEL CRUCERO

La historia de un gran edificio gótico que se pretende ejemplar estaría incompleta si no existiese en ella algún percance, ocasionado por la confiada osadía de los arquitectos. En algunas catedrales como Palma de Mallorca o Beauvais fueron las naves las que se hundieron, aunque no es necesario acudir hasta estas moles disparadas hasta alturas de vértigo: la misma obra inaugural del gótico, la cabecera de la abadía de Saint-Denis, hubo de ser en parte reconstruida un siglo después de que el abad Suger la consagrara.

Según la historiografía tradicional, en Burgos se habría producido el más frecuente de los derrumbes: el hundimiento del cimborrio, esa torre hueca que se erigía a veces en el cruce de las naves mayores. La lista de cimborrios que se vinieron abajo, fuera y dentro de nuestras fronteras, podría llenar un libro entero; en España, baste recordar que se dio en Pamplona, Zaragoza, Sevilla (dos veces) y Santo Domingo de la Calzada, mientras que la catedral de Valencia tuvo que ser reforzada para

que su gigantesco cimborrio no aplastase los pilares que lo sostienen. Tanto el peso como la estabilidad de estos elementos resultan muy problemáticos, ya que se componen de una gran masa suspendida sobre cuatro pilares exentos; la imagen del cimborrio sería la de un colosal baldaquino, una alta cúpula sustentada por cuatro columnas, que muchas veces resultaban insuficientes para soportarlo.

La catedral de Burgos no estaba concebida para tener un gran cimborrio en el crucero; como mucho, los arquitectos del siglo XIII llegarían a coronar este tramo central con una bóveda ligeramente sobrealzada, como la que existe en la iglesia del monasterio de Las Huelgas. La corriente flamígera iniciada medio siglo antes por Alonso de Cartagena y sus arquitectos alemanes prendió también en esta zona de la catedral, donde Juan de Colonia levantó un remate (al que los contemporáneos llamaban «sumptuosísimo edificio») destinado a resaltar exteriormente esta parte de la catedral. Quizá fuese algo similar a las agudas flechas de madera y plomo que poseen algunas catedrales francesas, pues cuando en 1539, tras múltiples reparaciones, se vino abajo, el interior del templo apenas se vio afectado.

De cualquier modo, el derrumbe de la flecha de Juan de Colonia supuso un acicate para renovar toda la zona del crucero, que tras el reciente traslado del coro había cobrado un nuevo protagonismo como punto central de la liturgia solemne. Entonces se planteó el inmenso cimborrio que ha llegado hasta nosotros, y para sostenerlo se vació la zona central de la catedral, se rehicieron por completo los pilares del cru-



Hipótesis de la aguja de Juan de Colonia (A) y cimborrio de Juan de Vallejo (B).

cero, ahora mucho más gruesos, y se levantaron cuatro bóvedas estrelladas que escoltasen la nueva obra. A la vista de esto, habría que decir que no tendría mucho sentido erigir un cimborrio monumental, parecido al actual, en tiempos de Juan de Colonia, pues hubiese enfatizado, con su foco de luz y su aspecto grandioso, un punto secundario de la catedral, el antiguo trascoro, que era donde se celebraba la liturgia ordinaria; en cambio, el cimborrio actual se levantó cuando estaba en marcha el traslado del coro a la nave mayor, para subrayar por tanto con su presencia central el culto solemne que tenía lugar entre el coro y el presbiterio.

La construcción del cimborrio, dirigida por Juan de Vallejo, ocupó desde 1540 a 1567, un tiempo que coincide con la elevación de la diócesis burgalesa al rango arzobispal. Es una obra magistral, gótica en la estructura y renacentista en los detalles, que por cierto son primorosos: visto de cerca, desde las cubiertas catedralicias, el cimborrio burgalés está cuajado de esculturas y de pormenores exquisitos, normalmente imposibles de ver, por encontrarse muy lejos del espectador habitual u ocultos en rincones inaccesibles. Por ejemplo, los *crochets* de los pináculos se transforman, con-



Detalle de unos *crochets* del cimborrio.

templados a corta distancia, en mascarones increíbles, todos diferentes; esto hace pensar en el compromiso y el amor al oficio de los antiguos artífices, que ponían el máximo empeño en lo que hacían, tratando de alcanzar la excelencia también cuando trabajaban en lugares donde sus obras escapaban a las miradas de los asistentes y, por tanto, a los elogios envaneecedores. Es lo que el arquitecto Óscar Tusquets ha tratado en un libro con un título muy revelador, *Dios lo ve*.

El cimborrio de Juan de Vallejo sería, en cualquier caso, una pieza insigne de arquitectura, pero además supuso la

culminación de la idea planteada en el siglo anterior por la bóveda de la capilla del Condestable. Vallejo, nacido en Burgos, recogió el testigo dejado por la saga de los alemanes, y así llevó a su extremo la idea de bóveda calada, cuya superficie horadada parece contradecir su cometido como elemento de cubrición. Por dentro, la bóveda del cimborrio deja pasar la luz, convirtiendo su combinación de nervios (que señalan sus entrecruzamientos con claves doradas) y plementería agujereada en una especie de cielo ideal, un planisferio racionalizado por la geometría pero ante el que, sin embargo, cabe el mismo asombro que sentimos bajo la inaprensible bóveda celeste.

El cimborrio burgalés (que, por cierto, también amenazó ruina en el siglo XVII y exigió reparaciones del arquitecto real Juan Gómez de Mora) ha inspirado multitud de elogios de muy variado tono, desde la solemne exclamación de Felipe II, que lo consideraba más propio de ángeles que de hombres, hasta la admiración veladamente humorística de Théophile Gautier, que veía a la catedral «frondosa como una col, calada como una paleta para pescado», para concluir al fin que se trataba también de «algo gigantesco como una pirámide y delicado como una joya femenina». Después de conocer la catedral de Burgos, el prolífico escritor francés consideraba inútil su trabajo literario, humillado por el de unos hombres del pasado a quienes, para colmo, les resultaba indiferente la pervivencia de sus nombres en eso que llamamos «posteridad».

EL BARROCO AMEDRENTADO

Dado que intentamos caer en el menor número posible de repeticiones, avisamos al lector de que el tema principal de este apartado será desarrollado en el capítulo siguiente, dedicado a la catedral de Córdoba. ¿Qué tienen en común las capillas barrocas de la catedral de Burgos y las reformas cristianas de la mezquita cordobesa? A nuestro parecer, una cosa que, a primera vista, es difícil conciliar con el arte del Renacimiento y el Barroco: el amedrentamiento. Pero no cabe duda de que, a la sombra de esos gigantes medievales, quienes se encargaban de sumarles anexos y recrecidos lo hacían muchas veces transidos de un temeroso respeto, cohibidos ante la imposibilidad de alcanzar la entidad colosal de los edificios que se veían obligados a modificar.

En Burgos, los ya repetidos problemas del terreno creaban espacios muertos en el costado norte de la catedral, donde en origen había tenduchos o un enclave tan poco recomendable como el mercado de pescado. Cuando el obispo Luis de Acuña solicitó parte de ese espacio para su capilla funeraria, comenzó a solventarse esa pe-



Interior y exterior de la capilla de Santa Tecla.

liaguda vecindad, un proceso que culminaría con la construcción, a un lado de la fachada principal, de la capilla de Santa Tecla. No queremos ahondar ahora en lo que supuso la construcción de este enorme recinto, que aglutinó una serie de altares que estaban cobijados en ese costado de la catedral, ni tampoco nos pararemos a describir el barroquismo que se despliega en su interior. Lo sorprendente es que dicho espacio, rebosante de adornos, yeserías policromadas y retablos dorados, se mostrase hacia el exterior con la modestia con la que lo hace. Incluso se añadieron a los recatados muros pináculos y hornacinas de un gótico titubeante, propio de quien repite formas extemporáneas sólo por el deseo de no desentonar. Capillas barrocas hay muchas; lo extraordinario de esta es la sumisión con la que se agazapa exteriormente para no competir con la mole gótica que tiene al lado, una sumisión que conduce incluso a inventar el neogótico un siglo antes de que el romanticismo reclamase de forma «oficial» la recuperación de las formas medievales.

El cuidado puesto en la imagen externa coincide, además, con la apertura de nuevas plazas alrededor de la catedral, un proceso iniciado por Alonso de Cartagena en la plaza de Santa María y continuado después, hasta que a finales del siglo XIX y principios de XX el deseo de crear perspectivas alrededor del templo diese al traste con buena parte de su entorno histórico.

EL PARTELUZ INCÓMODO

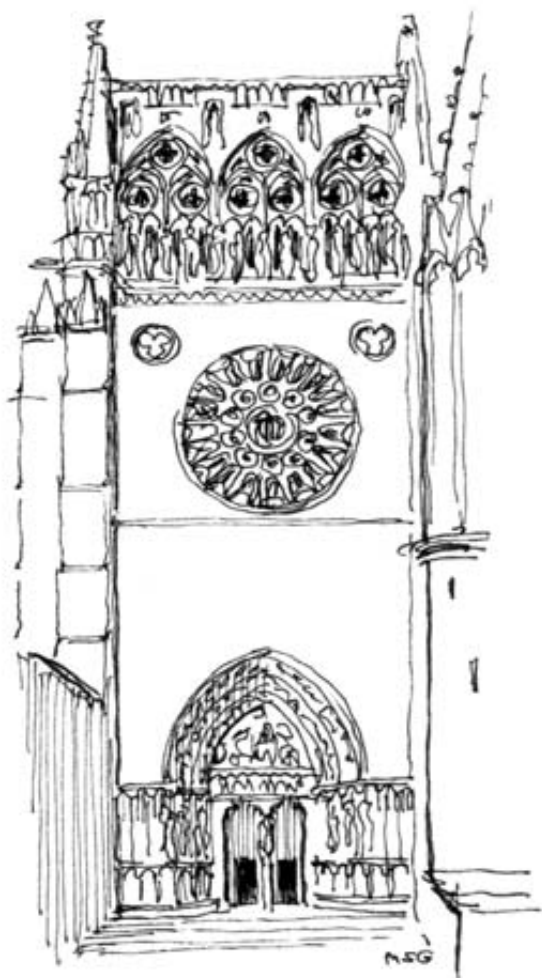
Si nos detenemos a observar una portada monumental románica o gótica, provista de esculturas y de parteluz, constataremos la presencia en ella de dos componentes que definen la distancia que hay entre el arte medieval y el del clasicismo. El primero de esos elementos consiste en la distinta manera de mostrarse ante el espectador. En un templo clásico, todas las piezas que lo componen (columnas, molduras) y las esculturas que lo pueblan se nos ofrecen de frente; pero, como es imposible ver todo a la vez frontalmente —salvo que nos alejásemos hasta un punto teórico del infinito desde el que, por cierto, no veríamos nada—, los edificios del clasicismo se muestran ante el espectador «sucesivamente de frente», como una serie de fragmentos ideales que hubiera luego que recomponer mentalmente. En la arquitectura medieval, por el contrario, se potencia la imagen diagonal, mucho más natural y acorde con la forma en que contemplamos los edificios, no desde un punto teórico y estático, sino moviéndonos por ellos, recorriéndolos, subiendo y bajando la vista o paseándola por los muros y las filas de columnas. Al contrario que los edificios clásicos, surgidos de un proyecto claro y coherente, las construcciones de la Edad Media suelen responder a un crecimiento orgánico, en el que el plan primero va siendo variado por modificaciones improvisadas, reformas y añadidos.

El segundo componente que pocas veces se ve en una obra griega o romana (o, por extensión, de cualquier período de recuperación del clasicismo) es el apoyo central. Las columnas de las fachadas clásicas, exceptuando alguna rara obra arcaica, son siempre pares, y se reserva el hueco central para la puerta; en cambio, las puertas de mayor monumentalidad y empeño de la Edad Media lucen en su centro un pilar que recibe el descriptivo nombre de «parteluz».

Con estas cuestiones en mente, situémonos ante la puerta del Sarmental, la única de la catedral de Burgos que, pese a la renovación de una parte de su estatuaria, conserva la disposición original. Como espectadores de la portada, comprobaremos que su disposición general en forma de embudo (lo que llamamos «portada abocinada») crea un enclave escultórico de máximo interés y sin precedentes clásicos. En los gruesos muros románicos, el abocinamiento fue un hallazgo que logró evitar el aspecto de túnel que hubiese tenido un arco convencional; el feliz resultado, que ofrece dos planos diagonales ideales para desplegar en ellos las estatuas, hizo que ese modelo de portada surgido en el siglo XII se perpetuara en el período gótico, cuando los muros ya eran mucho más delgados. En los laterales de una portada abocinada, las efigies de apóstoles, reyes o santos se despliegan como una reunión que acoge a los fie-

les, del mismo modo que el obispo y el alto clero salían a las puertas de la catedral para recibir a los reyes.

Además está el parteluz. En un tipo de portadas en la que todo se ve en diagonal, el parteluz es el único lugar donde nos topamos con una imagen colocada de frente, que logra así distinguirse del resto. Las figuras situadas en el parteluz no son las principales de la portada sólo por estar en el centro, sino también por ser las únicas revestidas con la autoridad que les otorga su posición frontal. Como consecuencia, estas imágenes imponen una exigencia inaudita para un espectador clásico: al ocupar el centro del vano de acceso, el parteluz, tras mostrar al espectador la más eminente de las efigies (aquí, como en la portada sur de León, un obispo, pero en las portadas principales solía ser Cristo o la Virgen), le obliga a echarse humildemente a un lado cuando decide por fin pasar al interior del templo.



Puerta del Sarmental.

A nuestro juicio, esta es la clave de que tantos parteluces fuesen eliminados en época moderna. El caso más famoso y revelador fue el de Notre Dame de París, donde las comitivas reales de la Edad Moderna (o sea, del Absolutismo) debían de aceptar de muy mal grado la obligación de apartarse o de dividirse en dos a causa del parteluz de la portada, hasta que en el siglo XVIII se desmontó y se colocó en su lugar un arco único, que permitiera a los visitantes modernos de la catedral sentirse inmersos, ya desde la entrada, en el eje mayor del templo, sin nada que los obligara a ladearse. Hay otros muchos: en España, la puerta de los Apóstoles de Valencia, la más usada, vio desaparecer su parteluz en el siglo XVI, y lo mismo le ocurrió en el XVIII a la que, con el mismo nombre, existe en la catedral de Murcia. Pero en nuestro país no conservamos mejor ejemplo que la catedral burgalesa, ya que en ella la operación se llevó a cabo, en distintas épocas, por duplicado: antes

de 1600 se quitó el parteluz de la puerta de la Coronería y se puso en su lugar una curiosa e incongruente portada almohadillada (en una intervención reciente se ha rescatado la base original del parteluz); por su parte, en el siglo XVIII se rehizo, o más bien se deshizo, la portada principal, aunque el calado de esta operación merece que la tratemos en el siguiente apartado.

LOS BARBEROS DE LA PUERTA REAL

En la fachada principal estaba la puerta Real, que hemos nombrado ya al referirnos a que Alfonso X dispuso que fuera esta por la que entraran los reyes. Junto con las de la catedral de León, las tres portadas que se abrían bajo las torres de la catedral de Burgos conformaban el conjunto más importante de la escultura gótica en España, para el que se reservarían los mejores tallistas y escultores de cuantos trabajaron en la obra original del templo. En conjunto, la fachada burgalesa debía de producir la impresión más exaltadora de toda la arquitectura gótica, pues en ninguna otra catedral europea podía verse al unísono, y con tal calidad y coherencia, un despliegue escultórico propio del siglo XIII coronado por las más valientes flechas caladas del XV. Digamos que en este frente catedralicio el arte gótico hacía acopio de fuerzas, logrando que brotase en suelo español, convertido en una sola y grandiosa especie, lo más granado de sus simientes francesa y germánica.

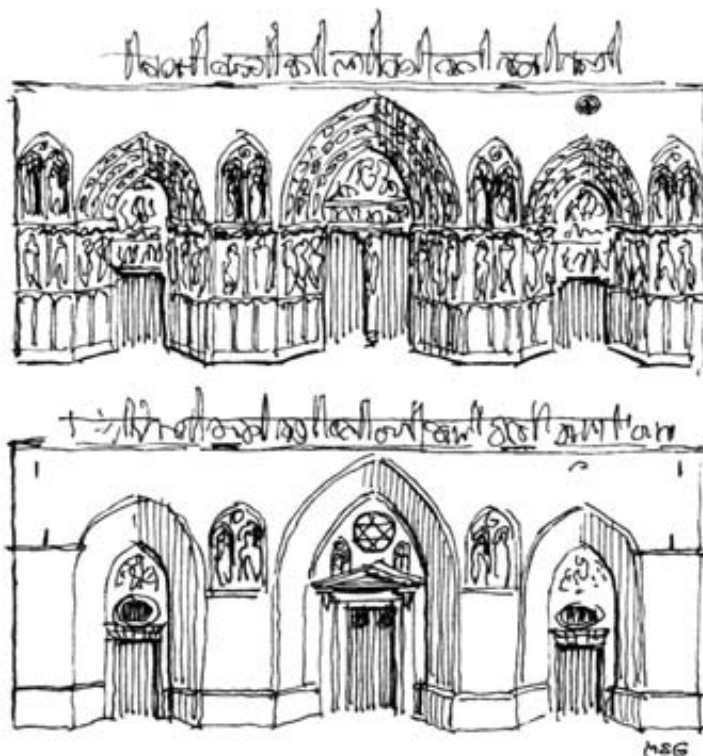
Pero, pasados quinientos años desde que se ejecutaron, las portadas se encontraban en muy mal estado. Incluso se desprendían trozos que amenazaban la integridad física de los viandantes, sin que nadie tomase en consideración que las estatuas podían estar tomándose la revancha, ya que es un hecho probado, en Burgos y en todas partes, que las esculturas han sido siempre una de las dianas favoritas de los lanzadores de piedras. Había, claro está, un descuido secular: la humedad se filtraba a través de la te-



Puerta de la Coronería.

rza que hay sobre las portadas, y las gárgolas demoníacas vomitaban a veces su helado chorro de agua, según lo empujase el viento, sobre las ropas de los santos.

La reforma de la fachada de la catedral de Burgos, en la que intervinieron diversos arquitectos, se convirtió de inmediato en una obra vergonzante. Operada en el último decenio del siglo XVIII, hasta los miembros de la Academia de San Fernando de Madrid (que debían revisar los proyectos y, en su caso, aprobarlos) pusieron el grito en el cielo; un grito histórico, ya que es uno de los primeros proferidos por la cultura neoclásica a causa de la destrucción del patrimonio medieval. De ahí que, sin saber muy bien cómo enmendar una chapuza que se había comenzado sin el preceptivo permiso académico, la comisión de expertos recomendó añadir algún detalle goticista que suavizase la irrupción, en medio de la delicada fachada, de un tosco portalón clásico. El resultado de tal mixtura es deplorable, con las antiguas arquivoltas mostrando con crudeza las huellas de su afeitado y con el frontón dieciochesco coronado por un rosetoncillo ciego que copia el auténtico que se encuentra más arriba y coronado, a modo de extraña cornamenta, por unas ventanillas fingidas incomprendibles, colocadas allí por alguien que no tenía ni idea de lo que era la arquitectura gótica y que debió de salir corriendo tras concluir una intervención capaz de mancillar



Portadas en su estado original y en la actualidad.

página tras página, como una recalcitrante mancha de grasa, hasta el volumen curricular más grueso e intachable.

El último capítulo de este desaguado se escribió hace muy poco. Las portadas laterales fueron rehechas antes, a mediados del siglo XVII, en un estilo barroco al que se deben los mediocres relieves de los tímpanos y que incluiría una pátina rojiza. Durante la reciente restauración, bastó descubrir restos de esa pátina en una de las portadas laterales para que los restauradores se lanzaran a repintar las tres portadas, las barrocas de los lados (que sí tuvieron pintura) y la neoclásica del centro. Evidentemente, esta última jamás poseyó color, cosa que un neoclásico vería como una aberración, al menos hasta que el descubrimiento posterior de que los edificios griegos y romanos estaban pintados le hiciera cambiar de opinión. Si un día volviesen por Burgos los fantasmas de los responsables de la portada neoclásica de la catedral, suponemos que no podrían evitar asomarse, como todos los asesinos, al lugar del crimen; entonces descubrirían con estupor que su obra había enrojecido, tal como se ruborizarían en su día, y no de frío, las caras de quienes emborraron para siempre la que llegó a ser una de las cumbres del arte medieval.

LOS PECADOS DEL PURISTA

El orden alfabético, que intentaremos utilizar a nuestro favor a lo largo del libro, nos juega ahora una mala pasada: el lector debería trasladarse en este punto al final del capítulo dedicado a la catedral de León, donde se encontraría en calidad de aprendiz con el que llegaría a convertirse en uno de los personajes clave de la restauración monumental en España, Vicente Lampérez y Romea, el mayor defensor en nuestro país de la restauración en estilo, promulgada en Francia por Viollet le Duc. Consistía tal restauración en dejar los monumentos no en su realidad material, sino en un estado dictado por los ideales estilísticos. Tal como decía Viollet, había que dejar los edificios no como eran, ni siquiera como pudieron ser en el pasado, sino como deberían haber sido. A nuestro Lampérez (que aplicó también sus vastos conocimientos al estudio de la arquitectura histórica, sobre la que hizo valiosas aportaciones bibliográficas) le traicionaba el subconsciente: hasta la firma, estampada en alguno de sus notables dibujos, se parecía a la del francés Le Duc.

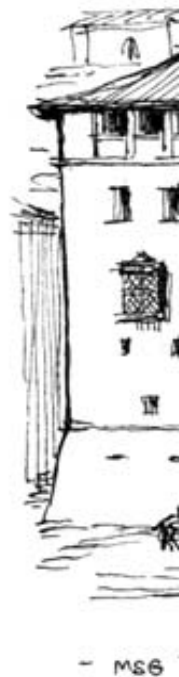
El contrapeso a Lampérez lo puso otro arquitecto, Leopoldo Torres Balbás, quien defendía no la restauración que dejaba los edificios como nuevos (y, si hacía falta, los inventaba), sino la conservación científica, que debía dedicarse a consolidar lo exis-

tente, sin juzgarlo, y a distinguir claramente lo que era moderno en caso de que no hubiese más remedio que añadir, de cara a la conservación, algún elemento de nuevo cuño. El enfrentamiento teórico y práctico de estos dos hombres (Lampérez reinventándose las catedrales de Burgos y Cuenca, Torres Balbás conservando la Alhambra y otros edificios granadinos), que tuvo como marco el primer cuarto del siglo XX, constituye uno de los pasajes más interesantes e ilustrativos en la historia de nuestros monumentos.

A finales del XIX nos encontramos a Vicente Lampérez en Burgos, ya no como ayudante de nadie sino como responsable de las obras de restauración de la catedral, puesto en el que sustituía a Ricardo Velázquez Bosco, de quien hablaremos al llegar a Córdoba. Transido del espíritu gótico proveniente del país vecino, que le inspiraba decisiones que habrían de devolver a la catedral a su estado prístino, Lampérez inventó elementos neomedievales, como la reja neogótica añadida a la puerta de la Pellejería (que, por cierto, no es gótica) o los arreglos del claustro, donde siguiendo los planes de Velázquez Bosco reconstruyó las tracerías caladas del piso bajo, instaló vidrieras en el alto y eliminó un tercer piso que estaba comunicado con el palacio del arzobispo. No obstante, todo esto resulta un juego de niños en comparación con lo que vendría después. Incluso no hubiera estado muy mal, siempre que se contase con algún escultor de talento, que Lampérez hubiese inventado unas portadas neogóticas que enmendasen el horrendo entuerto dieciochesco: hoy podríamos echarle a don Vicente la culpa de lo que quisiéramos, y la fachada principal de la catedral estaría, sin duda alguna, mucho más presentable de lo que está.

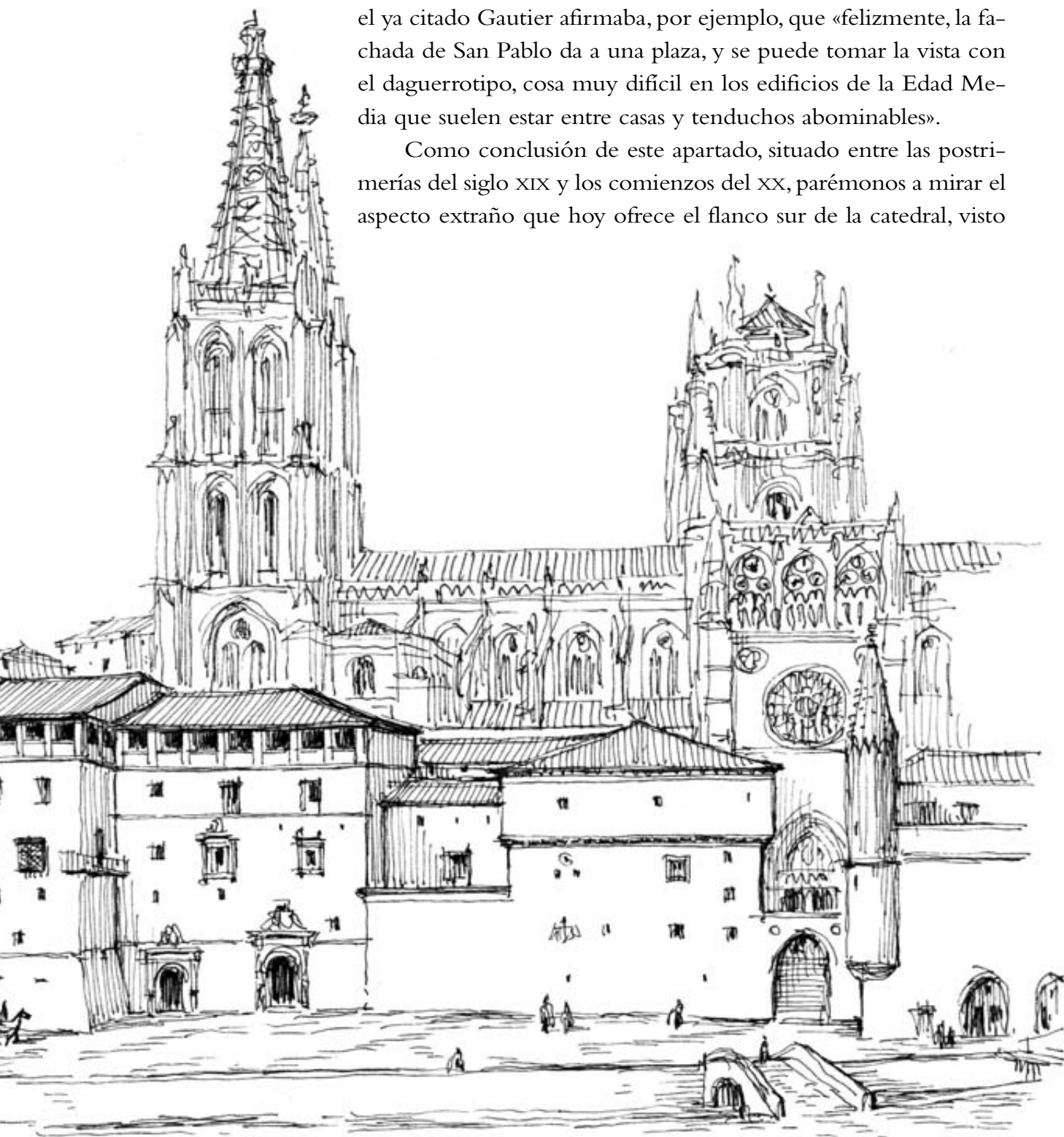
El pecado mortal de Lampérez, el que lo condena tras los anteriores pecados veniales, es la decisión de demoler el palacio arzobispal, que estaba adosado a la catedral por su lado sur y que, por ello, ocultaba parcialmente sus naves. No sabemos mucho de ese edificio, pues se derribó sin levantar planos que describiesen con exactitud su forma, pero las fotos y los dibujos conservados reflejan un caserón inmenso, levantado en lo esencial durante el Renacimiento, pero que englobaba en su interior parte de la etapa medieval de la catedral y que podría atesorar incluso algún resto del venerable palacio que donó Alfonso VI para erigir el templo románico.

A veces se ha explicado que la urgencia por despejar los monumentos fue causada en parte por la invención de la fotografía, cuando los primeros fotógrafos (que, como Charles Clifford, podían trabajar por encargo de la Casa Real, al igual que los antiguos pintores) se topaban con construcciones que no estorbaban a quien observase un monumento sin más herramientas que sus ojos, pero que suponían obstáculos insalvables para los estáticos objetivos fotográficos. En su estancia en Valladolid,



el ya citado Gautier afirmaba, por ejemplo, que «felizmente, la fachada de San Pablo da a una plaza, y se puede tomar la vista con el daguerrotipo, cosa muy difícil en los edificios de la Edad Media que suelen estar entre casas y tenduchos abominables».

Como conclusión de este apartado, situado entre las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del XX, parémonos a mirar el aspecto extraño que hoy ofrece el flanco sur de la catedral, visto



El palacio arzobispal, antes de su demolición.

desde la actual plaza de Fernán González. El mantenimiento de un par de desabrigados arquillos medievales y los remiendos y apósitos neogóticos de Lampérez no ocultan el aire general de organismo desventrado y mal cosido, como los desdichados caballos que eran echados al ruedo una y otra vez en las corridas goyescas. El restaurador satisfizo al fotógrafo, pero a cambio dejó la catedral sin un elemento que le era propio, que pertenecía a su programa funcional y que, por todo ello, no podía ser extirpado sin dejar cicatrices.

EL VUELO DE SAN LORENZO

En el verano de 1994, mientras se estaban restaurando las agujas de las torres, la catedral de Burgos protagonizó uno de esos sucesos que llenan de gozo a los medios periodísticos: un santo de piedra, colocado a gran altura en la fachada de la catedral, perdió pie y se vino abajo. Como la estatua no tenía en sí misma especial mérito y no hubo heridos, el caso podía no haber pasado de un plano anecdótico, pero sirvió como excusa para que cundiese un grito desgarrador e indocumentado: la catedral se desmorona. Y no sólo la de Burgos; el asunto fue creciendo y llenó (convertida la culebrilla de verano en monstruosa anaconda) los suplementos dominicales de infografías catastrofistas, que avisaban a los aterrados lectores sobre la ruina inminente de las catedrales españolas. Para tranquilizar los ánimos, lo racional hubiese sido argüir el papel negativo de las grapas de hierro que anclaban la estatua o la necesidad que tenía la catedral de ciertas reparaciones y de un regular mantenimiento (cosa esta que aplicamos a nuestros vehículos, pero que olvidamos para nuestros viejos monumentos). Pero el vuelo de san Lorenzo —que parecía no tener bastante con haber sido antes martirizado en la famosa parrilla— brindó la excusa perfecta para un plan integral de restauración de la catedral, acompañado de una movilización de medios económicos y humanos nunca visto, y que fue, de cara a la opinión pública, uno de los acicates para poner en marcha el denominado Plan Nacional de Catedrales, que llevaba algunos años fraguándose.

Quien haya conocido la catedral hace tiempo y vuelva a verla ahora, podrá calibrar las consecuencias del inocuo desplome del santo. Antes de su reciente restauración, la catedral de Burgos surgía sobre las casas del Espolón como una mole sobrecogedora, gigantesca y sutil, que se imponía al emocionado visitante que traspasaba el arco amurallado de Santa María o, mejor aún, llegaba hasta ella por las estrechas calles que hasta hace muy pocos años quedaban junto a la iglesia de Santa Águeda.

Tras la restauración (al menos, hasta que el clima y el aire burgalés lo vayan remediando), se muestra como una mole plana, desprovista de claroscuros, con un desagradable tono cremoso que intenta igualar la heterogénea fábrica y que nunca ha sido el color propio de la piedra de Hontoria. La piedra caliza de Hontoria surge de la cantera con un blanco ahuesado, pero de forma natural cobra luego, en contacto con el aire, un intenso tono gris. La grisura de la catedral no se debía, salvo en algunos puntos concretos, al humo de la contaminación, pues Burgos es una ciudad con una atmósfera envidiablemente limpia. La escasa polución procedente del tráfico rodado podía atajarse, como de hecho se atajó, con la peatonalización de las calles adyacentes, sobre todo la estrecha calle de la Paloma, por la que los coches pasaban rozando los muros del claustro.

La apariencia aplanada del exterior, que la intemperie se está ocupando poco a poco de neutralizar, tendrá peor solución en el interior, donde lo más amable que puede decirse es que nos han dejado una catedral que parece recién construida. A pesar de su concienzudo tono científico, da un poco de risa leer en ciertos informes que, aparte de las goteras de rigor, entre las «patologías» que aquejaban al interior de la catedral estaban cosas tan «graves» como la acumulación de polvo y el hollín provocado por el humo de las velas... Ya sabemos que no es así, pero incluso provistos de datos que confirmen que, efectivamente, esto se hizo en el siglo XIII y aquello en el XV, la radical limpieza y patinado de la catedral han dado aspecto unitario a un edificio que, como hemos visto, es el resultado de una secuencia secular de construcciones y reformas. A raíz de la restauración actual, en la catedral de Burgos tiene el mismo aspecto un elemento gótico que otro neogótico, y los pilares originarios de la nave mayor se han adjuntado de forma imprevista a las fachadas clasicistas del coro, como si, pese a sus cuatro siglos de diferencia, estuviesen tallados al mismo tiempo por el caprichoso eclecticismo de un solo artífice. Toda la catedral parece ahora levantada de una sola vez, resultado indeseable de una restauración hecha quizá con demasiada prisa (no conocemos ningún otro monumento tan grande y complicado que haya sido restaurado «totalmente» en tan pocos años), sin atender a la imagen fragmentada que debe caracterizar, como consecuencia lógica del larguísimo proceso que los ha constituido, a edificios tan longevos y complejos. Si Goya afirmó que el tiempo también pinta, habría que apostillar que en muchos casos los restauradores borran, haciendo suyo el desprestigio actual de la veteranía, la insustituible pintura del tiempo.

Podríamos detenernos en la polémica sustitución de las estatuas por copias de poliéster, una costumbre cada vez más extendida y que casi siempre se efectúa sin que la ciudadanía sea informada del «cambiazó», pero a veces un pequeño detalle puede

resultar más revelador que los aspectos más trillados. La capilla renacentista de la Natividad (un espacio singular, resultado de unir dos capillas góticas de la girola y cubierto por una cúpula oval) se ha librado hasta ahora de ser restaurada, gracias precisamente a haber prestado su espacio, durante estos años, para la instalación de un taller de restauración de los bienes muebles de la catedral. En la cara interna de la delicada escalera de caracol que sube hasta la cantoría de esta capilla existen numerosos trazos incisos apenas apreciables, practicados con un punzón. Algunos de ellos, dibujados con regla y compás, son líneas que definen molduras o entalladuras que no llegaron a hacerse, pero otros tienen un interés aún mayor: al iluminarlos con luz rasante puede comprobarse que se trata de partituras, tramos de pentagrama con notas inscritas. ¿A qué se deberán estas insólitas escrituras musicales? ¿Podrán ser anotaciones rápidas del maestro de capilla, que no quería olvidar una melodía llegada a su mente mientras subía a su puesto en la diminuta sillería? No lo sabemos, pero sí estamos seguros de que este tipo de detalles, la mayoría inadvertidos, suelen perderse sin remedio en el curso de las restauraciones. ¿Quién se fijará en estas delicadas incisiones casi invisibles, tan valiosas como testimonios del uso de la catedral como cualquier pintura o retablo, a la hora de aplicar los cepillos, pistolas láser o chorros de arena que se emplean para «limpiar» los muros de nuestros monumentos?

Lo curioso, en fin, es que la tremenda restauración sufrida por la catedral, surgida a partir de un hecho anecdótico —y que no oculta su pretensión de extenderse a las zonas más nobles del edificio, con intermitentes amenazas al coro y con una peligrosa propuesta de Reforma (así, con mayúscula) del presbiterio—, ha dejado en la sombra los verdaderos problemas que amenazan al templo. Por lo que se aprecia a simple vista, cualquiera afirmará que la catedral está cuidada hasta la monomanía, como esos juguetes antiguos que ningún niño ha tocado, abrigados obsesivamente por el provento coleccionista que los atesora; no obstante, el subsuelo burgalés lleva tiempo planteando dilemas de difícil solución. El problema no es, como en Murcia, del propio subsuelo. Burgos estuvo recorrido por numerosos canales, llamados esguebas, organizados en el siglo XI por san Lesmes para sanear la ciudad y que antiguamente discurrían por la superficie, pero además existe la humedad propia de la vega fluvial en la que se asienta y la que procede de las escorrentías que bajan del cerro del castillo. Ya en el siglo XVII, el gran muro de sillería que sostiene a la calle Fernán González provocó humedades en la catedral, que hubo que solventar después con la construcción de una mina que evacuase las aguas.

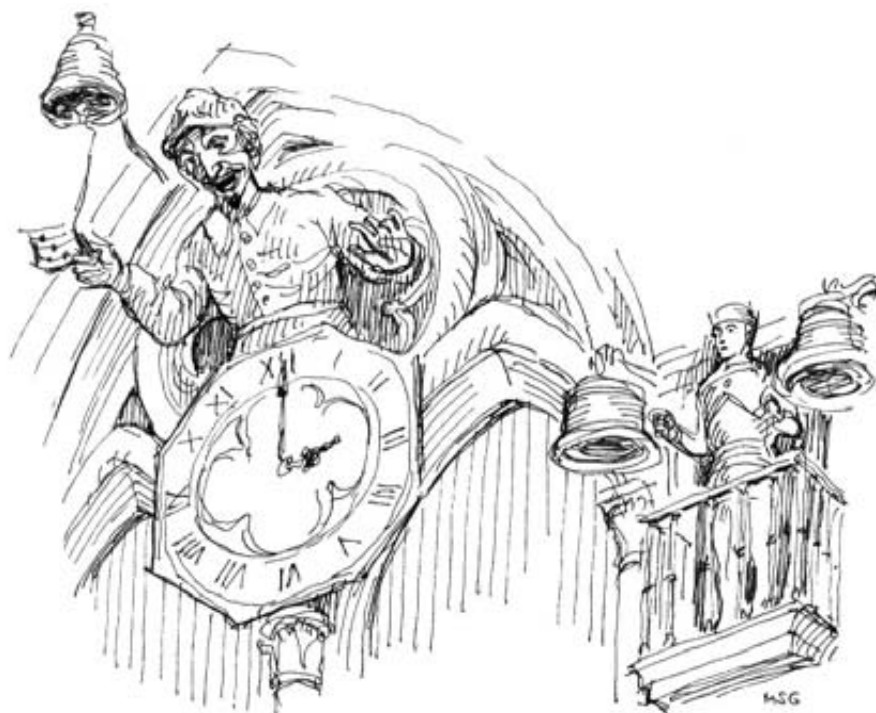
Pues bien, desde la instalación del colector que a mediados del siglo XX minó el asiento del claustro hasta la cimentación de los nuevos edificios y la nefasta costumbre

de sembrar los cascos antiguos de estacionamientos subterráneos, muchas de las obras operadas modernamente en la ciudad histórica están modificando de forma irreversible la naturaleza del subsuelo burgalés. En la plaza de la Flora, por ejemplo, el foso hormigonado del aparcamiento no ha supuesto sólo la conversión de una gratísima plaza arbolada, antes acorde con la simpática diosa que la preside, en una planicie desértica: la caja impermeable del estacionamiento ha provocado bajo tierra embalses y desvíos, y algunas de esas corrientes extraviadas han afectado a numerosas casas y puede que se estén ocupando de socavar poco a poco los cimientos de la catedral.

EL FRÍO DEL BRASERO

En algunos relojes antiguos había muñecos o mascarones, llamados «papamoscas», que acompañaban el toque de las horas abriendo la boca acompasadamente; el nombre, aunque sea también el de un pajarillo insectívoro, es una ironía popular, que atribuye a los parlanchines la naturaleza de involuntarios comedores de dípteros. En el bello pueblo riojano de Canales de la Sierra, formando parte de un edificio fascinante que fue iglesia, concejo y casa de comedias, hay un papamoscas muy rústico todavía en funcionamiento, y en la catedral de Ávila se acaba de restaurar un antiguo reloj que incluye entre sus autómatas la cabeza de un papamoscas. En igual situación que el de Ávila, en el tramo de la nave mayor inmediato a la entrada principal, está el papamoscas por antonomasia, el que desde el siglo XVI hace sonar, en compañía de la figurita a la que se denomina «el Martinillos», los cuartos y las horas del reloj de la catedral de Burgos.

Cualquiera que haya visitado hace años la catedral burgalesa recordará el doble espectáculo que se improvisaba cada vez que las campanas daban las horas, especialmente al mediodía: como refería una coplilla, la multitud repartida por la nave del templo imitaba inconscientemente, al mirar hacia arriba, la actitud boquiabierta del autómata burlón. La ocasión provocaba siempre cierto jolgorio, idéntico al que el papamoscas y su secretario llevaban estimulando con sus movimientos mecánicos desde que fueron colocados en el edificio gótico; era una escena equivalente, situándola dentro del templo, a las que podemos seguir viendo ante los célebres relojes con autómatas de algunas ciudades de la Europa central. En el mismo Burgos hay una consecuencia tardía de los relojes con figuras «vivientes», el llamado «Morito» del teatro Principal, que en realidad es la figura de hierro de un niño que toca con una bola la campana que, a modo de paraguas, sujeta con la mano izquierda.



El papamoscas.

Pero en la actualidad el papamoscas ha dejado de estar en su estratégica posición, al lado de la puerta principal de la catedral. Y no porque haya sido trasladado, sino porque la conversión del conjunto catedralicio en museo ha supuesto, entre otras cosas, la clausura de los accesos tradicionales al templo. Hoy debemos iniciar la visita pagando una entrada en los sótanos que restan de lo demolido por Lampérez; a continuación, da comienzo un recorrido por los espacios de la catedral que nada tiene que ver con la liturgia, sino, si acaso, con las humillantes procesiones a las que con frecuencia se ven sometidos los grupos que contratan los agotadores paquetes del turismo cultural organizado. El estupefacto visitante se topa incluso en el interior del templo con señales de tráfico, flechas blanquiazules que le marcan el sentido, al parecer obligado, en el que debe hacer su particular procesión a través de las naves y capillas, convertidas en otras tantas salas museísticas.

Un breve e ingenuo librito, escrito por quien fue sacristán e hijo del campanero catedralicio, sitúa entre las piezas que más llamaban la atención de los visitantes el brasero de la catedral, instalado en la antesacristía y, por tanto, en un punto estratégi-

co, entre el altar mayor y las galerías del claustro. El sacristán presumía de que el brasero, una bellísima pieza del siglo XVII que recuerda a los trípodas conmemorativos de la Antigüedad, no dejaba jamás de tener brasas encendidas. La razón práctica de ese fuego perpetuo era la necesidad de alimentar permanentemente las innumerables velas que iluminaban la catedral y los incensarios que la perfumaban, aunque existía también otra misión que no era, pese a ser secundaria, menos relevante: en el brasero se calentaban las manos ateridas los eclesiásticos y el personal auxiliar del templo durante los duros y prolongados inviernos burgaleses. Gautier, que lo vio encendido en 1840, añade otra, relacionada con la extendida afición clerical hacia el tabaco, que en la catedral de Palencia obligaba a amonestar a los canónigos que fumasen sus cigarrillos durante las celebraciones en el coro.

Pero ¿quién ha visto encendido un fuego, ni siquiera unas simples y controladas brasas, en el interior de un museo? El antiguo fuego perenne de la catedral ha sido apagado, y el brasero luce hoy su concavidad hueca y brillante, como una calva inversa, donde hasta hace poco parpadeaban hilos candentes entre el gris calcinado de las cenizas. No haría falta recordar que el fuego permanente es un símbolo universal, una metáfora que significaba lo mismo entre los antiguos que en la actualidad y que igual iluminaba un santuario que el patriótico monumento dedicado al correspondiente soldado desconocido. Entre las leyendas piadosas abundan aquellas que refieren, como en el Cristo de la Luz de Toledo, la existencia de imágenes que pasaron siglos ocultas a los ojos de los infieles y que, al ser descubiertas, conservaban encendida la lamparilla con la que fueron escondidas antes de la huida. Lo interesante es que existe además un significado muy claro, que atañe especialmente a la catedral por ser evangélico, procedente de una parábola usada con frecuencia en el arte cristiano para expresar la diferencia entre quien está alerta y quien carece de fe y constancia: la parábola de las vírgenes prudentes y necias, que tiene alguna de sus mejores plasmaciones en las catedrales de Estrasburgo y de Santo Domingo de la Calzada. Como transposición simbólica de la actitud de las almas hacia Dios,



El brasero.

las vírgenes esperan a su amado, pero sólo las que tienen paciencia y sabiduría conservan encendidos los candiles que lo guiarán hasta la casa; las necias, imprudentes y olvidadizas, dejarán consumir el fuego sin alimentarlo.

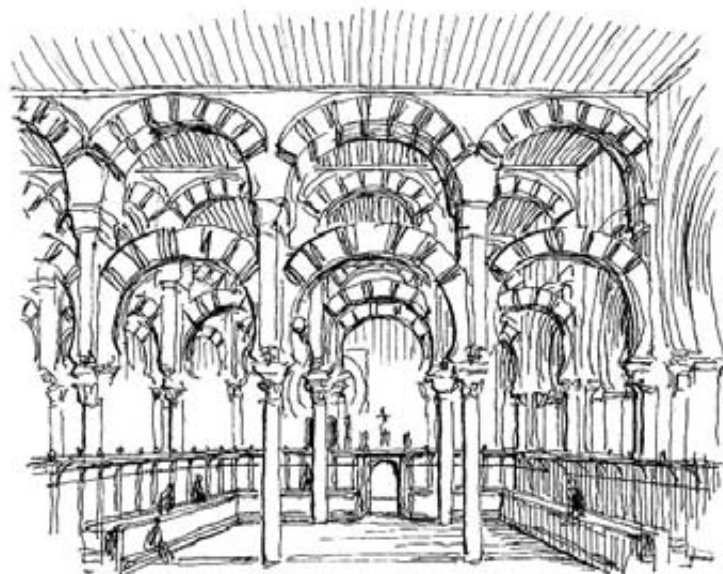
Así acaba nuestro particular cuento gótico. El antiguo espíritu creador, que llegó a materializar en Burgos obras que recibieron el elocuente nombre de «flamígeras», dio calor mientras se mantenía encendido. Hoy, recorriendo los espacios calefactados de la maravillosa catedral de Burgos, nos invade un frío que no saben remediar los suelos radiantes; un frío interior que se agudiza cuando, viendo pasar a los turistas que siguen disciplinadamente los recorridos marcados mientras escuchan sus audioguías, nos acercamos a la antesacristía para contemplar el brasero clausurado y, de pronto, nos sacan del nostálgico ensimismamiento unas puertas automáticas de cristal, quizá más propias de un hotel o un comercio que de una catedral medieval, a las que hemos debido de perturbar en su sensible y, esa sí, encendida célula fotoeléctrica.

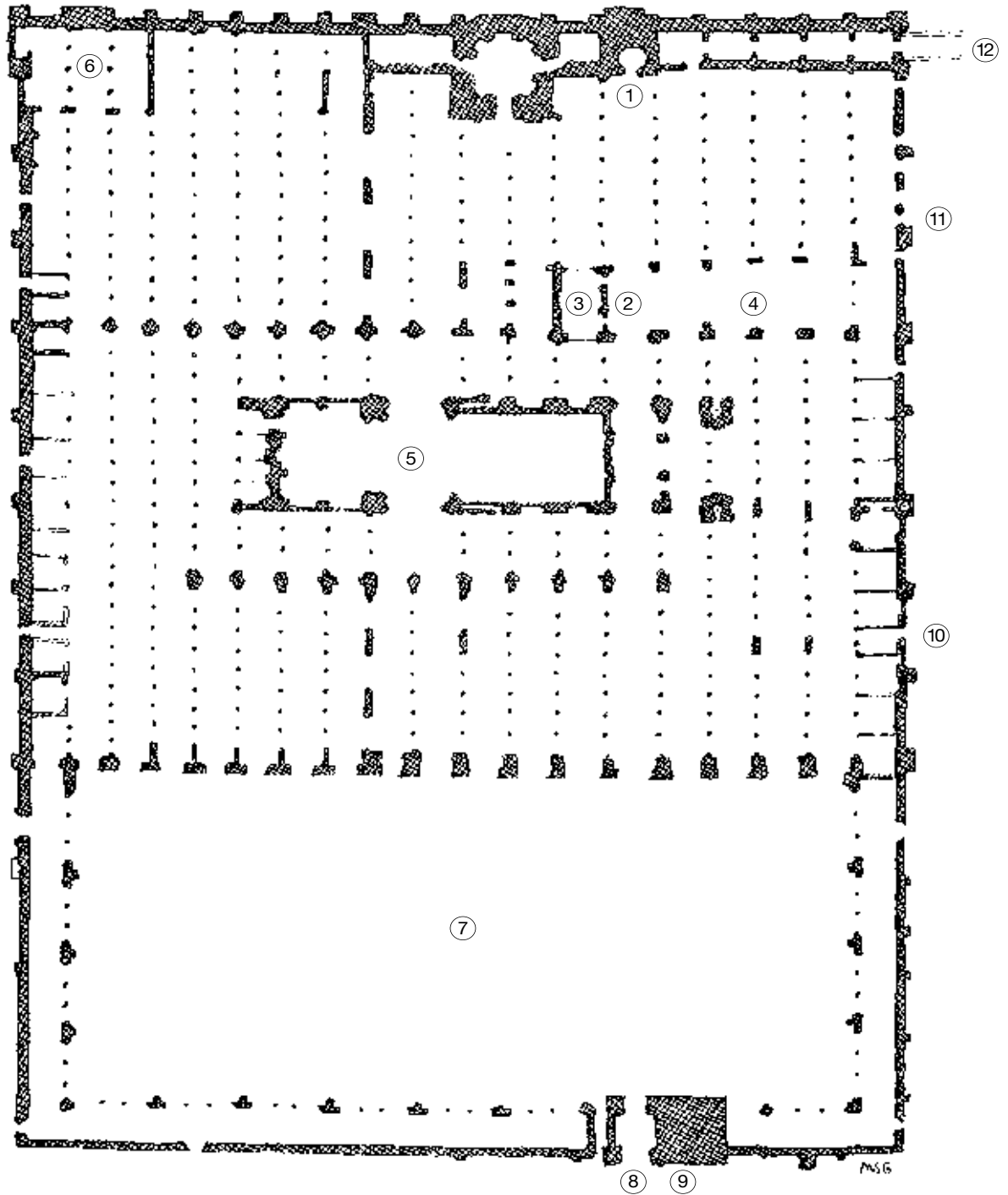
BIBLIOGRAFÍA

- CARRERO SANTAMARÍA, E., «El confuso recuerdo de la memoria», en Bango, I. G. (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, 2001.
- ESTELLA MARCOS, M., *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable*, Burgos, 1995.
- FITCHEN, J., *The construction of gothic cathedrals: A Study of Medieval Vault Erection*, Chicago, 1961.
- GAUTIER, T., *Viaje por España*, Barcelona, 1985.
- IGLESIAS ROUCO, L. S., «Burgos», en García Grinda, J. L., *Burgos edificado*, Madrid, 1984.
- , «La catedral de Burgos», en Navascués, P. y Gutiérrez, J. L. (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León*, Ávila, 1994.
- , *Paseos por Burgos. Mujeres, sociedad y ciudad*, Burgos, 2005.
- KARGE, H., *Die cathédrale von Burgos*, Berlín, 1989.
- LAMPÉREZ y ROMEA, V., *La catedral de Burgos*, s. f.
- PALOMERO, F., *La catedral de Burgos*, Madrid, 2001.
- PÉREZ LÓPEZ, J., *El papamoscas y el brasero de la catedral de Burgos*, Burgos, 1980.
- SOBRINO GONZÁLEZ, M., «Glorias y desgracias de los cimborrios», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° 19, Madrid, 2001.

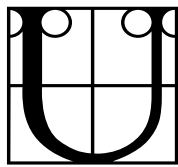
- , «El alcázar de los Velasco en Medina de Pomar», *Loggia*, nº 11, Valencia, 2001.
- TUSQUETS, Ò., *Dios lo ve*, Barcelona, 2003.
- URREA FERNÁNDEZ, J., *La catedral de Burgos*, León, 1982.
- ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., «El proyecto de traslado del coro de la catedral de Burgos», en Navascués, P. y Gutiérrez, J. L. (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León*, Ávila, 1994.

 **CÓRDOBA**
CIRUGÍA E HISTORIA





- | | |
|----------------------------|-----------------------------|
| 1. Mihrab | 7. Patio |
| 2. Capilla de Villaviciosa | 8. Puerta del perdón |
| 3. Capilla real | 9. Torre |
| 4. Catedral gótica | 10. Puerta de San Sebastián |
| 5. Catedral renacentista | 11. Portillo de palacio |
| 6. Capilla del sagrario | 12. Sabbat (destruido) |



no de los argumentos más recurrentes e ingenuos de gran parte de los artistas actuales es su pretensión de «provocar». Con este tipo de declaraciones, ampliamente jaleadas por los medios de difusión, el verbo ha caído en la inanidad que conlleva el abuso. Si lo pensamos bien, no podremos dejar de sentirnos (salvo que pertenezcamos al reino mineral) constantemente provocados; no ya por las obras de arte, sino por los viajes, las lecturas, la visión de un escaparate o de las fotos de una revista, los encuentros con otras personas... Provocar resulta sencillo, la cuestión es saber qué buscamos provocar. Hay sensaciones, como la repugnancia, sumamente asequibles, y el cine demuestra una y otra vez, incluso a través de sus productos menos recomendables, que pocas cosas son más fáciles de lograr que el miedo o el lagrimeo del espectador.

Mucho antes de que desembarcasen las llamadas vanguardias, también las obras de arte llevaban milenios «provocando» a cualquiera que se acercase a ellas. Cuanto mejor es una obra artística, mayor es su capacidad de provocar, dirigiéndose además al receptor con un doble lenguaje: el que despierta sentimientos, que puede conmover y emocionar, y el que espolea la razón. Se dice que el arte posee la facultad de hacernos mejores, pero esto no es debido a una terapéutica infusa de la que nos pudiéramos beneficiar sin esfuerzo, sino porque las creaciones artísticas son una fuente inagotable de estímulos sentimentales y racionales para quien se enfrenta —mejor si es con conocimiento, pero, sobre todo, con sensibilidad y curiosidad— a su contemplación.

Si hay una definición que retrata a la mezquita de Córdoba, es la de obra maestra. Como tal, el edificio lleva más de doce siglos recibiendo a visitantes, a los que ha provocado (y sigue haciéndolo) innumerables sentimientos y cavilaciones. Mucho se ha escrito sobre este templo; en nuestro libro, intentaremos centrar la visión de la mezquita en uno de los infinitos aspectos que contiene, y que nos parece del máximo interés: su cualidad de ejemplo máximo y permanente de lo que ha sido, a lo largo de los siglos, la restauración arquitectónica. Como indica Rafael Moneo refiriéndose a la mezquita, una obra pictórica ha podido atravesar el tiempo sin ser

modificada, y así nos es dado contemplar piezas muy antiguas (ya sean murales romanos del siglo I o tablas flamencas del XV) tal como las vieron en su día quienes las pintaron y encargaron. Sin embargo, los edificios, por muy valiosos y apreciados que sean, tienen un cariz funcional que obliga a periódicas labores de mantenimiento, a intervenciones que aseguren su estructura y a modificaciones que hagan posibles los cambios de uso.

La mezquita de Córdoba siempre ha sido objeto de admiración, pero no por ello ha quedado incólume tras las sucesivas ampliaciones llevadas a cabo en su etapa musulmana, su paso de una religión a otra y los añadidos y reformas necesarias para adaptarla a su nuevo papel de templo cristiano. Como la explosión capaz de crear una galaxia, la primera y pequeña mezquita de Abderrahmán I dio comienzo, a finales del siglo VIII, a un movimiento expansivo cuya repercusión aún no ha terminado, y ha dejado tras de sí uno de los procesos más fascinantes, trufado de sucesivas reformas y adaptaciones (o sea, restauraciones), de la historia de la arquitectura. A pesar de ciertos errores y excesos, en la relación de la mezquita con sus usuarios siempre ha prevalecido el amor, aunque, como toda amante experimentada, la aljama cordobesa haya podido gozar y sufrir experiencias de toda índole. El poeta cordobés Mariano Roldán, consciente de las mil caras que ofrecen las obras maestras, la retrata como una hermosísima y veterana prostituta: «¿A cuántos diste ya, y en cuantos siglos, / meretriz, la lección de belleza perfecta de tu cuerpo? / ¿A cuántos dioses te vendiste, adúltera, / sin asumir pecado, sino divina honra?».

DE MEZQUITA A IGLESIA

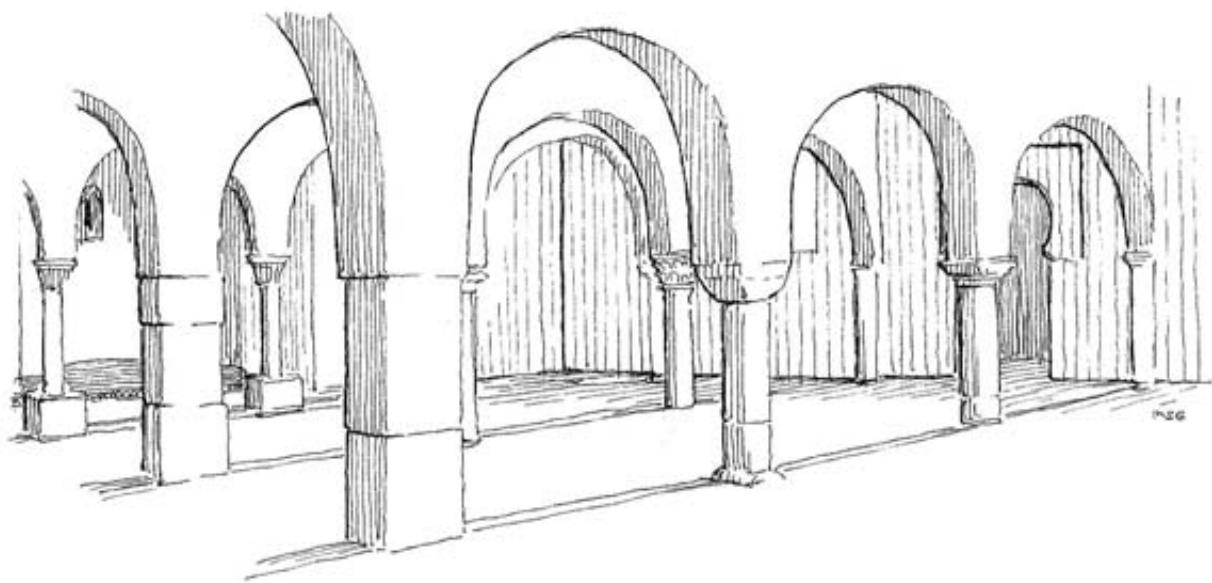
Lo que hoy vemos con asombro en la mezquita-catedral de Córdoba, la transformación de un templo musulmán para adaptarlo al culto cristiano, es el resultado único de un fenómeno muy común. La conversión de un templo a una religión distinta de la original resulta un hecho frecuente y diverso: el Partenón fue iglesia de Santa María y luego mezquita otomana; la catedral de Siracusa está contenida en un edificio contemporáneo al Partenón y dedicado, como él, a Atenea; la iglesia de la plaza mayor de Asís o la ermita del puente de Alcántara son templos paganos convertidos en cristianos. Siguiendo un sentido contrario al de la mezquita cordobesa, Santa Sofía de Estambul se amoldó sin apenas transformaciones al culto musulmán, y lo mismo ocurrió con algunas catedrales góticas de Chipre, como la de Famagusta. En la mayor parte de los casos, el cambio de religión supuso la sustitución completa de los edifi-

cios, aprovechando de ellos el sacro solar, pero en otros se respetó y englobó en el nuevo proyecto todo o buena parte de lo heredado. Tal es el caso de la antigua mezquita mayor, luego catedral, de Córdoba.

Muchas de nuestras catedrales se erigieron en el lugar de las antiguas mezquitas mayores, y no hay que pensar sólo en Toledo o en Andalucía, también las de Huesca, Tortosa o Cuenca, o la colegiata de Tudela, se levantan en el solar de las correspondientes aljamas. En ciertos casos, la forma de la mezquita intervino en el proyecto catedralicio dejando un poso evidente en la forma del nuevo edificio, como ocurrió en Toledo o Lérida. En otros más raros, sobrevivieron a las obras cristianas partes islámicas reaprovechadas, como el patio y el alminar almohades (este último, la famosísima Giralda) que engalanan la Magna Hispalensis.

Esto, en cuanto a las catedrales; porque entre las iglesias parroquiales y las ermitas, sobre todo en territorios situados al sur del Tajo, no es raro hallar elementos andalusíes, alminares reutilizados como campanarios y hasta mezquitas más o menos enteras consagradas como templos cristianos. Susana Calvo ha estudiado las mezquitas medievales que aún subsisten en España, aunque aquí sólo daremos breve referencia de algunos casos singulares, importantes para contextualizar la mezquita cordobesa. Por ejemplo, en el precioso pueblo onubense de Almonaster la Real, la iglesia del Castillo es una mezquita muy antigua y casi intacta, a la que sólo se le añadió una discreta capilla utilizada como presbiterio. En Toledo, la diminuta ermita del Cristo de la Luz es un oratorio omeya, al que ha perjudicado más la reciente restauración que los añadidos cristianos del siglo XII, y entre las parroquias de la ciudad (El Salvador, San Sebastián, San Lorenzo...) subsisten muchos otros restos, algunos de gran entidad, de las viejas mezquitas de barrio. En Niebla queda todo el perímetro de una mezquita, vaciada para hacer más diáfano el espacio interior —una operación frecuente también en muchas iglesias antiguas, como podemos ver en casi todos los templos románicos, reformados en época renacentista o barroca, de la ciudad de Zamora—. Y en Bollullos de la Mitación se conserva tal cual una pequeña mezquita almohade, puesta bajo la rimbombante advocación, pareja a la del propio municipio, de Nuestra Señora de Cuatrohabitan.

Sabiendo que tratamos un asunto que se repite con cierta frecuencia, el caso de la mezquita de Córdoba resulta excepcional por otras razones. Ahora sólo adelantamos, a modo de enunciado, las dos más importantes: en primer y fundamental lugar, la calidad insuperable del templo musulmán, sin duda una de las maravillas del mundo y quizá el edificio más valioso que conservamos en España; en segundo, el respeto reverencial (no en el sentido religioso, sino arquitectónico) con que la catedral cristiana se



Mezquita de Almonaster; a la derecha el mihrab, a la izquierda el ábside cristiano.

implantó en el delicado tejido de la mezquita. Pocos discutirán el primero de estos postulados, mientras que el segundo podrá sin duda provocar, en bastantes lectores, sorpresa e incredulidad, ya que la catedral renacentista de Córdoba, insertada en el centro del oratorio islámico, es una de las construcciones más denostadas que existen.

Para dar peso a nuestra defensa de la catedral de Córdoba contamos por delante con unas cuantas páginas, en las que intentaremos que el lector termine relativizando el mismo concepto de respeto hacia la arquitectura heredada, que en nuestros tiempos creemos, con vanidosa suficiencia, que ha llegado al *súmmum* gracias a la normalización de la actividad restauradora y a las leyes de protección del patrimonio. Ojalá los que ahora ven la catedral cristiana, al modo de los escritores románticos, como una indeseable verruga (un «monstruoso absceso», diría Carlos de Gales) surgida en el bello cuerpo de la mezquita consideren al menos, tras leer este capítulo, que más nos valdría aprender hoy algo del amoroso cuidado con el que los maestros cristianos trataron al viejo templo musulmán.

EL NOMBRE DE UNA CIUDAD

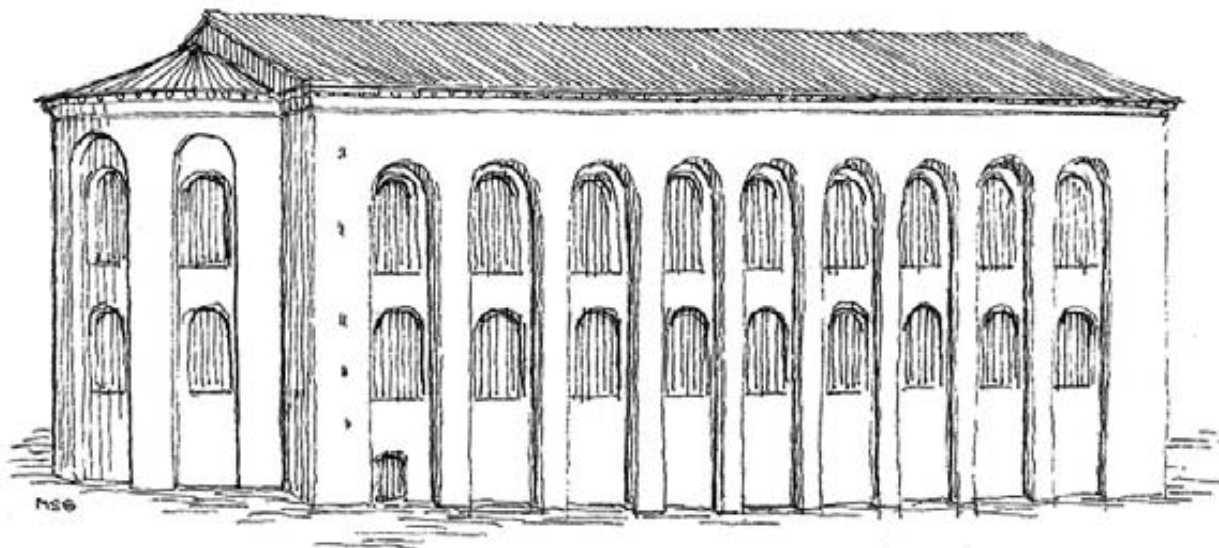
Córdoba es uno de esos lugares cuyo nombre ha encontrado siempre resonancia, una ciudad acompañada de forma permanente por un aura de prestigio, independiente-

mente de que atravesase épocas de auge o decadencia. Incluso en los períodos en los que ha sufrido una situación marginal respecto de los grandes centros políticos y artísticos ha dado Córdoba hijos ilustres, como el poeta Luis de Góngora, y ha logrado permanecer de algún modo en el candelero, iluminada por el brillo con el que la revisten sus edificios antiguos y los nombres propios (Séneca, Lucano, Averroes, Abde-rrahmán III, Alhaquén II, Almanzor, Maimónides...) asociados a sus tiempos de esplendor. Buen ejemplo de este prestigio, inmune a la destrucción y la decadencia, es la ciudad palatina de Medina Azahara, arrasada cuando no habían pasado cien años desde su fundación, pese a lo cual su memoria se ha mantenido en el tiempo hasta que, en fechas relativamente recientes, las excavaciones comenzaron a confirmar lo que durante casi un milenio se creía sólo rumor y leyenda.

La Hispania romana estaba dividida en dos grandes zonas: la Citerior, de la que era capital Tarragona, y la Ulterior, gobernada desde Córdoba. Continuamente salen a la luz restos monumentales de esa urbe de la Bética, que no han conseguido borrar tantos siglos de destrucciones y reconstrucciones; a algunas de ellas habremos de aludir, por las razones que se verán, al final del capítulo. De lo que no hay apenas noticia es de la forma que pudo adquirir la ciudad en los tiempos en que, tras el final del Imperio romano, pasó a ser uno de los principales núcleos de la España visigoda.

CÓRDOBA REUTILIZADA

Existe una corriente de la arqueología que defiende, en los últimos años, que los pocos edificios visigodos que quedan en España (San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas, San Juan de Baños, Santa María de Melque, Santa Lucía de Alcuéscar...) no pertenecen a ese período, correspondiente a los siglos VI y VII, sino a otros posteriores. Una de las razones que se alegan para dudar de la existencia de una arquitectura hispanovisigoda es la carencia de estructuras de esa época en ciudades que fueron entonces importantes, como Sevilla, Córdoba o Toledo. Pero los hallazgos recientes en la vega de esta última parecen aportar, para ese supuesto problema, una solución obvia y, por su sentido práctico, seguramente generalizada: la invasión visigoda no se produjo, salvo excepciones, de forma especialmente destructiva, por lo que en dichas urbes los nuevos gobernantes dedicaron buena parte de sus fuerzas a cambiar de uso las construcciones romanas, que entonces se encontraban intactas. Sólo cuando los edificios antiguos no sirviesen a la función requerida se harían en las ciudades grandes obras de nueva planta, como el *xenodochium* (hospital de peregrinos) de Mérida.



Iglesia de Tréveris, antigua basílica civil romana.

Casi todos los edificios visigodos conservados están en enclaves rurales, pero muchas de las iglesias consagradas por ellos en las poblaciones hispanorromanas sometidas serían antiguas salas termales o basílicas civiles adaptadas, de forma parecida a lo que puede verse todavía hoy en la vieja aula romana, luego iglesia, de Tréveris.

La adaptación de construcciones precedentes para usos nuevos debió de ser, por lo que cabe sospechar, una constante en Córdoba desde tiempos visigodos, dos siglos antes de que la ciudad se convirtiese en capital de la España musulmana. En realidad, durante toda la Alta Edad Media (los siglos v al x), tanto en territorios cristianos como musulmanes, la reutilización de estructuras y de materiales anteriores resulta una constante. Nunca ha habido, en toda la historia de la construcción, tanto trajín de sillares, columnas y todo lo que pudiera ser aprovechado; por eso los edificios alto-medievales se convierten, muchas veces, en auténticos museos involuntarios de la arquitectura que los precedió.

La mezquita de Córdoba supone un paradigma de obra hecha, en buena parte, con retales de construcciones anteriores, piezas que se convierten en órganos injertados, por arte de la cirugía arquitectónica, en un cuerpo nuevo. Esta costumbre del reaprovechamiento —que se dio en todas partes y que tiene también razones técnicas, que describiremos en Jaca— es fundamental para entender la forma de la mezquita cordobesa. Cuando la ciudad andaluza fue conquistada por los musulmanes, la

primera opción de los nuevos gobernantes fue dividir en dos partes la catedral visigoda de San Vicente, de forma que sirviese a los dos cultos, el de los conquistados y el de los conquistadores. Como muy pronto el espacio resultaría escaso, resolvieron por fin comprar su parte a los cristianos y levantar en ese emplazamiento una primera mezquita aljama (el templo mayor de la ciudad, situado junto al palacio de la máxima autoridad civil y donde se celebraban los rezos colectivos de los viernes), que habría de convertirse en símbolo de la ciudad omeya y, por extensión, de la presencia islámica en Occidente.

UNA IMPROVISACIÓN GENIAL

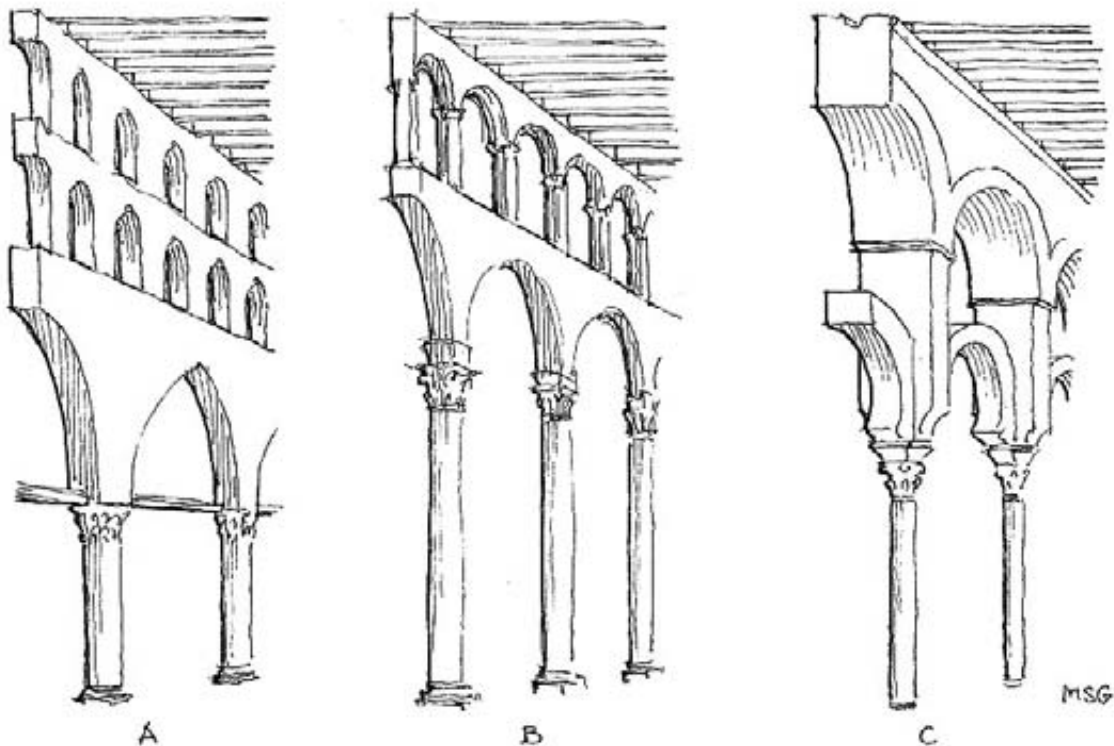
Nadie sería capaz de dar, pues no la hay, con la fórmula para crear obras maestras, aunque sí puede afirmarse que, a despecho de la normativa académica, la casualidad suele estar presente (como también sucede en los hallazgos científicos) en muchas de las mejores creaciones artísticas. Un edificio insuperable puede estar cuidadosamente planeado en todos sus detalles, como el ya nombrado Partenón, o bien ser improvisado y sujeto a continuas contingencias y variaciones, como la mezquita de Córdoba. Se trata, al fin y al cabo, de dos formas de trabajo antagónicas que convergen en representar, desde sendos extremos, las distintas facetas del genio humano.

En arquitectura histórica, es rarísimo el edificio que responde a un proyecto cerrado y construido luego sin variaciones, y quizá no sea posible encontrarlo (salvo en casos excepcionales o en escalas muy reducidas) fuera del clasicismo antiguo, donde los modelos estaban muy ensayados y depurados, y el autor del proyecto «sólo» debía preocuparse de ajustar las proporciones y los detalles. Por otra parte, hay construcciones cuyo aspecto final puede engañar al espectador: el monasterio de San Lorenzo de El Escorial parece el colmo de la regularidad y la planificación, cuando en realidad estuvo sujeto a infinidad de cambios, ampliaciones y modificaciones posteriores. Como la mezquita de Córdoba antes de las reformas cristianas, El Escorial es un buen ejemplo de edificio que consigue dar una imagen última de unidad, aunque ésta no se corresponda en absoluto con la realidad de cómo fue concebido y ejecutado.

La mezquita empezó su andadura en los últimos decenios del siglo VIII, cuando el primer emir de Córdoba, Abderrahmán I —llegado a la Península huyendo del exterminio de los omeyas a manos de sus rivales abasíes, que habían entrado a gobernar el califato bagdadí— expropió la catedral visigoda de San Vicente para erigir el tem-

plo musulmán, en un terreno situado junto a la puerta del río y el puente romano que cruza el Guadalquivir. Aunque la primera mezquita era relativamente pequeña, en ella quedaron ya fijadas las directrices por las que se regiría el edificio en sus sucesivas ampliaciones, que tendrían lugar a lo largo de los dos siglos siguientes y que encontrarían su culminación poco antes de que Córdoba perdiese, envuelta en guerras civiles, la condición alcanzada de capital del califato de Occidente, altiva y pasajera rival de Bagdad. En esa mezquita germinal se sitúa el mayor número de elementos romanos y visigodos reimplantados, que obligaron a los arquitectos del emir a encontrar las soluciones imaginativas que han contribuido a hacer célebre el edificio.

Los constructores de la mezquita contaban con un gran número de columnas antiguas de mármol, que con sus capiteles y basas alcanzaban una altura media de cuatro metros. De haber apoyado los arcos directamente sobre ellas, el templo hubiese quedado muy bajo para su extensión, por lo que desde el primer momento debieron de tener clara la idea de aumentar la elevación, aun jugando en su contra la cortedad de los apoyos que estaban obligados a utilizar. Las soluciones para esto podrían haber sido otras más sencillas, como la construcción de tabiques horadados so-

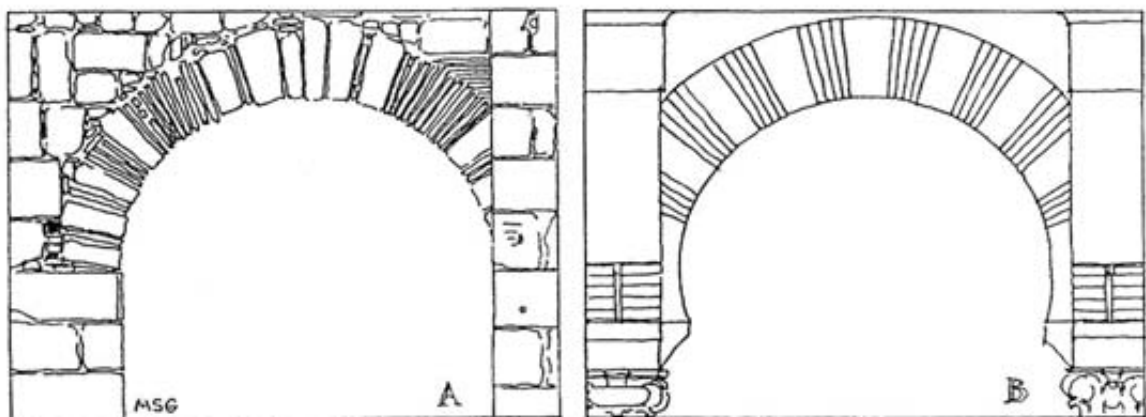


Soluciones para elevar las naves en tres mezquitas del siglo VIII: muro horadado en la de Al-Aqsa, Jerusalén (A), galerías superpuestas en la de Damasco (B) y la de la mezquita de Córdoba (C).

bre los arcos (de lo que había precedentes en la arquitectura paleocristiana y bizantina) o colocando una sobre otra dos galerías convencionales, que resultó la forma adoptada unos decenios antes en la mezquita mayor de Damasco; pero se decidieron por una opción original y valiente: la prolongación de los apoyos colocando pilares sobre las columnas. Sin embargo, la superposición de dos soportes verticales acarrearba un grave problema: en su punto de unión se producía una rótula, un lugar por donde era fácil que, a cuenta de cualquier movimiento sísmico o carga desigual, los apoyos se quebraran. Para que esto no ocurriese, se tendieron de columna a columna arcos intermedios con los que, sin perder la ligereza, se obtuvo el atado de la estructura y se logró un efecto plástico incomparable.

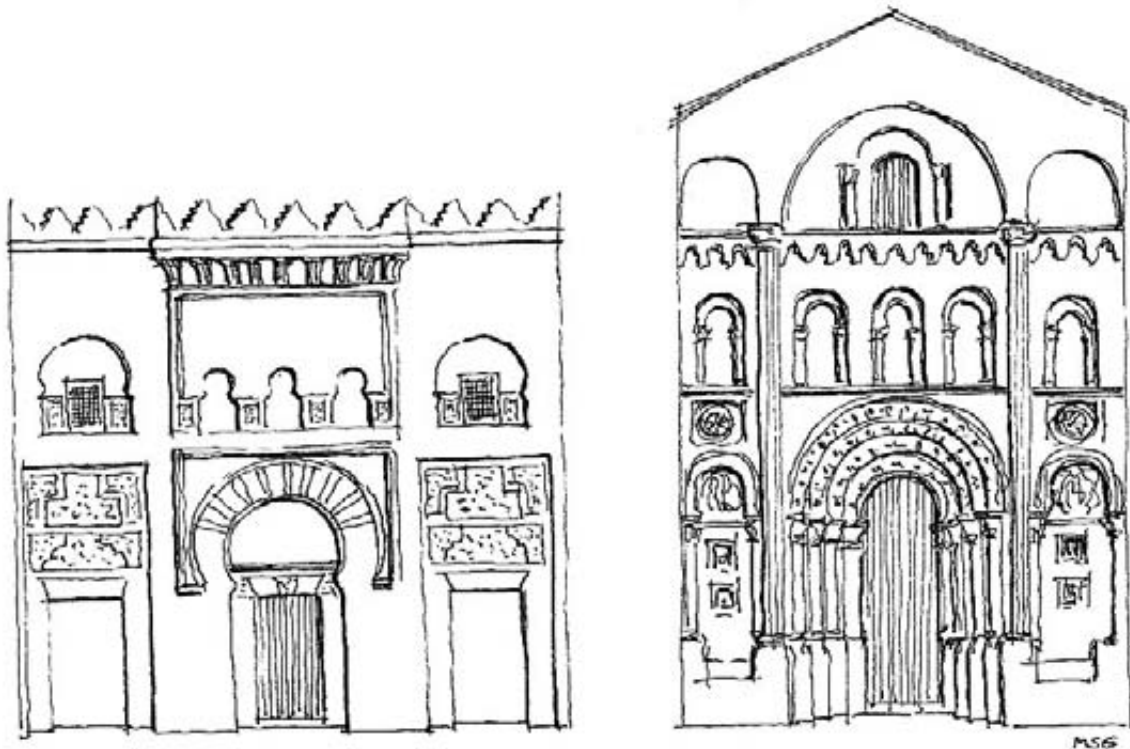
Los arcos de la mezquita, tanto los que sostienen las techumbres como los que refuerzan o entiban a media altura las columnas, están hechos alternando dovelas de piedra caliza y ladrillos de barro cocido. De nuevo, el felicísimo resultado plástico se debe a una circunstancia práctica: el ahorro de piedra en la confección de los aparejos más complicados. La combinación de dovelas pétreas y ladrillos para completar arcos es algo habitual, un método ahorrativo que podemos ver en las alcazabas de Málaga y Mérida, pero que en Córdoba está realizado «con arte», logrando que las limitaciones sirvan de estímulo a la imaginación o, dicho de otro modo, haciendo de la necesidad virtud.

Además de las dos series de arcos y de la combinación en ellos de ladrillo y piedra, la tercera aportación de la mezquita de Córdoba a la arquitectura hispánica posterior, antes de la fastuosa ampliación de Alhaquén II, es la portada oriental, llamada posteriormente de San Sebastián y también muchas veces, erróneamente, de San Esteban. Con su composición triple y coronada por una cornisa sobre canecillos, supo-



Arcos de piedra y ladrillo de la alcazaba de Mérida (A) y de Córdoba (B).

ne la primera portada monumental de nuestra Edad Media y pudo servir de modelo e inspiración para obras cristianas, como la fachada románica del Obispo de la catedral de Zamora; una influencia de la mezquita hacia los reinos cristianos que, como enseguida comprobaremos, dista mucho de ser una excepción.



Puerta de San Sebastián de la mezquita de Córdoba (siglo IX)
y puerta del Obispo en Zamora (siglo XII).

DOS SIGLOS DE AMPLIACIONES

A partir de esa primera mezquita, el desarrollo del templo principal de la ciudad fue parejo al de la Córdoba omeya, que en su época culminante había logrado convertirse en la urbe más importante y populosa del continente, sólo equiparable a Constantinopla. La comparación entre ambas ciudades, situadas en sendos extremos de Europa, encuentra similar resonancia en la vocación de ambos núcleos por tener un templo magnífico, un edificio maravilloso que expresara ante ciudadanos y visitantes la magnificencia de la propia ciudad y de su gobierno.

Ya en la Antigüedad existían santuarios y templos urbanos en los que la arquitectura se erigía en símbolo de la población en la que se enclavaban, pero la afición de las ciudades medievales por erigir catedrales que sirvieran para exaltar la imagen de la comunidad encuentra su fundamento no en la arquitectura griega o romana, sino en el bíblico templo de Jerusalén. Este templo fue destruido por los romanos, por lo que es imposible que en el medievo hubiese noticias concretas sobre él; de hecho, los viajeros medievales que llegaban a Jerusalén identificaban el templo salomónico con la mezquita de la Roca, erigida en su lugar. Lo que pervivía del templo de Jerusalén para los hombres de la Antigüedad tardía y de la Edad Media era una idea vaga pero poderosa: la del edificio de culto construido con ciencia prodigiosa, guardador de reliquias incomparables y asociado a un promotor real. Así, cada rey que auspiciaba la construcción de una catedral se convertía en un nuevo Salomón y, en cierto modo, entraba a competir simbólicamente con él. Cuando Justiniano vio terminada en la ciudad del Bósforo la iglesia de Santa Sofía, parece ser que dijo: «Salomón, te he vencido». Esta sugestión es válida también para los gobernantes del islam, que disponían en la explanada del templo de Jerusalén de varios lugares sagrados de su religión.

La mezquita de Córdoba no alcanzó la categoría de edificio magno en un primer momento, sino al final de una larga serie de ampliaciones que terminaron por quintuplicar su dimensión inicial. Es un proceso muy conocido, que dejaremos de lado ya que nuestra intención no consiste tanto en hablar de la mezquita (aunque haya resultado imprescindible dedicarle, a modo de introducción, varios apartados) como de la operación que, a partir de la conquista de Fernando III de Castilla, la convirtió en catedral.

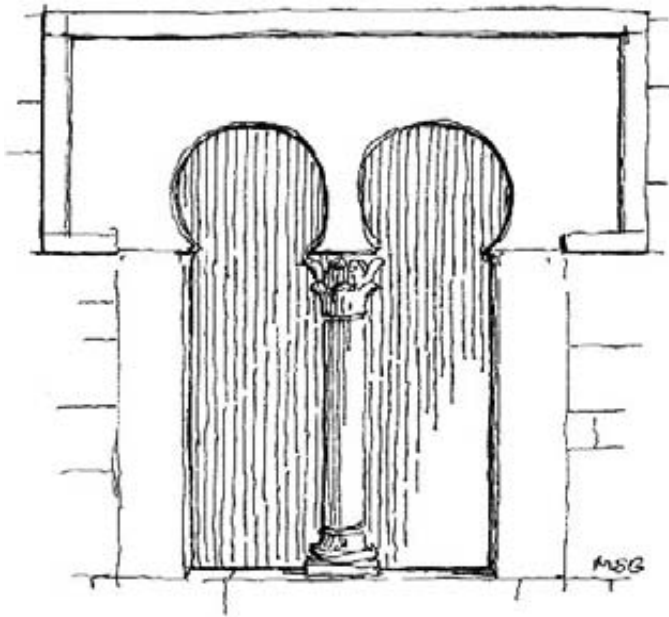
EL INFLUJO DE LA MEZQUITA

Siendo la principal ciudad de la Península y aun de Occidente, Córdoba recibió durante su etapa islámica multitud de visitantes llegados de territorios cristianos. Algunos fueron tan señalados como el rey Sancho el Fuerte, apelativo que describía eufemísticamente la obesidad que sufría el monarca navarro, tratada y curada por los médicos judíos de Abderrahmán III. Este califa recibía embajadas en su ciudad palatina de Medina Azahara, y quienes, provenientes de distintos lugares, habían participado en tales ceremonias volvían narrando las maravillas de la corte cordobesa. Así fue extendiéndose la leyenda, desde luego bien fundamentada, de las excelencias de Córdoba y, muy especialmente, de su incomparable mezquita aljama.

Ya antes del siglo X, el del califato cordobés, la arquitectura de la urbe andaluza encontró ecos en los territorios cristianos que, gracias a la expansión asturiana, se empezaban a consolidar en el norte peninsular. Aunque el Oviedo del siglo IX, corte de los reyes de Asturias, pretendía emular con sus construcciones al Toledo visigodo, la arquitectura asturiana de ese tiempo no pudo resistirse a copiar algunos motivos cordobeses. Esa influencia es todavía más evidente en las iglesias cristianas que se erigieron durante el siglo X en las zonas de repoblación (sobre todo, en la actual provincia de León), las que hoy solemos denominar «mozárabes», en las que el empleo profuso de arcos de herradura delata el prestigio de esas formas procedentes de la arquitectura visigoda y que, transformadas por los omeyas, irradiaron luego desde Córdoba hacia el resto de la Península y el sur de Francia.

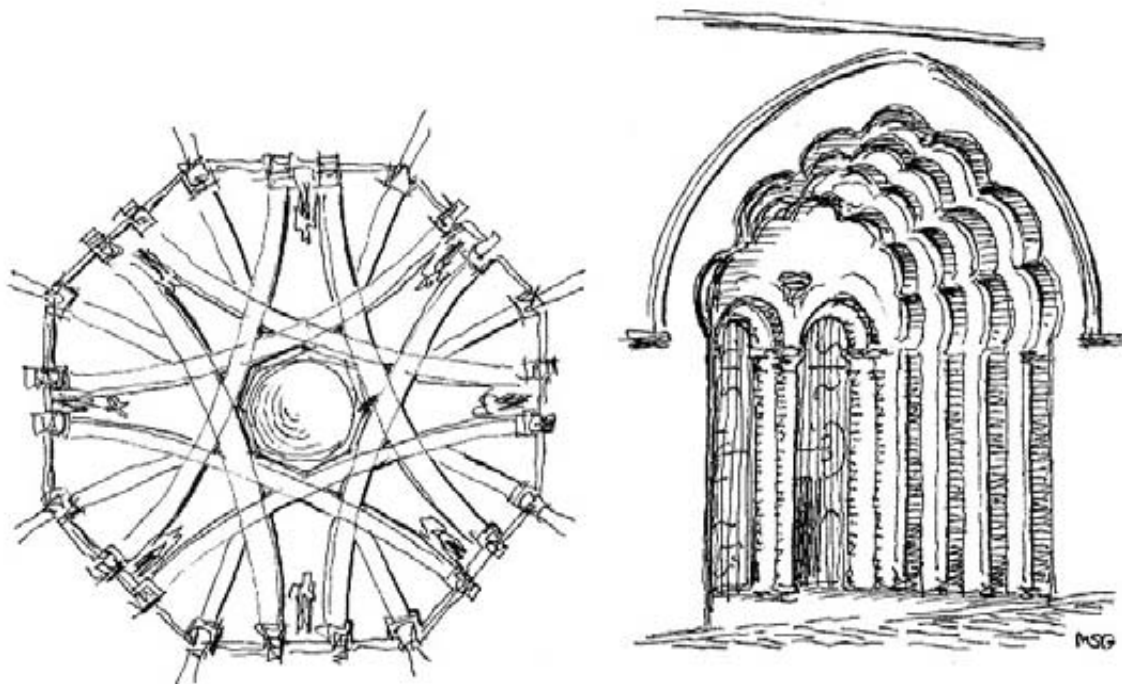
Además de los numerosos viajeros cristianos que visitaron la Córdoba islámica, o de los emigrados mozárabes que difundieron por los reinos del norte, desde Galicia a Cataluña, los modelos omeyas, hubo en el siglo XII una temprana y pasajera incursión militar de los castellanos en la ciudad andaluza. En 1146, Alfonso VII entró en Córdoba, gobernada entonces por los almohades, y logró mantenerla en su poder durante nueve días. Aunque fue un dominio breve, le bastaría para comprobar in situ el esplendor de la antigua capital del califato y para llevarse de *souvenir* dos preciados

elementos de la mezquita mayor: el *yamur* (una especie de veleta, compuesta por varias esferas decrecientes) que coronaba su torre y parte del alminbar o púlpito de lectura que se situaba junto al mihrab. Ruiz Souza da pruebas de la hondura con la que, por vía directa o indirecta, caló el templo cordobés en la arquitectura de los cristianos peninsulares: multitud de detalles que podemos ver en edificios que comprenden desde el prerrománico al gótico (arcos lobulados y de herradura, almenas escalonadas, bóvedas de nervios entrecruzados...) demuestran el influjo de la mezquita de Córdoba más allá de las



Detalle de la iglesia mozárabe de San Miguel de la Escalada.

fronteras andalusíes, dando pie a un movimiento que el citado autor califica de «neo califal». El eco de la mezquita atravesó los Pirineos, al norte de los cuales quedan bóvedas románicas que imitan a las de la ampliación de Alhaquén II, además de ciertas iglesias que se revisten de arcos lobulados «a la cordobesa»; incluso alguna población francesa de nueva fundación, como Cordes, se bautizó así para rendir honores al prestigio de la urbe andaluza.



Dos ejemplos de influencia cordobesa en iglesias románicas:
bóveda de Torres del Río (Navarra) y portada de la iglesia de Le Dorat
(Haute-Vienne, Francia).

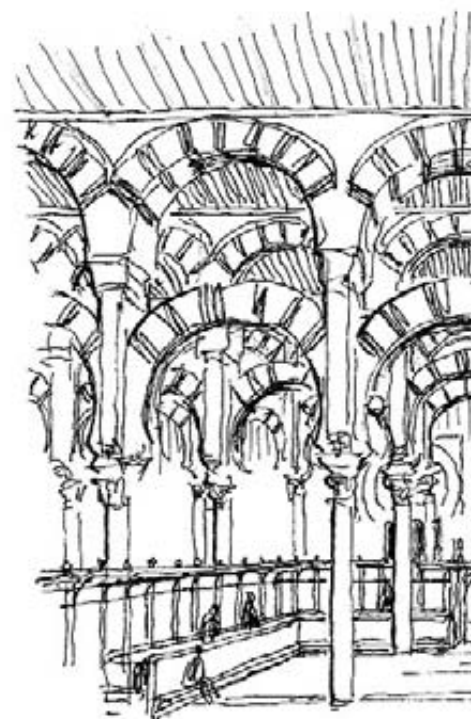
La sugestión a distancia que tuvo lugar desde los siglos IX al XII cobró un cariz nuevo con la conquista definitiva de Córdoba por Fernando III, en 1236. Durante el siglo XIII, la mezquita siguió inspirando a la arquitectura cristiana, como puede comprobarse en la catedral o en multitud de iglesias de Toledo. Pero el influjo omeya en la arquitectura cristiana iba a desaparecer pronto, pues comenzaba a fraguarse en lo que quedaba de Al-Andalus (es decir, en el reino de Granada) un arte nuevo y seductor, refinado y barato, que enseguida se extendería por casi toda la Península, llenándola de yeserías, bóvedas mocárabes y techumbres de lazo: el arte nazarí, que encuentra su máxima expresión en la Alhambra.

¿POR DÓNDE EMPEZAMOS?

En el siglo XIII, al pasar a manos castellanas, Córdoba se entregó a un ambicioso plan de construcción de nuevos templos parroquiales, levantados sobre las antiguas mezquitas de barrio, que hacen que esta ciudad meridional posea un conjunto extraordinario de arquitectura gótica, como ya reconoció Lambert. Sin embargo, esa toma de posesión de la ciudad a través de la renovación de sus edificios de culto no afectó al principal de ellos, la gran mezquita.

Otra prueba de que no había en Córdoba una voluntad generalizada de mantener las construcciones musulmanas es que se dejó perder la residencia de los califas (que debía de ser un palacio soberbio, del que no han quedado casi restos) y sobre una parte de su solar se erigió el nuevo alcázar real cristiano. En medio de esta renovación generalizada, la voluntad de preservar la gran mezquita sólo puede deberse al reconocimiento inmediato, refrendado por siglos de admiración previa, de los méritos artísticos del gran templo musulmán. En Sevilla, en Granada, en Jaén, en Toledo, las mezquitas aljamas sobrevivieron a veces durante bastantes años; pero siempre era un tiempo de espera, hasta que llegase el deseado momento de sustituirlas por catedrales de nueva planta. En cambio, la mezquita cordobesa superaba su condición de edificio de culto para erigirse en símbolo de la ciudad e incomparable trofeo para los vencedores, que no dejaron de alabarla antes y después de la conquista. Nieto Cumplido refiere varias fuentes cualificadas de ese aprecio: el templo musulmán fue ensalzado en el siglo XIII por el mismo arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, y don Juan Manuel dice en *El conde Lucanor* que «es la mayor y más perfecta y más noble mezquita que los moros tenían en España, y, loado sea Dios, es ahora iglesia y llámanla Santa María de Córdoba».

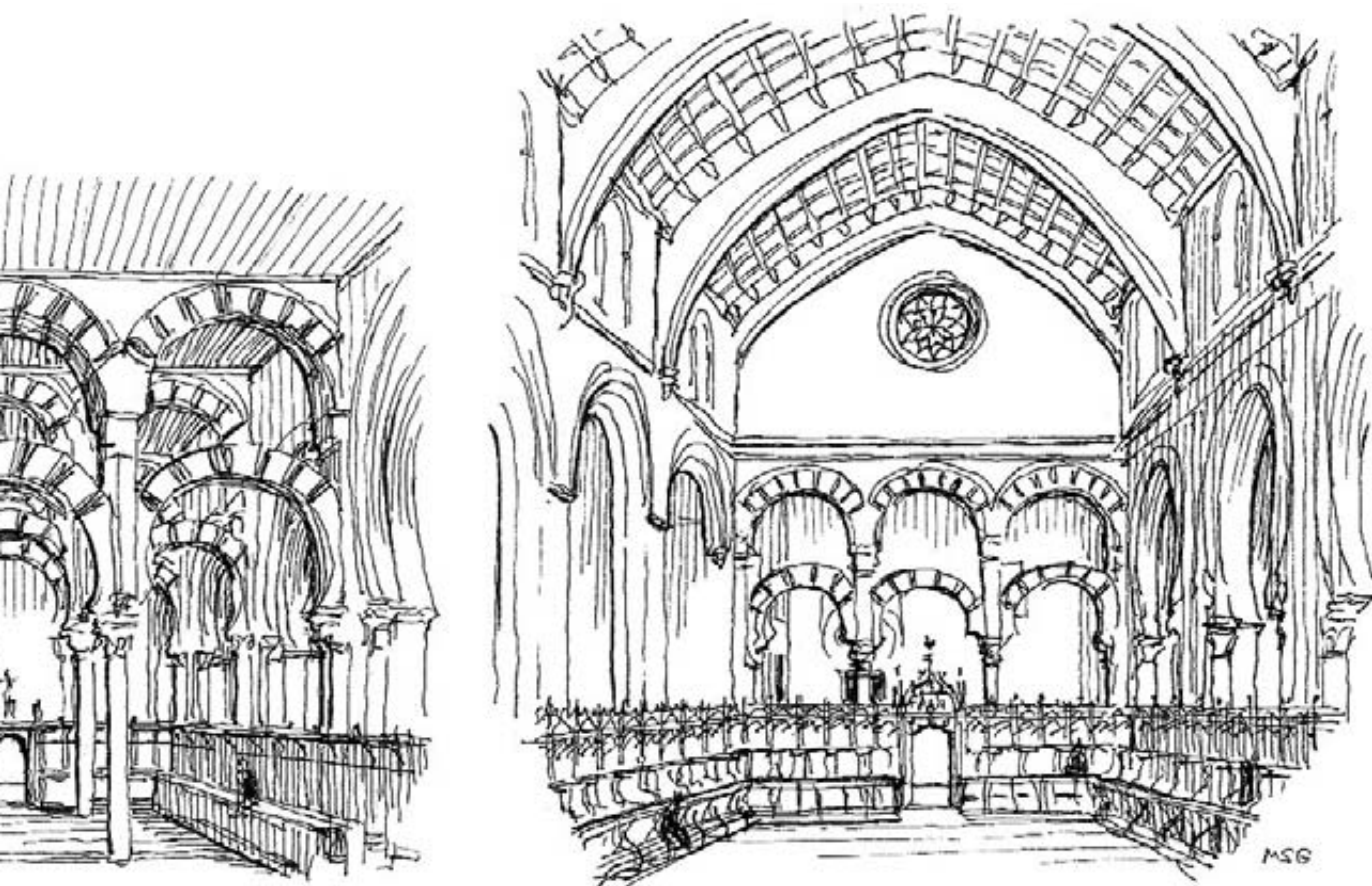
Convertida ya en fechas tempranas en un mito de la arquitectura occidental, cuando los cristianos que tanto la admiraban se vieron por fin con el modélico edificio en sus manos debieron de pensar algo así: «Y ahora, ¿qué hacemos?». Por supuesto, no nos referimos al ritual mediante el cual la mezquita fue «purificada», salpicando su exterior con agua bendita, consagrando en ella un altar y celebrando una misa, que fue oficiada por el obispo de Osma. El dilema estaba en lo que habría de hacerse materialmente en el



templo, cómo podría compaginarse el deseo de conservarlo y las dificultades que presentaba su peculiar configuración a la hora de convertirlo en catedral.

EL CAMPAMENTO EN EL BOSQUE

Cristianizada la mezquita, se eligió con toda lógica el ámbito de mayor diafanidad (la llamada capilla de Villaviciosa, en el inicio de la ampliación de Alhaquén II) para destinarla a capilla mayor. Para conseguir un conjunto catedralicio con buena orientación (o sea, con la cabecera hacia el este) se tapiaron los arcos orientales de la capilla y se decoró el nuevo muro con pinturas; hacia el oeste se dispuso una sillería de coro que quedaba atravesada por los arcos y columnas de la mezquita. Era, pues, una iglesia configurada por la simple inclusión de un tabique y una sillería, que funcionaban



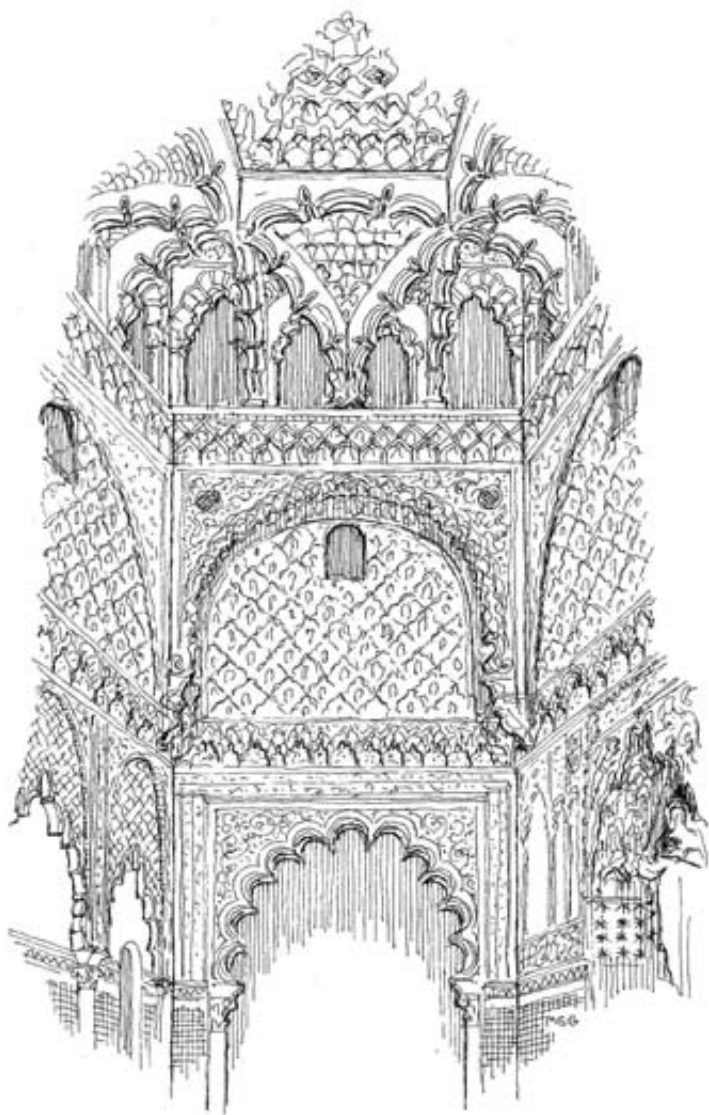
El primer ámbito del coro catedralicio del siglo xiii y su consolidación a finales del xv.

como un paréntesis con el que se encerraba un párrafo mínimo de la vieja mezquita. Como más adelante comprobaremos, la nave que se construyó allí a finales del siglo XV no hizo más que consolidar esa disposición que venía de los tiempos de la Reconquista.

Hasta el siglo XIV, durante el reinado de Enrique II, no se hicieron en la mezquita transformaciones de cierta entidad, y aun así es muy probable que no fuesen mucho más que meras reformas de elementos omeyas. Una es la puerta del Perdón, junto a la torre, rehecha manteniendo su perfil en arco de herradura, y la otra es la capilla Real, donde llegaron a ser enterrados dos monarcas, Fernando IV y Alfonso XI. Sobre esta

capilla existen dos teorías: una la considera una creación cristiana de nueva planta, adosada a la cúpula califal de la capilla de Villaviciosa, mientras que otra defiende que se trata sólo de una adaptación y redecoración, con yeserías de tipo almohade y nazarí, de una de las tres cúpulas que en origen habría en ese punto de la mezquita, como preámbulo de la macsura (la zona de respeto destinada al califa) y el mihrab. Con su disposición en dos pisos, reservado el superior para los sepulcros reynos, esta construcción nos dará en su momento pistas acerca de las capillas reales, desaparecidas o muy reformadas, que existían en las catedrales de Palma de Mallorca y Toledo.

Salvo esas dos piezas de tiempos de Enrique II, el resto de aportaciones cristianas se redujeron —hasta finales del siglo XV, cuando se construyó la



Capilla Real.

primera nave catedralicia— a la organización del espacio del templo islámico por medios modestos y reversibles, destinados a acotar, con rejas, tabiques, muebles y celosías, ámbitos que permitieran celebrar el culto y fundar capillas. El prolongado proceso de acercamiento, ocupación y «conquista» de la mezquita cordobesa por parte de los cristianos, que duró dos siglos y medio, se parece mucho a la paciente maniobra por la que se espera la rendición de una ciudad que los sitiadores no quieren destruir. La fundación regia de la capilla de Enrique II, plantada en medio de la mezquita, nos lleva a pensar en un Real, es decir, un campamento apostado para la obtención de una plaza. Al igual que los Reyes Católicos establecieron en la vega de Granada el Real de Santa Fe, y desde allí organizaron la toma del último bastión nazarí, los cristianos cordobeses fueron poblando el bosque de columnas de la mezquita con construcciones de aire efímero que no modificaban su estructura, como tiendas o cabañas tendidas de árbol a árbol, hasta que vieron el momento de hacer definitivamente suyo el lugar. Incluso la tardía decisión de erigir, dentro de la mezquita, un espacio propiamente catedralicio parece una réplica a la doble toma de Córdoba por los castellanos, primero una breve y fallida y después la definitiva; así, se hizo una primera nave cristiana, a finales del siglo XV, y en la centuria siguiente se levantó por fin la catedral renacentista.

La erección de esas dos catedrales cristianas en el interior de la mezquita supuso la culminación de un proceso muy lento, meditado y por momentos doloroso. Después de tantos años de «vida asilvestrada», con el bosque musulmán recorrido por los desubicados ritos de sus moradores cristianos, la decisión de construir la catedral fue una señal de la definitiva apropiación del templo musulmán; también de la decisión, única en el panorama catedralicio español, de mantenerlo en pie, aunque para instalarse en el centro del admirado bosque fuese necesario talar algunos árboles.

LA PRIMERA CATEDRAL

En la mezquita se conserva una tabla, pintada en 1475 por Pedro de Córdoba, en la que no sólo se muestra la escena de la Anunciación, sino también el sincretismo artístico que predominaba entonces en la ciudad. Las figuras y la técnica pictórica están empujadas de la influencia flamenca entonces en boga, pero al fondo de la estancia se advierte un detalle que jamás se vería en una pintura creada en un taller de Flandes: una puerta que refleja con fidelidad las formas de la arquitectura andalusí.

Esa misma capacidad para mezclar componentes aparentemente contrarios se da con frecuencia en el arte español, sobre todo en el de la Edad Media, cuando no

existían atisbos académicos y cada artista podía sentirse libremente inspirado por todo aquello que hubiese en su entorno. Al respecto, los cristianos españoles nunca rechazaron por principio el arte musulmán, sino que, al contrario, lo apreciaban y adoptaban sus formas siempre que lo considerasen oportuno.

A la hora de elegir la capilla de Villaviciosa, con su cúpula califal, como presbiterio catedralicio influiría también su situación cerca de la calle (que permitía un acceso directo sin tener que atravesar las naves de la mezquita) y que se encontrase enfrente del palacio episcopal, erigido en el solar del antiguo palacio de los califas. Durante la Edad Media siguió en pie el antiguo *sabat* omeya, el puente elevado que permitía al califa pasar de su palacio a la mezquita sin pisar la calle, un puente que sin duda seguiría siendo utilizado por los obispos. En muchas catedrales se mantiene, o se ha mantenido hasta fechas recientes, un pasadizo similar a este que los omeyas hicieron en Córdoba, uniendo por las alturas el templo y el palacio del prelado.

A finales del siglo XV, durante el reinado de los Reyes Católicos, se tomó la decisión de convertir en un espacio catedralicio más convencional la zona de la mezquita que se estaba utilizando para esa función desde el siglo XIII. La operación se lle-



Detalle de la Anunciación de Pedro de Córdoba.

vó a cabo con gran inteligencia, reaprovechando lo existente (sólo hubo que hacer uno de los cierres laterales, pues el otro es un muro de los tiempos de Alhaquén II) y cubriendo el nuevo espacio con una ligera techumbre de madera, que por su perfil abovedado resulta muy singular en España (sólo había una parecida en el monasterio de Sigena, pero fue destruida en la Guerra Civil). El cuidado con el que se hizo esta primera nave catedralicia, que conjuga muy bien con lo musulmán al ceñirse a la anchura prestada por tres tramos de arquerías de la mezquita, no evitó que, según parece, Isabel I viese la obra con disgusto. La reina católica poseía una marcada sensibilidad hacia las creaciones musulmanas, que años más tarde la llevaría a ordenar la restauración y mantenimiento de la Alhambra de Granada después de la toma de aquella ciudad.

UN EMPEÑO DEL OBISPO

Poco después de que se concluyera la pequeña catedral gótica, el recién nombrado obispo de Córdoba, Alonso Manrique, decidió construir otra nave catedralicia más grande, situada «en medio de la iglesia» y no en un rincón, «donde agora estaba». El mismo cabildo se oponía a modificar la mezquita, por lo que fue el empeinado obispo Manrique quien lograría al fin llevar a cabo su propósito contra viento y marea, es decir, contra la voluntad del cabildo, del concejo y de todos los cordobeses. Alonso era hermano del poeta Jorge Manrique, hombre culto y viajado, enemistado con Fernando el Católico y, luego, favorecido por Carlos V.

Como indica Nieto Cumplido, poco podría comprender Manrique del valor de la mezquita y del orgullo con el que la conservaban los cordobeses tras haber pasado por Toledo y haber conocido muchas de las grandes catedrales de Europa. En 1521, dos años después de pisar por primera vez la ciudad andaluza, el obispo anunció a los canónigos su decisión de construir en Córdoba una catedral convencional, y a los dos años se empezó a desmontar el centro de la mezquita para dejar paso a la nueva construcción. El concejo cordobés se escandalizó al comprobar que los eclesiásticos habían comenzado a demoler un templo «único en el mundo». Ante la negativa de parar las obras, las autoridades civiles mandaron que se impusiera la pena de muerte a los operarios que participasen en ellas, a lo que Alonso Manrique respondió diciendo que excomulgaría a quien quisiera impedir su consecución. Ante tal refriega, la más virulenta que jamás haya provocado la conservación de monumento alguno, el cabildo acudió a la autoridad real, y Carlos V, que aún no había estado en

Córdoba, dio vía libre a la construcción de la nueva catedral. Años después, de paso por la ciudad, el rey vio los efectos de su decisión y no debió de quedar muy satisfecho. La célebre frase que se le atribuye viene a decir que, de haberlo sabido, no hubiese dado su aprobación, porque lo que se erigía podía hacerse en otras partes, y lo que se demolía era, como ya advirtiese el concejo, único en el mundo.

No es raro que el monarca se expresase así, pues al aprecio universal hacia la mezquita se unía el gusto ecléctico de la realeza española. Este gusto, que no extraña en los reyes medievales, lo mantuvieron los primeros representantes de la casa de Austria. Tanto de Carlos V como de Felipe II se conserva la tradición de los elogios que dirigieron a las obras más diversas, con una amplitud de miras que les llevaba a apreciar las pinturas de Tiziano y las del Bosco, y que hizo que el rey que fundó El Escorial quedase pasmado ante la belleza gótica del cimborrio de la catedral de Burgos. Además de esto, hay que tener en cuenta que lo que vería Carlos V a su paso por Córdoba, en 1526, sería un espectáculo muy poco lucido, con las naves de la mezquita desfiguradas por un boquete andamiado.

La demolición duró casi todo el verano de 1523, y en septiembre comenzó a construirse la nueva catedral, pocos días después de que el obispo que había puesto en marcha la operación, Alonso Manrique, fuese nombrado arzobispo de Sevilla. El proceso constructivo, que duró algo menos de un siglo, tuvo los habituales altibajos. Al principio fue rápido, mientras se mantuvo la tradición cordobesa de la reutilización con las carretadas de sillares que llegaban desde las ruinas de Medina Azahara; luego se ralentizó y se vio aquejado por problemas de financiación e, incluso, amenazas de ruina, y pudo culminarse gracias al cambio de rumbo impuesto a los materiales; así, la catedral comenzada en piedra se acabó con ladrillo estucado, más ligero y barato.

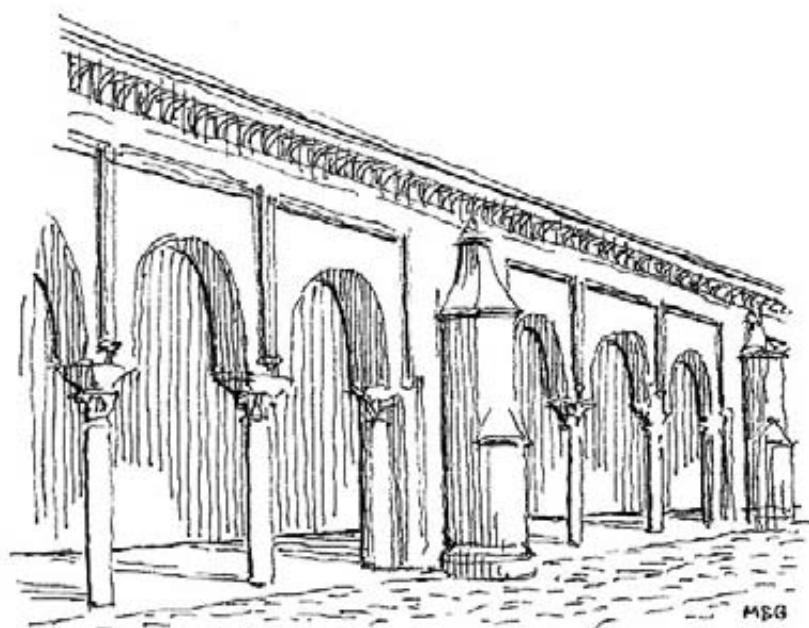
Salvo en la ejecución de las bóvedas de ladrillo y yeso del cimborrio y del coro, concluidas entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII por Juan de Ochoa, la realización de la catedral cordobesa estuvo en manos de una estirpe de arquitectos, los Hernán Ruiz, a los que, como si fuesen miembros de un linaje real, debe acompañar el epíteto de primero, segundo o tercero para distinguir al abuelo del hijo y del nieto. Al más brillante de ellos, Hernán Ruiz II, lo trataremos en Sevilla, donde dejó sus mejores creaciones. En Córdoba, Hernán Ruiz I inició la catedral (antes había reformado el patio de los Naranjos), su hijo la continuó y, tras el paréntesis de Juan de Ochoa, el nieto la terminó y construyó el campanario con el que fue coronado el viejo alminar.

El origen cordobés de la familia de arquitectos quizá no sea ajeno al cuidado con el que se enfrentaron a la modificación de la mezquita. Precisamente ellos, ar-

quitectos y canteros nacidos en Córdoba, no podrían permanecer ajenos a la tradición secular de estima y respeto que los cordobeses dedicaban a su templo mayor, una tradición que sólo pudo romper un hombre ajeno a ella como era el obispo Alonso Manrique, quien decidió transformar el edificio nada más llegar a la ciudad y de la que se marchó inmediatamente después de que la piqueta hubiese dejado libre el solar de la futura catedral.

PIQUETA Y BISTURÍ

Hernán Ruiz I, que a pesar de encabezar la saga era ya hijo de cantero, reformó a principios del siglo XVI el patio de los Naranjos de la mezquita, que debía de encontrarse en mal estado. Puesto a rehacer por completo las galerías que rodean el patio por tres de sus cuatro lados, podía haber levantado arquerías góticas, que era el estilo que le resultaba más afín; pero, en vez de eso, las recompuso reutilizando las columnas omeyas y poniendo sobre ellas arcos de perfil islámico, enmarcados por el oportuno alfiz. Podría decirse que la reutilización de las columnas fue ahorrativa, y que los alfices eran moneda común en la arquitectura cristiana de la época, pero con eso nos quedaríamos sin comprender la intención del arquitecto, que no era otra que mantener la composición y, con ella, el ambiente de la mezquita. Por eso renunció a moti-

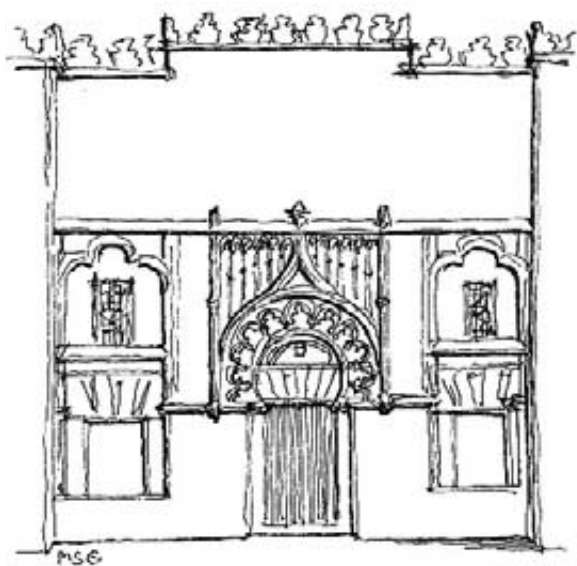


Arquerías del patio de los Naranjos.

vos característicos de su tiempo, como las cresterías caladas que solían coronar los muros, y mantuvo el perfil almenado; y por eso puso canecillos de aspecto similar a los omeyas, aunque los suyos se distinguieran de cerca por llevar ornamentación gótica. ¿Qué significa todo esto, y por qué nos interesa? Sin meternos todavía en honduras, destaquemos que en esta intervención de Hernán Ruiz I (y en otras coetáneas, como la que veremos de Juan de Badajoz en la catedral de León) se da un sistema de restauración que muchos creen propio de la más novedosa modernidad: la analogía formal. Consiste este sistema en completar los edificios antiguos con elementos que se parezcan a los originales, de forma que respeten la composición general, pero que se distingan de ellos lo suficiente para que no engañen al espectador. Según lo vemos hoy, el patio de la mezquita data de comienzos del quinientos, pero su aspecto nos retrotrae al que tuvo la obra omeya a la que sustituye.

En la mezquita de Córdoba, la analogía formal tiene aún otros matices. Ante distintas piezas cristianas del edificio, como las puertas de San Miguel y del postigo de Palacio, habremos de recurrir a palabras diferentes: más que analogía, lo que hay en ellas es sugestión. Se trata de un fenómeno que se da en muy pocas ocasiones y que, al menos que sepamos, está sin estudiar. En ciertos edificios de muy alto rango dentro de la historia de la arquitectura, los artífices que trabajaron posteriormente en ellos (ya hemos dicho que no hay construcción antigua exenta de intervenciones) parecen someterse mansamente a los dictámenes de su forma, sin que

haya para ello más obligación que el respeto que les inspira. Algo así vimos ya en Burgos, cuando se intentó disfrazar la barroca capilla de Santa Tecla mediante un torpe revestimiento, con la intención de someter el añadido barroco a la dominante mole gótica. Imaginamos a esos arquitectos tardíos trabajando en la mezquita con un nudo en la garganta, manteniendo sin necesidad el pronunciado perfil de los extemporáneos arcos de herradura —cuando los salientes de la herradura solían ser «afeitados» en muchos sitios, por molestar al tránsito— y reproduciendo elementos caducos, como los

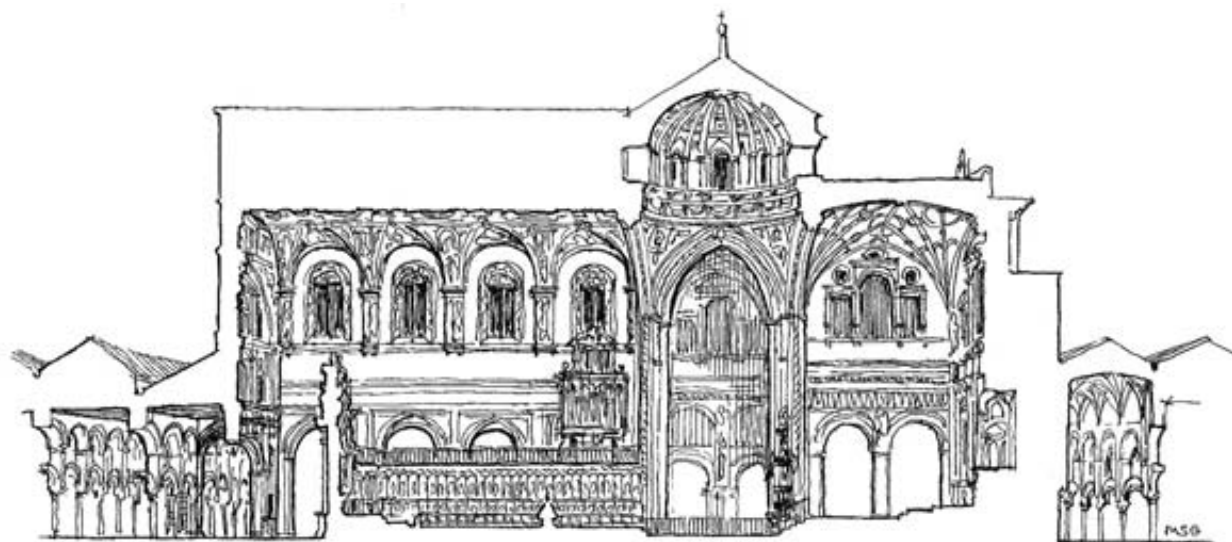


Portillo de Palacio, renovado en tiempos de los Reyes Católicos.

canecillos o las almenas, sólo por mantener lo más posible de la venerada forma y la composición del edificio que se veían obligados a tocar.

El mismo arquitecto que había reformado el patio debió de temblar al encontrarse con el encargo de levantar una nueva catedral, no ya en un lado de la mezquita, como está el patio, sino en su mismo centro. Instigado por Alonso Manrique, Hernán Ruiz I debió de recorrer las naves omeyas midiendo el espacio entre las columnas y observando la situación de los tramos macizos que le facilitarían la labor de levantar, sobre una base tan delicada, los enormes muros que precisaba la nave catedralicia. Al fin, tendría en su mesa un plano que, haciendo abstracción del edificio representado, era lo más parecido a un papel pautado, aunque en él las pautas procediesen de la situación de las columnas: una superficie rellena por una cuadrícula, similar a la que los maestros solían utilizar para sus dibujos a escala.

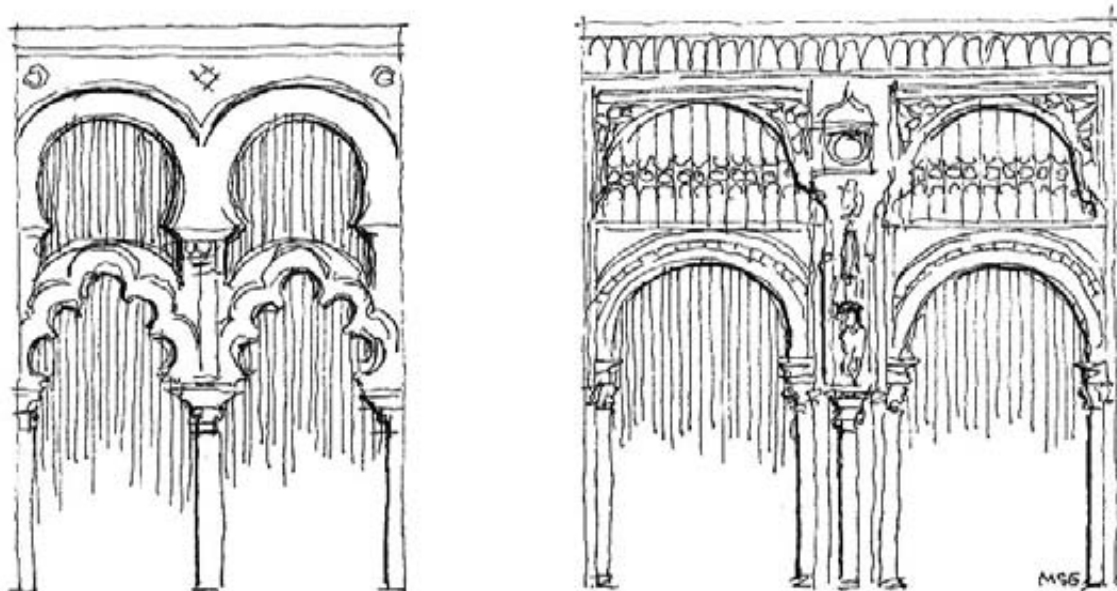
Como nuestra pretensión, aunque se nos pueda acusar de vulgares, es ser ilustrativos y evitar a toda costa la solemnidad, no dudamos en comparar la inclusión de las piezas cristianas en la retícula ofrecida por la mezquita con la de un contendiente del clásico juego de los barquitos, que debe situar sus naves (la coincidencia del nombre redobla las sugerencias) en un pedazo de papel cuadriculado: las capillas ocupan, según su importancia, uno o dos cuadrados, la nave gótica tiene la anchura de tres, la renacentista llega a abarcar cinco... Así, sin salirse de la pauta establecida por la regular sucesión de columnas de la mezquita, hubo de probar Hernán Ruiz I diversas posibilidades, condicionado además por el hecho de que los tramos musulmanes no son cuadrados, como en el juego antedicho, sino con bastante más anchura que fon-



Sección longitudinal de la nave catedralicia.

do; de ahí que no se pudiese evitar que el cimborrio, que siempre suele surgir de un cuadrado, tuviese aquí una base rectangular. La planta de la mezquita no sólo dictó las medidas de los espacios cristianos, sino también las de los elementos necesarios para su sostén, como los contrafuertes que flanquean la nave renacentista.

Debió de haber un momento terrible en las obras, cuando el oscuro ámbito musulmán fue invadido por la impropia luz que inundaba (para colmo, era verano) el cráter abierto en su centro. Si no fuese un anacronismo, aquello debía parecerse a los efectos de un bombardeo, apenas paliado cuando Carlos V visitó las obras y pronunció su famosa aseveración. Pero la edificación de la catedral iba a corregir pronto el tristísimo espectáculo, ya que estaba muy claro que la construcción islámica no influiría solamente en la planta del nuevo templo, sino también en sus alzados. Aunque luego se elevase hasta una altura mucho mayor, la parte baja de la catedral compone una inaudita urdimbre entre dos templos de época, religión y concepción diferentes; lo que podría parecer contrario quedó unido, en un efecto que sólo puede describirse como la emulsión que liga el agua con el aceite. Para ello volvieron a incorporarse al edificio, enhebrados a la obra nueva, arcos y columnas que antes habían sido desmontados. Salvo que nos hayamos formado con los manuales tradicionales, que conciben el arte como una sucesión de estilos prácticamente estancos, podremos reconocer la lección de flexibilidad e ingenio que ofrecen los relieves de la Pasión en el trasaltar, embutidos en los arcos bicolores de la mezquita; o los muros del crucero, que prolongan con fluidez, haciendo uso de la superposición de arcos que ya carac-



Superposición de arcos en la capilla de Villaviciosa (siglo x) y en el crucero de la catedral (siglo xvi).

terizaba a la mezquita, lo que representa una sección vertical del templo musulmán, que logra así asomarse al nuevo y monumental crucero.

Lo que, a nuestro juicio, subyace en las decisiones por las que los arquitectos de los siglos XV y XVI supieron erigir las naves catedralicias dentro de la mezquita, es una forma de respeto que, por no ser unívoca y completa, es más difícil de comprender. Lo que se observa en Córdoba va más allá de la extendida adecuación estilística, que llevó a concluir catedrales como Salamanca y Tortosa, en pleno siglo XVIII, conforme al plan gótico original; supone también algo más que la sola yuxtaposición de elementos diversos, lo que hoy llamaríamos «fusión» (otra palabra gastada, sobre todo en términos musicales). Podrá condenarse el resultado, pero lo que trasluce la catedral cordobesa (no en el plano religioso, sino arquitectónico) es el tributo de los maestros cristianos a una vieja lección de arquitectura que, entonces como ahora, permanecía viva y candente. Insistimos en que es un homenaje a la maestría de los antiguos difícil de identificar y describir, en parte porque pertenece sobre todo a los hombres de oficio, no a sus promotores, que suelen estar más apegados a las contingencias de su tiempo.

Quizá podamos identificar una señal semejante de respeto profesional, como una corriente que fluye a través de los que ejercen las artes, en la admiración que los músicos posteriores guardaron siempre hacia Johann Sebastian Bach, mantenida a través de partituras que ya nadie interpretaba. Mozart o Beethoven citaron a veces al maestro fallecido a través del uso de formas musicales que entonces resultaban «antiguas», como la fuga, incluso cuando casi nadie recordaba ya la figura y la obra de Bach y su música había sido desplazada por las modas posteriores.

DEL SABAT AL CORO

El período más lesivo para la mezquita no empezó, como muchos creen, al ser erigida en su centro la catedral cristiana, pues ya hemos visto la delicadeza con la que se llevó a cabo esa reforma. Antes de la conquista, las sucesivas ampliaciones musulmanas precisaron la demolición de los anteriores mihrab o de parte de las fachadas, por lo que la inclusión de las catedrales gótica y renacentista podría verse como jalones en un proceso donde las pérdidas de unos elementos quedaban compensadas por la aportación de otros nuevos. Comprendiéndola como un fenómeno arquitectónico, sin importarnos ahora que el culto en ella desarrollado fuese musulmán o cristiano, la mezquita de Córdoba disfrutó desde el siglo VIII al XVI de una historia coherente, hecha mediante ampliaciones y adiciones continuas.

En 1610, tres años después de haber sido consagrada la catedral, el enriquecedor proceso que había ido dando forma al edificio cambió de trayectoria. El acto inaugural de los despropósitos fue la demolición del *sabat*, el pasadizo elevado que unía el antiguo alcázar califal con la mezquita. Tras ello, durante el siglo XVII y parte del XVIII se picaron sañudamente las portadas omeyas y se desmantelaron las techumbres de madera tallada y policromada (muchos de sus palos se aserraron para componer con ellos bóvedas falsas encamonadas). Es entonces cuando realmente hubiese peligrado la misma permanencia del edificio de los omeyas, cuando sólo la existencia de la catedral cristiana pudo lograr que el conjunto perviviera. La reforma barroca de la mezquita —hecha en general con métodos y materiales deleznable, enjuagando el antiguo edificio con simples revestidos de yeso— tocó algunos de sus puntos más sensibles, como la capilla de Villaviciosa o la catedral vieja, transformadas por arte del cañizo y el yeso en espacios de epidérmico aspecto barroco. Muchos autores resaltan que en ese período, con la totalidad del edificio blanqueado y cubierto por falsas bóvedas, fue cuando se logró una imagen más unitaria; pero ¿es esto una virtud? La unidad le va muy bien al uno, pero es impropia del seis; y seis eran las fases que, a través de los siglos, habían ido configurando la mezquita cordobesa (a la que ahora deberíamos añadir una séptima, la de las restauraciones modernas). Aplicar las supuestas bondades de la unidad a una obra tan dilatada y diversa es crear un sofisma, un argumento que no se sostiene sobre la verdad.

El período barroco en la mezquita fue, también, el de la terminación de la catedral, cuando se crearon dos piezas fundamentales para el desarrollo de la liturgia: el retablo mayor y, sobre todo, la sillería del coro. Tallada a partir de 1747 por el escultor sevillano Duque Cornejo («varón de singular bondad y sencillez», según se grabó en su lápida), es un conjunto fastuoso que parece querer superar al mismísimo coro de la catedral de Toledo por su desarrollo y la monumentalidad inigualada de su silla episcopal. Cornejo hizo aquí un esfuerzo sobrehumano, sabiéndose, a sus casi setenta años, ante el reto profesional de su vida. Nada más terminarlo, diez años después de emprender la tarea, el escultor falleció y recibió sepultura en la catedral, trasladada luego al pie de su magna obra. Seguramente ningún escultor ha tenido, dentro de una catedral, un lugar de rango tan alto para su tumba. Entre los detalles mínimos de esta sillería plagada de ellos —tanto que, como escribió Antonio Ponz, «para distinguirlos a corta distancia casi se necesita de microscopio»— hay uno que llama la atención: la representación, en un relieve de los sitiales altos, de Sansón arrancando las columnas del templo de los filisteos, que nos parece un recuerdo involuntario del

comienzo de las obras de la catedral, cuando el centro de la columnada mezquita hubo de ser demolido para dejar sitio al templo cristiano.

Enfrente del crucero se halla el retablo mayor, una soberbia composición arquitectónica trazada por el jesuita Alonso Matías. En la base, semejante al modelo de un templo ideal, hay un gran tabernáculo para el Sagrario, elemento que caracteriza a los retablos posteriores al concilio de Trento. A los lados del retablo llaman mucho la atención los púlpitos, ya del siglo XVIII, que con sus símbolos de los evangelistas (labrados por el francés Michel Verduquier) recuerdan a la exuberancia escultórica de Bernini; un recuerdo que, en Córdoba, nos lleva a pensar de inmediato en el barroco

Triunfo de San Rafael, situado entre la mezquita y el palacio episcopal, que pretende emular la romana fuente de los Cuatro Ríos, en la plaza Navona.

El retablo mayor de Córdoba es de piedra, pero lo habitual es que este tipo de elementos litúrgicos fuesen de maderas resinosas, como el pino, ya que casi siempre iban cubiertos de color y pan de oro. En cuanto a los coros, se utilizaban en ellos las llamadas maderas nobles, como el nogal, cuya calidad permitía dejar las tallas a la vista. En Córdoba, Duque Cornejo usó madera de caoba procedente de América, lo que permite imaginar tanto el coste de la obra como la aventura que supondría la provisión de tanpreciado y lejano material, un equivalente vegetal a los metales ultramarinos que durante tanto tiempo nutrieron la economía española.

CRITERIO Y SENTIDO COMÚN

Tras lo ocurrido en la restauración de monumentos durante el siglo XIX —algunos de cuyos efectos hemos visto en Burgos, y muchos más encontraremos en León—, las personas preocupadas por la conservación de los edificios históricos pretendieron, desde los comienzos del siglo XX, crear una normativa que evitase los desmanes y excesos del pasado. A partir de esa fecha se ha intentado la fijación de los principios que deberían regir en el campo de la restauración. Estas iniciativas han quedado reflejadas



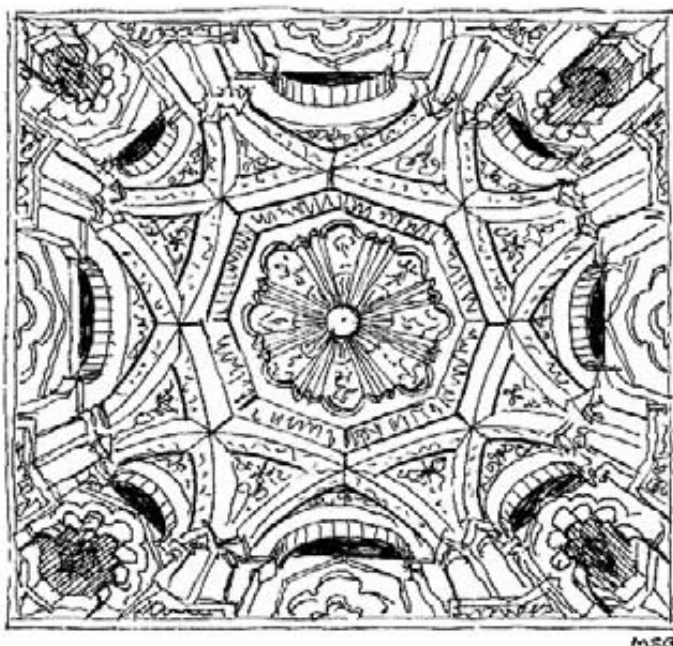
Detalle del coro con representación de Sansón derribando el templo.

en las sucesivas cartas que, redactadas por grupos de expertos, llevan el nombre de la ciudad en la que se discutieron sus contenidos y se aprobó su redacción final: la Carta de Atenas en 1931, la de Venecia en 1964, las de París, Ámsterdam, Nairobi y Toledo, la del Restauo de 1972... Es muy interesante comprobar, a través de ellas, la evolución de la idea de patrimonio en el último siglo: superada la comprensión del monumento como una maqueta aislada, ha ido ganando terreno el valor del entorno, de la arquitectura y las artes populares, y de las huellas de la actividad agrícola tradicional, extendiendo la visión patrimonial hasta llegar a los «paisajes culturales» que hoy día se estudian y reivindican.

Sin embargo, la vocación sancionadora de estas cartas, que han tenido gran influencia sobre las respectivas leyes de protección del patrimonio, se pone en entredicho ante los errores y contradicciones que contienen (la de Atenas, por ejemplo, recomendaba el uso de materiales modernos que luego han resultado perjudiciales) y, sobre todo, por el hecho incuestionable de que en la restauración de arquitectura no pueden aplicarse recetas, sino atender en cada caso a problemas específicos. Entre el oleaje, a veces arbitrario o confuso, de leyes y normas, y centrándonos en la intervención sobre edificios concretos, hay algunas ideas generales que permanecen siempre a flote: es preferible conservar que reconstruir; hay que distinguir de algún modo lo antiguo de lo añadido; y es recomendable además que los añadidos, puestos únicamente si son necesarios, sean reversibles. Con estos principios en la mente, el restaurador sólo necesitará tener una buena base técnica y hacer uso del respeto y el sentido común para llegar, con mucha probabilidad, a resultados satisfactorios. Hasta ahora hemos evitado aludir a los famosos «criterios» de restauración, ya que esa palabra se suele emplear, erróneamente, para definir la opinión, la escuela e incluso la adscripción ideológica del restaurador, cuando lo cierto es que el criterio no conlleva opiniones, sino que es un sistema neutro basado en el análisis y el conocimiento. Una vez culminado el proceso regido por el uso del criterio —«CRITERIO. Norma para conocer la verdad. / Juicio o discernimiento» (*DRAE*)— surgirán las decisiones, y no antes. En suma, puede decirse que, si hablamos con precisión, «criterio» y «sentido común» resultan prácticamente sinónimos.

Todo esto viene a cuento porque la mezquita de Córdoba atesora algunas de las más antiguas y menos conocidas restauraciones hechas con ese modélico (y, también hay que decirlo, poco frecuente) sentido común. El punto más bello y eminente del edificio, el tramo con cúpula que precede al mihrab, todo recubierto de mosaicos, fue cedido en el siglo XIV al Adelantado Mayor de Andalucía como capilla privada, puesta bajo la advocación de San Pedro. También recibió un nombre peculiar, capilla del

Zancarrón, una palabra que, según el *Diccionario* de la RAE, no define nada que sea grato: hueso grande y descarnado; hombre flaco, viejo, feo y desaseado; y, para remarcar, el que enseña ciencias y artes sin saber de ellas. El motivo de que el espacio más hermoso de la mezquita recibiese por los cristianos una denominación tan despectiva se debe a una tradición, según la cual en esa parte de la aljama cordobesa se guardaba, como reliquia, un hueso del brazo de Mahoma.

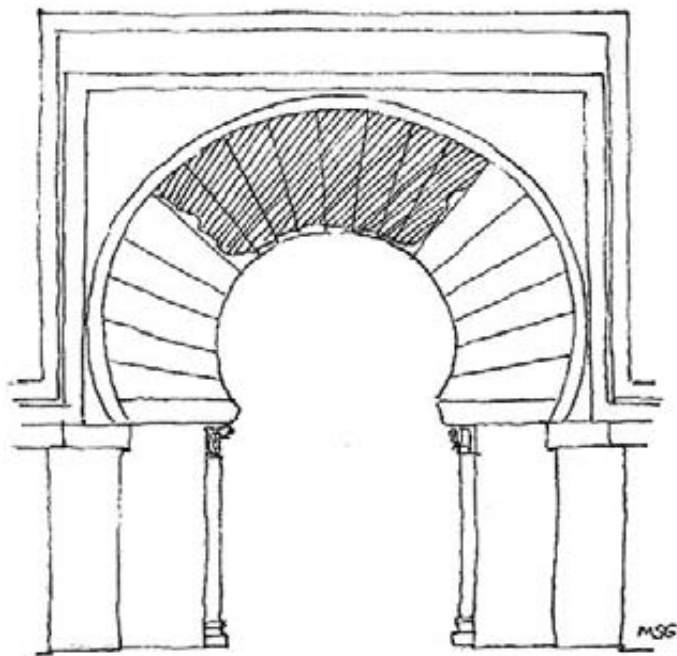


Cúpula que precede al mihrab.

La maravillosa cúpula califal que cubría la vieja capilla de San Pedro o del Zancarrón se encontraba, a finales del siglo XVIII, a punto de derrumbarse. Aquí entra en escena Baltasar Devreton, un ingeniero al que habría que hacer un homenaje como pionero de la conservación monumental. Él fue quien reforzó el alminar de la mezquita, muy dañado por el terremoto de Lisboa, y lo mismo hizo luego con la torre de la catedral de Salamanca. Además, su talento como tracista y arquitecto quedó reflejado en un retablo de la mezquita, el de Santa Inés, y en la iglesia de la Victoria, que es uno de los monumentos más sobresalientes de Córdoba. Entre 1771 y 1772 se ocupó Devreton de consolidar la cúpula del mihrab, ateniéndose a normas, dictadas por el cabildo, que dos siglos y medio después siguen resultando intachables: se dice en ellas que el ingeniero está obligado a conservar «una capilla tan principal y antigua [...] en todo y sus partes [...] sin que se alterase ni mudase cosa alguna [...] de modo que

quede segura». A esta callada labor de un técnico francés se debe (y no a la casualidad, como ha escrito alguien) la conservación de la obra maestra absoluta del arte hispanomusulmán. Pero ahí no acaba la afortunada relación de este ámbito con sus restauradores, pues en 1816 fue retirado el retablo de San Pedro, que llevaba siglos ocultando el formidable arco de herradura que encuadra el nicho del mihrab. Este arco estaba, al igual que la cúpula, recubierto de mosaicos bizantinos, parte de los cuales se había perdido al transformarse el oratorio musulmán en capilla cristiana. Y, de nuevo, hay que celebrar la discreta y eficaz labor de otra persona, enfrentada a difícilísimos retos técnicos y estéticos sin más armas que el buen gusto y el sentido común.

Patricio Furriel era organero, autor del más moderno de los órganos que presiden el coro de la catedral cordobesa. Aunque ya no conserva el mecanismo original, se mantiene el hermosísimo mueble de este instrumento, que es, seguramente, la última gran aportación hecha a la mezquita antes de que comenzasen las magnas obras de restauración dirigidas por Ricardo Velázquez Bosco, a las que nos referiremos más adelante. Furriel fue el encargado de completar la zona desaparecida de los mosaicos del mihrab, y, a pesar de las críticas que le dedican algunos, lo hizo de forma intachable: la parte que llevó a cabo, con la que se obtiene una imagen unitaria y que logra la consonancia con los adornos bizantinos sin imitarlos, no engaña al



Esquema del arco del mihrab; rayada, la superficie de dovelas que conserva el mosaico original.

historiador pero tampoco perturba la armonía de la incomparable obra califal. Así, años antes de que el reconocido arquitecto Giuseppe Valadier diese nuevos ejemplos de acierto y sentido común en la Ciudad Eterna (Valadier restauró en Roma, a partir de 1821, el arco de Tito y detuvo la ruina del Coliseo), un ingeniero galo y un organero español consiguieron conservar y dignificar el mihrab cordobés, un trabajo callado que, sin embargo, habría que divulgar como ejemplo de lo que debería ser la conservación del patrimonio.

LA INDIGNACIÓN ROMÁNTICA

Mientras personas como Baltasar Devreton y Patricio Furriel se entregaban a conciliar la historia polifacética de la mezquita, ocupados tanto en enriquecer la catedral cristiana como en conservar los elementos más notables de su pasado islámico, comenzaban a pasar por Córdoba personas, especialmente literatos, poco proclives a entender la diversidad que caracteriza el edificio y acrecienta su valor. Desde el siglo XIX, el romanticismo se dejó cautivar por Oriente, visto entonces como una tierra de placeres cuyo perfume perturbador llegaba hasta los países occidentales a través de la reciente traducción de *Las mil y una noches*, de los relatos de viaje y de las pinturas de quienes, como Delacroix, quisieron acercarse hasta ese mundo de sensualidad y ensueño.

Para quien se resistiera a emprender viajes largos y arriesgados, España ofrecía un suelo relativamente civilizado, donde ya no había serrallos pero, al menos, se mantenían en pie testimonios incomparables del dominio y el influjo andalusíes. Muchos extranjeros, sobre todo ingleses y franceses, recorrieron la Península para conocer lo que de oriental (real o imaginado) quedase en nuestro país, y extendieron por el orbe las excelencias de la Alhambra y de la aljama cordobesa. Pero, para esos hombres, la tierra de promisión representada por la España musulmana tenía su contrapeso en la España cristiana, sede del oscurantismo y de la Inquisición. Las maravillosas melodías de Verdi transportaban por toda Europa las leyendas de la España negra a lomos de obras como *Don Carlo*, y Théophile Gautier dejaba escrito que «siempre he lamentado profundamente que los moros no hayan continuado siendo los dueños de España, la cual, ciertamente, no ha hecho otra cosa que perder con su expulsión». Como hemos visto, desde un primer momento la inserción de una iglesia cristiana dentro de la mezquita despertó hostilidades, pero, al revés de lo que ocurriría después, las críticas expresadas en el siglo XVI se basaban en cuestiones arquitectónicas, en el dolor de asistir al desgarrar de una pieza sin par. Los románticos añadirían a las razones materiales otras de índole conceptual, al entender que la imposición de la catedral era un símbolo de la victoria de la España negra y católica sobre la luminosa y extinguida Al-Andalus.

Los escritores, novelistas y poetas tienen en sus manos un arma de gran alcance, pues su facilidad de expresión y la difusión que suelen adquirir sus obras son incomparablemente mayores que las del historiador que desee, con medios de mucha menor altura y brillo, rebatir sus argumentos. Gautier escribió que la supuesta diafanidad del espacio de la mezquita fue «obstruida por la iglesia católica, masa enorme clava-

da pesadamente en el corazón de la mezquita». Luego dedica a la catedral («en cualquier parte se admiraría, pero es una pena que ocupe tal sitio») una serie tremenda de vituperios: «Iglesia parásita, monstruosa seta de piedra, verruga arquitectónica salida en la espalda del edificio árabe»... Por su parte, Rilke afirmó en un párrafo muy citado que «da pena y aun vergüenza lo que se ha hecho con la mezquita al enredar la iglesia y las capillas en sus lisas guedejas, y se querría desenredarlas y peinar tan hermosa cabellera».

No es de extrañar que en la actualidad, tras algo más de un siglo de restauraciones dirigidas, sobre todo, a rescatar lo más posible del edificio omeya, siga mirándose mal a la catedral de Córdoba; al fin y al cabo, es normal que se impongan las ideas más pasionales y menos elaboradas. Sin que parezca posible remediarlo, ha prevalecido la visión literaria, la de una mezquita límpida y perfecta violentada por una catedral parasitaria. Pero este enfoque romántico tiene poco que ver con la realidad, pues la mezquita no tuvo nunca un bosque homogéneo y diáfano de columnas, sino que poseía muros horadados que separaban visualmente las distintas fases constructivas y su espacio estaba dividido en parte por tabiques y celosías, como los que aislaban la macsura (el ámbito de respeto donde oraba el califa) y demarcaban los lugares acotados para la asistencia de mujeres.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta la inquina que arrastraba la catedral desde su nacimiento para comprender el alcance de las restauraciones que se pusieron en marcha en los últimos decenios del siglo XIX, cuando se recuperaron muchos elementos de la obra islámica pero que, a cambio, destruyeron valiosas aportaciones cristianas. Podría haber sido peor: en algún momento, no muy lejano, se llegó a concebir un plan para extraer la catedral, transportarla piedra a piedra a un solar vecino —para que la nueva ubicación «no altere de modo sensible la fachada y perfil de la ciudad de Córdoba» (y eso que «de modo lógico [?] la torre de la catedral se mantendría en su emplazamiento actual») — y recomponer con nuevas columnas y arcos el hueco dejado en el centro de la sala de oración musulmana. Uno de los que abogaron por la mudanza fue Francisco Pons Sorolla, implicado en la desaparición de los coros catedralicios de Tuy y Santiago y que en los años sesenta había trasladado los edificios emblemáticos del antiguo pueblo lucense de Portomarín (entre ellos, una soberbia iglesia románica), que iba a quedar sumergido por la construcción de un pantano. Pons Sorolla definía la extracción de la catedral de Córdoba, en 1972, como «una de las grandes metas de la restauración histórico-artística de España», con la cual el edificio musulmán quedaría «no en su estado pero sí en su ambiente primitivo», expresado todo ello dentro de un texto plagado de referencias a elementos intangi-

bles como la magia, el espíritu, el alma... En general, quienes pretenden devolver los monumentos a un estado prístino, como si el tiempo no hubiese pasado por ellos, acuden a epítetos tales como la pureza, la limpieza, la unidad, las esencias... Trasládense estos términos a un gobierno político (y la restauración no deja de ser una forma de gobernar el destino de los edificios) para imaginar las pavorosas consecuencias de su aplicación.

VELÁZQUEZ BOSCO

En los años finales del siglo XIX, antes de que en 1891 empezase a dirigir las restauraciones el arquitecto madrileño Ricardo Velázquez Bosco, se hicieron en la mezquita algunas obras y reparaciones sin mucho concierto, entre ellas el despojamiento de los yesos barrocos de la cúpula califal de Villaviciosa y el desdichado desmantelamiento, en 1879, de su aparato litúrgico, incluidas pinturas murales poco posteriores a la conquista de la ciudad por Fernando III. En 1882 fue declarada Monumento Nacional, en parte para detener las arbitrarias decisiones del clero, que por entonces ya andaba picando cales y yesos por su cuenta y, también, vendiendo rejas y otros elementos del edificio. De aquellos polvos vendrían los lodos con los que la prensa sigue asaltándonos, con gran escándalo, de vez en cuando: nos referimos a las periódicas informaciones por las que sabemos que las casas internacionales de subastas ponen a la venta vigas originales de la mezquita, salidas de Córdoba quién sabe cuándo, y para la recuperación de las cuales el obispado cordobés actual no deja de instar a la munificencia del Estado...

Ricardo Velázquez Bosco tiene una trayectoria profesional muy original, asentada primordialmente en su talento y capacidad de trabajo. Empezó como delineante para pasar al mundo de la restauración de la mano de Matías Laviña, a quien veremos bregar con la difícilísima (para él, insuperable) recuperación de la catedral de León. Muerto Laviña, Velázquez fue puesto al frente, a pesar de su juventud y de carecer de titulación, de las obras leonesas, aunque las intrigas hicieron que durase poco en ellas; a su etapa leonesa se deben también los magníficos dibujos de esa provincia que hizo para la serie de Monumentos Arquitectónicos de España. La época en la que vivió, menos rígida que la actual en cuanto a la sanción oficial de los saberes, lo reconoció enseguida acogiéndolo en la Academia de Bellas Artes, de modo que se presentó en la treintena sin títulos pero revestido de reconocimiento y prestigio e inmerso en un mundo de alta cualificación profesional e intelectual. Ya maduro, cursó los estudios de



Ricardo Velázquez Bosco.

arquitectura instigado por sus notables amigos, muchos de ellos profesores, y tanto le cundió que llegó a ser director de la misma Escuela de Arquitectura donde había estudiado.

Velázquez Bosco tiene una doble faceta como arquitecto: la de autor de obras de nueva planta y la de restaurador. En la primera, creó muchos de los edificios que dotan de monumentalidad a Madrid (actual Ministerio de Agricultura, Escuela de Minas, exterior del Casón del Buen Retiro...), aunque tenía una afición por las columnas macrocéfalas, coronadas por capiteles demasiado grandes y pesados, que los favorecen poco. Sus creaciones más felices son

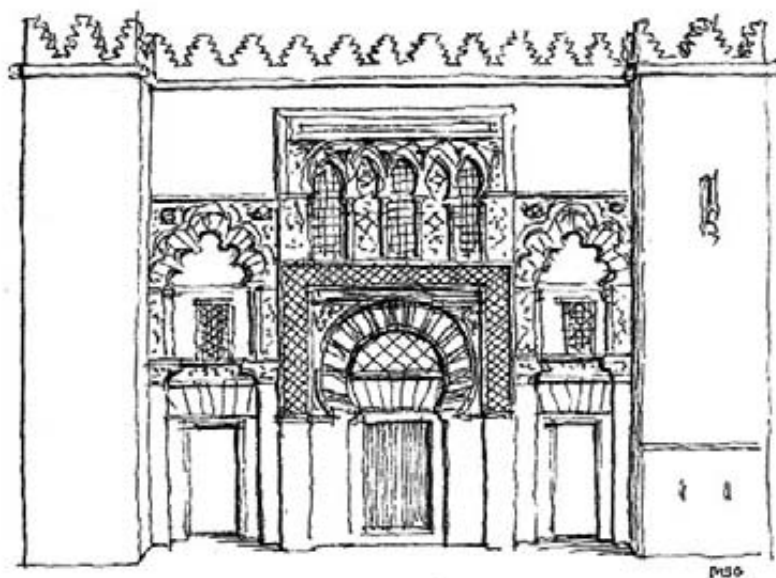
aquellas en las que el diseño tradicionalista se conjuga con la tecnología propia de su época, como los bellísimos pabellones de Velázquez y de Cristal del parque de El Retiro. Como restaurador, dio las pautas para la intervención sobre la catedral de Burgos —en la que vimos excederse a su continuador, Vicente Lampérez—, y sobre todo dedicó mucho tiempo y esfuerzos (no sólo en la obra en sí, sino también en la penosa búsqueda de financiación) a los principales monumentos del califato cordobés: la gran mezquita y la ciudad palatina de Medina Azahara.

En la mezquita respetó lo principal de las reformas cristianas, pero desmontó otras piezas menores y, sobre todo, redujo mucho la presencia de las operaciones menos apreciables, aquellas que durante el siglo XVIII habían troceado las vigas originales para sustituirlas por una tramoya de bóvedas encamonadas (hechas con listones revestidos con yeso) cuya función principal era aumentar la luz natural mediante la apertura de lucernarios. Una de las piezas que rescató de ese disfraz de cales y yesos fue la catedral gótica, donde recuperó su peculiar techumbre de madera, lo que demuestra que no estaba concentrado sólo en la restauración de lo islámico. Como en las antiguas restauraciones que referiremos en Oviedo y Sigüenza, al arquitecto lo

ayudó un escultor (aquí, el cordobés Mateo Inurria) a la hora de solventar las cuestiones ornamentales. También aprovechó las obras, como Juan Bautista Lázaro en León, para recuperar oficios perdidos: la restauración de las antiguas techumbres de la mezquita, reconstruidas a partir de los fragmentos que habían dejado las reformas barrocas, sirvió para crear una nueva escuela cordobesa de tallistas en madera.

Velázquez Bosco rehizo partes ornamentales desaparecidas de zonas clave de la mezquita, como la capilla de Villaviciosa o las portadas, pero ateniéndose siempre a los indicios seguros y deteniéndose cuando surgían dudas irresolubles. La reconstrucción de las portadas de la mezquita, llevada a cabo a partir de 1913 repitiendo las técnicas y diseños originales, buscaba devolver la presencia externa a un edificio que la había visto muy mermada —cuando llegó a Córdoba, Gautier juzgó el exterior de la mezquita desprovisto de interés—. Dado que Velázquez no pretendía engañar, haciendo pasar por original lo que es nuevo, se permitió en una de las portadas reconstruidas un rasgo (citado por Ruiz Cabrero) que conjuga el rigor documental con el desenfado, pues grabó en caracteres árabes la inscripción «en tiempos del sultán Alfonso, hijo de Alfonso». Que sepamos, será la única vez en la que a un Borbón se le ha llamado sultán, al menos públicamente.

Al contemplar hoy las portadas de la mezquita, y dentro de las alusiones que estamos haciendo al campo de la restauración, debemos advertir que la reconstrucción de una parte desaparecida es más plausible cuando contamos con el auxilio de la geo-



Una de las portadas restauradas.

metría. Ante un friso escultórico, las figuras conservadas no nos pueden informar del aspecto que tendrían las que se han perdido; por el contrario, un motivo decorativo de tipo geométrico puede ser completado si contamos con indicios suficientes que delaten su primitiva forma. El arquitecto Enrique Nuere, el mayor experto español en arquitectura en madera, ha podido reconstruir una techumbre completa, en una casa nazarí de Granada, partiendo sólo de dos trocitos rescatados del escombros. Los fragmentos eran mínimos, pero guardaban cortes y ángulos que revelaban al ojo experto su antigua posición en una red ornamental que, gracias al rigor geométrico, era posible reconstituir.

Dentro de las obras de restauración de la mezquita hay un detalle que puede parecer menor, pero que dice mucho de la personalidad de Velázquez Bosco. La fachada principal del oratorio musulmán había quedado semienterrada por los depósitos acumulados en el patio a lo largo del tiempo. El restaurador creó un andén inferior para liberar la fachada renunciando a buscar el nivel original del jardín, y no lo hizo con la intención de abaratar o simplificar la obra, sino para salvar el hermoso naranjal que lo puebla. Quizá resulte chocante, pero estamos convencidos de que una señal para detectar buenos gestores es el grado de aprecio que muestren hacia los árboles. En España, país lleno de alcaldes y particulares arborícolas, podría hacerse una genealogía de los mejores gobernantes atendiendo sólo a su papel como defensores de los árboles, desde Carlos III de Navarra (de quien hablaremos en Pamplona) hasta Carlos III de Borbón (que desvió un camino real para no talar una vieja encina) y de él a Manuel Azaña. Con su gesto de anteponer la vida de los naranjos a la recuperación arqueológica, Velázquez Bosco entra en el selecto y, en nuestro país, reducido grupo de los genuinos defensores del bien común.

Velázquez Bosco pudo cometer excesos, pero acusar su labor de «violletiana» (seguidora de los preceptos de Viollet le Duc, a quien nombramos varias veces en el libro), como se hace con frecuencia, nos parece injusto. Viollet defendía devolver los edificios a un estado ideal que no tenía por qué coincidir con la realidad; Velázquez reconstruyó en Córdoba sólo los elementos de cuya configuración estaba muy seguro, y dejó sin modificar los que no mostraban señales suficientes de su antigua forma. En un artículo publicado en 1915 en el *Diario de Córdoba*, citado por Baldellou, aparece una semblanza de don Ricardo que se nos antoja, aunque sólo sea en el plano de la actitud humana, el retrato del restaurador ideal. El texto refiere que desde hacía tres décadas «un verdadero sabio, de ejemplar modestia viene a Córdoba frecuentemente y, en silencio, y con muchos hechos y muy escasas palabras va conservando y restaurando los monumentos del Califato». Una hermosa calle cordobesa, estrecha y veci-

na a la mezquita, lleva hoy el nombre del arquitecto que dedicó tantos años a restaurar, con algunos errores y muchos aciertos, el templo musulmán.

UN AVE DE PRESA

Es una pena, pero nuestro acercamiento a la historia de uno de los monumentos eximios de la humanidad, la mezquita-catedral de Córdoba, nos lleva inevitablemente hasta las fruslerías de la Exposición Universal que se celebró en Sevilla en 1992. Los tenderetes (llamémoslos «pabellones») de la ya olvidada Expo reclamaban miríadas de visitantes para compensar su dispendiosa y breve existencia, y por eso se decidió inaugurar en nuestro país el tren de alta velocidad que une Madrid, donde aterrizarían los turistas venidos de todo el mundo, con la ciudad andaluza.

Dos capitales de provincia fueron premiadas con el paso por ellas del novedoso tren, Ciudad Real y Córdoba. Pero a la hora de trazar el recorrido de las vías y el emplazamiento de la estación no se contaba con la riqueza del subsuelo de esta última, revelado nada más comenzar a abrirse las zanjas. El gigantesco semicírculo de piedra y ladrillo que se desenterró a partir de 1991 en el paraje conocido como la Cercadilla fue interpretado al principio como un teatro romano, aunque sus proporciones desmentían tal posibilidad. Al fin se comprobó que eran los restos, abundantes restos, de un palacio imperial romano, edificado por Maximiano Hercúleo a finales del siglo III. Muchos conocemos ruinas de villas romanas, en las que queda poco más que los arranques de muro que dibujan la planta y, como mayor tesoro, los pavimentos de mosaico; pero esto era mucho más, era un caso único dentro de la arquitectura antigua, una obra de magnitud y empeño sólo inferiores a los del celeberrimo palacio de Diocleciano en Split y equivalentes a los de los restos de palacios imperiales de Tréveris.

Acuciados los arqueólogos por las urgentes obras del AVE, con políticos y gestores incapaces de imponer un ligero cambio de trazado (o, más bien, indiferentes ante la destrucción que se avecinaba), el palacio imperial de la Cercadilla fue arrasado en pocos días. Así, a finales del siglo XX, a cuenta de unos fastos tan ruidosos como volátiles, fue demolido un testimonio único de la civilización antigua. Las palas excavadoras echaron abajo muros romanos que alcanzaban en algunos puntos varios metros de altura, sin que quedase al fin nada más que los menguados despojos que hoy pueden observarse junto a los fosos ferroviarios, no lejos del arranque de los restos de una antigua mezquita de barrio que, a cuenta de su actual ubicación, es conocida

con el nombre, de indudable atractivo oriental, de «mezquita de la estación de autobuses».

El palacio imperial infaustamente hallado en 1991 era un *unicum*, la obra singular que definía la relevancia y singularidad de la Córdoba romana como la mezquita lo hace con la musulmana. La relación de ambos edificios superaba su naturaleza de jalones de los períodos más importantes de la ciudad (y, por añadidura, de la Península y hasta del ámbito mediterráneo), pues la técnica de construcción del conjunto romano, mezclando piedra y ladrillo, habría inspirado a los arquitectos omeyas, y es muy probable que muchas de las columnas reaprovechadas de la mezquita de Abderrahmán I, más de un centenar, procediera de los pórticos que unían los diferentes edificios que conformaban el conjunto imperial —ocho siglos antes de que se hiciera la catedral renacentista, la construcción de la mezquita fundacional ya había supuesto el desmantelamiento parcial de una construcción más antigua—. Pero una cosa es lo que hicieron los musulmanes en el siglo VIII, otra lo que llevaron a cabo, ya con más remordimiento, los cristianos en el XVI, y otra muy distinta la responsabilidad con la que deberíamos actuar los hombres de finales del siglo XX. Exposiciones universales como la de Sevilla sirven sobre todo para atraer fondos con los que mejorar y promocionar el lugar que les sirve de sede, pero que una pasajera nadería, cuyo verdadero valor se mide por sus consecuencias indirectas, acarree la demolición de un monumento único causa estupor. Palabras fetiche del mundo contemporáneo, como progreso, tecnología y comunicación, quedan en entredicho ante monstruosidades como la evitable destrucción, a cuenta de ellas, de un palacio imperial romano.

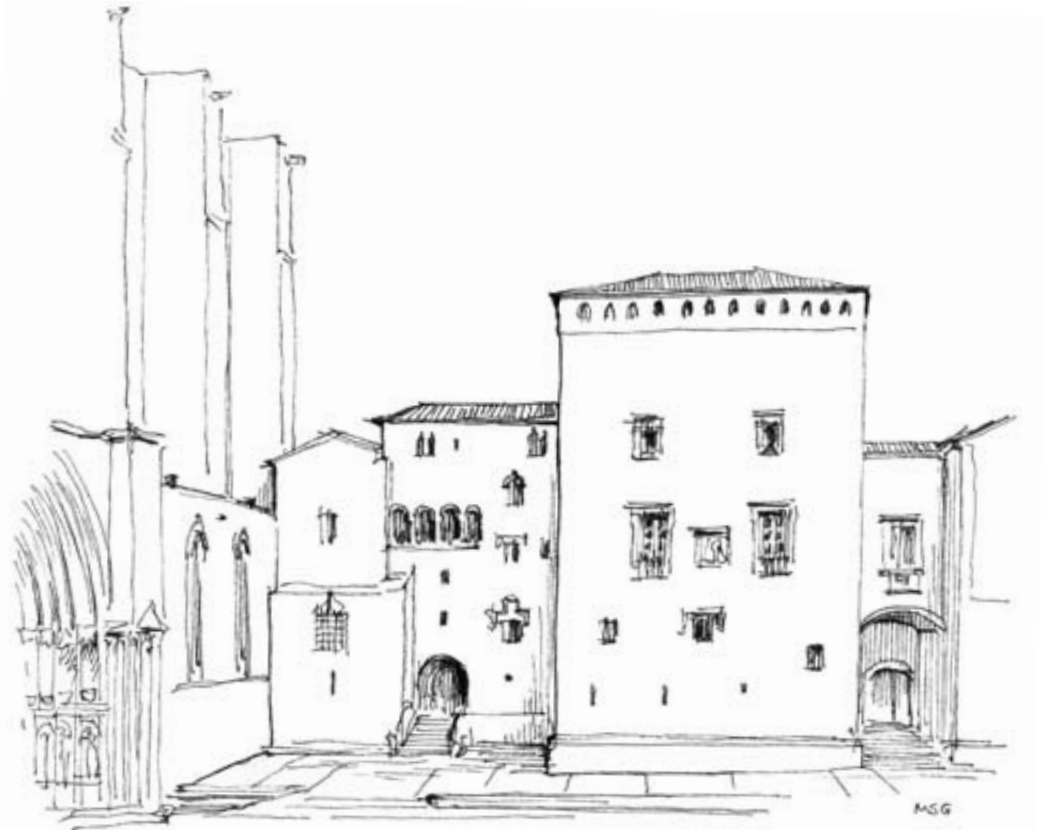
Algún cordobés sensible que asistiese hace tan poco tiempo a la demolición del palacio de Maximiano hubiese podido evocar la pesadumbre que muchos de sus paisanos pudieron sentir varios siglos atrás cuando vieron vaciar el centro de la mezquita mayor para implantar en ella la catedral cristiana. Pero, cotejando cómo se hizo cada uno de esos expolios y la razón por la que se hizo, no cabe más que reconocer que nuestros tiempos de difusión cultural, leyes de protección del patrimonio y tecnología punta tienen mucho que aprender de la delicadeza con la que los arquitectos del siglo XVI hicieron compatible, como habilísimos cirujanos de la construcción, la supervivencia de un grandioso templo musulmán con el no menos grandioso templo cristiano en él injertado.

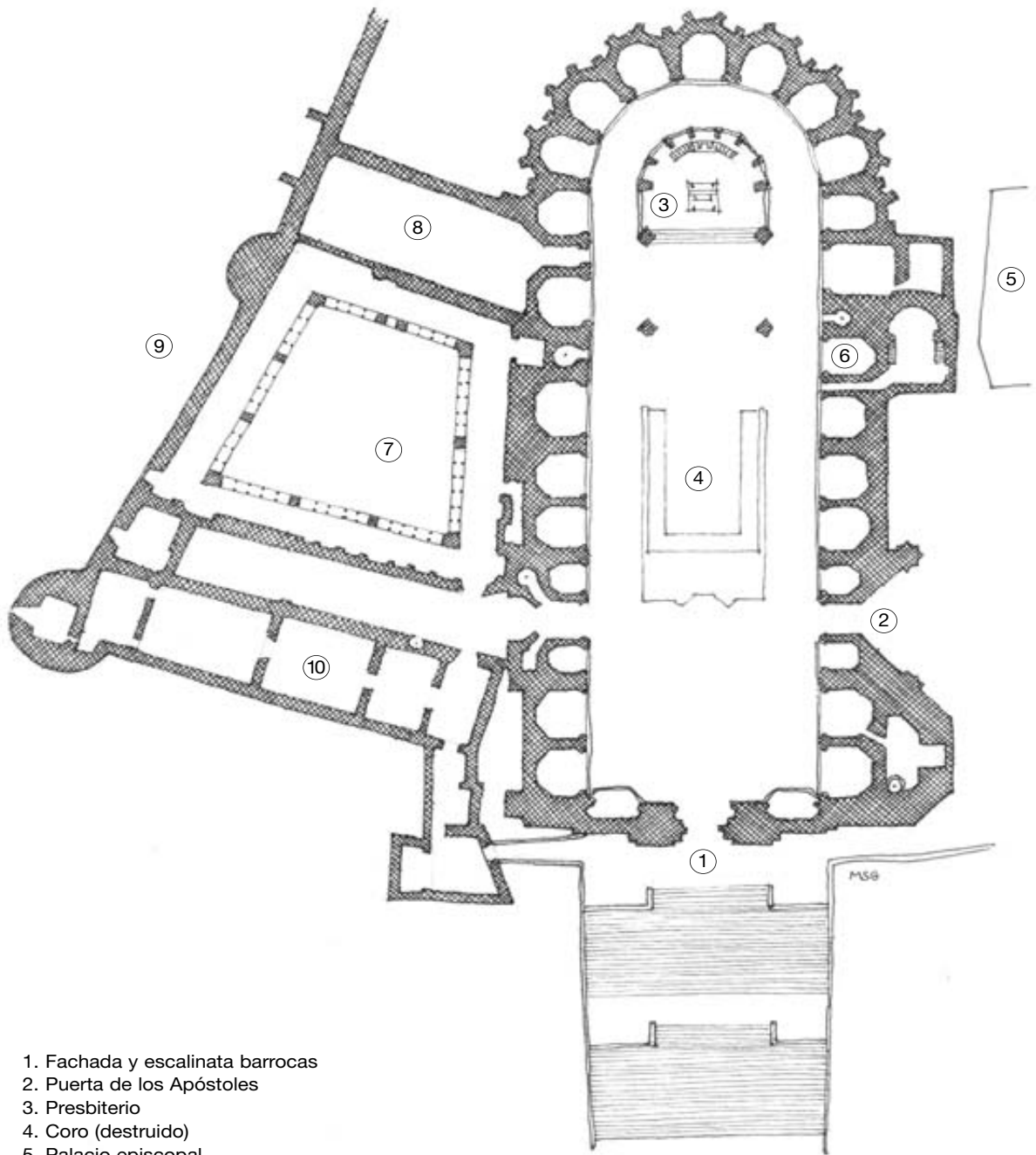
BIBLIOGRAFÍA

- BALDELLOU SANTOLARIA, M. A., *Ricardo Velázquez Bosco*, Madrid, 1990.
- BAROJA, P., *La feria de los discretos*, Madrid, 1965.
- CALVO CAPILLA, S., *Estudios sobre arquitectura religiosa en Al-Andalus: las pequeñas mezquitas en su contexto histórico y cultural*, Madrid, 2001.
- , *Urbanismo en la Córdoba islámica*, Madrid, 2002.
- CAPITEL, A., *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, 1988.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A., «La mezquita de Córdoba», *Cuadernos de arte español*, n° 97, Madrid, 1993.
- MUÑOZ MOLINA, A., *Córdoba de los omeyas*, Barcelona, 1991.
- NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998.
- y RECIO MATEO, L., *La mezquita catedral de Córdoba patrimonio de la Humanidad*, Granada, 2005.
- NUERE MATAUCO, E., *Carpintería de armar española*, Madrid, 2003.
- PONS SOROLLA, F., «La mezquita de Córdoba y la posible recuperación de su espacio interior mediante el traslado de la catedral cristiana», *Arquitectura*, n° 168, Madrid, 1972.
- ROLDÁN, M., *Nuevas máscaras y utopías*, Madrid, 1988.
- RUIZ SOUZA, J. C., «La fachada luminosa de Al-Hakam II», *Madrid Mitteilungen*, n° 42, Madrid, 2001.
- , «Al-Andalus y cultura visual», en *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media: Simposio internacional*, Valladolid, 2007.
- TORRES BALBÁS, L., «Restauración, en el siglo XVIII, de la cúpula que precede al mihrab de la mezquita de Córdoba», *Obra dispersa*, vol. I, Madrid, 1981.
- VAQUERIZO GIL, D. (dir.), *Guía arqueológica de Córdoba*, Córdoba, 2003.
- VILLAR, A., DABRIO, M. T. y RAYA, M. A., *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Sevilla, 2005.
- VV. AA., número especial de *Arquitectura*, n° 256, Madrid, 1985.

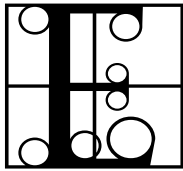
GERONA

EL SUEÑO DEL ARQUITECTO





1. Fachada y escalinata barrocas
2. Puerta de los Apóstoles
3. Presbiterio
4. Coro (destruido)
5. Palacio episcopal
6. Tribuna
7. Claustro
8. Capilla conventual
9. Muralla
10. Museo



n nuestro país no se conservan (salvo una relativa excepción, que encontraremos en Oviedo) lápidas o relieves con efigies de arquitectos medievales, similares a las que podemos ver en Viena o Caudebec, o a las que jalonaban el desaparecido laberinto que había en el pavimento de la catedral de Reims. En ellos, como suele suceder entre los profesionales de las llamadas entonces «artes mecánicas», era normal que el personaje fuese retratado con las herramientas que lo acompañaban en su trabajo. Para llegar al rango de maestro de obras, lo que hoy llamaríamos arquitecto, antes había que pasar por todos los jalones ascendentes del escalafón, en un largo período formativo que aseguraba el conocimiento directo de los oficios ligados a la construcción y la posibilidad real de supervisar el trabajo de todos y cada uno de los artesanos que un día habrían de estar a su cargo. Por eso, en los retratos y en las tumbas de los maestros de obra es frecuente que aparezcan cinceles, escuadras y mazas junto a plomadas y niveles, que recuerdan, con sus diversas aplicaciones, las múltiples facetas prácticas de su profesión.

Pero la herramienta que más caracteriza al arquitecto, aquella que nunca podía faltar en su mesa de trabajo y, después, entre sus atributos gremiales funerarios, es el compás. Con el compás no sólo se trazan círculos: también se halla la bisectriz de los segmentos y de los ángulos, se trasladan medidas, se marcan los puntos con los que trazar complejas figuras geométricas, se dibuja todo tipo de molduras y arcos... Con razón se decía de alguien que tenía «el compás en el ojo» para definir lo que hoy denominamos «ojo de buen cubero». Una herramienta tan versátil y tan ligada a la medida (y, por ello, también a la proporción) no podía escapar a los símiles teológicos, y así se habló con frecuencia del «Dios arquitecto», al que se representaba dibujando el orbe, en el que cabía el mundo y los astros, con un compás en la mano. Como broma, debe recordarse que los arquitectos, al contrario que los aparejadores y los ingenieros, carecen de santo patrón: se ve que ninguno ha acopiado virtudes suficientes como para ser canonizado. Algunos de ellos pensarán con razón que no les hace falta entrar en el santoral, teniendo al mismísimo Dios en el gremio...

Bromas y endiosamientos aparte, no hay que olvidar que el compás, la escuadra, los cartabones y varas componían, en numerosas ocasiones, las bases del método empírico por el que se guiaban muchos maestros de obras que no sabían leer ni escribir. La geometría tenía entonces el papel de transmisora de conocimientos aprendidos con la experiencia y transmitidos a través de croquis y hojas de taller que pasaban de mano en mano. Con esa formación a pie de obra, en la que se basculaba entre una geometría práctica, exenta de complejos cálculos matemáticos, y el conocimiento directo de los materiales, los arquitectos medievales se enfrentaban a retos increíbles, lo que prueba que la tradición bien entendida es aquella que, en vez de paralizar en una rutinaria repetición de medidas y modelos, sienta las bases para una continua y fundamentada experimentación.



Emblema de los arquitectos en la catedral de Barcelona.

El compás, acompañado de la rosa (la medida y la belleza), entró enseguida a formar parte del emblema gremial de los arquitectos, tal como se ve en la sillería gótica de la capilla de los arquitectos que hay en el claustro de la catedral de Barcelona. Pero este emblema, al igual que el que corona la puerta de la antigua escuela de arquitectura de Madrid, en la calle de los Estudios, es sólo una representación plástica. Como lo que nos gusta es encontrar excusas para viajar, y aquí podemos hacerlo sin otro esfuerzo que pasar una página tras otra, propondríamos comenzar este capítulo sobre la formidable catedral de Gerona con una visita al museo madrileño de la Fundación Lázaro Galdiano, donde se exhibe en una vitrina un compás original del siglo XV: una herramienta que pudo ser idéntica a aquellas que estuvieron en las ma-

nos de quienes, a principios de esa misma centuria, confirmaron tras largos cálculos y meditaciones la posibilidad de crear en Gerona la nave más ancha que habría de darse en toda la arquitectura gótica medieval.

DOS REUNIONES DE ARQUITECTOS

La primera vez que se pararon las obras de construcción de la catedral gótica de Gerona fue en 1386, cuando algunos canónigos pensaron que el templo que había comenzado a renovar su fábrica varios decenios atrás no iba a cumplir, por lo reducido de su tamaño, las expectativas. Para semejante resultado no hubiese merecido la pena, debieron de pensar, derrocar los ábsides y el crucero de la vieja catedral románica, que era una iglesia de una sola nave erigida, a comienzos del siglo XI, sobre los restos del capitolio de la Gerunda romana.

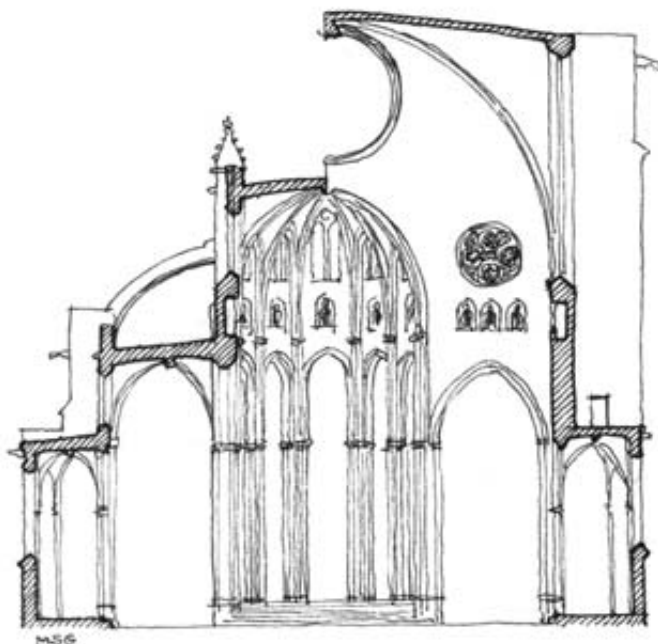
Por entonces, cuando faltaba poco para que terminase el siglo XIV, ya estaba realizada casi toda la cabecera gótica que aún hoy podemos ver, que con su girola jalonda de capillas radiales parece una versión reducida de la girola de la catedral de Barcelona. Las dudas que se tenían acerca del modo más adecuado de proseguir la catedral desembocaron en una primera reunión de arquitectos, un hecho que, como explica Santiago Huerta, era frecuente en las grandes construcciones medievales y renacentistas. Téngase en cuenta que muchas veces se proponían formas y tamaños que nunca antes habían sido probados, lo que acarreaba dudas y hacía necesarias las consultas entre los técnicos más reputados. El asunto era muy serio, ya que muchas veces el deseo de crear edificios maravillosos terminaba en traumáticos y costosísimos derrumbes.

En Gerona, la consulta de 1386 se saldó con un resultado decepcionante. En esa ocasión ya hubo quien proponía la idea, considerada entonces descabellada, de continuar el templo abarcando con una sola e inmensa nave la anchura de las tres que poseía la cabecera, pero una aplastante mayoría de los miembros del cabildo y de los arquitectos convocados abogó por la prosecución de las obras sin hacer modificaciones en el proyecto previsto. Se sospecha que en parte pudo pesar el origen barcelonés de la mayoría de los técnicos, que acaso no querrían en Gerona un edificio que hiciese sombra, por su tamaño y novedad, a la sede de Barcelona; como veremos en el capítulo dedicado a la catedral de León, la competencia catedralicia entre ciudades era real, y motivo de no pocos afanes y desafíos.

Tras este varapalo a los que pretendían hacer en Gerona una obra grandiosa y sin precedentes, la convicción con la que se retomaron los trabajos no debió de ser, sin

embargo, muy fuerte, pues en treinta años tan sólo se levantaron dos pilares, entre los muchos necesarios para continuar el edificio conforme a lo acordado. Pasados esos tres infructuosos decenios, en 1416, el cabildo volvió a paralizar las obras con el fin de tomar una resolución definitiva. Para ello se convocó un nuevo cónclave de arquitectos, entre los que se encontraban los maestros que entonces dirigían la construcción de los más grandes templos de la Corona de Aragón: las catedrales de Barcelona, Tortosa, Tarragona y Narbona, así como las iglesias de Manresa, Castellón de Ampurias, Perpiñán y la parroquia barcelonesa de Santa María del Pino.

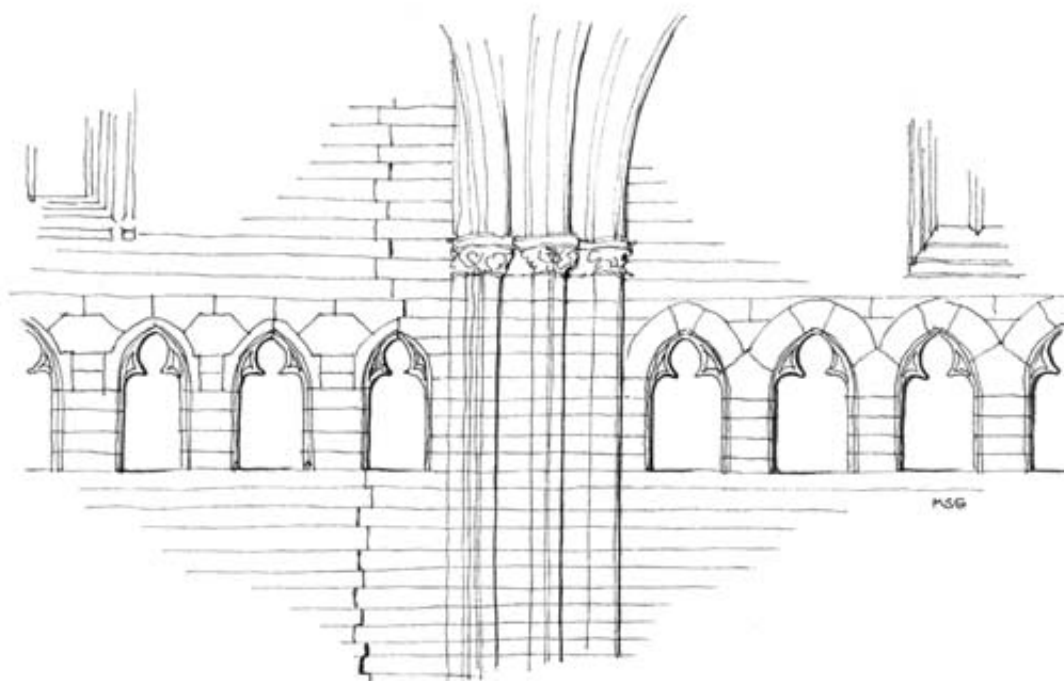
La cabecera, aunque no muy grande, estaba muy bien construida y no se contemplaba la posibilidad de demolerla, por lo que el dilema se encontraba más bien en hallar la mejor manera de reconducir los trabajos de forma que se consiguiese un espacio amplio y de efecto grandioso sin caer en la discordancia con lo que estaba ya hecho. Durante esta segunda reunión, en la que los arquitectos debían contestar bajo juramento las preguntas de una encuesta, la mayoría de los técnicos abogó por la opción más conservadora, esto es, seguir la catedral conforme al plan inicial de tres naves; pero algunos de los presentes (entre ellos Guillem Sagrera, a quien encontraremos en Palma, y el entonces maestro de la obra de Gerona, Guillem Bofill) defendieron la idoneidad de que esas tres naves se convirtiesen a partir de lo ya construido en una sola, lo que depararía un ámbito único, de una amplitud nunca vista hasta entonces.



Sección de la catedral, como hubiese sido con tres naves y con la nave única que fue construida.

El mecanismo tradicional en las decisiones de los cabildos, que tras las discusiones previas se resolvían por mayoría mediante su votación en la sala capitular, no tuvo entonces efecto: la opción ganadora no fue la de la mayoría, sino la más osada y minoritaria. En ello debió de influir que, en esta segunda reunión y al contrario que en la primera, ninguno de los maestros dudó de la posibilidad técnica de la solución más novedosa; los que estaban en contra no arguyeron problemas constructivos, sino razones de tipo estético. Gracias a la debilidad de argumentos de quienes se oponían y al empeño y al poder de convicción de unos pocos maestros, apoyados por algunos miembros del cabildo, la catedral de Gerona siguió teniendo, como había sido en su época románica, un templo de una sola nave, pero con una diferencia sustancial respecto al construido en el siglo XI: la nave única que habría de erigirse a lo largo de los siglos XV y XVI iba a ser la de mayor anchura construida hasta entonces.

Como tantas otras catedrales, la construcción de la de Gerona ocupó varios siglos. La fachada principal, terminada hace pocos años, se concibió como un frente barroco que corona la escalinata que lo precede, pero en el interior se respetaron hasta el final las formas concebidas por los maestros medievales. Las sucesivas fases dejaron su impronta en los costurones que, como cicatrices verticales, se aprecian en los muros de la nave; en cuanto a la diferencia de fechas, puede comprobarse a través de



Arcos del triforio del siglo XV (derecha) y del XVI (izquierda).
Entre ambos tramos hay un costurón que revela distintas etapas.

ciertos detalles prácticos relacionados con la construcción. Por ejemplo, los arquillos del triforio desvelan los distintos momentos de su creación a través de un aspecto tan escasamente visible como el despiece diferente de las piedras con las que están hechos: según avanza el tiempo, el corte de la piedra está más cuidado.

LAS NAVES DEL TEMPLO

De tres, de una, de cinco naves... Las descripciones incluidas en los libros de arte y en las guías turísticas dicen siempre el número de naves que tiene un templo; lo que suelen pasar por alto es para qué sirven esas naves.

Sin embargo, deberíamos saberlo si queremos entender unos edificios que, sin excepción, estaban pensados «de dentro a fuera»: lo importante en ellos, lo que condicionaba el proyecto arquitectónico, era el espacio interior, por mucho que la presencia externa terminase cobrando, sobre todo a través de portadas y torres, un papel sobresaliente. Este giro copernicano en cuanto a la relevancia dada al exterior y al interior de los edificios es lo que más distingue, mucho más que las cuestiones estilísticas, a los templos de las tres grandes religiones monoteístas respecto de sus predecesores paganos. Los templos griegos estaban concebidos casi como volúmenes escultóricos, que con su rotunda presencia servían para señalar y proteger el suelo sagrado que les servía de cimiento. En cuanto a los templos romanos, sus fachadas columnadas hacían de fondo monumental a los espacios más representativos del poder imperial, los foros, pero su interior raramente pasaba de ser una simple estancia rectangular. En ambos casos, la razón es que el culto no tenía lugar dentro del templo: los fieles iban en procesión y llevaban ofrendas, pero sólo los sacerdotes accedían al interior para depositarlas ante las imágenes de los dioses. Entre los romanos, además, la orientación del edificio de culto solía ser indiferente, y sobre todo se concedía importancia a su colocación dentro del conjunto monumental donde iba inserto.

Por el contrario, judíos, cristianos y musulmanes precisan un determinado espacio interior para desarrollar sus ritos, en los que de una u otra forma siempre participan, salvo en algunos casos de clausura rigurosa, los fieles. En las catedrales, las tres naves que casi todas tienen delatan otros tantos espacios y funciones: la nave central es aquella donde se celebra el culto, la que contiene el núcleo solemne del edificio, formado por el presbiterio (donde se sitúa el altar mayor) y el coro, mientras las naves laterales sirven para circular por ellas, comunicar las capillas y las distintas dependencias, y dejar lugar para las procesiones que con regularidad recorrían el interior del tem-

plo. En Gerona pasaba lo mismo que en otras catedrales de nave única, como las de Albi o Coria: en vez de apoyarse en los pilares que separan las distintas naves, el coro conforma una especie de edificio dentro del edificio, dejando a ambos lados unos espacios de tránsito que tienen el mismo papel funcional que unas naves laterales.

Esto que acabamos de decir es todavía constatable en las catedrales mencionadas de Coria y de Albi (esta última, una de las pocas francesas que escapó a las destrucciones revolucionarias), pero no en la de Gerona. Al final del capítulo dedicaremos unas líneas al gravísimo expolio que ha padecido esta catedral, aunque ahora podamos volver sobre nuestros pasos para atender a algunos de los elementos más antiguos del templo. Eso hará que, por un momento, asumamos un estricto orden cronológico, lo que nos llevará en primer lugar no a las construcciones que quedan de época románica, sino al origen geológico de la peculiar piedra numulítica, generalmente llamada, por simplificar, piedra de Gerona.

PIEDRA DE GERONA

Las piedras pintan las ciudades. Si Ávila es gris granito y Salamanca posee el color anaranjado de la arenisca de Villamayor, Gerona ofrece el tono perlado que le da la piedra caliza con la que están construidos sus edificios antiguos. Como toda caliza compacta, la de Gerona cobra cierto brillo al ser pulimentada, lo que aumenta las posibilidades de contraste entre las zonas más elaboradas (columnas, portadas...) y las que por su condición más económica y utilitaria se dejaron rugosas.

La mayor singularidad de la piedra de Gerona está, empero, en la claridad con la que muestra su origen orgánico. Nos hemos acostumbrado a ver la piedra como sinónimo de lo inmóvil y lo inanimado, cuando lo que ocurre es que posee ciclos tan largos que escapan inevitablemente a nuestros ojos. Del mismo modo que no advertimos el movimiento de la Tierra cuando, a una velocidad sin embargo vertiginosa, da vueltas sobre sí misma, permanecemos ajenos a la perpetua transformación de la piedra, operada a unos ritmos tan dilatados que nuestras vidas para ella son apenas fracciones de un instante. Si el proceso de formación y erosión de los minerales demuestra un movimiento apreciable aunque lentísimo, la aparente contradicción entre piedra y vida queda en entredicho para quien se detiene a observar ese material. Cualquiera que haya labrado piedras calizas sabrá que los bloques hoy inertes están cuajados muchas veces de pequeños organismos fósiles, de ramas y conchas que quedaron petrificados hace millones de años, de modo que trabajar un bloque viene a ser

una manera peculiar de bucear, sustituyendo la escafandra por los punteros y cinceles, a través de un fragmento prehistórico del fondo marino.

La azulada piedra de Gerona brilla a veces como el agua en movimiento, con puntos que captan la luz y la espejean; estos puntos ovalados son millones de fósiles, que quedaron atrapados en el magma cuando las presiones sedimentarias del subsuelo los soldaron en un cuerpo común. El resultado no sólo produjo hermosura, sino ventajas técnicas: los arquitectos que defendían la opción de la nave única de la catedral arguyeron que quienes dudaban de su firmeza desconocían, por su calidad de forráneos, la dureza y fiabilidad de la piedra local. Por eso, durante los siglos del gótico fue frecuente la exportación a otros puntos de Cataluña, y aun de Valencia, Baleares e Italia, de la piedra numulítica de Gerona, usada por ejemplo en las esbeltísimas columnillas que sirven de parteluz en tantos ventanales de la arquitectura civil de la época o, como señala Francesca Español, en los claustros, cuyos bloques previamente labrados viajaban en carretas hasta el puerto de San Feliú de Guíxols y de allí, en barco, hasta el lugar donde fueran a ser montados.

Esa calidad material es lo que explica en parte la forma del claustro de la catedral de Gerona, que ahora pasaremos a describir junto a los otros elementos que sobrevivieron a la sustitución de la vieja catedral románica por otra gótica.

ELEMENTOS ROMÁNICOS

El claustro románico de la catedral de Gerona tiene una planta muy irregular, obligada por la posición diagonal de la muralla. Es una nueva señal de divergencia de mentalidad entre la Edad Media y el clasicismo, pues lo que aquí importaba era el aprovechamiento del espacio, aunque a cambio primasen la desigualdad y la asimetría. En el claustro la labor escultórica es profusa, repartida entre los bellos y maltratados capiteles y las bandas esculpidas que, a modo de frisos, envuelven los gruesos pilares que se alternan de cuando en cuando con las columnas. Entre esos frisos, ornados con historias del Antiguo Testamento, los artesanos encontraron sitio para retratarse en pleno trabajo: así podemos descubrir a dos carpinteros escuadrando una viga y a dos canteros golpeando con escodas, conformando estos últimos una de las representaciones de operarios más conocidas de nuestra Edad Media.

Pero lo que sorprende a quien contempla con algo de tiempo el claustro catedralicio es su estructura. Lo habitual es que los elementos más diáfanos de los edificios románicos (las galerías porticadas, los claustros) vayan cubiertos con techumbres

de madera, que unen a su ligereza la ausencia de peligrosos empujes diagonales. Contradiciendo esa norma general, las galerías claustrales de Gerona han de soportar pesadísimas bóvedas de cañón, que en varias de las pandas son además de un cuarto de cañón, que parecen precipitar sin piedad todo su peso sobre las aparentemente frágiles columnillas. La solución a esta combinación tan sorprendente desde el punto de vista estructural tiene que estar en tres aspectos: los anchos pilares aludidos, que estabilizan el conjunto, la homogénea solidez de la piedra y la notable separación entre las columnas. Respecto de esto último, debe observarse que las columnas dobles

que caracterizan a la mayor parte de los claustros románicos suelen estar juntas, cuando no labradas en el mismo bloque; sin embargo, en Gerona las columnas emparejadas están espaciadísimas, de modo que, aunque exista aire entre ellas, las filas de columnas actúan como un muro muy ancho, suficiente para asumir la inusitada carga de las bóvedas masivas que se le superponen.

Desde el claustro se obtienen las mejores vistas del resto de construcciones románicas de la catedral, amnistiadas por la ejecución de la obra gótica a partir del siglo XIV: el hoy llamado Tinell, una estancia en la que se exhiben las vestimentas litúrgicas, y la conocida como torre de Carlomagno. Esta última es la parte más antigua de todo el conjunto, y ofrece una imagen reveladora del contraste entre el tosco y desnudo sillarejo de la torre y la ornada finura, propia del románico pleno, de las galerías, un momento de evolución de las técnicas de la cantería y la escultura al que dedicaremos un apartado al hablar de la catedral de Jaca.

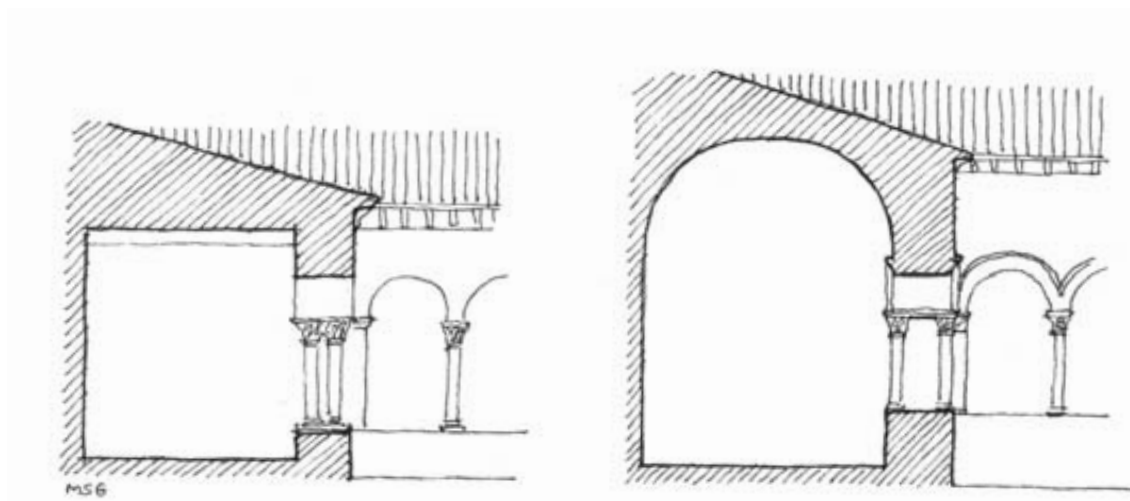


Interior de la catedral de Coria.



Canteros del claustro.

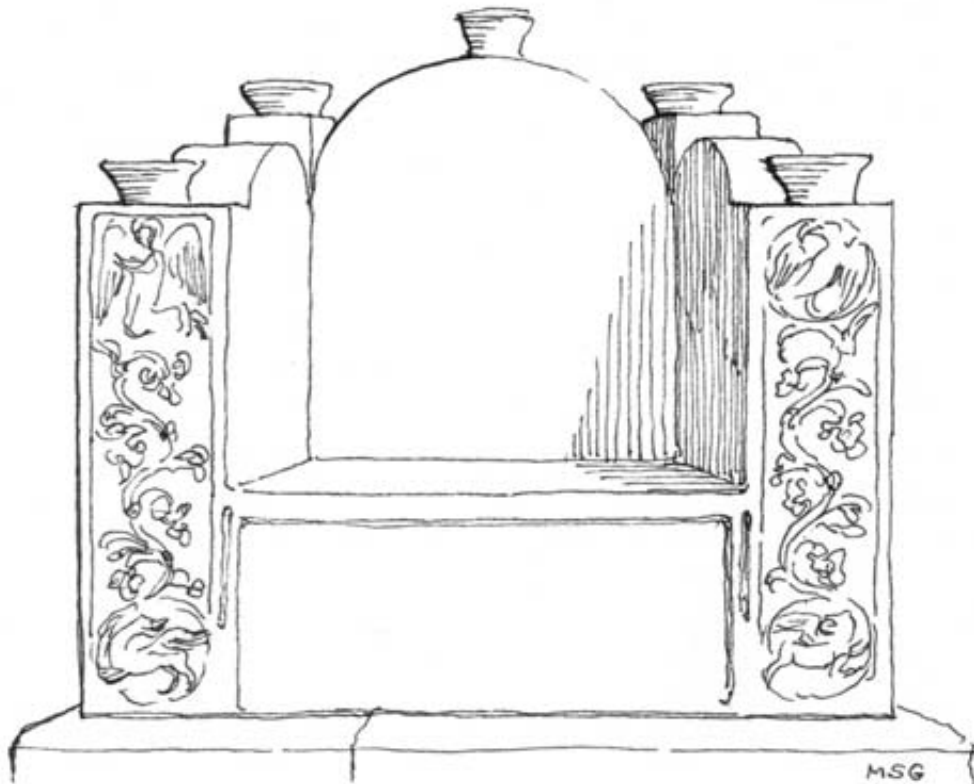
En cuanto a singularidad, los restos más importantes de la desaparecida catedral románica están dentro del templo. Se trata de la mesa de altar, monolítica —su frontal se perdió a principios del siglo XIX, cuando, al igual que el retablo de plata de la catedral de Valencia, fue fundido a causa de la invasión napoleónica— y, sobre todo, de la cátedra, la más vieja y notable silla episcopal de las conservadas en España. Está hecha en un solo bloque de mármol pirenaico, y su posición actual sobre una escalinata doble responde al momento en el que fue aprovechada al reorganizar el presbiterio, como más tarde describiremos, durante el siglo XIV.



Sección comparada de dos claustros románicos.

La pesada mole de la catedral nos lleva por último hasta la sala más recóndita del museo diocesano, allí donde bajo una luz tenue se exhibe el tapiz de la Creación, una obra única que sólo puede compararse, por antigüedad e importancia, con el famoso tapiz de la catedral de Bayeux. Ante este tejido maravilloso podremos recordar otro aspecto hoy perdido de nuestros viejos templos, cuando se vestían con telas, tapices y sargas, que junto a los enlucidos y las pinturas murales apenas dejaban ver los muros de piedra que hoy, desprovistos de aderezos, son los que predominan. Todavía podemos admirar en viejas fotografías el efecto suntuoso de los tapices que hasta hace unos años envolvían, como lujosísimas fundas, los anchos pilares de la catedral de Tarragona.

Después de contemplar el tapiz de la Creación en la penumbra, deberemos acostumbrar nuestros ojos a la luz exterior, adonde nos dirigiremos para visitar otro testimonio esencial de la catedral románica, aunque por quedar fuera del ámbito del templo no suele aparecer en las plantas: el palacio episcopal, donde hoy está instalado el interesantísimo Museo de Arte de Gerona.



La catedral.

UN BARRIO CATEDRALICIO

Aparte del templo en sí, lo que dota a la catedral gerundense de un especial atractivo es su posición urbana, en un entorno impresionante hondamente condicionado por la presencia de la gran fábrica y de la propia institución catedralicia. Como afirma Marc Sureda, gran parte del recinto amurallado de la ciudad forma en realidad parte de la catedral: la plaza occidental está invadida por la formidable escalinata que precede a la fachada barroca —construida en el siglo XVII para sustituir la viejísima escalera que ascendía hasta el capitolio romano—, y la de los Apóstoles es una creación capitular al construirse, en el siglo XVI, una cisterna que regulariza las pronunciadas pendientes y que se asoma al exterior mediante una fuente monumental y un pozo. Más allá de los ábsides se extendían las casas de los canónigos, cuyas ruinas están hoy integradas en el bellissimo paseo arqueológico de la muralla; el resto de edificios e instituciones ligadas al cabildo (la pía Almoina, la casa del arcediano, el propio palacio episcopal) cierran y definen los lugares más emblemáticos.

Hay que añadir que el vecindario más inmediato de este denso conjunto catedralicio lo formaba la nutrida comunidad judía, que hasta la expulsión de 1492 habitaba las recónditas callejuelas anejas sin que se sepa de ningún conflicto que ensombreciera la convivencia de judíos y canónigos hasta finales del siglo XIII, cuando comenzaron a darse algunos casos de acoso que a partir de ese momento no dejarían de crecer. Durante el siglo XIV se recrudecieron los ataques contra los hebreos, instigados muchas veces por los eclesiásticos, que llegaron a arrojar piedras sobre los tejados de la judería desde la catedral. De poco sirvió que los judíos estuviesen protegidos por el rey, quien obtenía de ellos las mayores rentas fiscales: antes de la expulsión final, el *call* gerundense era ya un barrio casi abandonado, habitado sólo por unas pocas familias que habían resistido penosamente a los hostigamientos del populacho, encorajinado por prejuicios y bulos, y la propia Iglesia.

El palacio episcopal ocupa todo el frente oriental de la plaza de los Apóstoles y está, como puede observarse, unido físicamente a la catedral. Es posible que incluso se asomara a ella a través de una pequeña tribuna, situada sobre la capilla de los santos Juanes, a la que se ha atribuido el dudoso papel de balcón para un supuesto órgano y que es sistemáticamente ignorada en las representaciones del interior del templo, desde la que George Edmund Street grabó en el siglo XIX hasta la correspondiente sección longitudinal del moderno plan de restauración de la catedral.

Las residencias de los obispos no eran de su propiedad, sino que se cedían a los prelados hasta que a su muerte o traslado de sede fueran ocupadas por su sucesor. Este



Palacio episcopal y tribuna lateral.

baile de inquilinos conllevaba numerosas reformas y ampliaciones para que el palacio se acomodase a los gustos y necesidades del correspondiente obispo. Hoy el usufructuario del palacio episcopal de Gerona es aquel que desee internarse en su patio y en sus salas para disfrutar de un museo donde se guardan algunas piezas excepcionales. Aparte del interés que tiene el propio edificio —que, conforme a lo que estamos repitiendo desde la introducción, debe verse como una parte más de la catedral—, su visita nos enseña algunas obras notables relacionadas directamente con el templo. Las más singulares de ellas quizá sean, por su carácter único, las tablas enyesadas y dibujadas, a modo de bocetos, por el maestro vidriero que cerró con vidrios de colores las ventanas de la capilla mayor.

LA CONDESA Y EL REY

Como todas las catedrales, la de Gerona acopia en su interior multitud de pinturas y esculturas, la mayor parte de las cuales tiene un valor sobre todo religioso e histórico.

Nuestro objetivo no es hacer una relación detallada de cada obra y cada retablo, por lo que nos limitaremos a llamar la atención del lector sobre tres piezas magistrales, esculturas todas ellas. Una es la estatua yacente de la condesa Hermesindis, hecha en el siglo XIV y, por tanto, doscientos años más tarde de su muerte, que hoy se exhibe sobre una horrible base de cristal ahumado. Es obra de Guillem Morei, quien también trabajó en Palma de Mallorca. El rostro de la condesa, idealizado como corresponde a una efigie simbólica de alguien cuyas facciones desconocía el escultor, tiene las formas tan depuradas como si se tratase de un antecedente de las pulimentadas cabecitas mármóreas de Constantin Brancusi.

La siguiente escultura se muestra en el museo de la catedral, y es aquella que por tradición se denomina Carlomagno. Sin embargo, la estatua no debe de representar al antiguo rey germánico, sino a un monarca contemporáneo del escultor: Pedro IV de Aragón, llamado el Ceremonioso. Este rey, muy aficionado a las artes y a la arquitectura, tiene el honor de ser el autor del primer elogio de la acrópolis de Atenas desde el final del mundo antiguo. Debido a la expansión de los catalanes por el Mediterráneo, hubo un momento en el que el alcaide del «castillo» de Atenas (la acrópolis) pidió al monarca refuerzos para protegerlo, y el rey se los envió gustoso, apoyando su aprobación en que dicho castillo era la mayor maravilla que había en el mundo, de tal calibre que ningún rey cristiano —y él lo sabía bien, pues era rey cristiano y aficionado a la arquitectura— sería capaz de igualarla.

Si las dos anteriores eran del siglo XIV, la última escultura a la que nos referiremos es ya renacentista, del siglo XVI. Se trata del sepulcro del obispo Guillem Boïl, con la figura del prelado contorsionada en una postura insólita, que no se sabe si es de reflexión, de sueño atormentado o de dolor. Lo más probable, sin embargo, es que el visitante interesado deba conformarse con ver esta obra en algún libro, pues se encuentra vedada incomprensiblemente tras una reja, compartiendo su encierro con el singular monumento de la Dormición de la Virgen. Este tipo de monumentos, del que hay otro ejemplar notable en la catedral de Palma, estaba concebido para representaciones litúrgicas que hoy se han perdido.

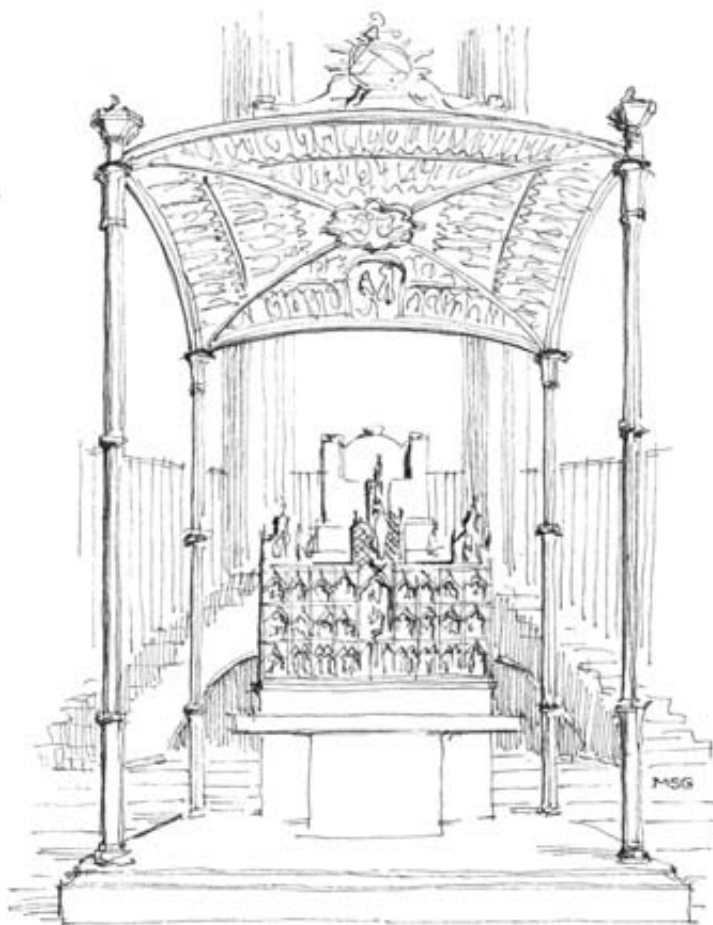
ESPACIO VACÍO

Imaginemos que el templo de Zeus en Olimpia no es un montón de ruinas, sino un edificio que hubiese llegado íntegro hasta nosotros; supongamos que hubiese sido respetado por los fanáticos que lo incendiaron y que no hubieran hecho mella en él

los terremotos que derribaron sus piedras. Pensemos incluso que en su interior se conservase, aunque fuese despojada de su valioso revestimiento de oro y marfil, la colosal estatua de Zeus labrada por Fidias, una de las maravillas del mundo antiguo, que ocupaba toda la altura de la cella; esto llevó a decir a quienes la vieron que, si hubiese querido ponerse de pie, la imagen gigantesca del dios no hubiese podido hacerlo, pues sentado como estaba en su trono ya rozaba la techumbre con sus cabellos.

Pues bien, ¿desmontaríamos la escultura de Fidias y enviaríamos sus pedazos a un museo porque con su masa no nos dejaba ver el espacio interior del templo? Y en un vertiginoso descenso que sirve para que no puedan decirnos que acudimos a ejemplos demasiado llamativos, ¿quitaríamos el sofá de nuestra casa porque interrumpe la perspectiva del cuarto de estar? ¿Descolgaríamos los cuadros porque obstruyen la visión de las paredes, y las alfombras porque nos impiden apreciar el suelo de parqué?

Esta conducta absurda es la que durante el último siglo impera entre algunos de los cabildos catedralicios españoles. En el caso de Gerona, hasta hace poquísimos años se conservaba intacta la organización original del templo, que, si no tan antigua ni famosa, era tan venerable y digna de respeto como en su día lo fue el Zeus olímpico. Después de un desmontaje provisional en 1936, hasta 1975 se mantuvo en su lugar el coro, fecha en la que fue desmantelado sin que quedase de él más que la silla episcopal y algunos sitiales sueltos, colocados de cualquier manera en la llamada capilla conventual. Hoy sólo resta en el centro de la nave el moderno órgano, un instrumento al parecer



Presbiterio de la catedral, en su estado hasta hace pocos años.

notable pero de aspecto muy poco agraciado, que el plan de restauración actual pretende también hacer desaparecer.

Desmontado el coro, quedaba en su lugar lo que para muchos conocedores era el presbiterio catedralicio medieval mejor conservado de cuantos existían, donde los elementos procedentes de la catedral románica (el altar, la cátedra) habían sido englobados durante el siglo XIV en un conjunto formidable, enriquecido por el desaparecido frontal y las maravillas góticas, llegadas felizmente hasta nosotros, del retablo y el baldaquino de plata. Pero eso era hasta hace unos pocos años: ahora el retablo puede verse flotando sobre unos pobres perfiles metálicos, mientras el baldaquino ha desaparecido inexplicablemente de su lugar. Quizá alguien se haya fijado, al visitar el tapiz de la Creación, en cuatro pilares plateados relegados a un rincón de la misma vitrina: son los apoyos del baldaquino, cuyo dosel cuajado de relieves ha sido objeto de una restauración y que, vistos los precedentes, quizá no vuelva nunca más al lugar que ocupaba desde hace más de seiscientos años.

Bajo la admirable arquitectura de la gran nave de la catedral, el visitante que observa aquel vacío sabiendo que no se concibió para ser un espacio diáfano, sino para cobijar a la manera de un dosel pétreo las actividades que podían tener lugar bajo su manto protector, como un segundo y gigantesco baldaquino abovedado que diera la réplica al baldaquino de plata que protegía simbólicamente el retablo y el altar, puede tener la tentación de pensar que el actual vacío no es sólo espacial; que quizá se corresponda a ese otro vacío que aqueja a nuestro tiempo, ya se sienta uno personalmente más apegado a la supuesta modernidad o a los supuestos valores tradicionales: la atención a la forma en perjuicio de su contexto y su significado.

PERSONAS LEYENDO

A pesar de sus múltiples bellezas, la catedral de Gerona nos deja la impresión amarga de asistir a la destrucción impune de lo que hasta hace pocos años era un conjunto único. Al final, las obras maestras cobran a veces la indeseable función de convertirse en un señuelo que acapara toda la atención, de forma que logran ocultar con su deslumbrante esplendor lo que junto a ellas ocurre. La gran estructura gótica de la catedral se ha convertido así en una atracción en sí misma, sin que a nadie parezca importarles lo que suceda a su sombra. Al fin y al cabo, todo se olvida enseguida: ¿no le dijo alguien al joven guía, y así lo repetía este último a quienes le preguntaban por ello, que el coro y el baldaquino fueron destruidos en la Guerra Civil?

Pero la tristeza se amortiguará en cuanto nos pongamos a pasear por el maravilloso casco viejo de Gerona. Mirando desde la muralla, asomados a uno de los puentes tendidos sobre el Oñar, visitando las iglesias de San Félix, San Pedro de Galligans o San Daniel, asomándonos a alguno de los patios o a las magníficas termas románicas conocidas como «baños árabes», recorriendo la plaza solitaria de Santo Domingo o la concurrida de la Rambla, subiendo la escalinata de San Martín o algunas de las empinadas callejas de la judería, podrán venirnos a la mente algunas imágenes consoladoras. En el museo catedralicio y en la portada de los Apóstoles (esta sí despojada de sus esculturas, que eran de barro cocido, en la Guerra Civil) hemos contemplado unas figuras que han conseguido quedarse prendidas en nuestra memoria. Unas son las delicadísimas efigies de alabastro atribuidas al gran Lorenzo Mercadante, un escultor al que volveremos a ver en Sevilla; otra es la primera ménsula de la izquierda de la portada de los Apóstoles antes citada, con una pareja tallada en la piedra caliza local.

Ambos grupos de esculturas poseen una característica común, fuera de que los dos son góticos, y que también comparten con otras figuras de la catedral, como la tumba del archidiácono Dalmau de Raset: son representaciones bellísimas de personas leyendo. Sean mujeres u hombres, todos ellos extienden sus manos a modo de atriles carnales, donde descansan los gruesos volúmenes abiertos que les hacen bajar hacia ellos los ojos, a veces con grave concentración. Pese a la mala fama que arrastra la Edad Media, en ningún otro tiempo se han dado tantas y tan maravillosas representaciones de personas con libros, escribiéndolos o leyéndolos. De hecho, el mismo



Ménsula de la portada de los Apóstoles.

libro como objeto material, una invención insuperable a la que jamás lograrán desbancar (y no es romanticismo, sino sentido práctico) los soportes virtuales, procede de la Edad Media; antes, los antiguos debían confiar sus apuntes y lecturas a tablillas enceradas o a incómodos pergaminos enrollados.

La pareja lectora de la portada de los Apóstoles nos hace recordar además una de las representaciones más reveladoras del libro de comentarios al Apocalipsis que se guarda en la catedral, conocido como *Beato de Gerona*. Una de las ilustraciones de ese libro (una joya de la miniatura mozárabe, fechada en el siglo X) es la representación de los dos artistas que lo crearon, el monje Emeterio y la monja Ende; esta última es la primera mujer artista de nuestro país cuyo nombre conocemos. El trabajo conjunto de ambos nos lleva además a recordar un aspecto poco explorado de nuestra Edad Media: la existencia de monasterios dúplices, compartidos por monjas y monjes. La abolición de este tipo de conventos, propios de los siglos altomedievales, no evitó que algunos perviviesen hasta el mismo siglo XIV.

Con esas figuras de artistas y lectores de hace cinco o diez centurias en la memoria y disfrutando al mismo tiempo de la hermosura de la ciudad, se llega a tener la esperanzada tentación de creer que el conocimiento (y tras él su compañero inseparable, el respeto) podrá volver a afluir algún día, para ocupar de nuevo los espacios deshabitados de esa gran nave hueca que, con benévola dejadez, llamamos ahora cultura.

BIBLIOGRAFÍA

BANGO TORVISO, I. G., *El románico en España*, Madrid, 1992.

ESPAÑOL BELTRÁN, F., *El gótico catalán*, Manresa, 2002.

HUERTA, S., *Arcos, bóvedas y cúpulas*, Madrid, 2004.

KOSTOF, S., *El arquitecto, historia de una profesión*, Madrid, 1984.

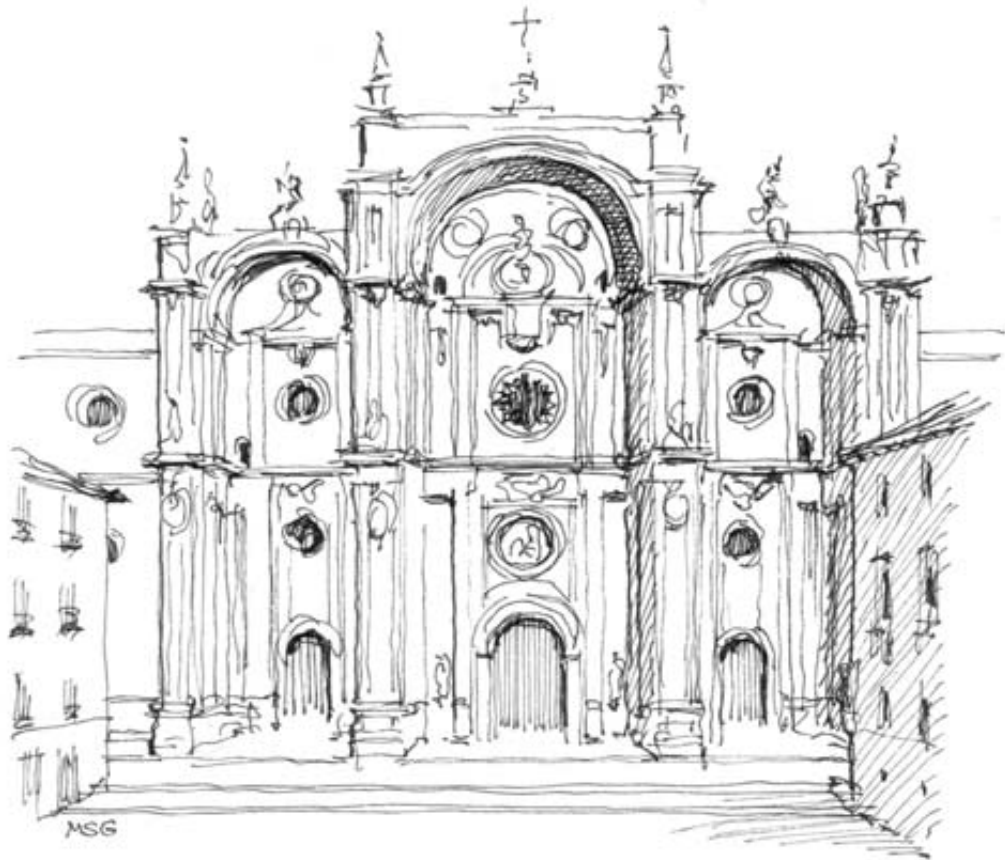
NADAL I FARRERAS, J., *La catedral de Girona. Una interpretació*, Barcelona, 2002.

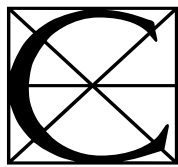
SUREDA I JUBANY, M., *Guía catedral de Girona*, Madrid, 2005.

YARZA LUACES, J. (coord.), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003.

GRANADA

LA CIUDAD TRANSMUTADA





on las excepciones que todos conocemos, hay que admitir que los artistas españoles no han tenido mucha suerte con eso que llamamos «posteridad». Pensándolo mejor, los que han padecido peor fortuna han sido los escultores, ya que las excepciones susodichas incumben sólo al gremio de los pintores. Cualquier extranjero medianamente instruido conocerá los nombres de Goya, del Greco, de Velázquez, no digamos de Picasso; pero ¿quién será capaz de citar ni uno sólo de los escultores que (antes del mediático Chillida) ha dado nuestro país? Incluso entre nuestros paisanos, serán muchos los que no puedan ir más allá de Berruguete y Salzillo, quizá Gregorio Fernández si el interrogado es de Castilla, Martínez Montañés si de Alcalá la Real o Sevilla... En suma, quienes llevaron a cabo sus obras en un ambiente donde flotaba el valor postero de la fama, no la fama inmediata y de rápida caducidad que hoy conocemos, sino la que declamaba para la eternidad y con acompañamiento de trompetas los nombres de los favorecidos por ella, han logrado al fin, con suerte, ser una marchita gloria local y el objeto de estudio de algún recóndito erudito.

De un tiempo a esta parte, la historiografía va ampliándose, y al menos iremos sabiendo de verdad quién fue el autor de cada obra, no como en el siglo XVIII, cuando en sus crónicas de viaje el ilustrado Antonio Ponz tenía por costumbre atribuir a Alonso Berruguete cualquier buena escultura que encontrase en cualquier retablo de cualquier iglesia castellana. Los escultores españoles se suben poco a poco al lento tren de la historia del arte, pero hace mucho tiempo que perdieron otro: el de la leyenda. Donatello, Brunelleschi o Rafael estarán para siempre revestidos con el prestigio del mito, fraguado a veces ya entre sus contemporáneos, un prestigio que nunca logrará ser desbancado por los estudios más documentados y sesudos. Para que exista la leyenda del artista, mucho más —sobre todo últimamente— que la calidad de su obra, es imprescindible que se sepan episodios más o menos singulares de su vida y que se conozca su aspecto físico. Conscientes de esto último, los artistas italianos (y otros foráneos, como Durero) dejaron, desde tiempos de Giotto, un cla-

ro rastro de autorretratos esparcidos por los márgenes de sus obras. Son los suyos rostros que suelen volverse hacia el espectador, entablando con él un vínculo y haciéndole ver así que no pertenecen a la escena representada, sino que es la escena que estamos admirando la que, como autores, les pertenece.

En Italia, las *Vidas de artistas* publicadas a mediados del siglo XVI por Giorgio Vasari consolidaron, en fecha temprana, el interés hacia la biografía de los pintores, escultores y arquitectos, hacia sus hechos y obras, tratados casi como si se quisiera ofrecer al público una alternativa laica del santoral escrito por Santiago de la Vorágine, bajo el título de *La leyenda dorada*, tres siglos antes. Las *Vite* vasarianas tienen en España un equivalente tardío en las *Vidas* de Palomino, aunque la mayoría de los artistas recogidos en ellas sean pintores.

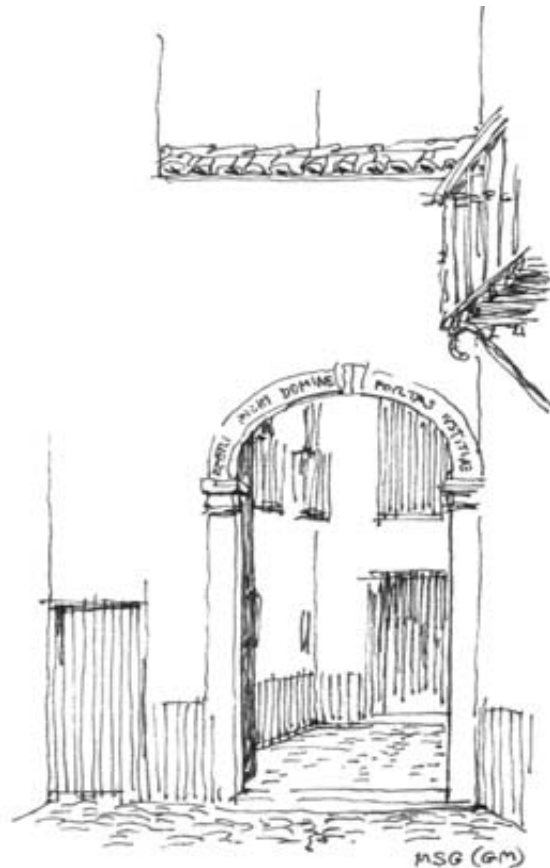
Los escultores españoles podrán algún día figurar en la historia general del arte, pero, ignorantes como estamos de cómo fueron sus vidas, de sus anécdotas, de sus frases más o menos ocurrentes o lapidarias, desconocedores casi siempre de la apariencia de su rostro, nunca podremos verlos elevados en el altar de la hagiografía. A ello han contribuido también el carácter religioso de la mayoría de los encargos y el uso mayoritario de la madera policromada como material escultórico, rasgos ambos que han consolidado la consideración de los escultores españoles como «imagineros»; una definición que, aunque es coherente con la terminología de la época, ha adquirido con el tiempo cierto tinte despectivo. España ha sido para la fama de los escultores una trampa, donde han venido también a caer los que llegaron de fuera. Si se hubiese quedado a trabajar en su Francia natal, en vez de en León y Valladolid, el escultor Juan de Juni estaría hoy considerado en todo el mundo como lo que es: uno de los mejores y más versátiles artistas del manierismo europeo.

UN DESTINO SINGULAR

No sabemos nada del aspecto físico que pudo tener Diego de Siloé. Quizá se encuentre su retrato entre la galería de bustos de la sillería del convento granadino de San Jerónimo, donde se reproducen multitud de rasgos y de actitudes, pero hoy por hoy esta es una suposición imposible de comprobar. Con más suerte, hubiéramos podido al menos evocar su vida doméstica y su lugar de trabajo y estudio visitando la casa que para sí construyó —o más bien adaptó, ya que se trataba de una vivienda morisca— en el centro de Granada. Estaba al fondo de un callejón sin salida, uno de los llamados adarves del corazón de la vieja medina musulmana. Se entraba a ella

a través de un arco con la inscripción *Aperi michi Domine portas iustitiae* («Ábreme, Señor, las puertas de la justicia»), y tenía un patio porticado y en lo alto, galerías de madera. En el zaguán, un banco de piedra servía para descabalar a quien llegase a caballo, y poseía un segundo patinejo para ventilar las cocinas. Esa casa, que hubiera sido lugar de peregrinación para quienes admiramos a Siloé, fue derribada hace un siglo, junto a otros muchos edificios antiguos, para abrir una mediocre y disfuncional avenida llamada pretenciosamente Gran Vía de Colón.

El talento de Diego de Siloé, sus problemas con otros artistas y su vida viajera habrían cobrado tintes de leyenda en manos de un biógrafo dispuesto como Vasari; o de un cronista como Francisco de Holanda, contertulio de Miguel Ángel y de Vittoria Colonna en el romano jardín de San Silvestro. Francisco, que a pesar de su apodo era portugués, y que ha pasado a la historia por transcribir los diálogos que al parecer mantuvo con tan ilustres interlocutores, nombra a Siloé, junto a otros españoles que han sido bautizados, por haber obtenido esas microscópicas migajas de gloria, con



Entrada a la casa de Siloé, según Gómez-Moreno.

una definición que, pese a usar términos acuñados por el mismo Francisco de Holanda, suena a grupo musical: «Las águilas del Renacimiento español». Pero Siloé no era italiano, así que, pese a haber creado obras maestras de escultura y de arquitectura y de ser el autor total o parcial de tres catedrales, pocos en nuestro país reconocerán su nombre.

Diego tuvo por padre a un excepcional escultor flamenco, Gil de Siloé, quien dejó sus mejores obras (entre ellas, su hijo) en Burgos. Basta visitar a las afueras de aquella ciudad la Cartuja de Miraflores para percibir el oficio apabullante de ese escultor, máximo ejemplo en nuestro país de la exuberancia del último gótico. Diego, nacido por los mismos años en que los Reyes Católicos ponían cerco a Granada, debió de comenzar con la escultura en el taller paterno, y luego colaboraría acaso con el francés Felipe Bigarny en la obra del coro catedralicio. Pronto marchó a Italia en compañía de un paisano y quizá condiscípulo, el escultor Bartolomé Ordóñez, y juntos llevaron a cabo obras importantes en Nápoles, sobre todo la capilla Caraccioli de San Giovanni a Carbonara, una rotonda clásica ornada por un precioso retablo de mármol.

Ordóñez montó un próspero taller en Carrara, donde ejecutaba con sus ayudantes las obras que luego enviaba, embaladas y dispuestas para ser montadas, a España. No sabemos si llamó a Siloé para que lo ayudase en la que había de ser una de sus últimas realizaciones, el trascoro de la catedral de Barcelona, que por la temprana muerte de Bartolomé, con poco más de cuarenta años, quedó inacabada.

Diego de Siloé regresó a su Burgos natal, donde le esperaban éxitos profesionales y sinsabores personales. Allí ejecutó una de las piezas maestras del Renacimiento de dentro y fuera de España: la Escalera Dorada de la catedral, una auténtica exhibición de pericia en el dibujo y en la resolución de difícilísimos problemas técnicos. Como escultor completó a su manera —no en vano, Gil y Diego de Siloé representan de modo inmejorable el paso de lo gótico a lo renacentista— obras dejadas sin terminar por su padre, y entró a colaborar ya de igual a igual con Bigarny, que por entonces obtenía en el próspero Burgos los mejores encargos. Este último debió de comprender enseguida que Diego, con lo aprendido en la experiencia italiana y su talento, dejaba sus obras en mal lugar, como todavía puede comprobar quien coteje las esculturas de uno y otro en el retablo de la Presentación, en la capilla del Condestable.

Tras algún encargo frustrado y varias obras de escultura, surgió para Diego una segunda posibilidad de ejercer la arquitectura al encomendársele una nueva torre para la colegiata de Santa María del Campo, una villa amurallada cercana a Burgos. Cuan-

do preparaba los planos, Diego se encontró con un misterioso litigante, alguien que pretendía enredar con la indudable pretensión de arrebatarse ese importante trabajo y que le obligó a rebajar mucho el precio en el que al principio lo había tasado. Al fin descubrió que el intrigante no era otro que Felipe Bigarny, de cuyas insidias pudo zafarse gracias a un proyecto nuevo, lejos de su ciudad natal. Dejó la torre de Santa María del Campo en manos de un aparejador de confianza, Juan de Salas, y cuando estaba (no conocemos la razón) pasando una temporada en Plasencia fue llamado a Granada para hacerse cargo de otra obra interrumpida por la muerte de su autor, el florentino Jacobo el Indaco: la iglesia del monasterio de San Jerónimo, que había de aumentar su magnificencia para convertirse en el panteón de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán.

EL RETO DE SAN JERÓNIMO

En mayo de 1508, Miguel Ángel comenzó a pintar en Roma la bóveda de la capilla Sixtina, confiando en aligerar el peso que echaba sobre sus espaldas tan descomunal encargo con un grupo de ayudantes cuya labor se limitaba a los fondos y molduras que acompañan a las colosales figuras pintadas íntegramente por el maestro. Uno de los ayudantes de Miguel Ángel en la Sixtina fue Jacobo Florentino, llamado el Indaco, quien más tarde pasó a España junto al también pintor Pedro Machuca para ayudar a Alonso Berruguete en la decoración pictórica de la capilla real de Granada, obra que al verse frustrada porque nadie se animaba a financiarla supuso el enfrentamiento de Berruguete —falta, como



Torre de Santa María del Campo.



Interior de San Jerónimo de Granada.

decía en una destemplada carta dirigida al emperador, «tanto de paciencia como de dineros»— con Carlos V. El fracaso de este encargo recondujo profesionalmente a Machuca y al Indaco, que si bien mantuvieron su actividad dentro de la pintura y la escultura, habrían de lograr sus mayores éxitos en la arquitectura. Es una nueva prueba de la versatilidad de estos hombres, poseedores de un talento universal que ahora identificamos con el carácter renacentista, aunque ya en la Edad Media eran frecuentes los artífices duchos en todas las artes.

Jacobo hizo, pues, algunas esculturas para Granada y Jaén, y luego inició la portentosa torre de la catedral de Murcia. Volvió después a Granada con el encargo de transformar la iglesia del monasterio de San Jerónimo, entonces en construcción, para que desde la apagada concepción tardogótica con la que se había iniciado pasase a ser un espacio concebido «a lo romano», esto es, al modo renacentista, un marco digno

para el sepulcro del Gran Capitán, bregado como militar en suelo italiano. Al florentino le dio tiempo a colocar los soberbios órdenes clásicos de las naves, aunque murió enseguida y para continuar el edificio fue necesario llamar a otro artista con probada experiencia en lo que por entonces llegaba de Italia: Diego de Siloé. La conclusión de la iglesia jerónima supuso para el burgalés la oportunidad de instalarse definitivamente en Granada, donde se haría cargo después de la obra de la catedral y desde donde su arte irradiaría con los años a buena parte del país, de Málaga a Salamanca y de Úbeda a Guipúzcoa.

UNA NUEVA TOLEDO

La conquista de Granada por los Reyes Católicos supuso el cierre de una etapa histórica, el final de un viaje iniciado cuatro siglos antes con la conquista de Toledo por Alfonso VI. Antes de eso hubo avances importantes de los cristianos hacia tierras andaluzas, y entre Toledo y Granada ocurrió la campaña de Fernando III el Santo anexionando a Castilla todo el valle del Guadalquivir; pero, dentro del fenómeno que se denomina Reconquista, esas dos ciudades suponen hitos incuestionables. Toledo tenía para los cristianos españoles una significación superlativa, ya que tras ser una ciudad de segundo orden dentro de la Hispania romana, fue capital de todo el territorio en su primera unificación bajo el credo cristiano, en época visigoda. A finales del siglo XV Granada complementó de alguna forma a Toledo, pues ambas ciudades demarcaban, como ya hemos dicho, los puntos extremos de una etapa en la cristianización de la Península que abarca todo el período pleno y bajomedieval hispánico.

Precisamente la primera voluntad de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, fue la de ser enterrados en Toledo, en la iglesia del convento franciscano de San Juan de los Reyes, construido ex profeso por el arquitecto real Juan Guas. Aparte de algunas desavenencias con el cabildo catedralicio de Toledo, celoso de los privilegios que supondría para la orden franciscana la posesión de cadáveres tan egregios, el plan fue al fin desestimado a raíz del sitio y posterior conquista del reino de Granada. La morada de los restos reales en la ciudad andaluza suponía una decisión simbólica de primer orden, al instalar literalmente en ella un mojón, una señal indudable del nuevo y definitivo (o, al menos, tan definitivo como puede ser cualquier cosa en la vida) desalojo de los últimos gobernantes musulmanes.

Tras un primer enterramiento provisional de la reina Isabel y años después del rey Fernando en otro convento franciscano, el que se asienta sobre un antiguo palacio nazarí situado en la misma Alhambra, la capilla real granadina acogió la tumba de los Reyes Católicos y, por decisión posterior de Carlos V, también la de Juana la Loca y Felipe el Hermoso. El futuro conjunto catedralicio comenzaba así su andadura con la vocación de convertirse en panteón de reyes, plan que, como veremos, influyó en la forma de la catedral, aunque se viera luego frustrado. Y el emblema de dominio cristiano que antes detentaba Toledo fue heredado por Granada, flamante sede de una amplia archidiócesis, que veía refundadas sus instituciones por medio de un programa arquitectónico ambiciosísimo que, como señala Ignacio Henares, prefigura con carácter pionero lo que habría de ser siglos más tarde la concepción de una arquetípica ciudad imperial como podría ser Viena.

La elección del emplazamiento para erigir la capilla real y la catedral no es gratuita. Se trataba del centro mismo de la medina, allí donde se concentraban las principales instituciones públicas y religiosas de la Granada islámica. Al principio, Fernando el Católico planeó hacer la nueva sede catedralicia en el barrio del Realejo, en el solar de la desmantelada judería, mientras la antigua mezquita mayor quedaba, como dictaban las capitulaciones de la ciudad en su paso de manos nazaríes a castellanas, en poder de los moriscos; pero distintas circunstancias, entre ellas las sucesivas revueltas protagonizadas por estos últimos, llevaron a la apropiación del templo musulmán como iglesia de Santa María de la O y, luego, como emplazamiento donde erigir la nueva sede de la refundada diócesis.

En los últimos años, excavaciones efectuadas en los viejos arrabales de Córdoba vienen desmintiendo que el urbanismo hispanomusulmán estuviese siempre caracte-



San Juan de los Reyes, en Toledo, antes de su restauración decimonónica.

rizado por una caótica red de callejuelas retorcidas y carente de plazas, pues lo que aflora por la labor de los arqueólogos son calles rectilíneas y ordenadas, trazadas ex novo en época califal. Algo parecido, aunque no tan radical, cabe referir si analizamos la antigua medina granadina. No hay calles rectas, pero sí una serie de vías regulares que ordenan el laberinto: las actuales Elvira y Zacatín se cruzaban conectando en escuadra las dos puertas principales de la ciudad, Elvira y Bibarrambla; el lateral de la mezquita mayor estaba enfilado con el acceso al mercado de tejidos preciosos —la alcaicería— y con el puente nuevo que, atravesando el Darro, conducía a la escenográfica entrada a la Alhóndiga nueva, hoy conocida como Corral del Carbón; la actual plaza de Bibarrambla ya estaba configurada, y había otra plazuela ante la fachada, seguramente suntuosa, de la madrasa o universidad islámica.

La medina de Granada era un barrio donde se situaban viviendas palaciegas y populares, donde se erigía desde el siglo XI la mezquita mayor o aljama y donde se concentraba la actividad comercial de la ciudad. La plaza de Bibarrambla era un espacio de mercado abierto. Junto a ella estaba la alcaicería, donde se vendían mercancías valiosas —telas, luego también joyas— y que por ello poseía recinto propio, con puertas que se cerraban por la noche. Los comerciantes y viajeros extranjeros se alojaban en alhóndigas que les servían de hospedaje y de almacén para sus mercancías, y hay referencias de al menos tres de estos edificios en el entorno de la mezquita aljama: una alhóndiga de genoveses frente a la actual puerta del Perdón de la catedral, otra llamada Zaida, en el Zacatín, y el hoy conocido como Corral del Carbón. Este último edificio, en origen alhóndiga Nueva o al-Yadida, es la única construcción de su tipo conservada en España y constituye en la actualidad, tras haber sido salvada de su segura desaparición por Leopoldo Torres Balbás, una valiosísima reliquia de esa Granada anterior a la conquista cristiana. Por su parte, la madrasa o escuela coránica se asociaba apropiadamente con la mezquita principal, tras la que discurría una calle recta que, por estar atravesada por un buen número de ellos, era denominada calle de los Arquillos.

Allí, junto al Zacatín, pegado a los viejos muros de la mezquita, recibió el viejo maestro Enrique Egas la orden de abrir las zanjas para la cimentación de la capilla, previa a la propia catedral, que habría de alojar las tumbas de los nuevos reyes cristianos.

LA CAPILLA REAL

Enrique Egas, que por entonces estaba a cargo de las obras de terminación de la catedral de Toledo, era un maestro curtido en una forma de construir de tradición gó-

tica, al que la llegada de la corriente renacentista procedente de Italia le hizo perder pie y, probablemente, le amargó sus últimos años. Él fue quien, por encargo de Isabel la Católica, empezó a transmutar, mediante la erección de edificios emblemáticos, la imagen de la Granada musulmana, construyendo por ejemplo el Hospital Real en terrenos colindantes con el principal cementerio de la ciudad islámica. También se le encomendó, como primer paso para concebir luego todo el conjunto catedralicio, el proyecto de la capilla real, donde habrían de ser sepultados a su muerte Isabel y Fernando, así como la vecina lonja de mercaderes.

La capilla resultó ser un ejemplo bien palpable de un proyecto modificado por intervenciones que, aunque inmediatas, no estaban en principio planteadas. La idea de Isabel era que su sepulcro fuese sobrio, apenas una escueta lápida en el pavimento. Esa modestia repentina no se comprende muy bien, ya que tanto para sus padres (en la burgalesa Cartuja de Miraflores) como para su hijo Juan, muerto prematuramente, encargó cenotafios suntuosísimos. Además, el que iba a ser el lugar previsto para su sepultura antes de la conquista de Granada, San Juan de los Reyes en Toledo, es uno de los templos más ricos y ornamentados de su época.



Detalle del sepulcro de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, en la capilla real.

El caso es que la realidad vino a desbaratar los planes, sinceros o no, de la reina, ya que la sobriedad primera de la capilla real, concebida como una réplica a escala menor de un templo conventual, fue desapareciendo bajo un alud de obras suntuarias de primer orden. El nuevo emperador Carlos se ocupó de que sus abuelos tuviesen un buen sepulcro, encargado al mismo escultor florentino, Doménico Fancelli, que ya había demostrado su habilidad haciendo, para el convento abulense de Santo Tomás, el del infante don Juan; pero también quiso Carlos V que descansasen en la capilla granadina sus padres, Juana la Loca y Felipe el Hermoso, para lo que contrató al amigo y compañero de Diego de Siloé, Bartolomé Ordóñez, cuando se encontraba trabajando en el trascoro de la catedral de Barcelona. Bartolomé regresó a su taller de Carrara y pudo dejar casi concluido el importante encargo antes de su temprana muerte. El sepulcro de Juana y Felipe, enviado desde Italia, no se montó sin embargo en la capilla hasta principios del siglo XVII.

La presencia de los dos grandes cenotafios sería suficiente para engalanar no ya una capilla mediana, como es esta, sino una catedral. A los mármoles tallados llegados de Italia se añadió una lujosa novedad en la arquitectura española de la época, el pavimento de mármol local. En la capilla real se unieron así las dos razones por las cuales, a partir del Renacimiento, se empezó a usar con frecuencia el mármol en nuestro país: los nuevos gustos hacían que se importasen obras itálicas y, por otro lado, gracias a la conquista del reino granadino se incorporaban al territorio cristiano las únicas canteras de mármol hispánicas de cierta calidad, las de mármol gris de sierra Elvira y las de mármol blanco de Almería. El asunto no es baladí, y explica que durante nuestra Edad Media la Alhambra tuviese abundantes suelos y columnas de mármol (ya que las canteras estaban dentro de las fronteras del reino nazarí), mientras la inserción de un solo bloque de ese material en el dintel de una iglesia cristiana, como el de la parroquia barcelonesa de Santa María del Mar, supusiese un gasto y esfuerzo exorbitantes.

La capilla real granadina es conocida hoy sobre todo por constituir un exquisito museo de pintura, con un número reducido de obras, casi todas de pequeño tamaño, que formaron parte de la colección personal de Isabel I. A la corriente flamenca, predominante en la España del momento (con piezas de Van der Weyden, Bouts, Memling, Gerard David...), se unen pinturas de representantes de primera línea del Quattrocento italiano, como Botticelli y Perugino, y de maestros españoles que, como Pedro Berruguete, bebieron de ambas fuentes.

El otro gran elemento que enriqueció la en principio discreta capilla fue, aparte de las magníficas rejas que demarcan las zonas de respeto, el retablo mayor, donde un

artista rezagado al estilo de Egas debió de sentirse asimismo arrollado por los nuevos tiempos: Felipe Bigarny, antiguo colaborador y después rival de Siloé en Burgos. Bigarny tuvo siempre la fortuna de contar con la ayuda de artistas de gran personalidad, que habrían de cambiar su estilo y mejorar la calidad de su obra, entre ellos Jacobo Florentino y quizá hasta Alonso Berruguete. Este último, que por entonces se acababa de quedar sin el ya nombrado encargo —una serie de frescos para la capilla real, en el que pensaría aplicar lo aprendido durante su estancia en Florencia—, ya conocía a Bigarny de un antiguo trabajo para el convento de Santa Engracia de Zaragoza.

El pobre Bigarny, nuevamente desplazado por el talento de sus colaboradores, llegó a pagar con sucesivas humillaciones las malas artes usadas en el pasado; pero antes de la postrera derrota que le aguardaba en Toledo, Siloé obtendría sobre él en Granada una pequeña pero significativa revancha. A los pies del retablo mayor habían de disponerse dos estatuas, representando a los reyes en posición orante. Como piezas principales del conjunto, el propio Bigarny se encargó de su realización; pero eran obras comprometidas y difíciles, figuras de tamaño natural y de bulto redondo que además podían verse muy de cerca, y no debieron de satisfacer a los clientes. Entonces se pidió a Diego de Siloé, recién llegado a Granada, que hiciese otras, que sí gustaron y que son las que aún hoy pueden verse a los lados del altar. Cabe imaginar la satisfacción de Siloé cuando, tras las desavenencias sufridas años antes en Burgos, viese desmontar del retablo de la capilla real las figuras ejecutadas por Bigarny para ser sustituidas por otras hechas por él.

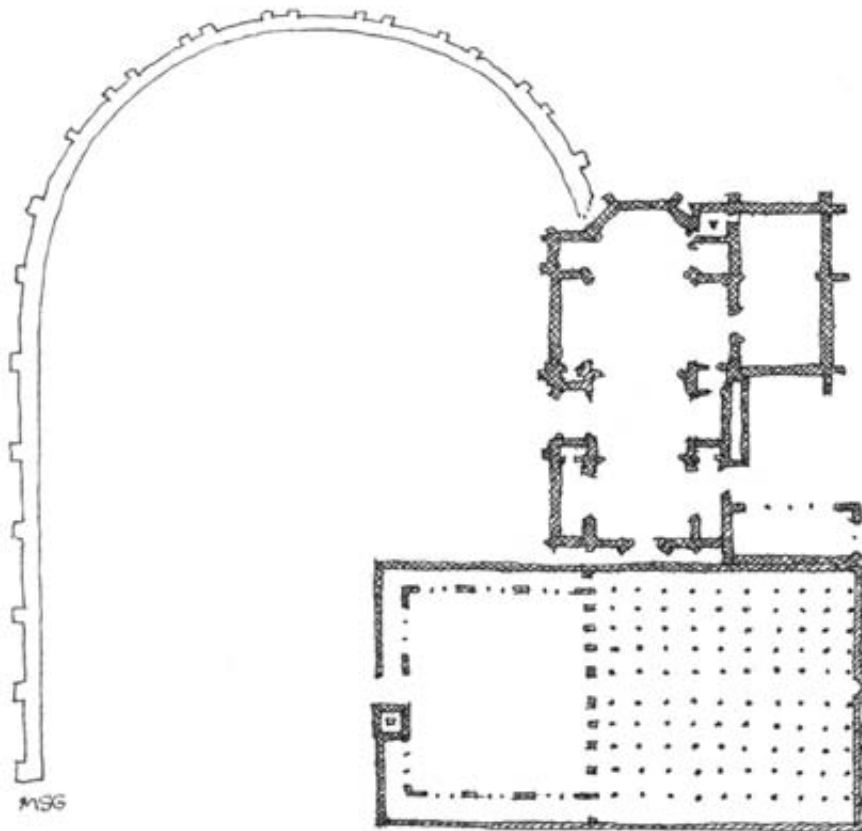
Parecida situación de desalojo forzado por la irrupción de una nueva generación debió de sentir el viejo Egas cuando el burgalés ocupó su puesto como maestro mayor de la catedral. A los primeros planes de hacer una nueva versión de la catedral gótica de Toledo le sucedieron otros bien distintos; otros en los que habría de pesar tanto la experiencia italiana de Siloé como su genio y originalidad personales, puestos en el empeño de fusionar diferentes tradiciones cristianas.

EL TRAZO INSPIRADOR

En la obra de conclusión de la iglesia de San Jerónimo debió Diego de Siloé de hacer amistad con el prior del monasterio, fray Pedro Ramírez de Alva, quien luego se convertiría, durante un período brevísimo pero crucial, en arzobispo de Granada. Esa relación fue determinante para que se le encomendara al burgalés la obra de arquitectura más apetecida no ya de la ciudad, sino acaso de toda España, la de la nueva catedral.

Antes hubo que despojar del encargo a Enrique Egas, aferrado a unos modelos medievales que el emperador Carlos, que conocía lo que se hacía en Italia, quería sustituir por aquellos otros que hoy llamamos renacentistas y que, acordes con los nuevos ideales imperiales, pretendían ser un eco de las grandes construcciones de la antigüedad clásica. De hecho, Diego hubo de viajar hasta Toledo con un modelo de la catedral por él concebida (o sea, una gran maqueta de madera, que por desgracia no se conserva) para convencer al emperador de las bondades de su novedoso proyecto.

Es fácil imaginar la excitación que sentiría Diego de Siloé, que por entonces debía de tener unos treinta y cinco años, ante la traza dibujada por Egas en el momento que supo que el encargo podía ser suyo. Como condición, estaba obligado a respetar las costosas cimentaciones ya efectuadas, que demarcaban un perímetro de forma y extensión inamovibles; como estímulo, debía desarrollar dentro de ese perímetro un programa funcional que partía de dos ideas rectoras: llevar a cabo el templo doble (para los cultos solemne y ordinario) que supone toda catedral y dotarlo además de un espacio singular, que por reciente decisión del propio empera-



Plano de lo que debió de encontrar Siloé: la mezquita, la capilla real y los cimientos de Egas.

dor habría de servir como panteón de Carlos V y de los sucesivos reyes-emperadores de España.

Hasta entonces, Diego había afrontado en nuestro suelo sólo tres proyectos arquitectónicos importantes. En los dos primeros, sin desdoro de su singularidad, se traslucía la deuda italiana: la Escalera Dorada podía evocar las escaleras imperiales de Bramante en el Belvedere vaticano (o, incluso, algún viejo santuario republicano como el de Praeneste, que Siloé quizá conoció o del cual pudo tener referencias), y la torre de Santa María del Campo recuerda, en la fase que responde al proyecto de Siloé, a la superposición de arcos triunfales de la portada del Castel Nuovo de Nápoles. Por su parte, el monasterio granadino de San Jerónimo era una obra que él afrontó cuando estaba en un estado de construcción bastante avanzado, donde pudo plasmar ideas con un resultado espectacular pero sin poder hacerlas suyas por completo.

Lo realizado en la catedral de Granada antes de ser nombrado Diego maestro mayor debió de ser más un acicate que un impedimento. Al inspirarse en la sede toledana, Egas no compuso brazos de crucero salientes ni otros quiebros que hubiesen obligado a situar en el plano elementos concretos; al contrario, la simple concepción de un gran rectángulo cerrado por una semicircunferencia supondría para el burgalés algo así como un trazo inspirador, como el contorno de un marco que no hace más que delimitar el lienzo en blanco donde podremos desarrollar con libertad, incluso espoleados por la forma del límite, lo que la imaginación nos dicte.

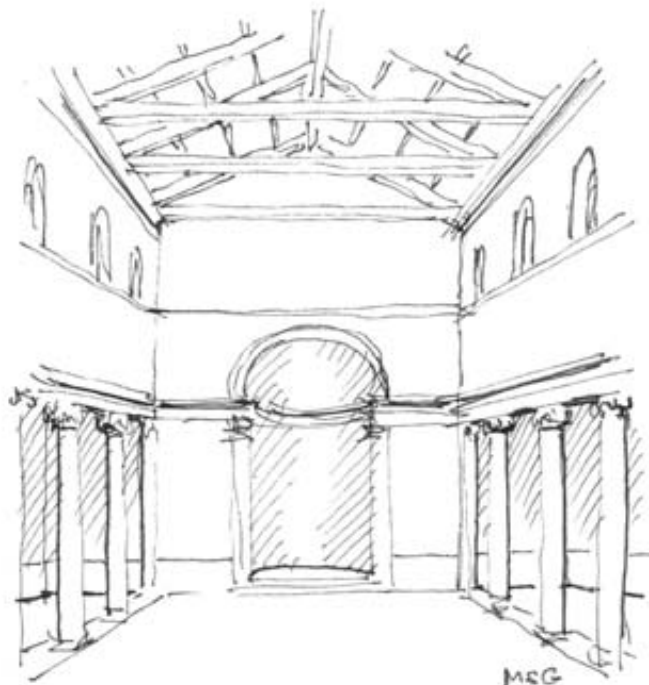
Esas dos formas esenciales, cuadrado y círculo, derivaron en un conjunto donde, como en ningún otro, se da el maridaje entre los dos modelos antiguos que marcaban la pauta a los constructores de iglesias a lo largo de los siglos: la basílica romana de naves paralelas y el templo funerario de planta centralizada. Detengámonos un momento en estos precedentes, pues, aunque puedan dar cierta aridez al discurso, son fundamentales para comprender en toda su magnitud la relevancia de la catedral granadina.

RECTÁNGULO O CÍRCULO

Los cristianos copiaron muchas cosas de Roma, y la Iglesia se apropió, como institución, de buena parte de la cultura romana, empezando por la propia lengua oficial, el latín. Sin embargo, los templos paganos no valían como modelo arquitectónico para las iglesias cristianas, ya que en ellas era esencial la participación y afluencia de los fie-

les. Cuando el cristianismo fue legalizado por Constantino y, luego, declarado por Teodosio religión de Estado, se levantaron los primeros templos siguiendo el modelo de las antiguas basílicas. Eran éstas construcciones en las que, al contrario que en los templos griegos y romanos, el máximo cuidado estaba puesto en conseguir un amplio espacio interior, dividido normalmente en varias naves rectas y paralelas que permitían que hubiese al mismo tiempo, sin molestarse entre sí, personas paradas en grupo y otras circulando. Las basílicas romanas eran edificios civiles, donde se hacían transacciones comerciales o se impartía justicia. El ábside de esas basílicas, situado en uno de los extremos del rectángulo, servía como enmarque digno y como tornavoz para que se escuchase bien al juez, y bastó sustituir al magistrado por el oficiante para que el modelo arquitectónico civil se adaptase a su nueva función como ámbito religioso.

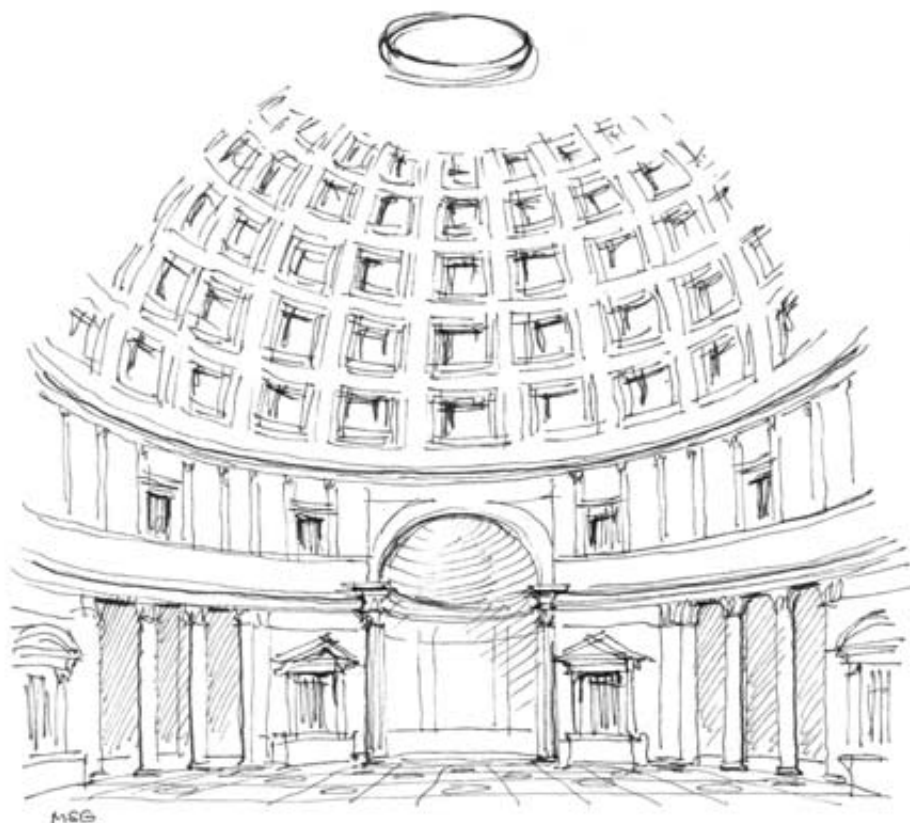
Por otra parte, los romanos no tenían un tipo arquitectónico concreto para hacer sus monumentales mausoleos; de hecho, el funerario era un campo donde, como ha seguido ocurriendo en fechas más recientes, se daban las mayores fantasías y extravagancias, como la pirámide que quiso tener por tumba Cayo Cestio o la reproducción de un horno de pan para señalar el enterramiento de un próspero panadero, Virgilius Eurysaces, junto a la Puerta Mayor de Roma. Entre tanta y tan pintoresca variedad, quizá se fue consolidando el carácter modélico del edificio centralizado, a



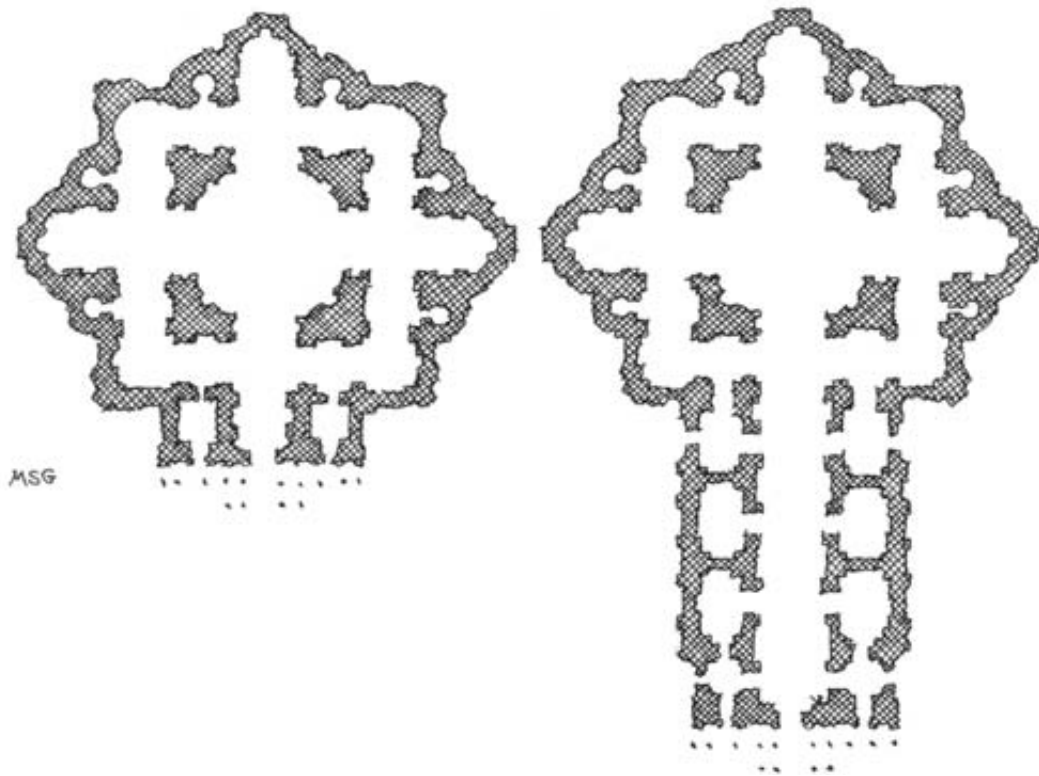
Interior de una basílica antigua.

veces en forma de cilindro, como la tumba de Cecilia Metella en la vía Apia o las recientemente excavadas en Córdoba, que además podían rememorar en su exterior los túmulos cilíndricos de Augusto o de Adriano. A ello hay que añadir que la obra maestra absoluta de la arquitectura romana, el Panteón de Adriano, pasó sin cambiar de nombre de ser templo de todos los dioses (tal cosa viene a significar «panteón») a iglesia dedicada a la Virgen de la Rotonda. Con semejante adalid, convertido luego en lugar de enterramiento de notables, no es extraño que se consolidase la imagen de la planta centralizada, relacionada en la mayoría de las ocasiones con una función funeraria. Santa Constanza de Roma, el Santo Sepulcro de Jerusalén o el mausoleo de Diocleciano en su palacio de Split remacharon el prestigio cobrado por ese tipo de edificios.

Una nueva posibilidad surgió de la combinación de ambos tipos: el de la iglesia de culto y la concebida para conservar y monumentalizar un sepulcro. Aunque durante la Edad Media era frecuente yuxtaponer la planta longitudinal (la procedente de la basílica) y la centralizada (la de tipo funerario), fue el Renacimiento, con su vo-



Interior del Panteón de Roma.

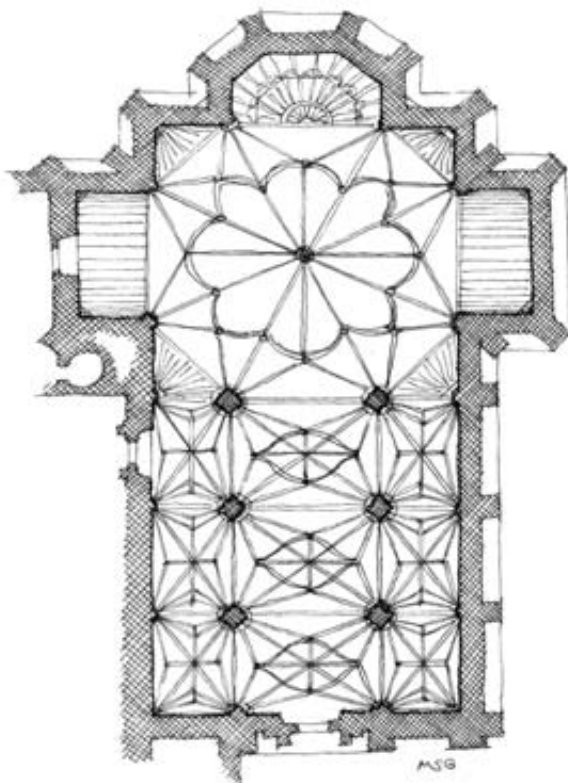


Vaticano de Miguel Ángel, en cruz griega, y con la prolongación añadida a comienzos del siglo xvii.

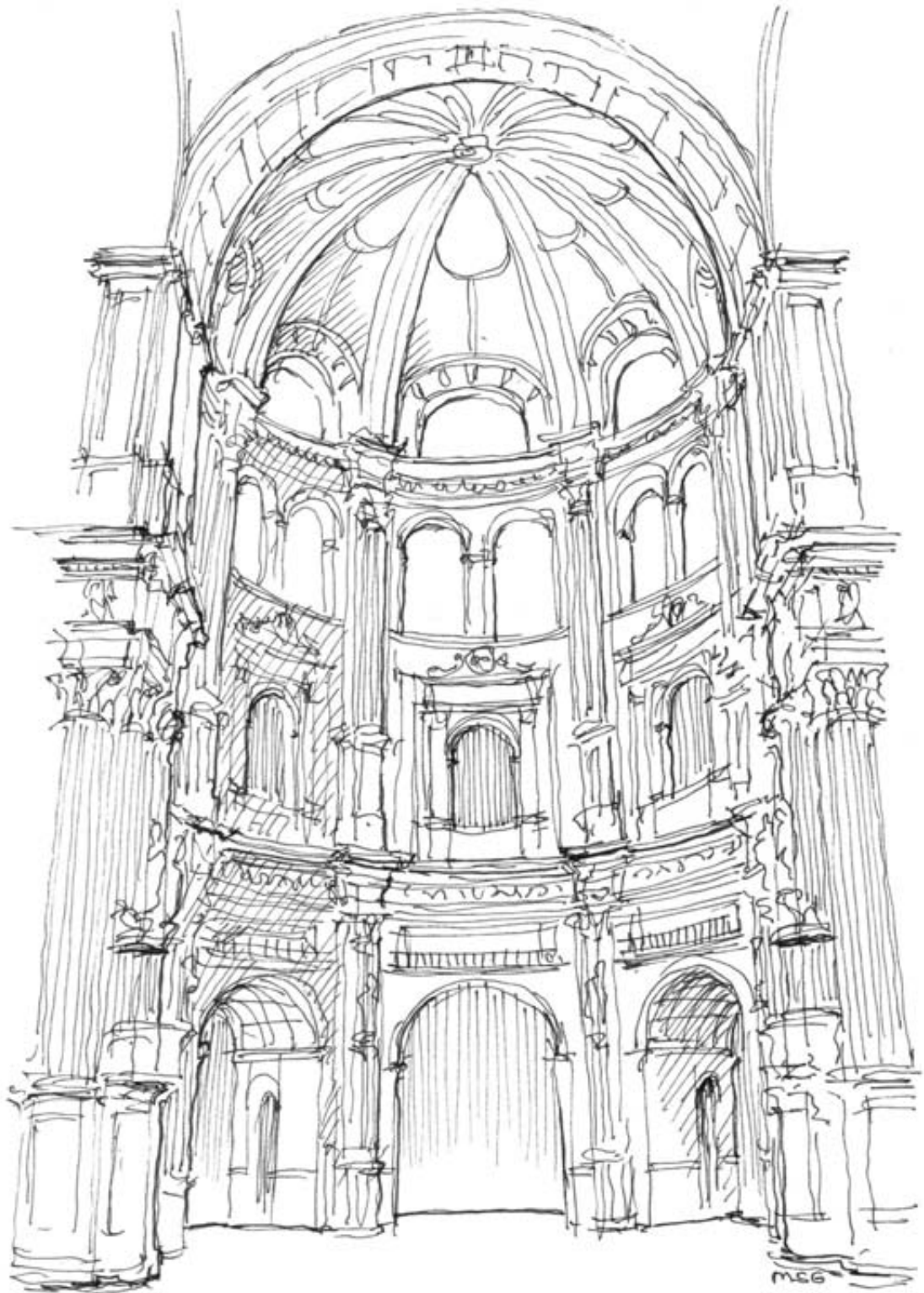
cación sistematizadora, el que propuso una delimitación de las tres clases de templos: los dos ya descritos y el que resultaba de la mixtura entre ambos. Así nació, definido por el tratadista Francesco di Giorgio, la denominación de «tercer tipo» o «tipo compuesto» para las iglesias que se concebían con una planta en la que se sumaban los dos modelos básicos, el central y el longitudinal. Esto representaba que la cabecera no se limitaba a rematar las naves con el correspondiente ábside, sino que se transformaba en un espacio hipertrofiado con una función diferenciada, combinando en muchos casos la de servir al mismo tiempo como presbiterio y como capilla funeraria.

La planta centralizada, circular o de cruz griega, era muy estimada en el Renacimiento por su carácter de «proyecto ideal», aunque la realidad demostraba que su funcionalidad resultaba, fuera de un cometido votivo o funerario, muy limitada. El drama de la iglesia vaticana resume a finales del período este enfrentamiento entre proyecto utópico y realidad práctica: concebida por Miguel Ángel con una planta central, a modo de inmenso panteón para los sepulcros de San Pedro y Julio II, fue al final prolongada por una larga nave que rompe la armonía del conjunto, pero que seguramente era imprescindible para que el templo cumpliera con el cometido al que estaba destinado.

Earl Rosenthal ha estudiado los posibles precedentes de la catedral de Granada acudiendo a ejemplos italianos y a otros que Diego de Siloé no pudo conocer, como ciertas iglesias paleocristianas orientales. Sin embargo, este investigador deja de referir casos hispánicos, cuya existencia permite concluir que lo que concibió Siloé para Granada fue la máxima depuración de un concepto que, procedente del siglo anterior, estaba en las primeras décadas del siglo XVI en pleno auge. La colegiata de Belmonte, la capilla de Mosén Rubí en Ávila (con la nave posterior) o la soberbia iglesia de Santoyo son prefiguraciones góticas de ese «tercer tipo»; pero pocos años antes de que Diego marchase a Granada, en lugares cercanos a Burgos se ensayaba el máximo desarrollo de la cabecera de las iglesias, como en Berlanga de Duero, en Santa Clara de Briviesca o en el monasterio burgalés de La Vid. En todos estos últimos casos, que por cercanía temporal y geográfica sería muy raro que no llegasen a oídos de Siloé, la intención era que un presbiterio muy desarrollado sirviese como lugar de enterramiento de la familia noble que costeaba su construcción; o sea, lo mismo que pretendía Carlos V para el espacio del presbiterio de la catedral de Granada.



Iglesia de La Vid, ejemplo hispánico del «tercer tipo».



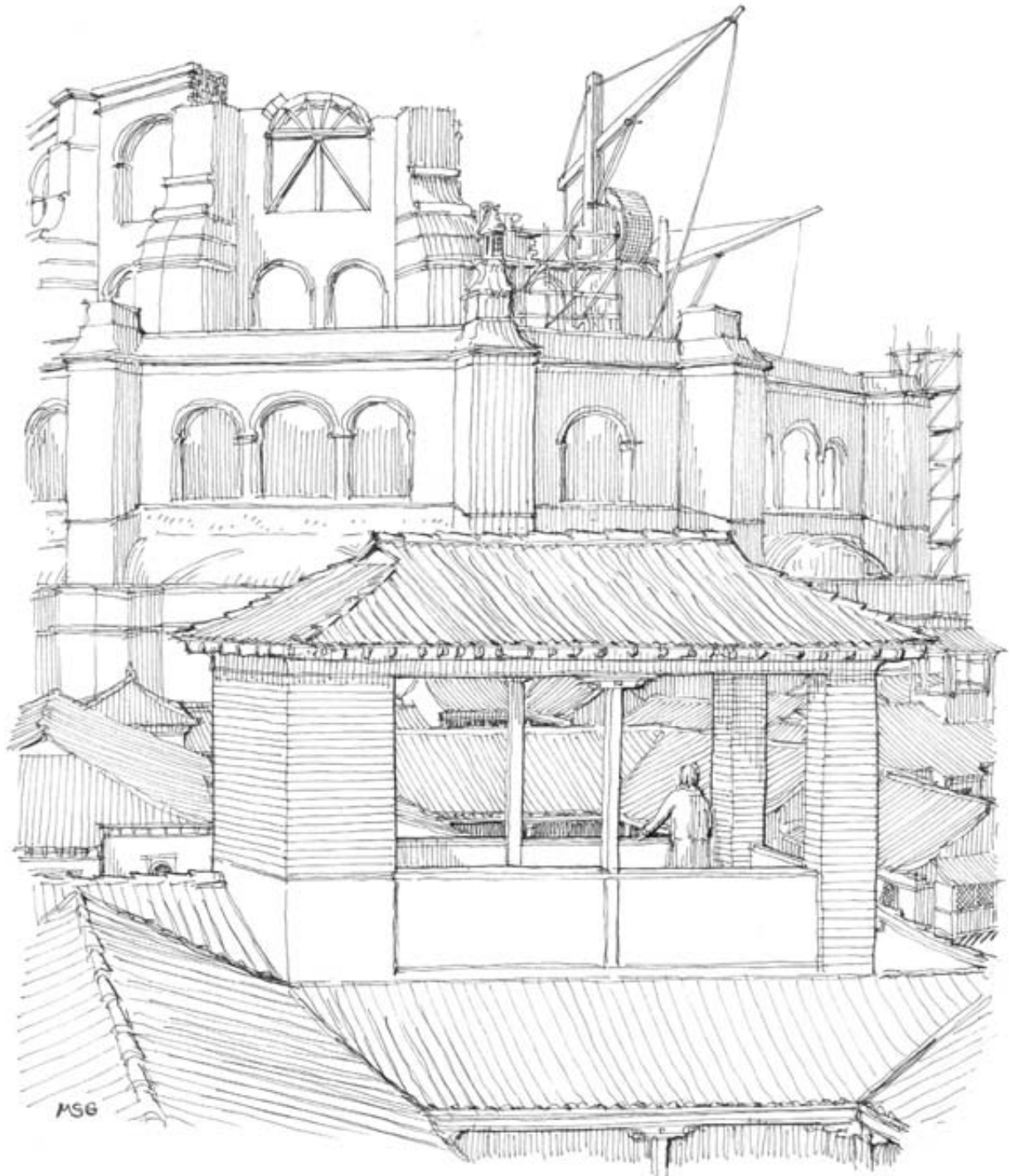
Rotonda de la catedral, desde la nave mayor.

Lejos de ser una idea surgida de la nada, lo que supone la catedral de Granada —y, a escala menor y con una sola nave, la posterior iglesia del Salvador de Úbeda, también de Siloé— es, por tanto, la máxima depuración de una idea que venía rondando por la mente de los arquitectos medievales y renacentistas hispánicos y foráneos, pero que no había sido resuelta con un lenguaje clásico hasta entonces. Diego de Siloé consiguió de forma brillantísima combinar no sólo los dos tipos primigenios de templo cristiano, sino también —y esto, en un artista del a veces demasiado teórico Renacimiento, es un mérito aún mayor— la perfección conceptual, técnica y formal con una adaptación intachable a las funciones previstas en el encargo que se le había encomendado.

DESDE LA AZOTEA DE SILOÉ

La casa de Diego de Siloé era una construcción centrípeta, con el patio como única fuente de luz; los pocos huecos abiertos al exterior eran, aparte de la galería alta que asomaría sobre los tejados, los dirigidos hacia el callejón de acceso. En una ciudad como Granada, en la que cobra todo su sentido el privilegio de tener vistas sobre el entorno, puede extrañar que Siloé se instalase en una vivienda ensimismada, situada en la zona baja y en medio de la densa trama de estrechas callejuelas de la medina. La explicación para el lugar donde eligió vivir está seguramente en que la casa se encontraba coronada por una azotea o una torre mirador, como aún quedan muchas en la ciudad antigua. Y esa torrecilla estaría sin duda abierta hacia la catedral que iba levantándose a escasos metros de ella.

Podemos imaginar al maestro burgalés en su día a día, cuando al final de la jornada subiera por las escaleras para contemplar, por encima de los tejados, el avance de su obra maestra. Miguel Ángel tenía su casa bajo el Capitolio, junto a la entonces semienterrada columna de Trajano, y muchos días atravesaba Roma a caballo de punta a punta para supervisar los trabajos de su iglesia vaticana; Diego de Siloé, por el contrario, decidió vivir bajo su obra misma, convivir con ella. Cada nueva hilada de sillares, cada grúa recién instalada, cada problema sobrevenido formaría parte gozosa o preocupada, pero siempre obsesiva, de sus días y de sus noches. El ruido de la construcción, el humo de las fraguas, las voces de los operarios, la percusión de las herramientas contra los bloques de piedra en el obrador de la catedral llegarían hasta los oídos de Siloé incluso en los momentos en los que no estuviese supervisando los trabajos, cuando se hallase en su patio o en su alcoba, donde quizá se habría recluso un



El mirador de Siloé.

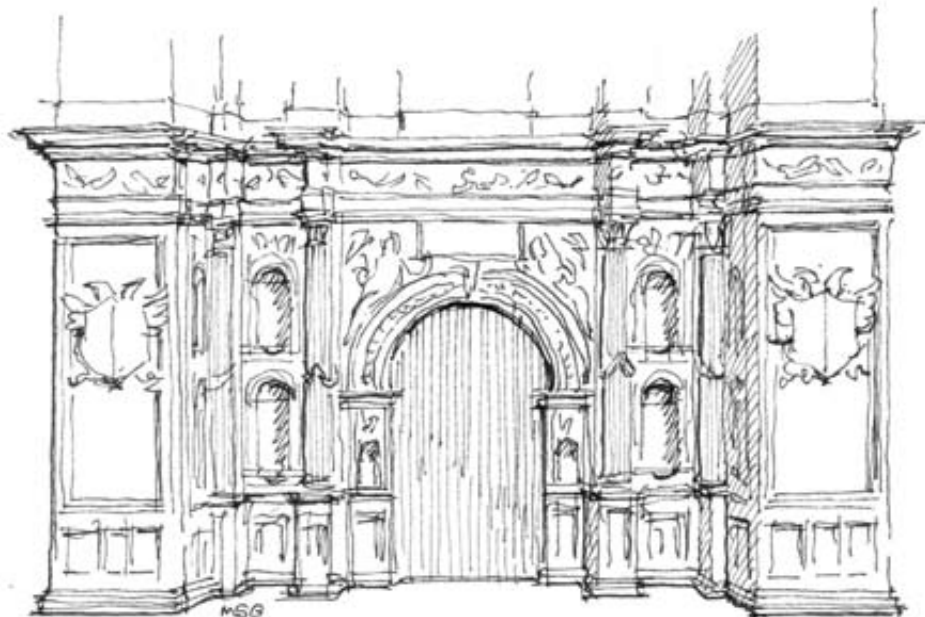
rato para dibujar o para reposar junto a una de las dos Anas con las que estuvo casado: Ana de Santotis y, viudo de ella, Ana de Bazán. No es una fantasía libresca, sino casi una certeza, pensar que Diego se pasearía muchas noches, sin poder dormir, por los callejones que unían su vivienda y el inmenso solar donde estaba siendo levantada la gran obra que él había dibujado y cuya construcción dirigía; o imaginar que se despertaría más de una vez de madrugada, inquieto por la marcha del proyecto catedralicio, y subiría las escaleras para, desde su mirador, observar insomne y algo incrédulo los inconclusos paredones envueltos por una trama de andamios, adivinándolos apenas entre las sombras nocturnas.

LA ESCULTURA

Miguel Ángel definía como escultura aquello que se hace a fuerza de quitar. En sus etapas italiana y burgalesa, Siloé realizó esculturas en todos los materiales más usuales entre los que pueden ser tallados: la madera, el mármol y las piedras locales. Con alguna rara excepción, esas obras las haría en el taller, para después instalarlas en su localización definitiva. En Granada también debió de contar con un lugar de trabajo para algunas obras que habrían de ser luego trasladadas a lejanos emplazamientos, como los sepulcros del patriarca Fonseca en Salamanca y del obispo Mercado en Oñate, ambos de mármol de Almería; pero lo más llamativo de su labor granadina como escultor fue lo que llevó a cabo personalmente dentro de la catedral. Siloé no sólo vigilaba la buena marcha de los trabajos y suministraba dibujos y montañas a los aparejadores y los canteros, sino que daba instrucciones a estos últimos para que, en lugares concretos de varias de las portadas catedralicias, le dejaran preparada piedra sobrante (el sólido capaz, que describiremos en Plasencia) donde poder después labrar relieves personalmente. Alternaba, pues, el tiempo dedicado a la ingente responsabilidad de coordinar las obras de arquitectura con las horas en que se subía a los andamios para esculpir maravillas como el Cristo de la portada del Ecce Homo, la Madonna que corona la de la sacristía o las virtudes y angelotes de la puerta del Perdón. Por eso quizá fuera un descanso para Diego, en contra de lo que cabría suponer, la gran cantidad de encargos ajenos a la obra de la catedral que afrontó, en la misma Granada o fuera de ella. Esto le proporcionaría la oportunidad de viajar y de dar una tregua a su mente cuando, literalmente, perudiese de vista por unos días la mole de piedra que ganaba altura de forma vertiginosa junto a su propia vivienda.

De todas las obras del Siloé escultor que hay en la catedral, la puerta del Perdón, abierta al crucero, merece una atención especial. Normalmente se la despacha diciendo que se inspira en los antiguos arcos de triunfo, pero es una relación demasiado evidente, que no permite ahondar en las complejidades de esta pieza. Siloé llegó a ver concluido sólo el primer nivel, mientras el segundo lo construyó, despojándolo de parte de la decoración prevista, Ambrosio de Vico. Es una pena que quedasen vacías las hornacinas, pues la elección de los personajes alojados en ellas podría habernos descubierto más facetas de una portada tan singular.

En nuestro heterodoxo paseo por las catedrales españolas, nos gustaría llamar la atención sobre un par de aspectos de esta portada que quizá no han sido destacados, que atañen uno al conjunto y otro al detalle. El primero se refiere a la habilidad con la que el presunto arco triunfal abraza e incluye en su composición los dos potentísimos contrafuertes que lo flanquean. Estos elementos, imprescindibles para la estabilidad del edificio, hubieran constituido un estorbo para otro arquitecto menos ingenioso; la portada podría haber quedado así encajonada, constreñida entre dos necesarios pero inoportunos gigantes. Siloé, en cambio, prolongó los elementos que componen la portada hacia los contrafuertes, envolviéndolos con idénticos pedestales y entablamentos y arrimando a ellos columnas que, sin salirse del plano de la portada, sirven de nexo entre las partes. Para que quedase aún más clara su intención, situó en los frentes de los contrafuertes sendos escudos imperiales, equivocadamente



Primer cuerpo de la puerta del Perdón.

interpretados como un resabio heráldico medieval: baste pensar en templos burgaleses coetáneos ligados a la nobleza (las colegiatas de Roa y Peñaranda de Duero, el monasterio de La Vid) para recordar en ellas la imagen omnipresente de los escudos de sus promotores, así como en la honda relación de la heráldica renacentista con otras disciplinas entonces emergentes, como la emblemática. Con esas referencias y el precedente inmediato de la capilla real, ¿cómo iban a dejar de señalar las armas del emperador una portada concebida para ser el principal acceso hacia la rotonda en la que, según los primeros planes, habría de ser enterrado?

El otro aspecto de la portada, esta vez a nivel de detalle, es la superficie rayada que presentan las esculturas. Esta textura se logra con la gradina, una herramienta que es como un cincel, pero con el filo dividido en pequeños dientes. Teresa Gómez Espinosa ha encontrado idéntico tratamiento en las figuras de madera policromada del retablo de San Jerónimo, pero efectuado allí por el método del estofado (líneas en las que se levanta la capa de pintura para descubrir bajo ella el pan de oro). El objetivo en ambos casos sería lograr una superficie vibrante, un traslado a la escultura de los recursos con los que se acentúan los volúmenes en las tramas de sombras de un dibujo a pluma o de un aguafuerte. Salvo una curiosa perspectiva escenográfica que se le atribuye, no hemos conservado ningún dibujo original de Siloé (¡otra vez, el desdén español en contraste con el cuidado con el que se conservaban los dibujos de maestros italianos!), pero estas superficies escultóricas, junto a los cartones de Siloé, latentes en las vidrieras que para la capilla mayor realizó Juan del Campo, traen a nuestra mente lo que pudo ser el talento del burgalés en un arte que, no lo olvidemos, se suponía entonces como la base fundamental para todos los demás. Sin dibujo no podía haber habilidad ni frutos valiosos en pintura, escultura o arquitectura, que de hecho eran llamadas «artes del diseño».

La intervención directa de Diego en la escultura de la catedral subraya el carácter personal del magno proyecto arquitectónico. No obstante, el edificio tuvo bastante suerte con los escultores que después lo sustituyeron, dentro de que la catedral de Granada no es un edificio muy pródigo en esculturas. Entre los del siglo XVI merece subrayarse la presencia de Diego de Pesquera, autor de la portada de acceso a la torre, en la cual hay dos virtudes que son bellísimas efigies de mujer, basadas seguramente en dibujos siloescos, y que revelan la relación de Pesquera con los motivos paganos. No en balde, es de los pocos escultores españoles que dedicaron buena parte de su tiempo a la creación, en la provechosa etapa que trabajó en Sevilla, de dioses como Mercurio o Neptuno para la ciudad y los jardines reales o de Hércules y Julio César para la famosa Alameda, encaramados estos últimos sobre dos columnas romanas traídas del hispalense templo de Marte.

Ya en el XVII se hizo en la catedral de Granada el cuantioso plantel de esculturas que engalanan el presbiterio, aunque la magnitud de la arquitectura apenas permita apreciarlas: un apostolado de diversos autores y algunas obras, escultóricas y pictóricas, del otro gran artista que habría de poner su mano en la catedral, el pintor, escultor y arquitecto granadino Alonso Cano.

TERMINACIÓN DE LA OBRA

A la muerte de Diego de Siloé, la catedral tenía construida por completo su rotonda presbiterial, parte de la torre norte y de los muros perimetrales y alguno de los pilares exentos que distribuyen sus cinco naves. Estaba, por lo tanto, definida en sus líneas esenciales, como recoge el primer plano que se hizo de la ciudad, confeccionado a finales del siglo XVI por quien habría de ser maestro mayor de la fábrica catedralicia, Ambrosio de Vico. Antes de Vico, quien tomó las riendas de la construcción fue el maestro de obras de Diego de Siloé, Juan de Maeda, que asumió con tanto entusiasmo los deberes de su maestro que hasta se casó dos años después de la muerte de Diego con la última mujer de éste, Ana de Bazán, y se estableció en su casa.

Aunque la intención del cabildo era ejecutar el proyecto tal y como había sido concebido, y así lo entendieron los arquitectos que, por medio de un concurso, se



Detalle del plano de Vico. A: catedral inacabada. B: capilla real. C: mezquita.

postularon para continuar las obras, los planes de Siloé fueron enseguida modificados. La torre quedó mocha, tras tener que desmontar el tercer cuerpo por problemas de estabilidad, y las bóvedas, que según Rosenthal fueron concebidas por Siloé «a lo romano», fueron al final construidas siguiendo sistemas góticos, los cuales daban mayor confianza tanto a los constructores como a los miembros del cabildo. Según esto, y a pesar de que Siloé no vaciló en usar bóvedas góticas en otros templos, para apreciar el ambiente ideado originalmente para la catedral de Granada habría que visitar el interior de la de Málaga, con sus bóvedas baídas. Las bóvedas gotizantes no quitan a la catedral granadina su aire novedoso, con una esbeltez que da cabida, gracias a la sabia superposición de elementos, al empleo de unos órdenes (el conjunto formado por pedestal, columna y entablamento) corintios de gran corrección clásica.

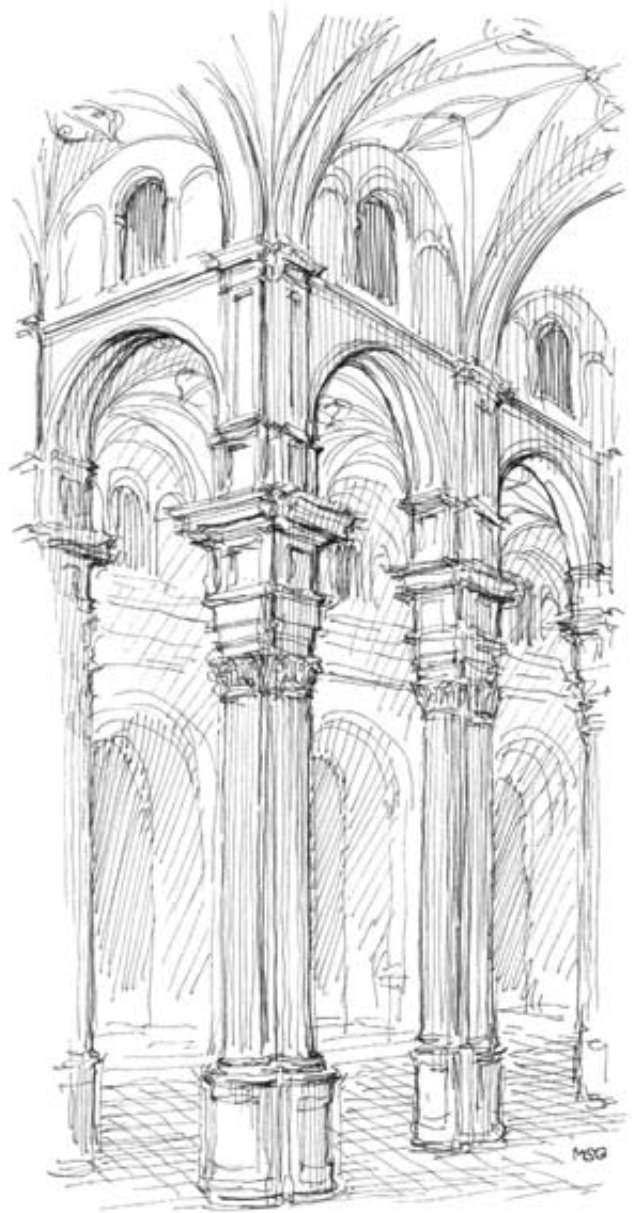
Con todo, la mayor modificación del plan original fue la concreción de la fachada principal, encargada a Alonso Cano. Nacido en 1601, Cano aprendió a pintar en Sevilla y trabajó en Madrid, para regresar al fin, en sus últimos años, a su Granada natal. Viendo la gran cantidad de obras debidas a su mano que se conservan en iglesias y museos, sorprende que fuera conocido entre sus compañeros de oficio por su escaso amor al trabajo, y aun se decía que le habría ido mejor si le hubiese gustado más pintar y esculpir en vez de entretenerse viendo libros de estampas. Sus devaneos con la arquitectura tuvieron un fruto grandioso y postrero (pues se construyó después de su muerte) en la mentada fachada catedralicia, una obra chocante por su sobriedad, con el acento puesto en la estructura, al contrario de lo que se podría esperar de un personaje ducho en las artes figurativas; de hecho, la poca decoración escultórica que contiene se debe a aditamentos posteriores, no previstos en el dibujo de Cano. Quizá quedaron colmadas sus apetencias como pintor y escultor gracias a las obras que hizo para el interior del templo, entre las que hay piezas magistrales como las pinturas del altar o la diminuta y exquisita Inmaculada que coronaba el fascistol del coro, y decidiese después que una fachada tan inmensa no debía dar cabida a menudencias que perturbaran la contundencia constructiva. La crítica ha destacado de esta fachada los arcos que unen por arriba los contrafuertes, buscando precedentes en la colegiata de Santa María de Antequera, sin reparar en que es una solución racional que, como tal, ha sido usada en numerosas ocasiones y en sitios tan dispares e inconexos entre sí como la catedral de Peterborough o en la nueva de Salamanca.

A finales del siglo XVII, el solar catedralicio estaba ya ocupado por tres templos construidos en momentos diferentes, pero que habían terminado por convivir sin apenas estorbarse: la mezquita, la capilla real y la catedral. Hoy sólo podemos imagi-

nar lo que pudo ser ese conjunto único, un equivalente religioso de la impar yuxtaposición de palacios nazaríes y cristianos de la que todavía podemos disfrutar en el recinto de la Alhambra: la coexistencia, en una sola manzana, de la capilla real gótica, la catedral renacentista y la mezquita mayor zirí.

Recién iniciada la siguiente centuria, el más antiguo de esos tres edificios habría de desaparecer para ser construida en su lugar la capilla del Sagrario, que pese a las ínfimas que traslucen su tamaño y su cuidada construcción no añade gran cosa a la historia de la arquitectura granadina. Para ejecutar las naves de la catedral ya se habían derribado anteriormente el patio y el alminar de la mezquita, la llamada torre Turpiana —que se parecía, en grande, al subsistente alminar de San José—, pero el templo había dejado a un lado, prácticamente intacta, la mezquita propiamente dicha. El *liwan*, las naves de la sala de oración musulmana, que ya por entonces contaban con setecientos años de antigüedad, desaparecieron a partir de

1705 a cuenta de una obra extraña, que no se sabe si es pretenciosa o comedida, que desea ser monumental sin dejar de asociarse con las líneas generales de la catedral y que seguramente hubiese sido más interesante de haber crecido, sin vacilaciones, como una franca apuesta barroca. Sin duda, la capilla del Sagrario no compensa, con su arquitectura híbrida, desconcertantemente situada entre la magnificencia y el apocamiento (quizá como fiel imagen de la propia ciudad barroca, decadente y nostálgica de sus pasadas glorias), la pérdida de la antigua mezquita mayor.



Aspecto interior de la catedral de Granada.



Fachada principal de la catedral.

ACOSO Y DERRIBO

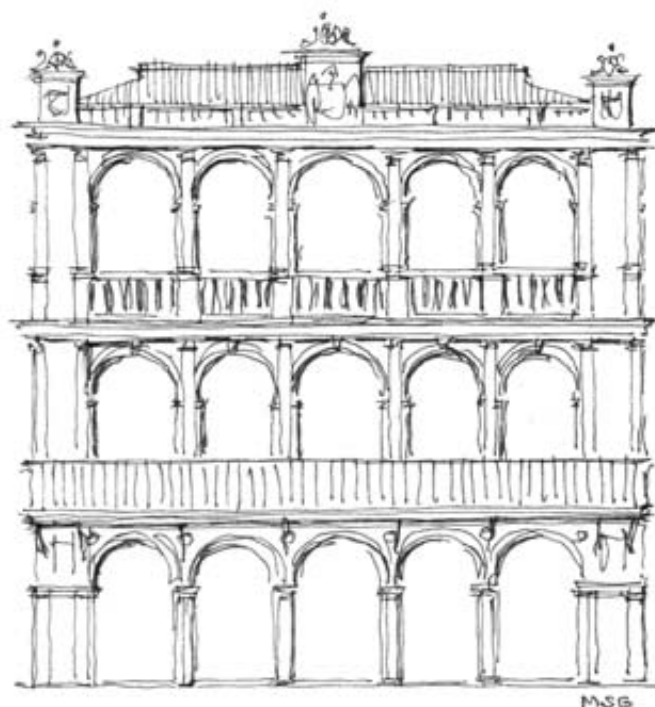
Pasado el primer amago que, tras la conquista cristiana, proyectaba convertirla en capital de un imperio, Granada cayó en una larga etapa de decadencia. El soñado panteón de reyes quedó reducido a la capilla real gótica, pues los nichos del presbiterio catedralicio permanecieron vacíos al instaurar Felipe II el definitivo panteón dinástico en El Escorial; por su parte, tras unos últimos intentos de dotarlo de techumbre, la construcción del palacio de Carlos V en la Alhambra se interrumpió y el magno edificio quedó inacabado y hueco.

Granada se recostó entonces, lánguida y ensimismada, en la belleza regalada por un entorno único, dedicando sus escasas fuerzas a la consecución de una imagen renovada, que incluía la conclusión de la catedral y la construcción de nuevas iglesias y conventos, así como la búsqueda de las supuestas y muy ocultas raíces cristianas de una ciudad dominada por el ambiente y la arquitectura musulmanas: así se explica el caso vergonzante de los plomos del Sacromonte, un intento falsario de probar la exis-

tencia de viejos mártires granadinos. Pese a todo, los siglos XVII y XVIII dieron en lo arquitectónico algunos frutos notables e incluso ciertas obras maestras de la historia de la extravagancia, como el delirante camarín de espejos de Santo Domingo o las dependencias barrocas de la Cartuja. Si en lo social Granada estuvo en ese tiempo sumida en la decadencia, olvidadas sus infraestructuras islámicas para el saneamiento y el abastecimiento de agua —las cuales habían admirado, a principios del siglo XVI, al embajador veneciano Andrea Navaggero— hasta llegar a ser una ciudad insalubre, en lo arquitectónico debería haber quedado congelada a principios del siglo XIX; porque, a partir de ese momento, las fuerzas de los granadinos se enfocaron hacia una especie de autofagia urbana, una desatada e inaudita afición, que apesadumbró al escritor y poeta Ángel Ganivet, por destruir algunos de los mejores testimonios de su pasado.

Leopoldo Torres Balbás, que a principios del siglo XX fue restaurador de la Alhambra y que evitó con su intervención personal la desaparición de varios edificios musulmanes, escribió en 1923 un artículo de título, nunca mejor dicho, demoledor: «Granada: la ciudad que desaparece». En él, el sensible arquitecto afirmaba que sólo con lo destruido desde mediados del siglo anterior hasta entonces podría crearse una ciudad monumental de primer orden. En realidad, la señal de salida para los futuros desmanes la dio el absurdo derribo del Maristán, un excepcional hospital nazarí que se encontraba en el Albaicín, a orillas del Darro. Tras ese inmueble único —que ahora, con excelente criterio y sólidas bases científicas, han propuesto reconstruir en el mismo lugar Antonio Almagro y Antonio Orihuela— fueron cayendo infinidad de iglesias y palacios, así como ambientes urbanos de belleza sublime (como los que creaba el Darro en su discurrir por el centro de la ciudad), la sustitución de la singular arquitectura de la plaza de Bibarrambla por otra anodina y sin interés o el derribo de la puerta de muralla del mismo nombre años después de ser declarada monumento nacional. A ello hay que añadir desastres supuestamente fortuitos, como los incendios que asolaron la antigua alcaicería y el denominado Mirador, una obra civil de Siloé, realizada en el mármol gris de la cercana sierra Elvira, que recordaba el antiguo balcón de las bendiciones de San Pedro de Roma. En este panorama, la puntilla la dio la creación de la ya referida Gran Vía, un intento de los industriales remolacheros de dotarse de un ámbito adecuado para situar comercios y exhibir sus galas.

A la catedral, la Gran Vía la despojó de su ambiente urbano inmediato, aquel que llamó la atención de Velázquez a su paso por la ciudad, camino de Málaga y de Italia, una impresión que reflejó en uno de los escasos dibujos que del artista sevillano se conservan. También supuso, como hemos visto, la desaparición de multitud de edifi-



Mirador de Bibarrambla.

cios notables, entre ellos la casa de Diego de Siloé, sin que a cambio ofreciese algún ambiente interesante en torno al templo. Hoy, la Gran Vía es una desolada avenida que los turistas cruzan con prisa y sin mirar hacia arriba, un tajo violento que divide el bellísimo casco histórico de Granada y que ha concitado en su radio algunos ejemplos deplorables de moderna construcción, desde el pobre historicismo original, pasando por el desarrollismo de los últimos años de la dictadura hasta la exhibición, no se sabe si brutalista pero desde luego brutal, de fachadas espejeantes como culminación visual de ese malhadado eje urbano.

Por los mismos años en que Torres Balbás, que entonces era el arquitecto conservador de la Alhambra, bregaba por salvar lo posible de esa Granada que desaparecía, el arzobispo y el clero catedralicio hacían su personal aportación a la general catástrofe. Juzgando que el coro estorbaba para la obtención de una supuesta perspectiva interior, se ordenó desmontarlo y repartir sus restos por la catedral, con la sillería adaptada de cualquier modo a la forma circular del presbiterio (lo que se quiso argumentar esgrimiendo un documento mal interpretado) y el trascoro, de mármoles polícromos, trasladado a una capilla como advenedizo retablo de, en este caso,

la muy apropiada advocación de Las Angustias. Como consecuencia, dos elementos importantísimos de la catedral resultaron huérfanos y desprovistos de función y significado: los órganos que flanqueaban el coro quedaron colgados sobre el vacío en una posición absurda, sin cantos corales a los que acompañar, y el segundo transepto de la catedral —que, como indica Pedro Navascués, señalaba la iglesia ordinaria en contraposición a la iglesia solemne, y que en origen resaltaba aún más con una cúpula oval que después fue desmontada— fue privado de su altar propio, que estaba precisamente en el trascoro.

Hoy, el visitante accede a la catedral por una furtiva puertecilla trasera, y lo primero que ve es la rotonda del presbiterio; al contrario de lo que debería ver, pues esa rotonda está concebida para ser una culminación, y no un preámbulo. La visita a partir de ese momento es desconcertante, un efecto que se subraya por los distintos accesos (y sus correspondientes tiques de entrada) que requieren dos ámbitos que deberían estar hermanados y que se encuentran pared con pared: la catedral y la capilla real. Esto último denota quizá la pervivencia de una rivalidad entre vecinos que viene desde los tiempos fundacionales, cuando cada uno de los dos templos tenía su propio cabildo. En tales circunstancias, reconstruir la imagen antigua del conjunto, así como la de las calles y edificios que antaño lo circundaban, es una tarea que habrá que dejar en buena parte a la imaginación del lector.

DE LA ALHAMBRA A LA VEGA

La coincidencia formal del patio del palacio de Carlos V y del presbiterio de la catedral de Granada, ambos de planta circular, no ha pasado desapercibida para los historiadores. Esos dos ámbitos —hueco uno, abovedado el otro— han sido relacionados desde el punto de vista simbólico con la imagen de totalidad del imperio y, formalmente, con los modelos antiguos que pudieron servirles de inspiración, debidos ambos a Adriano: el Panteón para la catedral y el Teatro Marítimo de la villa imperial de Tívoli para el palacio. Estas obras romanas pudieron ser conocidas por los autores de los edificios granadinos, Siloé y Machuca, pues los dos pasaron años de su juventud en Italia.

Lo que nunca se ha destacado es la curiosísima concomitancia entre la planta centralizada del presbiterio catedralicio (debida, como ya se ha dicho, a su función como mausoleo real) con otras dos obras granadinas, una dos siglos más antigua y otra dos siglos posterior. La primera es la llamada sala de los Abencerrajes de la Al-



Sala de los Abencerrajes.

hambra, que flanquea por el sur el celeberrimo patio de los Leones. Contra las interpretaciones románticas al uso, siempre dispuestas a imaginar, con la entusiasta aprobación del público, eunucos, harenes y lúbricas concubinas, Ruiz Souza ha propuesto hace pocos años una lectura nueva y argumentada del palacio de los Leones, según la cual esta parte de la Alhambra habría sido en realidad la madrasa real. Flanqueando el patio estaría la escuela coránica propiamente dicha, conocida hoy como sala de Dos Hermanas; la biblioteca (una parte de cuyos fondos quemó el cardenal Cisneros en el curso de una oprobiosa hecatombe libresca en la plaza de Bibarrambla) iría situada en la actual sala de los Reyes, ornada por ello con las famosas bóvedas que representan te-

mas literarios; por último, la de los Abencerrajes habría sido fundada, siguiendo un modelo común en las madrasas reales, nada menos que como mausoleo de Muhammad V. Algún día se podrán efectuar excavaciones que confirmen o desmientan esta última hipótesis, pero, mientras tanto, hay razones para pensar que, doscientos años antes de que Carlos V concibiese una rotonda para conservar su sepulcro y el de sus sucesores, el rey nazarí que construyó el patio de los Leones ya tuvo como lugar de enterramiento una sala abovedada de planta centralizada.

El otro edificio que cabe emparentar aquí con la rotonda siloesca de la catedral (por proximidad geográfica y por basarse en modelos comunes) no está en la ciudad de Granada, sino a cincuenta kilómetros de ella. Se trata de la iglesia de la Encarnación, en Montefrío, proyectada por el arquitecto y académico neoclásico Domingo Lois. Más aún que el propio Siloé, Lois es para la mayoría un perfecto desconocido. De origen gallego, fue maestro de obras de Ventura Rodríguez cuando, a mediados del siglo XVIII, la Real Academia de Madrid tenía potestad para sancionar la validez de cualquier proyecto arquitectónico que se pretendiera erigir en el reino. Los ar-

quitectos académicos repartían sus trabajos por todo el territorio, y como les era imposible dirigir personalmente todas las obras, delegaban muchas de ellas en técnicos de su confianza. Lois se vio así abocado, pese a su talento personal, a servir de aparejador de otro arquitecto más afamado, y muchos de sus años de ejercicio profesional los pasó supervisando las obras de Rodríguez, como la iglesia que por esos años se reedificaba en Santa Fe, el pueblo vecino a Granada desde el que los Reyes Católicos dirigieron el asedio a la ciudad.

En las pocas ocasiones en las que pudo ser el autor del proyecto, Domingo Lois demostró ser un arquitecto de talento y originalidad poco comunes. En Santiago de Compostela construyó la magnífica universidad, y algún dibujo conservado en el archivo de la catedral de esa ciudad gallega revela su obsesión personal con el Panteón de Roma, edificio que conocía de primera mano pues, como tiempo atrás Siloé, él también estuvo en Italia, becado por la Academia a la que pertenecía. La fijación de Lois por el Panteón (al fin y al cabo, una de las obras cumbre de la arquitectura universal) fue la que al fin cristalizó en Montefrío, una pequeña villa de la vega granadina cuyo primer núcleo se encontraba en lo alto de un peñasco, a la sombra de una parroquia proyectada, precisamente, por Diego de Siloé. Pasada esa primera época, en la que había todavía conflictos que aconsejaban ubicaciones difícilmente accesibles, la villa se extendió hacia el llano, hasta que a mediados del siglo XVIII se vio la necesidad de construir una nueva iglesia en un lugar menos escarpado, con el fin de atender a los vecinos instalados en los nuevos barrios. Por entonces, bajo el reinado de Carlos III, era la Corona la que sufragaba la construcción de los templos y la que im-



Iglesia de la Encarnación en Montefrío.

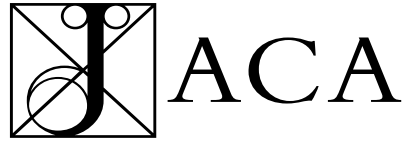
ponía a los arquitectos; de hecho, lo que hay en la portada de la Encarnación no es una imagen de la Virgen, sino el escudo borbónico.

La iglesia que Domingo Lois construyó en Montefrío fue una réplica neoclásica y ligeramente reducida del Panteón de Adriano, un claro pero libérrimo homenaje al edificio romano, en el que se mantenían las proporciones pero se despojaba a la arquitectura de todo elemento u ornato que no fuese imprescindible. El espacio interno del Panteón de Roma mide ciento cincuenta pies, poco menos de cuarenta y cuatro metros; la iglesia de Montefrío casi treinta, o sea, cien pies. Pero lo más extraordinario es que ese gigantesco espacio circular está cubierto por una bóveda de piedra, mientras las pocas cúpulas que la superan en diámetro (Panteón y San Pedro del Vaticano en Roma, catedral de Florencia, San Francisco el Grande de Madrid) son de hormigón o de ladrillo. Sólo había otra cúpula pétreo de igual tamaño a la de Montefrío, la de la catedral católica de Berlín, pero fue destruida en la Segunda Guerra Mundial.

Tal es, en fin, el destino del arte español: pocos saben de la existencia de un genio del Renacimiento tan prolífico como Diego de Siloé, y casi nadie tiene noticia de que la mayor cúpula de piedra que existe en el mundo fue construida por un gallego en una pequeña villa de la vega de Granada.

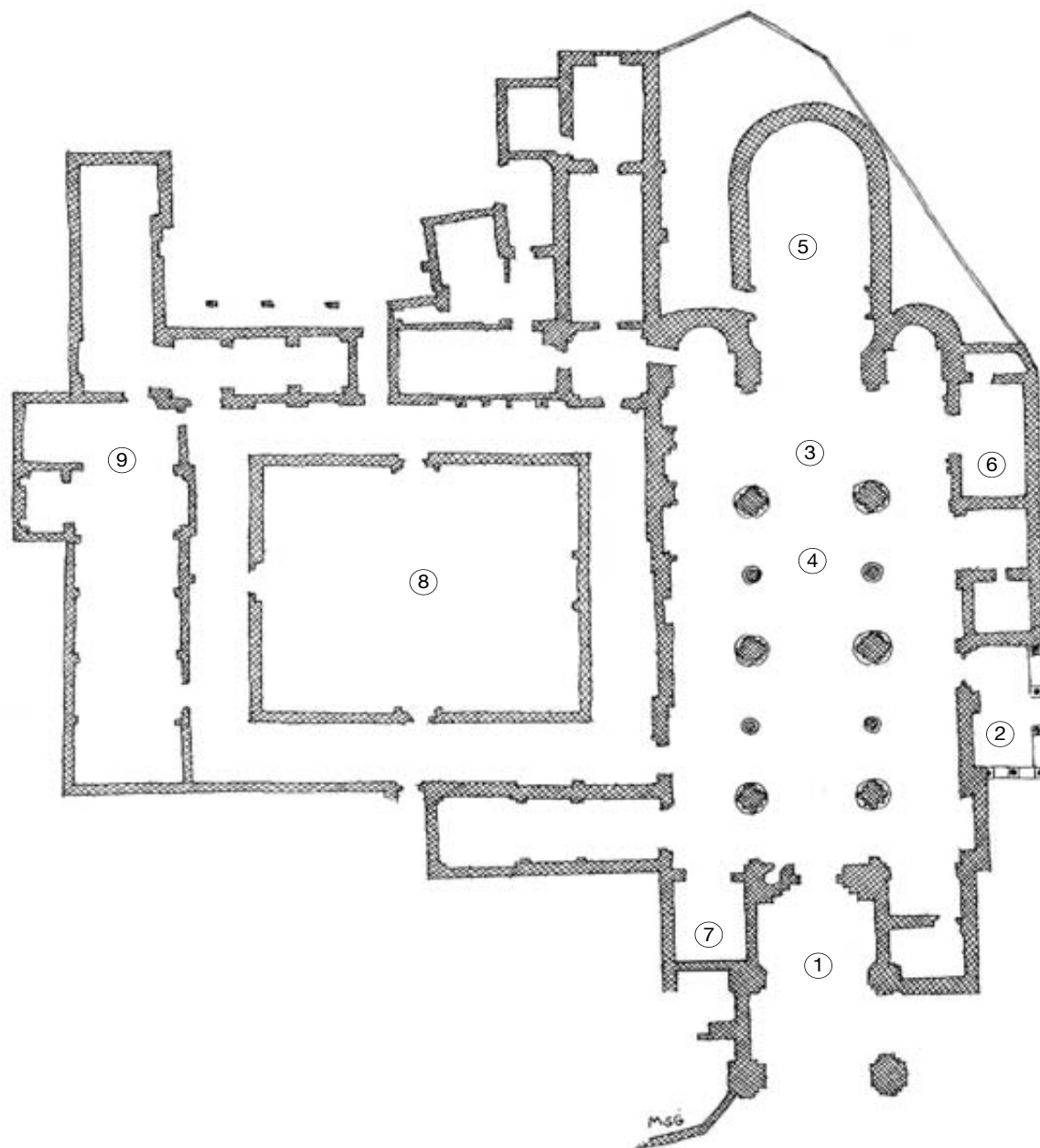
BIBLIOGRAFÍA

- BONET CORREA, A., «Entre la superchería y la fe: el Sacromonte de Granada», *Arquitectura y ciudad del Renacimiento y el Barroco*, Sevilla, 1986.
- CERVERA VERA, L., *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su «Libro de Barrios (sic) Adornos»*, La Coruña, 1989.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983.
- , *Diego de Siloé*, Universidad de Granada, Granada, 1988 [1963].
- GUILLÉN MARCOS, E., *Montefrío*, Granada, 2001.
- HENARES CUÉLLAR, I., *La capilla real, la catedral y su entorno*, Granada, 2004.
- ROSENTHAL, E. E., *La catedral de Granada*, Granada, 1990.
- RUIZ SOUZA, J. C., «El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿madrassa, zawiya y tumba de Muhammad V?», *Al-Qantara*, XXII, 2001.
- TORRES BALBÁS, L., «Granada: la ciudad que desaparece», *Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, 1996.

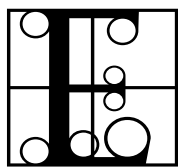


LA PRIMERA PIEDRA DE ARAGÓN





1. Portada principal y pórtico
2. Pórtico lateral
3. Crucero con cúpula
4. Antiguo emplazamiento del coro
5. Altar y coro
6. Capilla de San Miguel
7. Capilla de la Trinidad
8. Claustro
9. Museo



l románico español, a diferencia del francés, el italiano o el alemán, suele identificarse sobre todo con una arquitectura rural. Dentro de un panorama dominado por pequeñas parroquias y ermitas, lo excepcional sería encontrarse con templos de cierta magnitud, como (dejando aparte la catedral compostelana) la colegiata de Toro, la basílica de San Vicente de Ávila o la colegiata leonesa de San Isidoro. Esta impresión generalizada se debe a que en nuestro país han desaparecido muchas de las catedrales románicas que existieron, sustituidas por otras góticas o posteriores. Si hubieran permanecido tales edificios, con sus grandes dimensiones y su papel protagonista dentro de las ciudades, se equilibraría la imagen actual de ese período, en la que prevalecen los cientos de ermitas e iglesias parroquiales que todavía se prodigan por los campos de



Ermita de San Pantaleón de Losa.

la mitad norte peninsular. También quedan, aparte de algún raro edificio civil, monasterios y castillos, que por su situación en el territorio vienen a subrayar la asociación actual entre el arte románico y los enclaves distantes, en su mayor parte, de los grandes núcleos urbanos.

Sin embargo, no puede decirse que las huellas de nuestro románico catedralicio estén borradas por completo. Desaparecidas las catedrales románicas de León, Burgos, Segovia, Ávila, El Burgo de Osma, Palencia, Pamplona, Huesca, Gerona, Tortosa, Barcelona o Vic, hay no obstante dos áreas peninsulares en las que ha subsistido una buena representación de ese tiempo. Una es el occidente hispano, donde se da un grupo encabezado por la soberbia catedral de Santiago de Compostela, que no es sólo la principal en nuestro suelo, sino acaso el máximo arquetipo románico existente y cuyo eco puede apreciarse en otras catedrales de Galicia y el norte de Portugal. Así, desplegándose a partir de la propia Galicia hasta casi tocar con Extremadura, queda un conjunto de templos (Orense, Lugo, Tuy, Zamora, Salamanca, Ciudad Rodrigo...) que mantienen en mayor o menor grado lo aprendido en Compostela, pero extendiendo de forma generalizada la adopción, sobre los muros románicos, de las primeras soluciones abovedadas del gótico.

El otro reducto donde lograron conservarse algunas catedrales de ese tiempo es el límite septentrional del antiguo reino de Aragón. Surgidas bajo el prestigio de la frontera —y relegadas luego, cuando esta frontera se desplazó hacia el sur, a una situación marginal que resultó clave para su posterior conservación—, aún permanecen, como las cuentas de un pétreo collar milenario, las catedrales románicas de Jaca, Roda de Isábena y La Seo de Urgel.

La catedral de La Seo de Urgel tiene, entre otras cosas, el interés de parecer un edificio italiano trasplantado sin variaciones a Cataluña, y la de Roda es un ejemplo entrañable de una pequeña catedral que poco tiempo después de ser construida perdió la condición de sede diocesana, trasladada a Lérida cuando esta ciudad fue arrebatada a los musulmanes. Ambas conservan sus claustros, al contrario que la primera y más importante de las catedrales románicas pirenaicas, la de Jaca; este último edificio destaca por sus excelencias arquitectónicas y escultóricas y, no en menor grado, por haber dado incontables quebraderos de cabeza, durante mucho tiempo, a los historiadores del arte. En efecto, para la historiografía tradicional, la catedral de Jaca comenzó a construirse hacia el año 1063, el del inicio del reinado de Sancho Ramírez. A tenor de esa tempranísima fecha, la catedral ha detentado, para el románico español, el papel de cabeza de serie; una obra donde, según muchos estudiosos, se habrían probado por primera vez formas y recursos que tendrían luego un amplio

desarrollo por los actuales territorios de Castilla y León y de Aragón. Aunque los documentos en los que estaba basada esta datación resultaran ser falsos, el retraso de fechas —la construcción debió de ocupar el último cuarto del siglo XI e, incluso, los primeros años del XII— no resta importancia al templo jacetano, que en ciertos aspectos constituye una digna respuesta, y a veces un contrapunto, al gran conjunto catedralicio compostelano. Las catedrales de Jaca y Santiago sirven de encabezamiento y culminación del Camino jacobeo en su tramo hispánico, un papel dado por su situación física en sendos extremos de la ruta y, también, por la entidad, la calidad artística y el poder de irradiación de ambos edificios.

Como las descripciones pormenorizadas no son el objetivo de este libro, y sobre las cuestiones de estilo y datación nada podemos añadir a lo mucho que existe publicado, habremos de aprovechar la inclusión de un capítulo dedicado a Jaca para tratar dos asuntos que, aunque parezcan laterales, están en el mismo núcleo de lo que se necesita para apreciar en toda su dimensión un edificio como la catedral jacetana: el origen de la catedral como tipo arquitectónico y la eclosión de la escultura en el románico. También se verá la oportunidad de aludir a la relevancia que podían llegar a tener los añadidos y reformas que, con ánimo de ampliarlos y actualizarlos, se aplicaron con frecuencia a estos viejísimos templos.

LAS PRIMERAS CATEDRALES

La clasificación que hemos hecho de una serie de catedrales como «románicas» no responde a cuestiones de estilo. La razón de que destaquemos en un grupo aparte estos edificios es la de que constituyen, realmente, la primera generación de catedrales; o, mejor dicho, son los primeros templos que adquieren las funciones y modos de aquello que todos entendemos como propios de una catedral.

Del románico suele destacarse que fue el primer estilo paneuropeo, la forma de construir y crear que corresponde a una etapa de recuperación económica y demográfica, y que contiene características comunes desde Galicia hasta Escandinavia y de las islas británicas al sur de Italia. Lo que no suele contarse fuera del campo académico es que tal unidad de formas y conceptos respondía también a la homogeneización de la liturgia. Hasta los alrededores del año 1000, fecha que se da como final de la Alta Edad Media, cada territorio cristiano tenía sus propias formas de culto, las cuales se traducían en la peculiaridad de su arquitectura. Por ejemplo, igual que en el norte de Italia se seguía el rito ambrosiano, en la España cristiana imperaba el rito his-

pánico o mozárabe. A partir del siglo XI, la Iglesia romana se empeñó en reformar la liturgia de todas las iglesias para unir las bajo un rito común, el llamado rito romano, que se concretaba en un modelo también único de misales (los libros que servían como *guión* de los oficios). Concluía así una labor de unificación tras varias centurias de tanteos en las formas del culto, que tienen sus orígenes en los siglos iniciales del cristianismo, cuando los primeros cristianos ensayaban distintos rituales tomando como modelo la pompa imperial romana, tanto la religiosa como la civil.

En Castilla, fue Alfonso VI y su acompañamiento de preladados y abades franceses los que consiguieron sustituir la liturgia mozárabe por la romana. En la difusión de esta última tuvo un papel determinante la orden cluniacense, muy presente a lo largo del Camino de Santiago y cuya casa-madre en Cluny —que tuvo la mayor iglesia románica jamás construida, demolida tras la Revolución Francesa— fue muy favorecida por el rey castellano. A la par que se imponía el rito romano, los cluniacenses se ocuparon de extender su forma de monacato a costa, en el caso que nos ocupa, de las peculiaridades locales que caracterizaban a los monasterios hispánicos. La labor de unificación del culto, orquestada por reyes y eclesiásticos, tenía un objetivo muy claro: las catedrales y los monasterios eran las fundaciones religiosas que más intervenían en la explotación, ordenación y control del territorio, las primeras a través de las diócesis que estaban a su cargo y los segundos gracias a su asentamiento en lugares interesantes por lo productivo de su terreno o por encontrarse en enclaves estratégicos, cuyo dominio se extendía gracias a los prioratos dependientes del monasterio o casa-madre. Durante el siglo XI, la prosperidad de los reinos cristianos se debió en buena parte al cobro de impuestos o *parias* a los reinos musulmanes de taifas; pero con la conquista de Toledo, en 1085, y las posteriores invasiones de almorávides y almohades, la política cambió hacia la posesión física de territorios pertenecientes hasta entonces a Al-Andalus. Y en esa apropiación masiva era esencial contar con los organismos de gestión, control y gobierno que eran los monasterios y las diócesis.

En la refundación de las principales instituciones eclesiásticas tuvo un papel esencial el románico, como nuevo sistema constructivo capaz de adaptarse a cualquier función y hacerlo con eficacia, monumentalidad y ornato. Visto lo anterior, tenía que ser precisamente el rey aragonés que promovió la fundación de la catedral de Jaca, Sancho Ramírez, quien en Aragón substituyó, merced a sus contactos con Roma, el antiguo rito isidoriano por el romano.

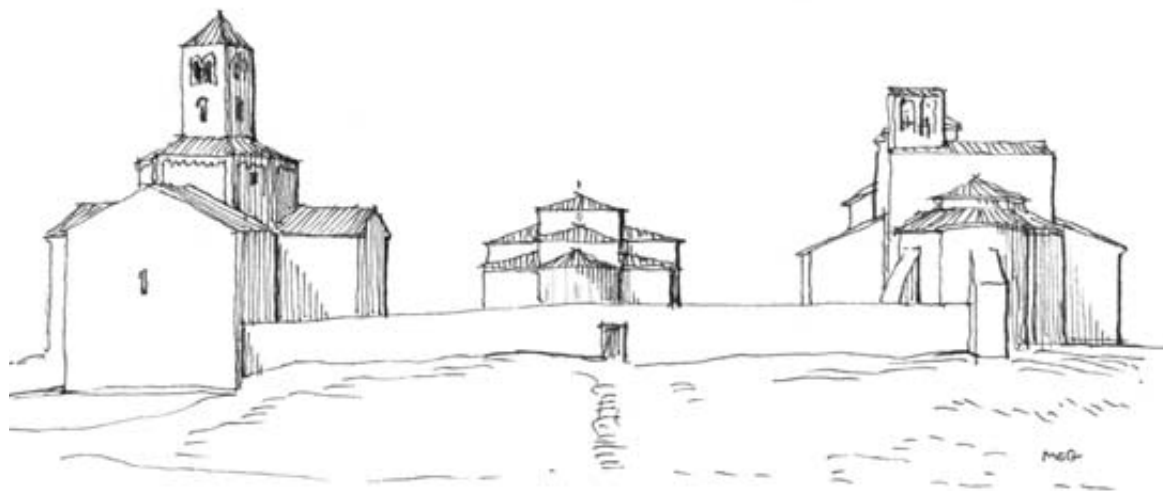
Entre las fundaciones catedralicias y las monásticas se fueron definiendo y depurando las formas y soluciones que abrirían paso a una de las etapas más brillantes que han vivido las artes en Europa. Es en esa época cuando se consolida el modelo cate-



Imagen de Cluny antes de su demolición, según Sagot.

dralicio que, aunque cambiasen los estilos, habría de permanecer a lo largo de los siglos. Hasta entonces, las catedrales eran conjuntos formados por varios edificios; no sabemos demasiado bien cómo podían ser esos conjuntos, aunque la arqueología lleva algunos años aportando ciertas claves. Según estas, las catedrales primitivas anteriores al período románico estaban formadas por varios templos asociados entre sí, en los que se celebraban distintos momentos de la liturgia y entre los que se organizaban procesiones. Acaso podemos apreciar un eco de estas catedrales múltiples en la *acrópolis* prerrománica de Tarrasa, sede de la antigua diócesis de Egara.

Lo más curioso, no obstante, es la constatación de que, aparte de que existiesen más construcciones relacionadas, las catedrales solían ser edificios dobles, con un templo dedicado quizá al culto solemne y otro al ordinario. Como ha estudiado Pedro Navascués, este esquema de catedral doble, conjuntado con la temprana aparición de la *schola cantorum* —la escuela de cantores, que servía para formar las voces para el cul-



Conjunto de iglesias de Tarrasa.

to y que determinó la aparición en el interior de los templos de un elemento, vallado y con bancos y atriles, que es el antecedente de los coros—, terminaría por asimilarse en un todo homogéneo y bajo las techumbres de un solo edificio. Así, toda catedral bien conservada recordaría, con su área solemne (coro y presbiterio) dedicada al clero catedralicio y sus espacios reservados a los fieles, la naturaleza dúplice de las catedrales primitivas.

Para conseguir este conjunto polifuncional, compacto y homogéneo, las catedrales románicas acudieron a un modelo que entonces llevaba ya varios siglos de desarrollo: el de los templos monásticos. En ellos se daba, desde fechas muy tempranas, una división interior, con el fin de separar la zona donde rezaban y cantaban los monjes de aquella otra donde lo hacían los legos (seculares de rango inferior que trabajaban al servicio de los monjes). Al copiar ese modelo, que creaba espacios específicos para distintos usos dentro de una sola iglesia, el obispo y los miembros del cabildo catedralicio podían acogerse a una zona propia y officiar el culto solemne inherente a la catedral sin dejar de atender a los fieles, que en el altar del trascoro seguían, como los legos en los monasterios, los oficios ordinarios.

Este es el modelo que se siguió en la catedral de Santiago, y que a partir de ella habría de imperar, atravesando épocas y estilos, en nuestro suelo; pero su explicación se encontrará en los capítulos dedicados a Santiago de Compostela y a Toledo. Lo llamativo de Jaca es que, por lo que sabemos, durante la Edad Media ofrecía un aspecto peculiar, un ensayo diferente al que brindaban la mayoría de los monasterios que sirvieron de patrón a las catedrales y que habría de tener escasa, aunque no nula, repercusión.

UN CORO EN ALTO

El costado sur de la catedral de Jaca, aquel que da a la bella plaza del Mercado, tiene una portada protegida por un pórtico de construcción muy posterior, pero en el que se emplearon columnas y capiteles románicos de una calidad sobresaliente; entre sus tallas aparece alguna figura desnuda de excepcional corrección anatómica para su época. A veces se ha pensado que esos capiteles —como otros que hay repartidos por diferentes puntos de la ciudad, entre ellos la iglesia de Santiago— habrían pertenecido al desaparecido claustro románico de la catedral. Sin embargo, es probable que buena parte de ellos proceda de un elemento mucho más interesante por su singularidad.

Hasta su traslado en 1919, el coro de la catedral estaba en el centro de la nave mayor, como todos los de España; en Jaca, sin embargo, esa posición no era la que



Lateral de la catedral, con el pórtico en primer término.



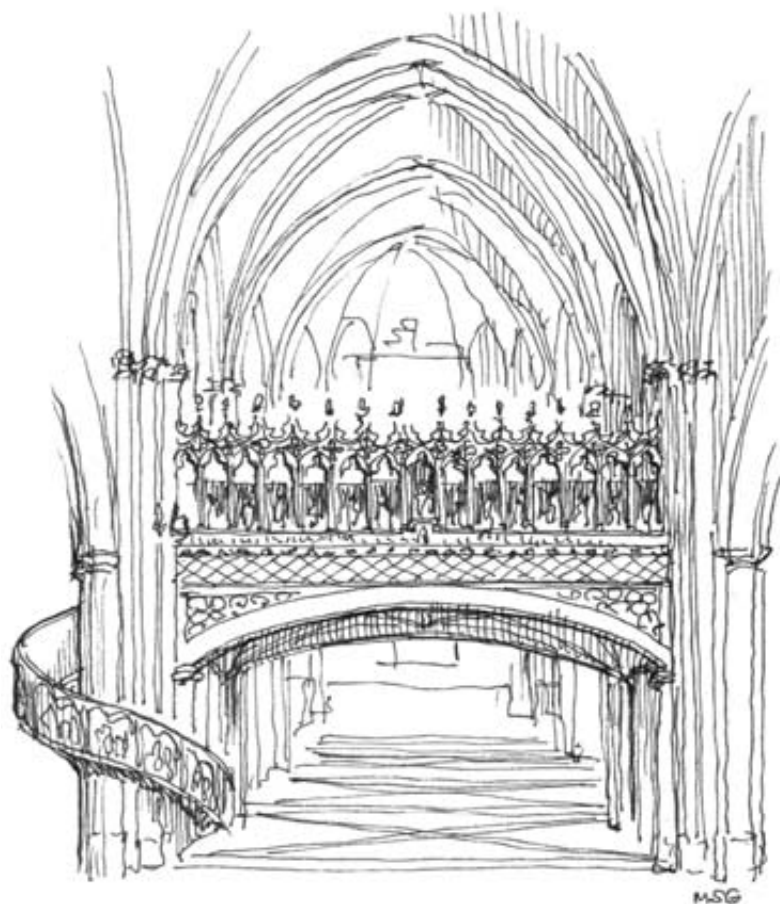
Hipótesis del interior de la catedral en la Edad Media, con el coro alto.



correspondía a los siglos medievales, sino que se debía a la reforma generalizada de la que fue objeto el templo en el siglo XVI. Cuando la catedral fue construida, a finales del siglo XI, el coro se dispuso también en medio de la nave, pero elevado a unos cuatro metros del suelo sobre apoyos como los que hemos visto reaprovechados en el pórtico de la plaza del Mercado.

El acceso a este coro alto se debía de hacer por alguna escalera que ocupase parte de las naves laterales, un aspecto chocante que nos habla de modelos cuyos ecos pueden rastrearse en Italia (por ejemplo, en la abadía florentina de San Miniato al Monte) pero desaparecidos por completo de nuestro suelo, si no es en casos también pirenaicos como el bellissimo coro alto de Serrabona o el pavimento, cuajado de desniveles que revelan otras tantas funciones, de la catedral de Roda de Isábena. La posición del coro alto de Jaca, aislado en medio del templo, puede seguirse también en contados ejemplos posteriores: así son dos coros góticos, el de la iglesia de Segorbe y el del templo burgalés de Grijalba. Al primero de ellos se sube por una escalera cuajada de relieves y enroscada en uno de los pilares que sostienen la sillería en lo alto.

El desaparecido coro alto que tenía la catedral de Jaca durante la Edad Media revela, en todo caso, una antigua concepción del templo en dos niveles diferenciados, a los que podía corresponder también el presbiterio (destruido, como veremos, en el siglo XVIII) y, sin duda alguna, la tribuna que se ubicaba a los pies, sobre la portada principal, con una probable función de balcón reservado a los notables que asistieran desde ella a los oficios. Otras catedrales posteriores (Santiago, Salamanca, Ávila, Barcelona...) mantuvieron en lo



Coro alto, aislado en medio de la nave, de la iglesia de Segorbe.

alto esta última función, la de las tribunas que podríamos llamar señoriales, pero el interés excepcional de Jaca es que, por lo que sabemos, el coro también participaba de esa posición que revelaba, por su misma preeminencia física, el papel privilegiado de los canónigos que se sentaban en sus siales. Por su antigua situación como soporte del coro, cobra además mayor sentido el tema musical de algunos de los capiteles, como aquel en el que el rey David y los músicos que lo acompañan, constreñidos en la reducida superficie de los relieves, tañen sus instrumentos con vehemencia.

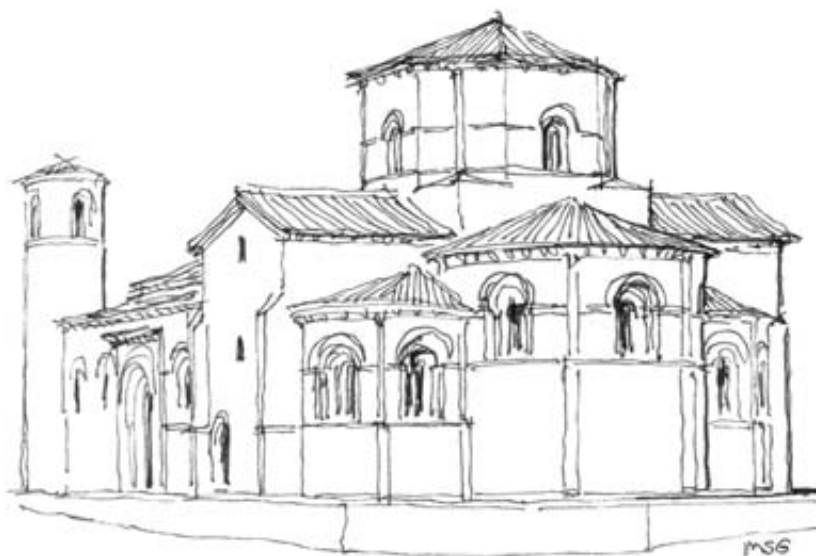
LOS APODOS DEL ROMÁNICO

Aunque en este libro tenemos la intención declarada de entrar lo menos posible en las cuestiones de estilo, la relevancia y el carácter polémico (por los bailes de fechas antes citados) de la catedral de Jaca dentro del románico de nuestro país nos obliga a detenernos un momento sobre algunos aspectos de la arquitectura y del arte de ese período, que comprende los siglos XI y XII.

Los historiadores crearon hace mucho tiempo un término que por su polisemia ha provocado confusión y, por desgracia, ha terminado por arraigar con fuerza: la denominación de la Edad Media —que ya es en sí misma una definición peyorativa, acuñada por los pioneros de la historiografía como el tiempo intermedio que hubo entre la Antigüedad y el Renacimiento— como una época «oscura». Con ese adjetivo, los profesionales de la historia querían expresar, sin pensar en que iban a leerles

muchas personas fuera de su ámbito académico, la escasez de documentos originales que facilitasen sus investigaciones, sobre todo aquellas que tratasen los más de quinientos años que van desde el final del Imperio romano hasta el año 1000. Por supuesto, el apelativo era tan sugerente que enseguida llegó a denominar el milenio entero que dura el medioevo, el cual pasó así a convertirse en una «edad oscura» no por la falta documental a la que aludían los historiadores, sino de modo literal. La consolidación de esta idea simple y generalizada, que hace que cualquiera emplee hoy el término «medieval» como sinónimo de todo lo negativo, se aprecia muy bien, como ha sido alguna vez destacado, en el cine histórico: en las películas de romanos luce el sol, mientras que en las ambientadas en la Edad Media siempre llueve y está nublado.

Las dudas acerca de qué términos es mejor emplear, de cómo llamar a las cosas, surgen inevitablemente en cuanto nos acercamos a la cultura medieval. Cuando estudiamos el arte de la Edad Media nos enfrentamos a un problema de partida, pues estamos situando en un discurso estilístico obras de un tiempo en el que la diferencia de estilos (y muchísimo menos su presunta pureza) no pasaba ni por asomo por la cabeza de sus artífices. Los edificios medievales son, por definición, híbridos, y sólo las restauraciones modernas han logrado que algunos de ellos se conviertan en arquetipos. Por ejemplo, la célebre iglesia de San Martín de Frómista es, en grandísima medida, una recreación de un modelo románico hecha, hace poco más de un siglo, a partir de restos antiguos y eliminando todo lo que estorbaba a su nueva condición de maqueta purista.



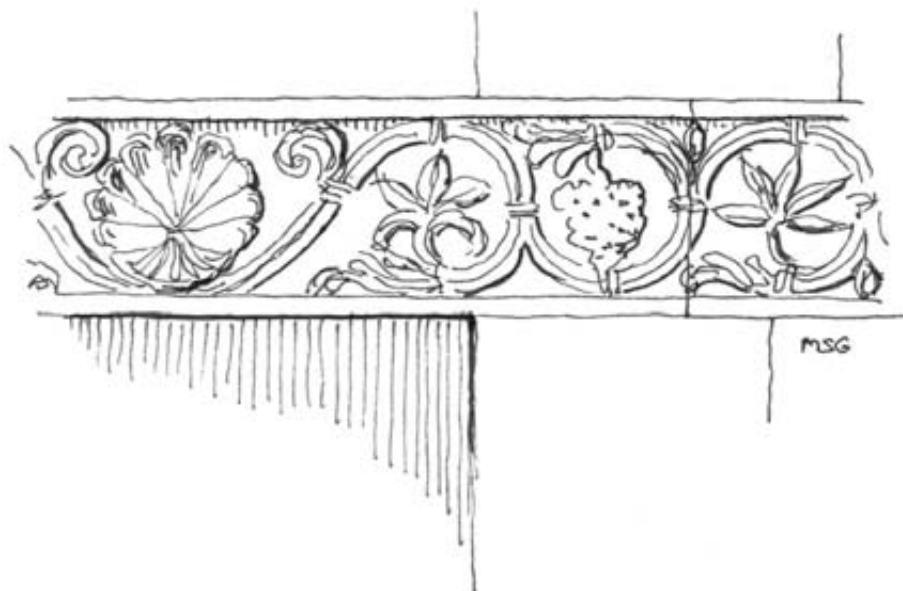
San Martín de Frómista.

Así las cosas, resulta curioso el afán de bastantes especialistas por rebautizar a cada paso las obras de arte medievales, dando lugar a una guerra de nomenclaturas de escasa utilidad y que tiene muy poco interés fuera del reducido campo del medievalismo. Si la misma denominación «románico» es reciente, no se entiende muy bien que el románico lombardo deba ser llamado ahora primer románico; que las formas que se encuentran entre el románico y el gótico tengan que denominarse, según las escuelas académicas, «románico de transición», «protogótico» o «arte 1200»; que el románico pleno se trueque de un día para otro en románico dinástico o, antes, que lo que conocíamos como arquitectura mozárabe haya de cambiarse por arquitectura de repoblación; al fin y al cabo, ninguno de esos nombres va a ser el original ni va a definir el objeto de forma completa e indiscutible. Con todo esto, da la impresión a veces de que algunos estudiosos buscan sobre todo la consolidación vanidosa de las propias teorías, un aspecto más del peculiar mundo universitario, tan alejado a veces de la realidad de las artes y de la arquitectura, con el que no queremos aburrir más al lector.

Llámense como se llamen, dentro de lo que denominamos románico hay dos períodos muy claros y fáciles de identificar, que vienen a ocupar respectivamente los primeros tres cuartos del siglo XI, y el resto de esa centuria y la práctica totalidad de la siguiente. Con esto, el lector habrá comprendido enseguida la importancia que podría tener respecto al carácter pionero de la catedral jacetana el baile de fechas al que aludíamos al principio. Y como no hay mejor documento (¡sobre todo, si no ha sido restaurada!) que la propia obra que contemplamos, hay que decir que lo que distingue en mayor medida estas dos fases del románico —las que solemos identificar como románico lombardo y románico pleno— es, respectivamente, la ausencia o la presencia de escultura monumental y la forma de trabajar la piedra, cosas ambas que nos importan mucho a la hora de acercarnos a la catedral de Jaca.

UNA EXPLOSIÓN DE ESCULTURA

Uno de los hechos más sorprendentes de toda la historia del arte es que durante más de seis siglos dejó de existir la escultura en piedra: desde los tiempos de la decadencia del Imperio romano hasta mediados del siglo XI, desapareció en Occidente la escultura monumental. En los momentos de auge social y cultural que podemos encontrar, tanto en territorio cristiano como musulmán, durante la Alta Edad Media (la Rávena bizantina, la España visigoda, el reinado de Carlomagno, el Imperio germánico, la mo-



Relieves a bisel de la ermita visigoda de Quintanilla de las Viñas.

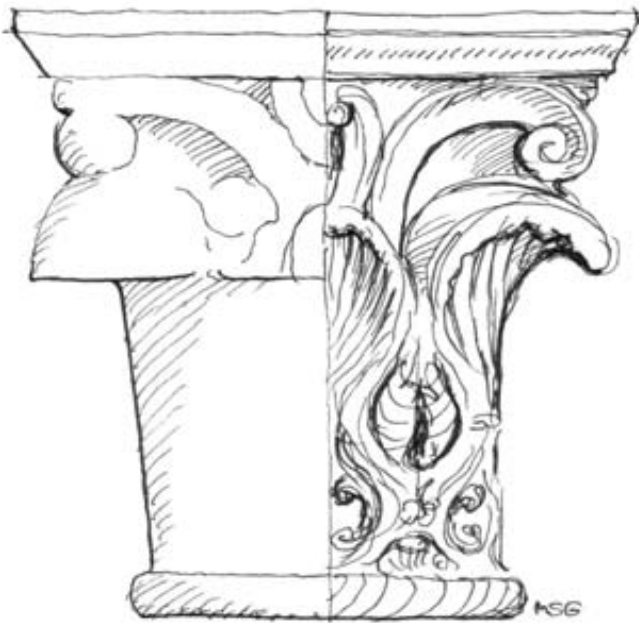
narquía asturiana, la Cataluña condal, el movimiento mozárabe, la Siria abasí, la Córdoba omeya...) se pudieron llevar a cabo edificios ambiciosos, ornados a veces con mosaicos y pinturas murales, y no se dejaron de pintar miniaturas en los códices ni de labrar el marfil y el estuco; pero mientras esas otras artes encontraban abundantes oportunidades para su creación, la escultura pétrea se había volatilizado, visible apenas en modestos bajorrelieves tallados con la técnica sumaria de la talla a bisel.

Habría que esperar a la eclosión del románico pleno, en el último cuarto del siglo XI, para que apareciesen los primeros intentos de recuperación de una verdadera escultura monumental. Eso ha provocado que muchos estudiosos hayan creído que la escultura, vista siempre como un arte secundón y sometido a la arquitectura, habría estado esperando el auge constructivo románico para reaparecer de un eclipse secular. Sin embargo, la desaparición de la escultura monumental en piedra se debe con toda probabilidad, como hemos estudiado en otra ocasión, a una cuestión práctica: la inexistencia, durante el período altomedieval al que nos estamos refiriendo, de una auténtica industria del metal. Con la decadencia de Roma fue abandonándose la metalurgia, y no se recuperó hasta los siglos X y XI; y cualquiera que haya trabajado la piedra sabe que sin un buen juego de herramientas bien templadas es imposible tallar en ese material cualquier forma medianamente complicada. La desaparición de la escultura coincide con diversos fenómenos que son otros tantos síntomas del mismo

problema a la hora de tallar piedra: durante la Alta Edad Media los muros son en su mayor parte de mampostería o de tosco sillarejo, y siempre que se puede se reaprovechan materiales (sillares, capiteles, columnas) de construcciones anteriores. Esto último afecta no sólo a pequeñas iglesias carentes de medios, sino a los edificios más eminentes de su tiempo, como la capilla palatina de Carlomagno en Aquisgrán o la mezquita mayor de Córdoba.

Con malos hierros puede darse forma al yeso o al estuco, que es lo que abunda en la escultura altomedieval, pero no a la piedra. No puede ser casualidad que la cantería y la escultura medievales comenzasen su rehabilitación, en época románica, justo en los lugares donde se estaba asimismo recuperando la metalurgia. En cuanto tuvieron buenas herramientas, y tras un breve período de experimentación, los escultores de los siglos XI y XII estuvieron en condiciones de hacer surgir ese fenómeno que, tras tantos siglos de ausencia, podría denominarse «la reinvencción medieval de la escultura».

En la catedral de Jaca es posible apreciar un aspecto inhabitual del trabajo de los tallistas en piedra, a los que podemos imaginar sorprendidos en plena faena. De las cuatro grandes columnas que hay en las naves, alternadas con pilares compuestos, dos tienen los capiteles sin terminar. La existencia de capiteles y otros elementos ornados que quedaron a medio hacer es algo muy común en la arquitectura histórica. En



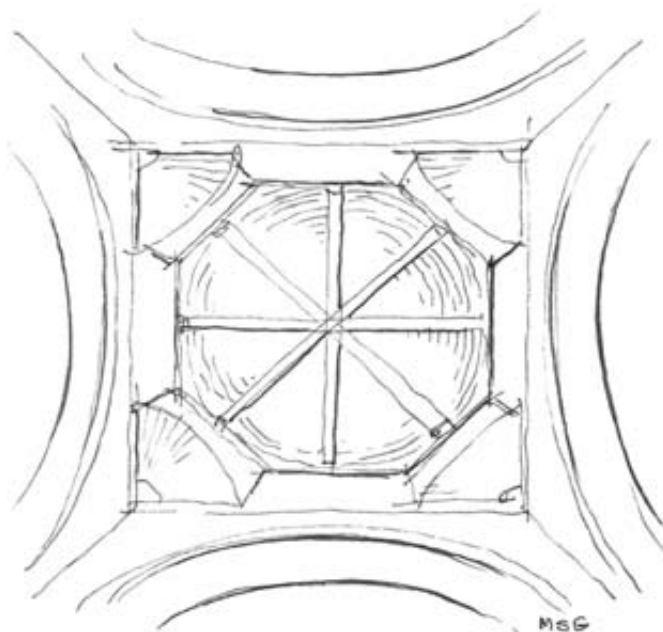
Capitel sin acabar y acabados, según lo que se ve en la catedral.

muchos casos, esto indica que el trabajo más fino se hacía in situ, con los escultores subidos a escaleras y andamios. Como volveremos a apreciar en Plasencia, había varias razones para trabajar de ese modo: así se evitaba la rotura de piezas delicadas, que hubieran sido muy frágiles de haber tenido que instalarlas ya terminadas, y se conseguía además que el trabajo de los escultores, mucho más lento que el de los albañiles, no detuviese las obras de construcción cada vez que hubiera que incorporar en ellas alguna pieza ornamentada.

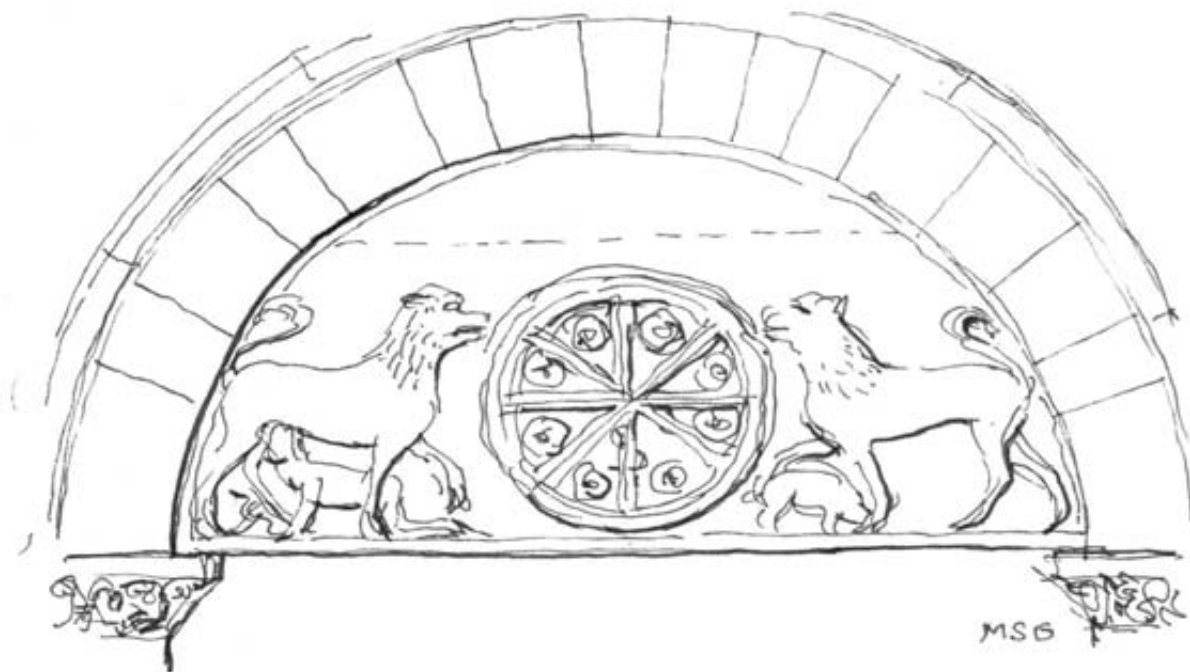
LA CATEDRAL

El monumento español que mejor resume las dos etapas del románico está situado en la actual provincia de Huesca. Nos referimos al castillo de Loarre, que quizá sea la fortaleza más interesante y mejor conservada de su tiempo, y en la cual es muy fácil distinguir entre las construcciones de mampostería y sillarejo de la primera época, desprovistas de ornamentación, y las que responden a las novedades técnicas incorporadas desde finales del siglo XI; a estas últimas se deben los muros de sillares bien cuadrados y los ricos capiteles de la grandiosa capilla.

La catedral de Jaca posee diferentes tipos de aparejo, zonas de sillarejo tosco y otras de sillares perfectamente trabajados. Esta diferencia ha hecho pensar en la existencia de diversas etapas constructivas, que como en Loarre revelarían una mayor o menor antigüedad de los elementos; pero esa interpretación choca con la forma en la que se solían construir los edificios. Es difícil creer que la catedral se empezó a levantar por los dos extremos, los ábsides y el pórtico de los pies, y que las naves se erigieron más tarde. Lo que debió de ocurrir es que se planificó, con un criterio económico, cómo debían ser los muros según se pensase cubrirlos con estructura de madera o con bóvedas de piedra. Por eso se cuidó mucho más la sillería del pórtico, del crucero y de los ábsides, coronados por bóvedas pétreas, y se dejó el sillarejo para aquellos otros que sólo tenían que soportar ligeras techumbres de madera; sendos



Cúpula del crucero.



Tímpano de la portada de los pies.

aparejos no delatan aquí, a nuestro juicio, etapas diversas, sino una concepción pragmática de la construcción. Entre las bóvedas hay una excepcional, la del crucero, que, aunque recoge tradiciones anteriores, es todo un manifiesto del dominio de la piedra que habría de caracterizar a partir de entonces a la construcción medieval.

Por fin, resulta inevitable que nos refiramos a la portada de los pies, situada al fondo de un profundo pórtico que debía de servir de espacio penitencial y de lugar de acogida de peregrinos, además de como base de la torre. La portada es conocida sobre todo por el bajorrelieve que colma la superficie del tímpano, compuesto con la simetría propia de un motivo heráldico. Aparecen en él dos leones que flanquean un crismón (el símbolo de Cristo, acompañado habitualmente por el Alfa y el Omega que lo señalan como principio y fin de todas las cosas); el león de la izquierda somete a un hombre, el de la derecha a un oso. Lo más sorprendente de este tímpano es la inscripción latina que recorre su base, que viene a ser una prolija explicación de la elaborada simbología del relieve. Pero que sea un relieve explicado complica, paradójicamente, su entendimiento: ¿a quién estaba dirigida esa larga inscripción, si prácticamente nadie (salvo algún clérigo instruido, al que se supone que no haría falta explicación alguna) podría leerla?

EL EMBRIÓN DE UN REINO

Ya hemos visto que la catedral de Jaca se empezó a construir durante unos años en los que se estaba fijando la forma básica de lo que debía ser un templo catedralicio. La otra faceta de esta catedral, la que completa su significado como edificio románico, es el interés político que se perseguía con su erección. La diócesis jacetana surge a la vez que el propio reino de Aragón, un territorio desgajado años antes, como condado, de Navarra. El lugar donde se fundó la ciudad de Jaca estaba entonces ocupado por una población dispersa, asentada alrededor de un castillo y un monasterio dedicado a san Pedro, advocación que habría de conservar la catedral. Su ubicación dentro del territorio era óptima, pues domina una llanura recorrida por los ríos Gas y Aragón, y de la que parten los caminos de comunicación con Navarra y Castilla por un lado y con la cuenca del Ebro por otro; por añadidura, el viejo monasterio sobre el que se fundó la ciudad —y que fue demolido, sin ningún respeto por su antigüedad ni significación histórica, en 1841— era ya una estación importante para los peregrinos que se dirigían hacia Santiago, con lo que Jaca pudo convertirse al momento, provista de diócesis y de fuero y poblada por francos y judíos, que contribuyeron decisivamente a su prosperidad, en un jalón clave de una ruta compostelana que estaba entonces en plena consolidación.

Sin embargo, muy pronto tendrían lugar hechos que despojaron a la catedral y a la ciudad de Jaca del empuje con el que había nacido. En 1093 se reconquistó Huesca, nombrada nueva capital del reino y con cuya refundada diócesis tuvo Jaca que compartir dignidad. La posterior expansión del territorio aragonés hacia el sur (ocupando tierras arrebatadas a los musulmanes) y hacia el este, con la anexión de los condados catalanes, dejó a Jaca en una situación excéntrica, sustentada tan sólo por su papel en el Camino de Santiago y por su cercanía a la frontera de los Pirineos. Estas últimas circunstancias son las que depararían a la ciudad, ya en el siglo XVI, cierto relieve, que por supuesto habría de dejar su huella en la arquitectura de la ciudad y en la propia catedral.

LA JACA RENACENTISTA

Quien llega hoy a la ciudad de Jaca puede reconocer pocos elementos medievales fuera de la catedral, aparte de la muy modificada iglesia de Santiago o la torre gótica del Reloj. De este último estilo, que apenas tiene representación en la catedral, la mejor obra jaquesa era el palacio de Hago; lo único que ha quedado de él, su bellísi-

ma chimenea, se instaló hace un siglo en el palacio barcelonés de Pedralbes. En el siglo XVI, la situación fronteriza de Jaca depararía a esta población cierto protagonismo, cuando Felipe II ordenó la construcción de una red de fortificaciones capaces de contener la entrada belicosa desde Francia. La principal de ellas es la ciudadela de Jaca, un castillo artillero pentagonal que se cuenta entre los mejor conservados de su tipo. El mismo ayuntamiento de la ciudad se había provisto años antes de un edificio representativo, un eco norteño del papel principal que las casas consistoriales tuvieron en Aragón durante el Renacimiento.

Ese mismo siglo XVI fue el de la primera transformación profunda de la catedral románica, que a finales de dicha centuria podía celebrar la recuperación de su rango tras quedar, durante unos años, rebajada al título de colegiata. Como no se trataba de una diócesis especialmente próspera, y dado que la misma ciudad había sido incapaz, con su entrada en la Edad Moderna, de superar el tamaño y el número de habitantes que tenía en la Edad Media, la reforma catedralicia se basó en arreglos y componen-



Fachada del ayuntamiento de Jaca.

das parciales. Es curioso comprobar que los añadidos renacentistas afectaron casi en exclusiva al interior del templo, sin manifestarse apenas en el exterior; quizá fuese el papel militar asumido entonces por la ciudad el que aconsejara mostrar las galas hacia donde pudieran quedar protegidas. Las naves, que tenían techumbres de madera, se vieron coronadas paulatinamente por bóvedas estrelladas, un añadido que modificó profundamente el ambiente interior del templo. Para hacernos una idea de cómo podía ser antes de la reforma, podemos visitar la iglesia de San Millán, en Segovia, cuyo interior es una copia simplificada de la catedral pirenaica.

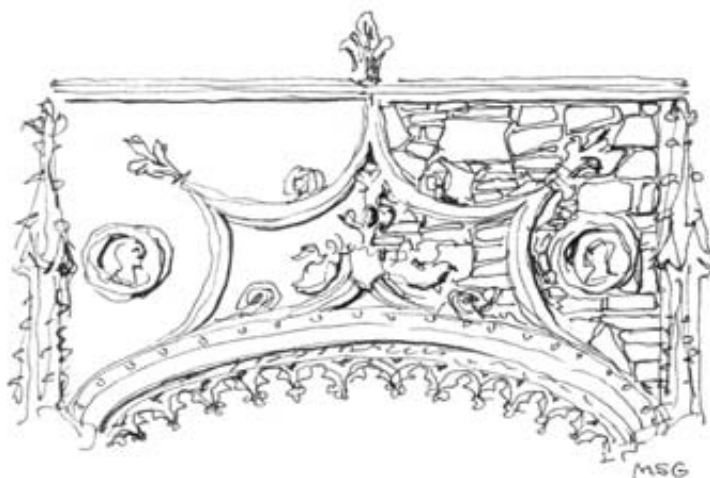
Varias familias notables horadaron en aquel tiempo los muros del templo para practicar sus capillas funerarias. También se renovó el núcleo solemne de la catedral, deshaciendo el coro alto románico (entonces se formó con sus restos el pórtico lateral que aún perdura) y sustituyéndolo por otro colocado en parecido lugar, en medio de la nave, pero a ras de suelo. En el ábside central, como nuevo ornato del altar mayor, se compuso un retablo de piedra con estatuas de gran tamaño.



La nave central de la catedral, sin el coro y con las bóvedas del siglo xvi.

Entre las capillas renacentistas citadas hay dos obras maestras, la de San Miguel y la de la Trinidad. En ambas el espacio interior es muy reducido, lo que no impide que posean retablos prodigiosos, y las dos desean subrayar su presencia abriéndose hacia las naves catedralicias con portadas fastuosas. La primera fue promovida por Juan de Lasala, consejero de Carlos V; al igual que sucede con los Cobos en Úbeda, algo del esplendor imperial llegó a Jaca a través de un personaje local que había logrado medrar en la corte. En la segunda, el escultor guipuzcoano Juan de Anchieta demuestra ser, junto al andaluz Gaspar Becerra, el mejor émulo de la escultura miguelangelesca en nuestro país; su grupo de la Trinidad, con un Dios Padre basado en el Moisés y un soberbio Cristo crucificado, sólo queda afeado por la inclusión de la ramplona imagen de la paloma del Espíritu Santo.

Por desgracia, hay otro aspecto compartido en la actualidad por ambas capillas, y que afecta a otras partes de la catedral: el picado moderno de los muros. Las portadas, retablos y bóvedas de estas capillas son obra de artistas sobresalientes, proceden-



Detalle de la capilla de San Sebastián, antes y después de picar los muros.

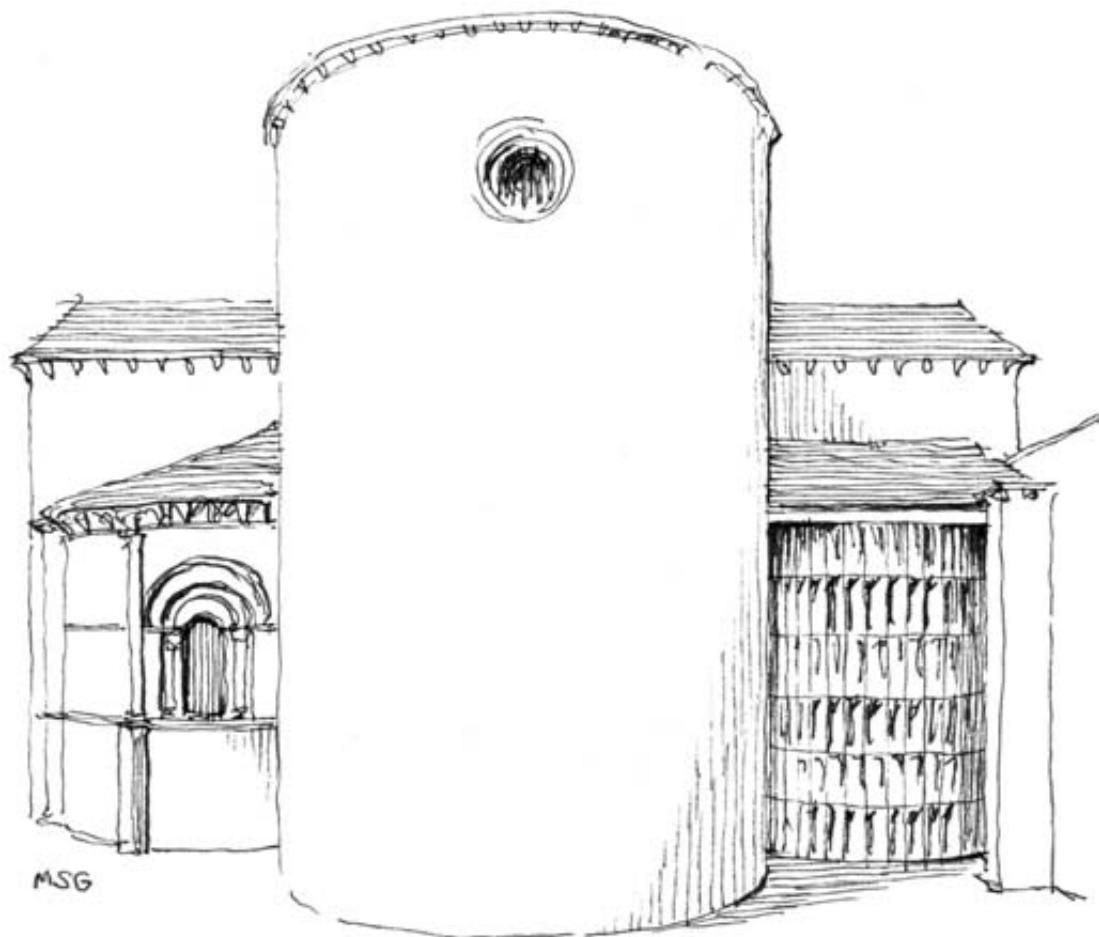
tes de Italia (caso del florentino Juan de Moreto, autor de la de San Miguel) o formados en los talleres que traían desde allí las novedades renacentistas; sus realizaciones son exquisitas, cuidadas hasta el último detalle, y por eso duele aquí más que en casi ningún otro sitio que dichas muestras de refinamiento queden emponzoñadas por muros a los que las modernas restauraciones han dejado con la tosca mampostería a la vista, desprovista de enlucido, y resaltada para colmo con juntas de cemento negro. Al descubrir esos pedruscos, que jamás se pensaron para quedar a la vista, las sabias líneas dibujadas por la escultura y la arquitectura se pierden y confunden, en vez de quedar resaltadas sobre el fondo neutro que antes les deparaba el revoco.

TRES ÁBSIDES DIFERENTES

La cabecera de la catedral, vista desde la calle, da muestra de tres momentos diferentes. El ábside del lateral sur es el único que conserva íntegramente sus líneas románicas, pues su compañero del norte sólo las mantiene hacia el interior. Hace muy pocos años se creó para él un *envoltorio* (no se sabe muy bien cómo denominarlo) que pretende ser la reinterpretación moderna de un ábside medieval; su mayor virtud es que es muy difícil de ver, dada su situación en un rincón apenas accesible. En cuanto al ábside central, aquel que acoge la capilla mayor, se reedificó por completo a finales del siglo XVIII, una operación que afectó a la catedral en mayor medida de lo que en principio cabría pensar, pues supuso el desmantelamiento del retablo rena-

centista (cuyas esculturas se desperdigaron entre el pórtico occidental de la catedral y otros lugares) y pretendía asimismo el traslado hasta el presbiterio del coro que entonces se encontraba en la nave mayor, aunque esto último no se produjo hasta 1919.

Como indicación de la relativa pobreza de la diócesis en esas fechas tan tardías, el nuevo ábside se hizo reaprovechando piedras y canecillos del que se había derribado, y sin alarde alguno de decoración o de arquitectura. Para el interior se acudió a un sistema barato y efectivo: muros y bóvedas se cubrieron de pinturas murales, realizadas por Manuel Bayeu en el brevísimo plazo de seis meses, y se logró ocultar bajo el color y los panes de oro la escasa ambición de la empresa arquitectónica. El aspecto que hoy presenta el presbiterio parece unitario, pero se debe a una acumulación de elementos ocurrida a lo largo de sus dos siglos de existencia; el órgano, que hoy preside el conjunto, estaba situado hasta hace poco en el extremo opuesto de la iglesia, en el muro de los pies.



Aspecto exterior de los tres ábsides de la catedral (siglos xi, xviii y xx).



Interior del presbiterio en su estado actual.

ADIÓS A LAS MURALLAS

El traslado del coro catedralicio tuvo lugar por los mismos años que un desproporcionado proyecto de reforma urbana, destinado a modificar radicalmente el aspecto de la pequeña ciudad pirenaica. En 1917 empezó el ayuntamiento jacetano un plan que consistió en la demolición completa de las murallas, que habían llegado enteras hasta esa fecha, y en la alineación sistemática de las calles del casco medieval, a causa de la cual se perdieron para siempre la mayor parte de las calles antiguas y de los edificios que las flanqueaban. La razón para esta ambiciosa operación —que, por afectar a la práctica totalidad de la población, apenas

encuentra paralelos en nuestro país— se escapa a nuestro entendimiento: Jaca no había logrado apenas crecer desde que se levantó su recinto amurallado en el siglo XII, aunque a principios del XX ya empezaba a cundir el uso de las pocas construcciones que surgían extramuros para las vacaciones y el descanso de los pudientes.

Pero compartir la suerte, ya sea favorable o adversa, es una de las cosas que suele caracterizar a la relación entre las ciudades y sus catedrales. Si el pasajero esplendor renacentista engalanó tanto a la ciudad como a su templo mayor, los tiempos modernos hicieron desaparecer buena parte del patrimonio urbano acumulado a lo largo de los siglos. La Jaca medieval y renacentista es irre recuperable, si no es en algún punto aislado como la plaza del Mercado o la pequeña calle del Arco; en cuanto a la catedral, la modernidad se hace notar en los pasos dados hacia su pretendida restauración. No podemos decir que el balance sea positivo: desde el picado de los muros y la automatización del campanario (que deshizo la antigua casa del campanero y empobreció los registros de las campanas, alguna de ellas medieval) hasta las invenciones ima-

ginativas como el ábside lateral descrito, la catedral de Jaca no ha sido muy bien tratada por sus restauradores. Esperemos que el plan director en curso corrija en lo posible algunos de esos desmanes.

UN MUSEO DEL ROMÁNICO

Como en casi todos los grandes templos, el carácter religioso de la catedral jacetana se ha ido diluyendo en favor de su valor cultural. El caso de Jaca es, en este sentido, muy especial: la faceta museística de la catedral ha ido acrecentándose desde los años sesenta del siglo pasado, a causa del acopio, en las dependencias catedralicias que rodean al claustro, de un conjunto notabilísimo de arte medieval procedente de diversas iglesias de la diócesis. El Museo Diocesano de Jaca reúne hoy la segunda mejor colección de pintura románica del mundo, la cual, como la del Museo Nacional de Arte de Cataluña, tiene su germen en el arranque de los murales de sus lugares de origen, en su mayoría pequeñas parroquias de aldea. La ventaja de Jaca sobre el grandioso museo barcelonés se encuentra en el propio ámbito de la catedral, que con su arquitectura y escultura enriquece y complementa las piezas expuestas.

La catedral de Jaca, ya lo hemos constatado, es una obra clave de ese fascinante período que llamamos románico; la instalación en ella de los impresionantes ciclos murales de Navasa, Ruesta o Bagües (y de otros más tardíos), así como de imágenes y rejas contemporáneas a ellos, completan la estampa de las artes en ese tiempo, una edad en la que resurgieron las ciudades y las catedrales encontraron la forma que habría de perpetuarse, aunque cambiasen los estilos, a lo largo de los siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- CANELLAS LÓPEZ, A., y SAN VICENTE, A., *La España románica. Aragón*, Madrid, 1992 [1979].
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. «Los complejos catedralicios de la época románica», *Significado y función del edificio románico*, Salamanca, 2004.
- LACARRA DUCAY, M.^a del C., *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Bruselas, 1993.
- OLAGUER-FELIÚ, F., «Recorrido histórico sobre la extracción y procedimientos del hierro en España desde la Protohistoria hasta la época moderna», en VV.AA., *Guía práctica de la forja artística*, León, 1997.

—, *El arte románico español*, Encuentro, Madrid, 2003.

PASSINI, J., *Aragón. Los núcleos urbanos del Camino de Santiago*, Zaragoza, 1988.

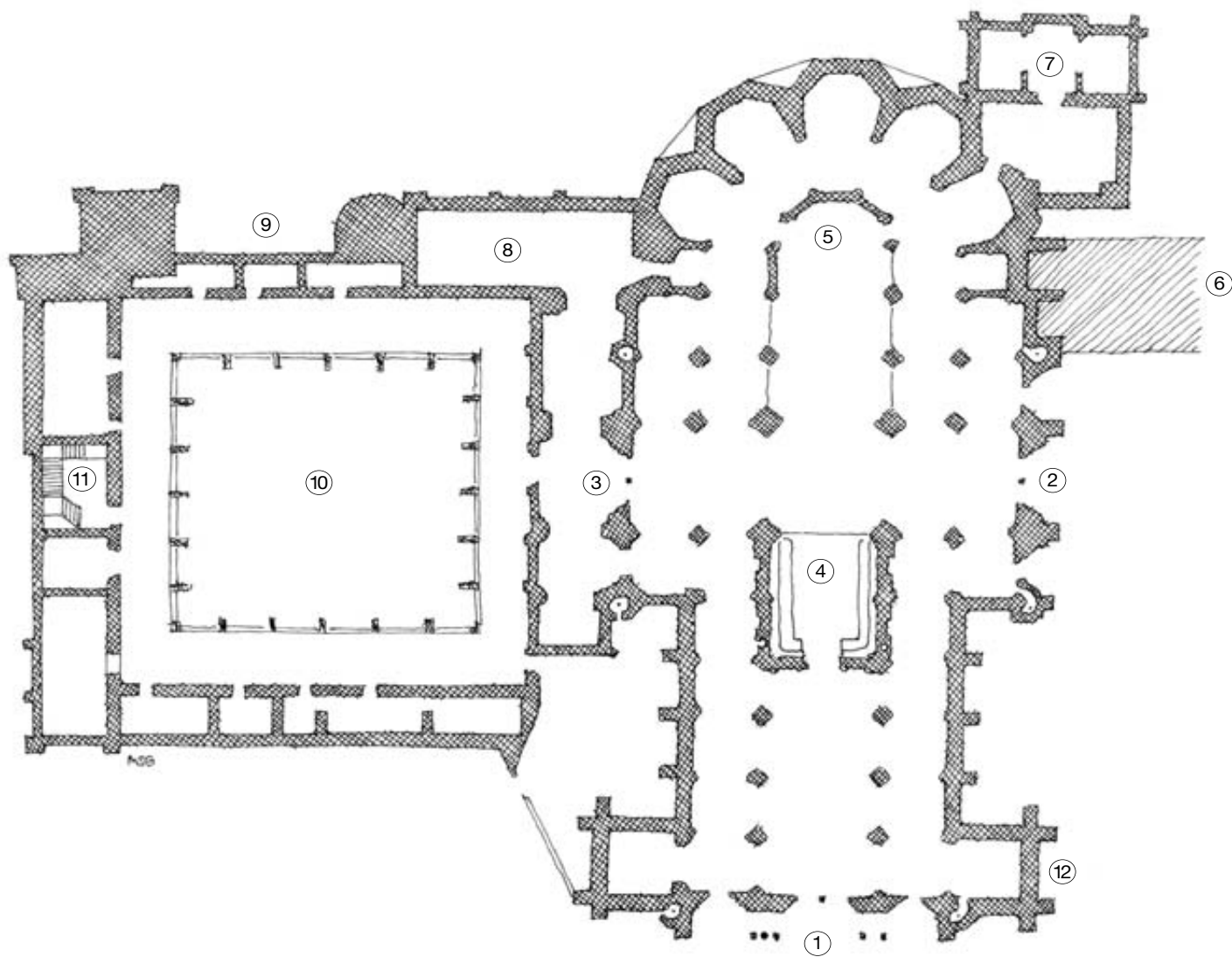
SOBRINO GONZÁLEZ, M., «Acerca de la escultura románica en piedra», en HOZ ONRUBIA, J. de, MALDONADO RAMOS, L., y VELA COSSÍO, F. (eds.), *El lenguaje de la arquitectura románica*, Madrid, 2006.

www.campaners.com

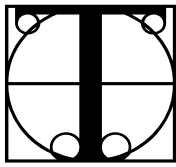
LEÓN

MUROS DE CRISTAL





1. Pórtico principal y lugar de apelaciones
2. Puerta del Obispo
3. Puerta de la Virgen del Dado
4. Coro
5. Altar mayor y antiguo emplazamiento del coro
6. Palacio y puerta del Obispo (desaparecido)
7. Sacristía
8. Antigua librería
9. Muralla
10. Claustro
11. Escalera capitular
12. Torre del Reloj



odavía existe entre leoneses y burgaleses cierta pugna acerca de cuál de las dos ciudades, León o Burgos, tiene la «mejor» catedral gótica. Los que no hemos nacido en ninguna de esas dos capitales agradecemos la existencia de ambas, pero nos hacemos eco de tan incruenta rivalidad, que en principio podría parecer indigna de ser tratada en letra impresa, por al menos dos razones: porque demuestra la pervivencia de la catedral como símbolo urbano, y porque la polémica es posiblemente tan antigua como las catedrales mismas.

Los edificios monumentales o singulares se hacían y se hacen por muchos motivos, y entre ellos no debe menospreciarse uno tan escasamente espiritual y, paradójicamente, tan poco «elevado» como es el deseo de destacar por encima de los vecinos. En lo que toca a las catedrales —lo vemos en ciertos casos llevados al límite, como los de Gerona y Sevilla o, en Francia, el de Beauvais—, durante la Edad Media se dio una verdadera carrera por ver quién la hacía más alta, más bella, más grande. Hay que recordar que la catedral era tomada como un proyecto colectivo, mitad religioso y mitad civil, donde podía intervenir tanto el obispo como el rey y en el que los fieles intentaban ayudar en la medida de sus fuerzas, mientras los nobles pujaban para hallar enterramiento entre sus muros. La catedral medieval no era sólo un edificio del poder, sino la máxima exteriorización comunitaria —junto con otras construcciones que intervenían de algún modo en la definición física de la ciudad y en la prosperidad y el bien comunes, como la muralla— de un estatus urbano privilegiado, y la expresión del auge, pretendido o real, de la ciudad que la erigía. Con razón se ha comparado la construcción de una catedral con la moderna fundación de una línea aérea por parte de un país pequeño: una forma de significarse y de situarse en el mundo.

La afición por batir marcas permaneció vigente en la Iglesia romana posterior al concilio de Trento. Buena muestra de ello son las inscripciones grabadas en el pavimento de la basílica de San Pedro de Roma: como recordarán quienes la hayan visitado, estas inscripciones señalan hasta dónde llegarían, contando desde la cabe-

cera de la iglesia vaticana, los templos más grandes de la cristiandad (las catedrales de Londres, Sevilla, Milán, Toledo...); y ello para demostrar, por supuesto, que la del Vaticano es la más larga.

La de León no es muy grande ni muy alta, pero su construcción supuso una de las cumbres de lo que se ha dado en llamar la «desmaterialización» del gótico: la reducción de los muros a su mínima expresión para dar lugar a vanos amplísimos, que aquí contiene, además, una de las más sobresalientes colecciones de vidrieras medievales que existen. La catedral leonesa recibió por su belleza el sobrenombre de *Pulchra Leonina*, pero, debido a la delicadeza de su fábrica y a su accidentada historia posterior, bien hubiera merecido la apostilla de *fragilis*: la bella y frágil leonesa.

MAESTROS ITINERANTES

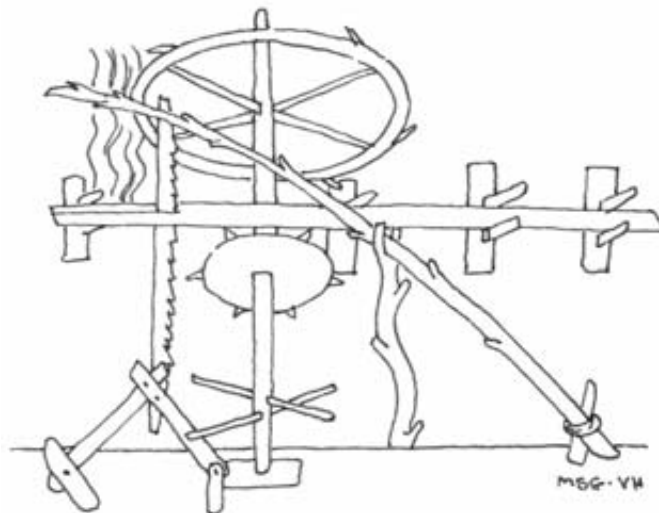
Lo que quizá no sepan muchos de los que desde la respectiva tierra chica defienden la preeminencia de «su» catedral es que las dos, Burgos y León, comparten ciertas peculiaridades, más allá de su importancia dentro de la historia del gótico hispano de raigambre francesa: por ejemplo, ambas se erigieron en el lugar de sendos palacios reales, cedidos por los monarcas para emplazar sobre ellos, en época románica, los respectivos templos diocesanos. También estuvieron las catedrales góticas de Burgos y León, durante un período clave de su construcción, a cargo del mismo arquitecto, un francés llamado Enrique, de cuya vida conocemos unos pocos hechos: tenía casa en Burgos, murió en julio de 1277, el mismo día que su hija, y su mujer vivió tres décadas más; poca cosa para intentar hacer la semblanza de un hombre. Pero nada impide que divaguemos un poco acerca del maestro Enrique ateniéndonos a un par de datos fehacientes con los que contamos, la forma de las dos catedrales en las que puso su mano y la comparación con otro arquitecto también francés y casi contemporáneo a él, llamado Villard de Honnecourt.

Villard debió de nacer en Honnecourt-sur-Escaut, un pueblo a unos doscientos kilómetros al norte de París y a cien de Amiens, en el cual existía un monasterio donde pudo recibir sus primeras enseñanzas. Como tantos personajes medievales, Villard viajó con frecuencia, y en ese trajín sabemos también que fue «enviado» (no consta por quién) nada menos que a Hungría. En su constante viajar, Villard iba recogiendo informaciones variopintas, que incluyen multitud de aspectos que atañen a la arquitectura, la escultura o la mecánica. A veces dibuja algún monumento antiguo, como un mausoleo romano que denomina «tumba de un sarraceno» —curiosamen-

te, muchas personas mayores todavía atribuyen a «los moros» cualquier construcción antigua, y alguna (el romano altar de los Moros, en Sádaba) se ha quedado con el nombre—, pero en otras ocasiones estudia edificios que estaban entonces en construcción, como las catedrales de Reims y Laon.

En todo caso, Villard de Honnecourt demuestra en su cuaderno la inquietud universal que ha hecho que sea considerado por algunos una especie de «Leonardo medieval». Esta apreciación es equivocada no porque sobrestime a Villard, sino porque subestima a la Edad Media. Precisamente Leonardo comenzaba su *Tratado de la pintura* con una declaración reveladora (es verdad que haciendo gala de no poca modestia): el genio de Vinci se sentía en sus trabajos teóricos como quien, habiendo llegado el último al mercado, debía conformarse con aquello que los demás no habían querido. Naturalmente, «los demás», en cuanto a las investigaciones técnicas que a Leonardo interesaban y como demuestra en sus estudios Jean Gimpel, eran los hombres del medioevo.

Basta observar esa pequeña ventana sobre la Edad Media menos conocida que es el cuaderno de Villard de Honnecourt para comprobar la pasión por la arquitectura, el estudio de personas y animales, la geometría o la mecánica que debía de ser frecuente entre los creadores medievales. Todos estos términos, como sigue ocurriendo en el Renacimiento, amalgaman sin prejuicios lo práctico y lo lúdico: al igual que Leonardo concluye su descripción de las ventajas de las conducciones de agua con una alusión a los juegos de burlas, que permitían empapar a las mujeres que se paseasen por un jardín lanzando chorros por debajo de sus faldas, Villard atiende con idéntica pa-



Aserradero de Villard de Honnecourt.

sión a un aserradero mecánico (el primero del que hay noticia) accionado por la corriente que a un pájaro autómatas que simula beber gracias a un ingenio oculto, o a la figura de ángel que en Chartres giraba lentamente indicando, con su brazo extendido, el curso del sol.

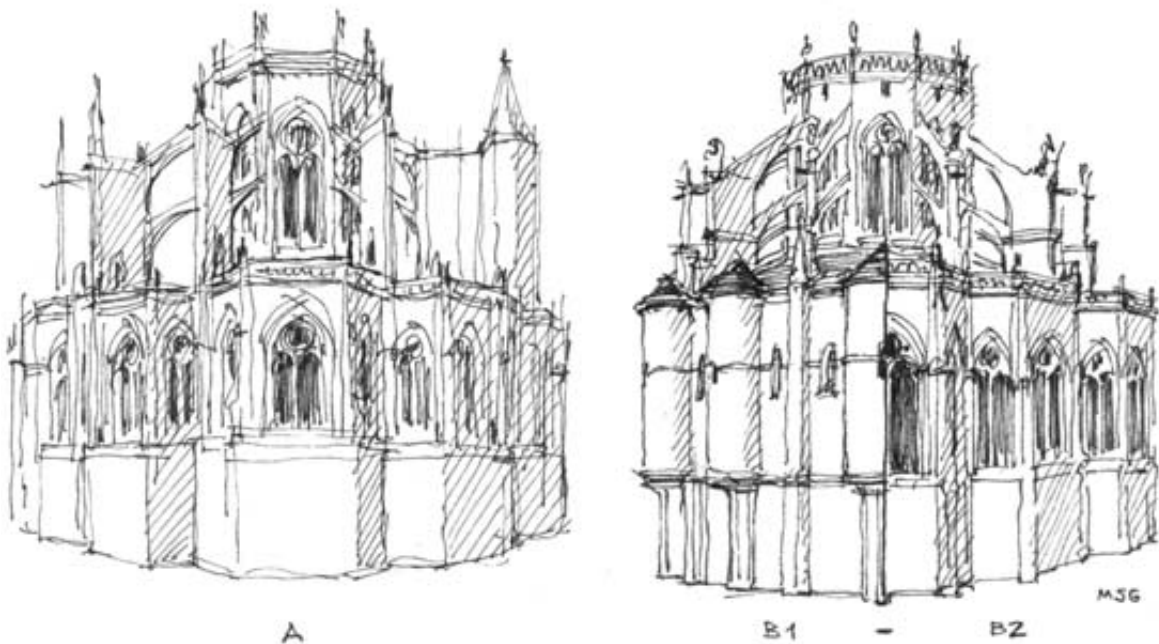
Por desgracia, el manuscrito de Villard de Honnecourt es el único de su especie que ha llegado, y sólo parcialmente, hasta nosotros. Por eso mismo y por los escasos dibujos sueltos (en especial, las trazas arquitectónicas de los siglos XIV y XV) y las propias obras construidas que conocemos de otros arquitectos medievales, no puede considerarse lo de Villard como la rara creación, casual y milagrosamente conservada, de un genio solitario a la manera de Leonardo: lo más probable es que este tipo de cuadernos, en los que se recogían soluciones constructivas, dibujos y apuntes, y que acaso sirviesen también para la transmisión profesional de conocimientos, fuese frecuente entre los arquitectos y artistas de la época.

En el cuaderno de Villard vemos la importancia de anotar ejemplos concretos, que pudieran servir en un momento dado para su aplicación en una obra distinta. Algunos dibujos similares a los suyos debieron de acompañar al primer arquitecto de la catedral de León, que quizá fuese el mismo Enrique y que le sirvieron para plasmar en ella una versión reducida, a menor escala y con la nave más corta, de la gran catedral de Reims. Por eso creemos posible que el período en el que la maestría de las dos catedrales, Burgos y León, estuvo en manos de un solo hombre debió de suponer un flujo de influencias entre ambas, y más en concreto una inspiración de la ligera y por ello más evolucionada arquitectura de la de León hacia la de Burgos, comenzada varias décadas antes. No conocemos la trayectoria anterior (la que, presumiblemente, desarrolló en tierras francesas) del maestro Enrique, pero cabe colegir que debió de sentirse profesionalmente estimulado ante el reto técnico que supone una estructura tan llevada al límite como la catedral leonesa; y, en caso de que se demuestre algún día que fue su autor, cabría ver su obra en ese templo como la culminación de su trayectoria de arquitecto indudablemente experto dentro de la ligereza estructural a la que aspiraba el gótico. En España hay pocas obras góticas en las que el vano desplace en un grado tan alto al muro: dos son del siglo XIII (la propia catedral de León y la cabecera del monasterio femenino de Cañas) y dos del XIV (el claustro de la catedral de Pamplona y el cimborrio de la de Valencia).

Hace no muchos años, Henrik Karge descubrió la profunda transformación que afectó a la cabecera de la catedral de Burgos medio siglo después de ser erigida. La solución primitiva, parecida a la de la homónima ciudad de Bourges, debió de parecer entonces insuficiente o inadecuada, y se derribaron las capillas de la girola para

hacer en su lugar otras mayores y más luminosas. Esta operación, aunque estuviese promovida por el cabildo, se llevó a cabo bajo la maestría de Enrique, pocos años antes de su fallecimiento. Enrique encontró la catedral de Burgos en un estado muy avanzado de construcción, por lo que no cabe en ella verle como autor, sino como fiel continuador de un proyecto previo. Pero sí pudo influir su experiencia leonesa en la reforma aplicada a la catedral de Burgos: acostumbrado en León a la erección de muros completamente calados, el templo burgalés le iría pareciendo acaso demasiado recio y opaco, sensación que modificó en parte al aprovechar la oportunidad de dar a su cabecera el aspecto que todavía hoy, tras la adición de la grandiosa capilla del Condestable, se conserva en parte.

En todo caso, es obra segura de Enrique la original forma de la triple portada occidental de la catedral leonesa, que acoge un conjunto escultórico excepcional y que, como veremos después, tuvo una importancia extrema en la relación de la catedral con su entorno urbano. A la muerte del francés, otro maestro llamado Juan Pérez se hizo también cargo de las dos fábricas catedralicias, por lo cual la relación directa de las catedrales de León y Burgos, a través de una maestría compartida por un solo arquitecto, se prolongó hasta los últimos años del siglo XIII, cuando ambas obras se encontraban, en lo esencial, prácticamente concluidas.



Cabeceras de León (A) y de Burgos antes (B1) y después (B2) de la reforma del maestro Enrique.

Por una declaración del obispo Gonzalo Osorio sabemos que a principios del siglo XIV la catedral de León estaba terminada, a falta de elementos como el claustro o las torres. El obispo apostilla que «la obra ya está hecha, *gracias a Dios*», lo que parece un reflejo devoto de la penuria económica que afectaba entonces a una ciudad envuelta en una empresa constructiva tan ambiciosa. Pero, antes de describir los dos procesos que en mayor medida le dieron la forma que hoy contemplamos (su creación durante la segunda mitad del siglo XIII y su parcial reconstrucción en el XIX), habremos de retroceder en el tiempo. Así comprenderemos mejor la agitada historia de un solar que, por haber acogido sucesivas construcciones de todo tipo y función, habría de deparar al templo gótico algunos de los problemas técnicos que marcarían dramáticamente su historia.

TERMA, PALACIO Y TEMPLO

León se fundó como campamento militar de una legión romana, la Legio VII Gemina, destinada al control del norte peninsular y, junto con Asturica Augusta (la actual Astorga) y Lucus Augusti (Lugo), de las explotaciones de oro del Bierzo, las más ricas del Imperio; a la corrupción de *legio* debe la ciudad el nombre de féllido con el que la conocemos. También son ecos del pasado romano la planta regular de sus murallas y de su calle principal, la actual calle Ancha, reflejo del primitivo Decumano Máximo. En los últimos años se están haciendo algunos descubrimientos arqueológicos interesantes, que hacen posible visitar en el subsuelo, por ejemplo, los restos del graderío del antiguo anfiteatro.

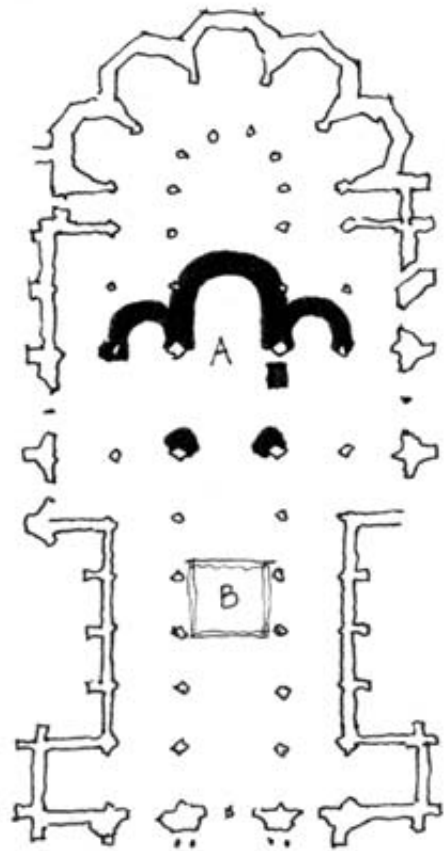
Una de las construcciones más notables de la León romana eran las termas, que por algunos lados superaban en superficie a la catedral gótica que habría de erigirse después en su lugar. Los baños públicos romanos, abovedados y ricamente ornamentados, fueron adaptados por los primeros reyes cristianos para convertirlos en su palacio, haciendo gala de una vocación por el reciclaje de viejas construcciones que, aunque se ha llevado a cabo en todas las épocas, tiene su mayor auge a lo largo de la Alta Edad Media. Solemos leer que sobre las termas de León se levantó el palacio real cristiano, pero lo más probable es que tal palacio fuera, simplemente, la adecuación a un nuevo uso del antiguo, sólido y espacioso edificio romano.

Las termas convertidas en palacio fueron después donadas por Ordoño II para la constitución, a principios del siglo X, de la primera sede episcopal de la que tenemos noticia. No se han encontrado restos materiales de esa primera etapa, por lo que la

forma de la primitiva catedral puede imaginarse, a modo de pura elucubración, como una leve reforma de alguno de los espacios termales, acaso el *frigidarium* o sala de agua fría; así se hizo mucho más tarde, en pleno siglo XVI, en las termas de Diocleciano en Roma, apenas transformadas por Miguel Ángel para su advocación como iglesia de Santa María de los Ángeles. También apoyaría esta suposición el que algunos de los elementos conocidos de las termas coincidan notablemente con los espacios de las catedrales posteriores (la última románica y la gótica): por ejemplo, el hipocausto que calentaba el pavimento de la sala caliente tenía casi la misma anchura e iguales ejes que la nave central gótica. De cualquier forma, hay crónicas que hablan de un primer templo al que de forma vaga podría asignarse, por su patrocinio real y como advierte Manuel Valdés, el carácter de «capilla palatina». Esto la emparentaría con la desaparecida iglesia prerrománica de San Isidoro, en la misma ciudad, pues allí también la monarquía apoyaba la construcción del templo y se reservaba en él espacios de privilegio, como panteones y tribunas.

En el siglo XI, precisamente cuando se llevaba a cabo en León la soberbia iglesia de San Isidoro que hoy pervive, se construyó una primera catedral románica, sustituida al parecer por otra del mismo estilo, pero mayor, a finales del siglo XII. Esta última es la catedral leonesa más antigua de la que tenemos datos concretos acerca de su aspecto, gracias a las excavaciones que Demetrio de los Ríos efectuó a finales del siglo XIX. Era un edificio románico mediano, con una planta convencional de tres naves cuyos ábsides estaban pegados a la cara interna de la muralla, detalle importante para la futura configuración de la cabecera gótica que, como en Ávila, habría de superar la barrera física impuesta por el recinto amurallado sin dejar por ello obstruido el necesario paso a través de sus adarves.

La existencia de esa postrera catedral románica fue breve. Como una película muda rodada cuando ya se estaba operando la transición al cine sonoro, la última catedral románica de León se quedó antigua nada más ser terminada. Cincuenta



Planta de Demetrio de los Ríos de la catedral, con los restos de cimentación románica (A) y el hipocausto de las termas romanas (B).

años después de su consagración (como tendremos ocasión de comprobar, los períodos de medio siglo son recurrentes en la catedral leonesa) se practicaban en la zona inmediata, pero extramuros, las zanjas para comenzar la construcción de una cabecera gótica cuya arquitectura rivalizara con las de las sedes que por entonces se erigían en Burgos y Toledo, y que, un siglo más tarde de que los canónigos se secularizaran, sirviera para situar el coro en un lugar más monumental y luminoso que el centro de la nave románica.

LAS VIDRIERAS

La catedral de León lleva hasta sus últimas consecuencias la desaparición del muro a la que aspiraba el gótico clásico. La arquitectura se convierte aquí en un exoesqueleto horadado, un ligero armazón donde se encastran los paneles de vidrio coloreado, que convierten así el límite entre el exterior y el interior en un tabique traslúcido y cambiante según sea la intensidad y la dirección de la luz solar. Incluso sirve para que, iluminada por dentro, la catedral se convierta de noche, vista desde la calle, en un gigantesco cofre esmaltado.

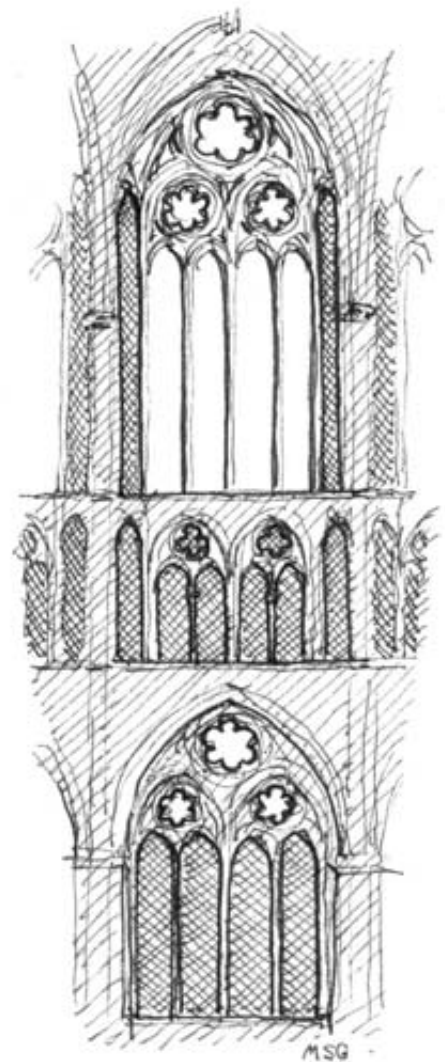
El templo leonés conserva una de las mayores colecciones de vidrieras medievales del mundo, sólo superada por la de la imbatible catedral de Chartres. Aunque hay testimonios de vidrieras anteriores en España, los autores de las de León serían franceses, como lo fueron los del propio templo. El material se obtenía soplando burbujas cilíndricas de vidrio, llamadas «manchones», que luego se cortaban y extendían sobre un plano. Las piezas resultantes eran inevitablemente pequeñas, por lo que necesitaban encajarse en una red de emplomado, reforzada a su vez mediante una cuadrícula de barras de hierro. Algunos colores, conseguidos mediante diversos óxidos, tenían sus peculiaridades: el rojo tendía a ser demasiado opaco, y por ello había que hacer los cristales de ese color más finos y complementarlos después con vidrio incoloro para que encajasen en el emplomado. Los maestros vidrieros preparaban sus bocetos o cartones, acordes con el hueco que debían cubrir, sobre mesas enyesadas, como la que se conserva en el Museo de Gerona. Los cartones podían ser dibujados por pintores. Nicolás Francés, un artista galo afincado en León del que enseguida hablaremos, hizo dibujos que los artesanos traducían luego a vidrio.

Nicolás Francés trabajaba ya en el siglo XV, una centuria en la que todavía no se habían acabado de confeccionar las vidrieras catedralicias. Las piezas originales que hoy podemos admirar datan, por lo tanto, de los siglos XIII al XV, y aún hay algunas

posteriores. De todas formas, es obligado subrayar que las vidrieras de la catedral de León, tal como las vemos hoy, deben mucho a los tiempos modernos. A raíz de la restauración del templo, llevada a cabo en la segunda mitad del siglo XIX, la totalidad de las vidrieras fueron desmontadas, una labor que se une a los cambios de ubicación, arreglos y recomposiciones que ya tuvieron lugar en fechas anteriores, y que hacen que muy pocas de las vidrieras antiguas de León ocupen hoy el sitio para el que fueron hechas. La difícil misión de restaurar, completar y recolocar los ventanales —una labor similar a la que se hizo en Francia a causa de las guerras mundiales— se encomendó en 1892 a Juan Bautista Lázaro, el arquitecto encargado a partir de ese momento de la restauración de la catedral. Lázaro tuvo el acierto, tras una etapa de consultas y solicitud de presupuestos a talleres extranjeros, de aprovechar la coyuntura para formar artesanos y recuperar una técnica que en nuestro país, a excepción de Cataluña, se encontraba perdida. La restauración de las vidrieras leonesas supuso, gracias a la iniciativa de ese arquitecto, el inicio de una nueva tradición vidriera que aún perdura.

Pero, además de restaurar las vidrieras antiguas, Lázaro tuvo que afrontar decisiones más delicadas. El triforio no recibía antiguamente luz del exterior, y los ventanales bajos, abiertos a las naves laterales, estaban tapiados y cubiertos por pinturas con efigies de reyes y santos. Unos pocos indicios bastaron para que se decidiese incorporar a esos ventanales vidrieras con motivos vegetales, que más que una reconstitución de lo que alguna vez pudo haber allí son una solución bella, discreta y poco comprometida; una opción neutra y desprovista de imágenes, que sirve para completar la catedral sin establecer una indeseable competencia con las vidrieras originales.

A pesar de que nadie pretendía hacerlas pasar por antiguas —de hecho, sus motivos están inspirados en los diseños del pintor y tipógrafo William



Un fragmento de la catedral, donde se señala con trama cuadriculada las partes que no tenían vidrieras antes de la restauración.

Morris, amigo de los prerrafaelitas e iniciador del movimiento Arts & Crafts—, la inclusión de estas nuevas vidrieras bajas ha creado cierta confusión, y hasta ha dado lugar a peculiares interpretaciones simbólicas. Hoy podemos leer y escuchar con frecuencia que las vidrieras de la catedral de León representan, en escala ascendente, el mundo vegetal, el humano y el divino, o algo por el estilo. Es un ejemplo bastante cómico de la charlatanería (a veces, producida por mimetismo y sin mala intención) que rodea a las obras de arte: pese a ser un conjunto en el que las partes originales han cambiado en su mayor parte de lugar y se alternan con otras posteriores o incluso recientes, las vidrieras de la catedral leonesa han encontrado enseguida intérpretes dispuestos a exprimir toda su carga simbólica, aunque haya que mezclar para conseguirlo los motivos originales del siglo XIII con aquellos que responden a una invención de finales del XIX.

PATROCINIOS E INDULGENCIAS

Extrañará, ante la contemplación de un templo que a la postre resultó ser magnífico, tener noticia de la relativa parquedad con la que se llevó a cabo la catedral gótica de León en su primera etapa, la que abarca la segunda mitad del siglo XIII. Pueden rastrearse dichas carencias a través de aspectos que quedan en segundo plano, como la sobriedad escultórica —la riqueza en ese campo se enfocó sólo a las portadas, aparte de a fundaciones particulares como los sepulcros; también es evidente que en el proyecto primó la vidriera como forma de ornato—, la precariedad de los cimientos o la mala calidad de parte de la piedra con la que se construyó. Aunque solemos relacionar catedral con edificio longevo, en León había, como hemos visto, una cierta tradición de erigir catedrales para demolerlas al poco tiempo, y parecería que la nueva sede gótica no se concibió para escapar a tan fugaz destino, a juzgar por la fragilidad de su fábrica y por el descuido con el que se afrontaron aspectos técnicos como los mencionados. Con tan desesperanzadores preliminares, fue la excelencia plástica del resultado (o sea, la inmensa belleza de esta catedral) la que con el tiempo se convertiría en su mejor aval y en el garante de su conservación.

Por mucho que se quisiera ahorrar en asuntos que en un primer momento pudieron considerarse menores, hubo que hacer acopio de grandes fondos para una obra que, aunque no muy grande —en comparación con sus parientes francesas—, fue arquitectónicamente ambiciosa y se ejecutó en poco tiempo. Alfonso X el Sabio fue quien facilitó en mayor medida la puesta en marcha y la financiación de las

obras. Para ese fin hizo aportaciones directas y a través de impuestos, a lo que se sumaría la curiosa costumbre, entonces en ciernes, de vender indulgencias a cambio de donaciones. Con ese sistema, refrendado en diversos concilios y que venía a ser una especie de venta anticipada de parcelas en el Paraíso, la Iglesia romana no sólo dio inicio a una forma de financiación que más tarde atraería algunas de las más feroces críticas de los protestantes, sino que se adelantó varios siglos a las campañas publicitarias de las modernas empresas inmobiliarias.

De haber comenzado su andadura alojándose durante el siglo X en un edificio termal reaprovechado, el cabildo catedralicio, una vez instalado en la nueva catedral gótica, fue ampliando su influencia y extendiendo como una mancha de aceite sus propiedades a lo largo y ancho del casco urbano de León. Ya fuese comprando inmuebles, ya recibéndolos en donación o reconvirtiendo viejos solares monásticos, la inmensa mayoría de la superficie intramuros de León (y algún edificio extramuros, como los baños públicos) llegó con el tiempo a pertenecer de un modo u otro a la catedral. El acaparamiento de los inmuebles y del espacio urbano, traducido no sólo en la propiedad sino en los usos —muchos de ellos, fuente de ingresos— que se le daban, dio pie a un secular enfrentamiento entre las dos fuerzas de gobierno de la ciudad: el cabildo y el concejo, la catedral y el ayuntamiento.

CABILDO CONTRA CONCEJO

Desde fechas tempranas hay constancia de la rivalidad que existió entre los dos poderes, el civil y el religioso, de la ciudad de León. Las pugnas, similares a las ocurridas en muchas otras ciudades, tenían aquí su origen en diferentes motivos, como la posesión de tierras, el protagonismo que cada uno pretendía arrogarse a la hora de organizar festejos o, sobre todo, la potestad sobre los principales espacios urbanos, que podían producir rentas cuantiosas con la celebración de mercados.

El principal motivo de disputa entre concejo y clero catedralicio derivó de la creciente primacía que el cabildo otorgó, dentro de la ciudad, a la plaza de Regla, la que se sitúa a los pies del templo. Hay constancia de la existencia de la plaza desde finales del siglo XII, si bien debió de ser ampliada al construirse la nueva catedral y nuevamente reformada y acrecentada, avanzado el XV, con el derribo de varias manzanas, la instalación de una fuente con esculturas a cargo del maestro Jusquín (al cual nos referiremos más adelante) y la construcción de casas con soportales, especialmente indicados estos últimos para acoger la actividad mercantil.

El cabildo catedralicio se ocupó de que fuese en esta plaza de Regla, bajo su patrocinio, donde se celebrasen los mercados y donde culminasen las fiestas que más público concitaban: el Corpus (festejado en León, como en tantos otros lugares, desde el siglo XIV) y la Asunción, que, como en la actualidad, tenía lugar a mediados de agosto. En la primera predominaba el carácter religioso, aunque las procesiones iban acompañadas de figuras y personajes, como los gigantones o la tarasca, de confuso origen pagano, basado seguramente en la alegría acorde con la llegada de las estaciones benignas. En cuanto a la Asunción, el ceremonial leonés estaba fundado supuestamente en el tributo de las cien doncellas —que, como la batalla de Clavijo o la derrota de Almanzor en Calatañazor, es un episodio legendario surgido en los primeros tiempos de la Reconquista—, y suponía la celebración de misas en el interior del templo, salves ante la Virgen Blanca que preside la portada principal y festejos civiles de todo tipo: corridas de toros, justas a caballo, representaciones teatrales, fuegos de artificio... todo ello escenificado con el telón de fondo de la fachada catedralicia, ante la cual se montaban las tribunas y tinglados de madera necesarios para cada caso.

En este mundo de fiestas periódicas, estudiado por M.^a Isabel Viforcós, los gastos corrían muchas veces a cargo de la catedral, que tenía interés en mantener la preeminencia urbana (y la valoración, incluso de tipo inmobiliario, que esto comportaba) de su ámbito inmediato. Se debían de dar allí escenas que hoy nos producirían estupefacción, como la ofrenda del cuarto de toro: terminadas las corridas, un carro engalanado tirado por dos bueyes atravesaba el claustro para, ante la puerta norte del templo, ofrecer a la Virgen un pedazo de una de las reses sacrificadas en la fiesta. Tam-





La tarasca del Corpus, según un dibujo del siglo xvii.

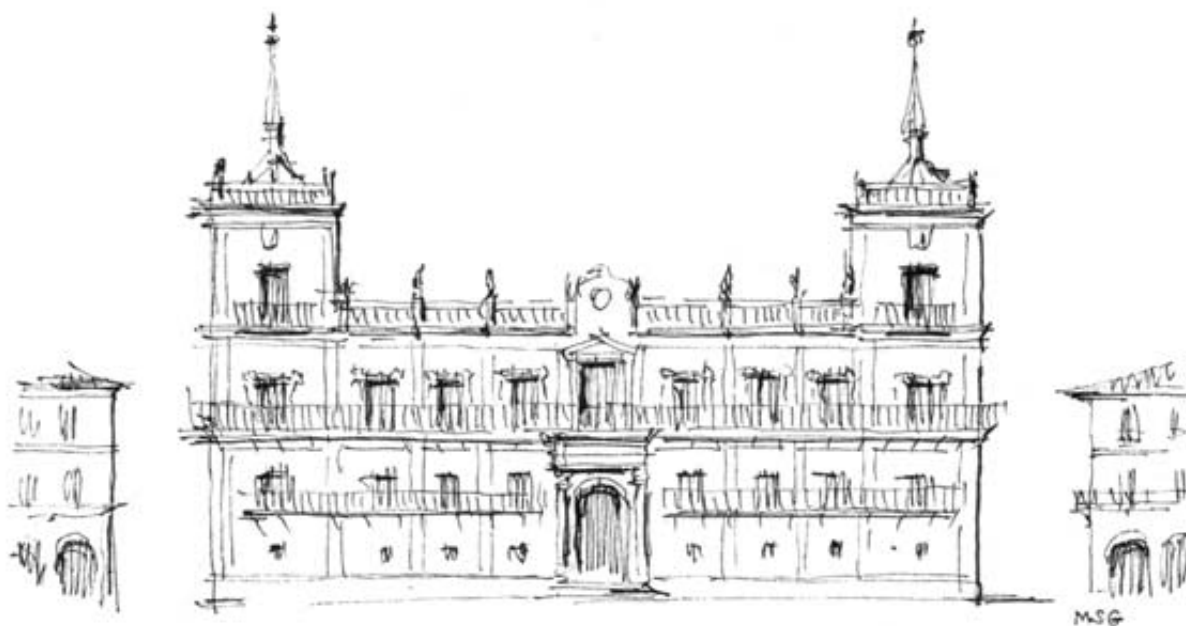
bién debía de ser llamativo el cortejo de niñas danzantes, procedentes de los distintos barrios (a cargo de los cuales estaba su formación y el gravoso coste de sus atavíos), que entregaban canastillos de frutas al obispo en simbólica ofrenda. A veces las niñas iban acompañadas de una vieja vestida a la morisca y cubierta por una máscara, basada supuestamente en el personaje que, haciendo las veces de intérprete, acompañaba a las míticas doncellas camino del sacrificio. Las burlas que atraía sobre sí esta anciana grotesca provocaron que, en fechas tardías, se aboliese su presencia en las procesiones.

Con el paso del tiempo, a la par que la catedral ampliaba sus posesiones, el concejo fue obteniendo pequeñas victorias que acabaron por despojar al templo mayor de muchos de sus espacios de influencia. A finales del siglo xv el gobierno municipal logró arrebatarse a la Iglesia la exclusividad del comercio de la carne, y en general los merca-

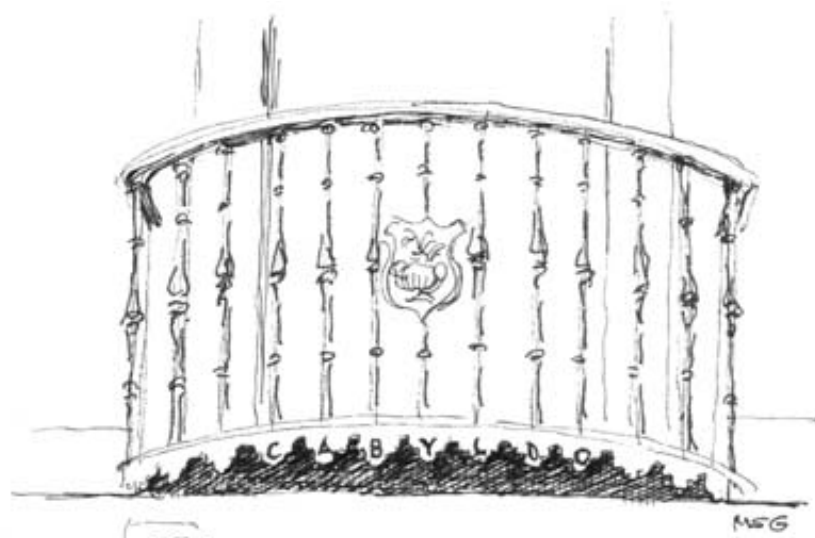
La plaza de Regla en el siglo xv.

dos irían basculando hacia el otro emplazamiento que existía para la celebración de los mismos: la plazuela extramuros del recinto romano, al otro lado de la Torcuadrada (una torre de la muralla, llamada hoy de los Ponce, propiedad de la catedral), donde más tarde se levantaría la plaza Mayor. Esta plaza, construida a mediados del siglo XVII tras un incendio que debió de ser bueno como excusa, despojaría también de muchos de sus usos tradicionales a la plaza de Regla; en la nueva plaza, el consistorio (cuya sede institucional estaba situada lejos de ese lugar, pues había comenzado su actividad, siglos atrás, en la lonja de San Marcelo) tuvo buen cuidado de edificar un escenográfico balcón de autoridades, destinado a la presidencia de las fiestas, que vendría a ser una traducción en arquitectura permanente de las tribunas de madera que antes se montaban junto a la catedral. No parece casual que este edificio escenográfico, que tiene más fachada que fondo, se diseñase con una amplia portada y dos torres, como queriendo dar una réplica civil a la hasta entonces dominante mole catedralicia.

Pocos años después de que se disolvieran los caballerescos juegos de justas, la municipalidad logró un nuevo avance sobre la Iglesia: el teatro dejó de celebrarse en la plaza de Regla, al edificar el concejo un nuevo corral de comedias. Antes de que existiese este edificio (erigido en el siglo XVII, transformado en Teatro Principal en el XIX y demolido en 1965), era el cabildo quien contrataba y pagaba los gastos de las



Mirador de la plaza Mayor.



Balcón en la calle de los Canónigos.

prestigiosas compañías que, procedentes de Valladolid o Madrid, representaban obras de Lope o Calderón a la sombra de la fachada de la catedral.

La influencia de la catedral en la ciudad, fuera de su validez simbólica, acabó al fin por disolverse, pero aún hoy podemos apreciar algún testimonio de su poder pasado. En la calle de los Canónigos todavía quedan, en mal estado, varias casas que pertenecían al clero catedralicio; una de ellas mantiene la reja de su balcón ornada con un jarrón de azucenas, emblema de la Virgen, y la inscripción «CABYLDO» en la base. Sirva este detalle como prueba de que esas casas, como muchas otras de las calles vecinas, formaron en su día parte de lo que antiguamente se entendía como «la catedral», tanto como el majestuoso templo gótico que, a pocos metros, asoma sus monumentales naves y torres por encima de ellas.

¿UN ALTAR EXTERIOR?

La catedral de León es, en el gótico hispano, la más rica en número de portadas y en la calidad de las esculturas que hay en ella. También es la única en poseer portadas múltiples en los tres puntos donde esto es posible: la fachada occidental y las dos que rematan los dos lados del transepto. De estas últimas, la del sur se abre frente al palacio episcopal, y quizá por eso tiene en su parteluz la figura del obispo san Froilán, el primero conocido de la diócesis y autor legendario del traslado a León, desde la Se-

villa entonces musulmana, de las reliquias de san Isidoro; algunas escenas de su vida se narran en uno de los tímpanos. Por su parte, las dos portadas del lateral norte miran hacia el claustro. La principal de ellas, que incluye la famosa Virgen del Dado, ha conservado, por estar a cubierto, el aspecto polícromo original, renovado a principios del siglo XVI por León Picardo.

Pero la que merece atención especial es la triple portada principal, situada a los pies del templo. No vamos a detenernos en su iconografía ni en los distintos maestros que pusieron sus manos en ella, aspectos estudiados por Ángela Franco, aunque sí invitaremos al lector a fijarse en los detalles, en especial la representación de los justos y los condenados en el dintel central, donde la caótica caída de los pecadores en los peroles del infierno contrasta con el ambiente alegre y amistoso del grupo de «los justos», que, como en el poema de Borges de ese nombre, no se dedican al rezo ni tienen actitudes heroicas, sino que sonríen, se abrazan, conversan o interpretan música. Lo que se ve en este relieve es, por tanto, una defensa de los valores cívicos y de fructífera convivencia que la propia ciudad, y la catedral como máximo símbolo de ella, representaban para el hombre medieval. Paul Williamson ha escrito que este relieve «se puede considerar de forma justificada la representación más extraordinaria de esta escena particular del arte medieval». Nada más hay que añadir, salvo que conviene también atender a los abundantes restos originales de color distribuidos por los rincones de las portadas que se encuentran más a resguardo de la intemperie.

Lo que sí queremos destacar son algunos aspectos menos conocidos de esta triple portada, relacionados con su posible funcionalidad. La cubrición que ofrecen los accesos a la catedral, similar a la de las portadas laterales de Chartres, no se limita aquí al habitual vuelo de las arquivoltas, sino que está ampliada por bóvedas que avanzan un buen trecho hacia la calle. Para Chartres, Thierry Soulard ha señalado que son las portadas del crucero las dedicadas expresamente a los fieles, y que su forma tiene que ver con su situación ante espacios importantes de la ciudad, mientras que la famosa portada real, situada a los pies, no se dirigía hacia ninguna vía importante, sino hacia las casas y dependencias del cabildo.

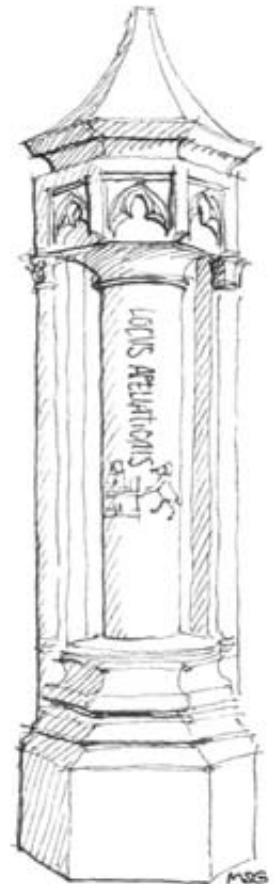
¿Cuál puede ser el sentido de esta disposición en la catedral leonesa, más allá de que contribuye a la conservación de las portadas? Si sólo fuera por eso, ¿por qué no se haría ese mismo soportal abovedado en las otras? ¿No tendría tal protección alguna función específica, hoy perdida? Podemos empezar a imaginar el distinto aspecto que tendrían estas portadas cuando fuesen usadas, al igual que sucedía en las catedrales de Santiago o Sigüenza, como lugar para impartir justicia. Aún podemos ver dos elementos que recuerdan aquella función: la antigua columna incrustada en un pilar



Pórtico principal.

con forma de pequeño rollo jurisdiccional, con una inscripción latina que dice «lugar de las apelaciones», y una rechoncha figura colocada en el siglo XV entre las hornacinas de la portada izquierda, en cuya espada está grabado un notable apotegma: «Justicia es dar a cada uno lo suyo».

La respuesta a la profundidad de las portadas puede seguir buscándose, seguramente, en las antiguas referencias a las celebraciones religiosas llevadas a cabo en el exterior, esta vez en la puerta central, ante la preciosa y venerada imagen de la Virgen Blanca, sustituida en la actualidad por una copia para conservar la original en una capilla de la girola. Como ya hemos visto, la plaza de Regla era en la Edad Media el principal ámbito de reunión de la ciudad, donde se celebraban mercados y festejos, y ciertos actos y cánticos ligados al culto tenían lugar bajo la imagen de la Virgen Blanca, colocada en el parteluz; así, la portada central de la catedral (y, por extensión, todo el conjunto) podía convertirse en ocasiones en una especie de altar externo, dirigido hacia las muchedumbres



«Locus appellationis».

que por motivos señalados o citas periódicas de tipo religioso o civil se congregaban ante la fachada occidental del templo.

La portada occidental de León recuerda, si la observamos en el plano, a la triple concavidad de una cabecera con tres ábsides precedidos por un tramo de naves. Todo esto parece indicar, por tanto, que las portadas principales de León y el ámbito cubierto que las protege constituían un lugar de transición entre el espacio urbano abierto y el interior del templo, y que como tal acogía funciones como la celebración de juicios ante la portada izquierda o, ante la central, de actos religiosos en días de reunión pública en la plaza de Regla. En León se adaptó el modelo de Chartres pero no de forma mimética, sino colocándolo allí donde hacía falta: en el lugar donde la catedral se abría hacia la ciudad y sus habitantes.

EL MOMENTO DEL ADORNO

Los tres siglos que van desde el final del románico hasta la llegada a España del Renacimiento supusieron otras tantas etapas, dotada cada una de un carácter diferente, en la construcción de la catedral de León. Si el primer impulso constructivo de la segunda mitad del siglo XIII buscaba dejar el templo concluido y en uso, y durante el XIV se pretendió completarlo con elementos como la coronación de la torre norte o el claustro, con el siglo XV llegó a la catedral el tiempo de los fastos. El templo mayor leonés pudo vestirse entonces con lujosas galas, como la persona que, una vez cubiertas sus necesidades primarias, decide comprar prendas caras y adornarse con alhajas.

Entre las obras llevadas a cabo en el XV, destaca sobre todo la realización de la sillería coral, que sustituiría a otra anterior y más pobre. El coro de León fue el primero en España en ser concebido según un modelo nórdico —altos respaldos con relieves figurados, asientos abatibles con las repisas llamadas «misericordias», maderas nobles a la vista, sin policromía— que sería luego muy imitado, como en Zamora, Plasencia, Astorga u Oviedo. Su instalación original en el espacio presbiterial, que por su profundidad merece aquí con propiedad la denominación francesa de *choeur*, fue acompañada del exorno del altar mayor con la realización de un gran retablo pictórico, además de detalles suntuosos como la puerta del Cardo, destinada a comunicar el presbiterio y la sacristía. También fue en el siglo XV cuando los vidrieros completaron el magno proyecto que, iniciado en el XIII, acabaría por convertir al templo en una verdadera catedral de cristal.

Aunque pudiera parecer un elemento más práctico que los anteriores, también denota lujo la construcción en ese siglo de la torre meridional, la denominada torre del Reloj. En España, numerosas catedrales demuestran que una sola torre puede asumir las funciones para las que estas moles eran construidas, y no faltan los templos que, concebidos para tener dos torres, dejaron una de ellas sin elevar (Estrasburgo, Ávila, Oviedo...). La catedral de León veía finalizar el siglo XV revestida con esplendor, y aún habría de recibir en la centuria siguiente nuevos ornatos; pero todo ese boato no sería después capaz de contener los efectos tardíos de las limitaciones con las que se comenzó la construcción a mediados del XIII. Las carencias de los primeros tiempos, ya olvidadas, estaban preparadas para pasar factura en el momento en que las ricas vestiduras, recién añadidas, apenas hacían sospechar su latente presencia.

Sentados en sus nuevos sitials exquisitamente tallados, con el altar presidido por las coloristas tablas del retablo de Nicolás Francés, con la nueva torre del Reloj dando la réplica a la construida un siglo antes, con la inabarcable extensión de vidrios multicolores filtrando la luz que entraba casi por cualquier punto del templo, el cabildo leonés podía sentirse orgulloso del edificio que presidía la diócesis; pero, tras esa capa de esplendor, la estructura ya antigua de la catedral comenzaba entonces a sufrir un secreto deterioro, aunque todavía no se advirtiese bajo su piel recién remozada.

EL HERALDO PINTOR

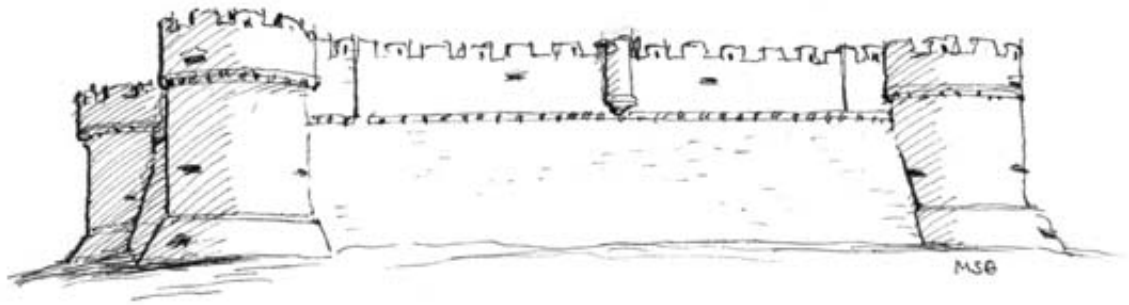
En ciertas ocasiones, un artista se implica de tal modo en el ornato de una ciudad o un monumento, que su nombre queda ya para siempre ligado a él. Tal es el caso de Nicolás Francés, un excelente pintor del llamado gótico internacional del que, a pesar de las destrucciones, se conservan en la catedral leonesa multitud de obras. Joaquín Yarza supone que pudo ser un pintor parisino, uno más de los muchos que huyeron de su ciudad a raíz de la invasión inglesa. Hacia 1430 debía de estar ya en León, llegado quizá como peregrino a Santiago, y allí se quedó hasta su muerte tras pasar un mes del verano de 1434 ejerciendo como heraldo de un caballero leonés, don Suero de Quiñones, impulsor del más extravagante hecho de armas surgido de los por entonces agonizantes ideales caballerescos: el *Passo honroso*.

A don Suero no se le ocurrió mejor manera de hacer público el amor por su dama que retar, en compañía de otros seis como él, a todo caballero que pretendiese atravesar el puente de Hospital de Órbigo, situado entre León y Astorga, uno de los principales de cuantos jalonan el Camino de Santiago. Los caballeros llegaban al lu-

gar guiados por la señal aparejada por Nicolás Francés, que consistía en un faraute o rey de armas de madera pintado, con el brazo extendido a modo de antropomorfa señal de tráfico y el letrero «por ay van al paso». Al organizar el Paso, don Suero seguramente pensaba, más que en su amiga (como también se decía), en que su iniciativa habría de pasar a la historia mítica de los hechos de armas. En parte lo consiguió, pues el Paso honroso, en el curso del cual murió un infortunado caballero catalán, inspiró en su tiempo diversos poemas y crónicas y todavía hoy sigue siendo citado en muchas publicaciones (sobre todo, en las guías del Camino jacobeo).

Sin embargo, cuando tuvo lugar el Paso honroso de Suero de Quiñones —que, a pesar de la citada muerte, fue más un peculiar festejo que otra cosa, jalonado por misas y comilonas— los ideales caballerescos andaban, como la propia Edad Media, de capa caída. Las normas de la caballería, que propugnaban el encuentro directo de los contendientes, dejaron de tener sentido al extenderse el uso de la artillería. Para los caballeros medievales ya resultaba repugnante la cobardía de los arqueros, que podían disparar flechas a distancia sin saber a ciencia cierta a quién herían, así que el posterior desarrollo de las armas de fuego habría de dejarles en mucha mayor medida, tácticamente hablando, impotentes y sin argumentos. La primera vez que se usó la pólvora en nuestro país fue durante la conquista de Niebla, liderada por el promotor de la catedral leonesa, Alfonso X. El resultado debió de ser más parecido al de un descacharrado espectáculo pirotécnico que a otra cosa más grave, lo que no quita que las desordenadas explosiones llegaran a infundir temor, aunque sólo fuese por el estruendo y la novedad, en los musulmanes parapetados tras las fuertes murallas de la ciudad. Pero en el siglo XV las bombardas y otras armas de fuego empezaban a ser capaces de lastimar las viejas fortificaciones, lo que conllevaría enseguida una renovación de las técnicas para la construcción militar, preparada para recibir sus impactos y también para arrojar proyectiles desde las novedosas cañoneras. Las murallas y castillos artilleros, que se caracterizan por sus gruesos y bajos muros con perfil en talud, tienen uno de sus primeros ejemplos hispanos precisamente en León, en el castillo de Grajal de Campos.

Si las fortificaciones tuvieron que actualizarse, el progresivo desarrollo de las armaduras poco podía hacer, por mucho que se cubriese con ellas la totalidad del cuerpo, contra armas de fuego cada vez más precisas y pesadas. Hay una película interesantísima de Ermanno Olmi, *El oficio de las armas*, en la que se refleja el estupor de los primeros combatientes italianos que, entrenados en el combate cuerpo a cuerpo, se encontraron ante el inesperado ataque de unas rudimentarias bombardas. En ese tiempo se deshizo ya para siempre el combate singular de raíz homérica, cuando la ferocidad del enfrentamiento no evitaba que aqueos y troyanos se reconocieran y

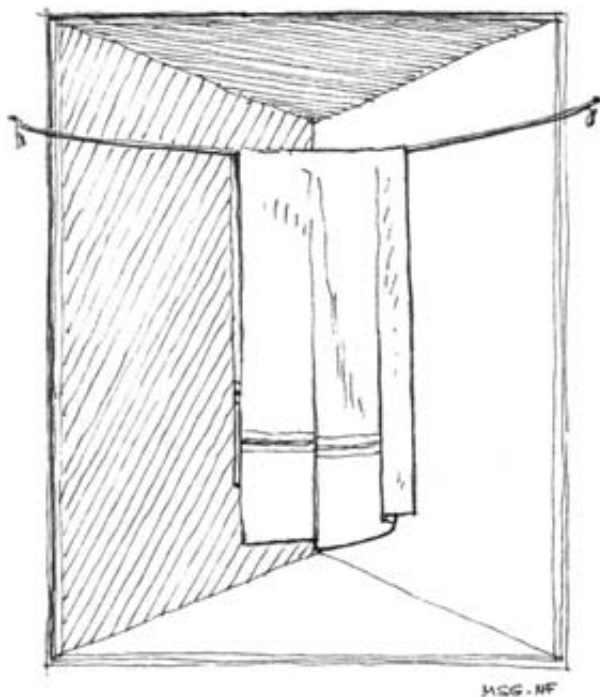


Castillo de Grajal de Campos.

hasta conversaran antes de matarse. En una escena de la película de Olmi, unos niños observan a los dos grupos de hombres armados que, guardando entre sí una distancia de pocos cientos de metros, se miran e identifican («ya los dos ejércitos se miraban reatadores con sus armas deslumbrantes», escribe el Silense a cuenta del enfrentamiento entre los sucesores de Sancho el Mayor). La posterior evolución de la maquinaria de guerra habría de convertir a los enemigos en aniquiladores ciegos, despojando de rostro a sus víctimas y eliminando con ello todo rastro de humanidad, aunque fuese perversa humanidad, que pudiera permanecer adherida al ejercicio profesional de la muerte y la violencia.

En la plaza de Regla de León, ante la catedral, se celebraron durante mucho tiempo justas de lanzas, pero convertidas en una especie de exhibición deportiva de las clases altas, orgullosas de sus caballos (aunque tuviesen que alquilarlos a veces en Valladolid) y de sus galas. La disolución de estas justas decadentes, a comienzos del siglo XVII, coincidió con la definitiva puntilla que habría de dar Cervantes a los principios caballerescos, propios de un mundo ya antiguo, como quizá quedó en evidencia tiempo antes a lo largo del confuso y gratuito espectáculo organizado en Hospital de Órbigo por un nostálgico caballero leonés.

Terminado el Paso honroso, el heraldo Nicolás Francés desanduvo el tramo de camino que le conducía hasta León, donde tenía una cómoda casa compartida con su mujer, para seguir llevando a cabo las «cosas que se ofreció a hacer a dicha iglesia de Regla». El encuentro definitivo entre la catedral y el artista no pudo ser más fructífero, ya que Nicolás entró en una fiebre creadora incomparable: tras haber pintado la multitud de tablas que requería el nuevo y ambicioso retablo mayor, cubrió con escenas al temple los treinta y dos muros de las galerías del claustro, hizo murales para el trasaltar, pintó un gran Juicio Final y aún le quedó tiempo para iluminar códices y dibujar cartones para algunas vidrieras.



Alacena fingida con un paño colgado, pintada por Nicolás Francés.

El retablo mayor se deshizo en el siglo XVIII, perdiéndose entonces buena parte de sus tablas. Entre las escenas del retablo conservadas aparecen citas de la realidad leonesa del momento, como el carro chillón tirado por bueyes, un tipo arcaico de carruaje que ha estudiado Concha Casado y que todavía hoy puede verse en los apartados pueblos de La Cabrera. Aparte de estas pinturas, relocaladas actualmente en el presbiterio, el arte de Nicolás Francés se aprecia en todo su esplendor en los murales del traspasar (aunque, tras la restauración, dotados de un inconveniente acabado brillante), en cuyos márgenes aparecen detalles de trampantojo muy novedosos, como las pequeñas alacenas que simulan guardar, a veces prendidos de un hilo,

elementos ligados a la Pasión. Del Juicio Final —que el cabildo le encargó en un intento de emular al que se acababa de pintar en Salamanca— nada queda, aunque podemos soñar con su aspecto recordando el que todavía decora los pies de la catedral de Albi. En cuanto a las pinturas que Nicolás Francés hizo para el claustro, y que suponen el mayor ciclo pictórico conocido de la España del momento, están muy dañadas, aunque durante el siglo pasado se repasó su a veces borroso dibujo y hoy se muestran dignificadas por una reciente restauración.

FANTASMAS EN EL CLAUSTRO

Los claustros catedralicios solían tener diversas funciones. Sus galerías servían cotidianamente como comunicación a cubierto de las diversas dependencias y, en los días señalados, para dar cobijo a las procesiones litúrgicas. También solían funcionar como espacio privilegiado para el enterramiento de personajes notables, ligados o no con el cabildo, o bien como panteones gremiales, como ocurre en Barcelona. En su situación actual, el claustro de la catedral de León hace las veces de panteón no sólo de los

hombres en él sepultados, sino de las viejas piedras y otros elementos que han ido a parar allí procedentes de la catedral. Son fragmentos que algún día ocuparon un lugar como parte activa dentro del edificio, y que las sucesivas restauraciones han ido sustrayendo de su emplazamiento original para convertirlos en piezas descontextualizadas. Por eso el claustro sirve bien como transición, no sólo física sino también simbólica, entre la catedral y las dependencias habilitadas como museo.

Hagamos una breve referencia al propio claustro. Antes de él hubo uno románico, sustituido por otro gótico más grande en el siglo XIV, que quizá se asemejase al que, de esa misma centuria, se mantiene en la catedral de Oviedo. No sabemos la razón, pero el claustro gótico fue en gran parte renovado durante el siglo XVI, bajo la maestría de Juan de Badajoz el Mozo. La obra supuso conservar tan sólo la caja externa del conjunto y reconstruir por completo las galerías y las bóvedas. Sorprende el



Claustro, con la fachada norte de la catedral tras él.

cuidado con el que debió de hacerse esta magna operación, ya que se preservaron las pinturas de Nicolás Francés, hechas un siglo antes; estas pinturas revelan también, como los sepulcros medievales conservados, que para las nuevas bóvedas y arcos exteriores se mantuvo el trazado general del claustro anterior.

A lo largo de las galerías, al igual que en el interior del templo, se suceden los enterramientos. El más notable de todos ellos es el del canónigo Juan de Grajal, de mediados del siglo xv y debido a Jusquín de Holanda, que también fue maestro mayor de la catedral. En él, un precioso ángel sostiene una hermosa *vanitas*, un lamento por lo pasajero de los bienes y glorias de este mundo, lo que da todo su sentido al san Miguel que pesa las almas, así como a las dos figuritas que representan al canónigo duplicado, pero con aspecto bien diferente: a un lado con sus rasgos de vivo y, al otro, reducido a la posterior condición de esqueleto.

Pero, como se ha dicho, al antiguo carácter funerario se le ha ido adjuntando al claustro, en el último siglo, el de servir como depósito de «cadáveres» artísticos. Allí veremos algunas de las sobrias ventanas del palacio episcopal gótico, derribado en mala hora por los restauradores, así como las extraordinarias agujas helicoidales de Juan de Badajoz, que, hasta su reconstrucción purista, coronaban la fachada occidental de la catedral. Entre todos los que se apilan en el claustro, el objeto «muerto» que más puede llamar nuestra atención es de un cariz muy diferente: se trata del reloj que antiguamente estaba colocado en la torre sur de la catedral, llamada por ello torre del



Reloj con autómatas, hoy en el claustro.

Reloj. Esta pieza se reprodujo hace algunos años para colocarla en la torre, pero limitándose sólo a la esfera y dejando fuera lo que en su día debió de ser una de las grandes atracciones de la catedral: dos autómatas —un soldado con su armadura y un león—, que se encargaban de representar con sus movimientos el maceo de las horas y los cuartos. Durante los últimos años se ha hecho un gran esfuerzo por restaurar órganos, devolviéndoles su uso musical primitivo; en más catedrales españolas, como Toledo, veremos detenidos y olvidados antiguos relojes con autómatas y papamoscas, máquinas maravillosas que se encuentran a la espera de alguna feliz iniciativa (como la que acaba de tener lugar en Ávila) que, literalmente, logre reanimarlas.



El chantre Alfonso González de Getino.

PIEDRAS GÓTICAS, IDEAS RENACIENTES

Si recapitulamos, veremos que la catedral gótica de León fue construida a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII, y que durante el XIV se le añadió el claustro y fue terminada la torre norte. En el siglo siguiente comenzaría para la obra una nueva etapa de gran empuje dentro de los principios del gótico germánico, entonces imperante en España gracias a la llegada de numerosos artistas nórdicos: los Colonia en Burgos, los Egas en Toledo, Michel Lochsner en Barcelona... En León se juntaron durante el siglo XV los maestros encargados de dar un nuevo impulso al amplísimo programa de vidrieras que ocupan casi toda la superficie mural del templo, con los llegados para labrar la sillería del coro catedralicio (Juan de Malinas, Copin de Ver), así como un maestro mayor de presumible origen holandés, llamado Jusquín, escultor además de arquitecto. A Jusquín se debe la terminación de la falsa torre llamada Silla de la Reina, la traza del flamígero piñón de la fachada norte y la erección de la torre del Reloj, coronada por una aguja calada que copia las de Burgos y precede a la de Oviedo.

En esta torre del Reloj y a considerable altura, alojado en la esquina sureste, se encuentra un detalle único en el gótico español. Se trata de la representación en relieve de un personaje, con una filacteria en las manos, que simula asomarse a una ventana; un juego que, con lejanos precedentes en la pintura romana, tiene sus mejores ejemplos en la arquitectura del último gótico. Las falsas ventanas más co-

nocidas, con personajes asomados a ellas, son las del palacio del banquero Jacques Coeur, en Bourges; la de León representa a Alfonso González de Getino, chantre o maestro de coro de la catedral, y la ventana a la que se asoma es en realidad un púlpito.

Con los primeros años del siglo XVI el gótico habría de dar aún potentes bocanadas, a cargo ahora de Juan de Badajoz el Viejo, llamado así para distinguirlo del hijo homónimo que vendría a sustituirle en la maestría catedralicia de León. La mejor obra de este arquitecto, y una de las piezas más singulares de la arquitectura de su tiempo, es la librería capitular que mandó construir, adosada a la muralla, el obispo Alonso de Valdivieso. La monumentalización de las librerías (hoy las llamaríamos bibliotecas) catedralicias y monásticas coincide en

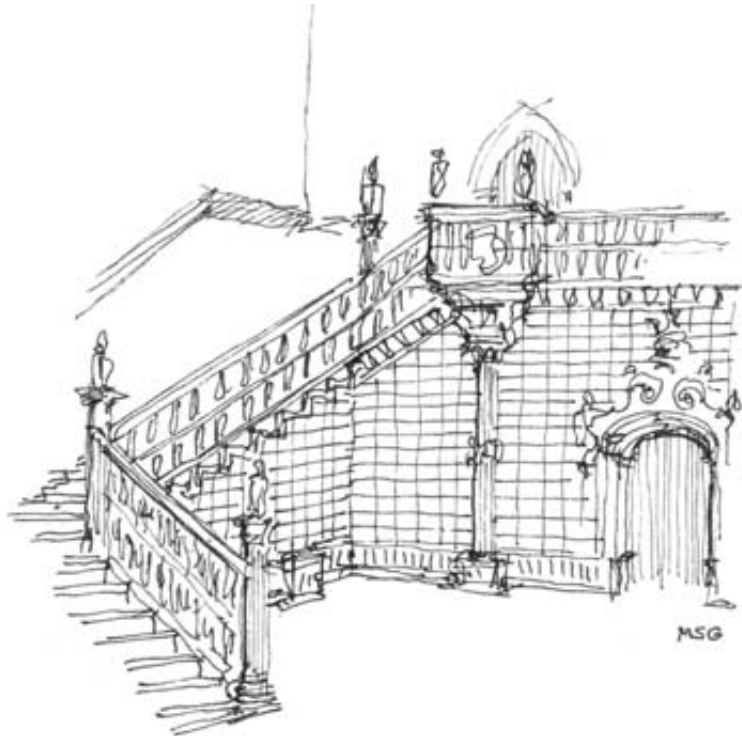


Librería de la catedral,
antes de convertirse en capilla.

el tiempo, como destacamos en Ávila, con el acopio de libros en sus palacios por parte de la nobleza bajomedieval y renacentista. La librería de la catedral de León (el cabildo también disponía, en una casa de las cercanías, de un *scriptorium*) cumplió esa función muy pocos años, pues ya en 1535 fue transformada en capilla de Santiago; en la actualidad está dedicada a la Virgen del Camino y es donde suelen oficiarse misas en la catedral. Esto no impide que nos fijemos en su aspecto, revelador de su misión primitiva. Los apoyos de las bóvedas, en vez de llegar hasta el suelo, se detienen en unas ménsulas esculpidas que cabe juzgar como una de las realizaciones más exquisitas de la escultura de su tiempo. Con esa solución constructiva se consigue dejar un plano corrido en la zona inferior —aquella a la que se llega levantando los brazos— para colocar libros en los desaparecidos estantes.

La edad de oro de la catedral de León se cierra con el ya nombrado Juan de Badajoz el Mozo, que detentó la maestría desde la muerte de su progenitor, en 1522, hasta la suya propia. La primera obra que efectuó en la catedral sirvió para introducir en ella la decoración renacentista, al tiempo que para traicionar el sentido de la pieza maestra de su padre: la portada con la que la antigua librería, convertida en capilla, quedaba comunicada con el vestíbulo septentrional y el claustro. Como puede comprobarse al mirar la planta de la catedral, el inusitado grosor de esta portada se debe a que está practicada en la muralla, aunque aquí la vieja fortificación quede oculta por los añadidos que a un lado y otro se le anexionan. Después de esta primera intervención, el Mozo pudo hacer diversos altares (uno de ellos, situado en el rincón noreste del claustro, se asemeja a una extraña escenografía teatral), rematar la fachada principal con un esbelto piñón, renovar la arquitectura del claustro, erigir la espectacular escalera capitular y trazar la espléndida fachada del trascoro, terminada a lo largo del siglo XVI por otros artistas.

Una intervención de Juan de Badajoz que podría considerarse menor pero que ahora nos interesa de forma especial, pues incumbe a lo que se llama «criterios de restauración», es la renovación de los pináculos del costado norte de la catedral. En ese costado fueron sustituidos los antiguos pináculos góticos por otros nuevos; nótese que



Escalera capitular.

se logró en ellos mantener las formas renacentistas propias del tiempo en el que se hicieron con el respeto hacia la composición, proporciones y función constructiva de aquello a lo que reemplazaban. Por ello, esta obra de Juan de Badajoz es una buena lección para los arquitectos que hoy día afrontan obras de restauración monumental.

UNA AMAZONA CON SOBREPESO

En España, la arquitectura del Renacimiento no supuso una fractura respecto de la medieval. Los maestros renacentistas, libres de los prejuicios estilísticos con los que ahora juzgamos sus obras, aprovechaban sin complejos los avances constructivos y técnicos que habían tenido lugar durante el período gótico, como los sofisticados sistemas de evacuación de las aguas o las propias bóvedas nervadas. Incluso cuando hacían un edificio enteramente «a lo romano», lo llevaban a cabo con procedimientos de cantería que no suponían una ruptura con lo anterior, sino la posibilidad de añadir nuevos retos a una tradición profesional consolidada. De forma acorde con la sólida formación técnica de sus autores, los tratados españoles de la época suelen recoger asuntos prácticos, al contrario que los prestigiosos tratados llegados de Italia, que veían la arquitectura, en perjuicio de la construcción, como un arte del diseño.

Juan de Badajoz y los demás arquitectos renacentistas de nuestro país sabían pues qué hacían cuando operaban sobre un edificio gótico, pues ellos mismos eran capaces de bascular entre la manera «moderna» y la «romana» (gótica y renacentista, según la terminología del siglo XVI). Incluso cuando sus obras eran ya ajenas a las formas góticas, no dejaban de ser arquitectos que habían aprendido el oficio de una generación previa, representada a veces por el mismo padre, inmersa todavía en las formas de la arquitectura medieval.

Sin embargo, en el período barroco las técnicas constructivas y la mentalidad habían cambiado mucho, por lo que los arquitectos de ese momento comprendían peor las razones, estéticas o constructivas, de las construcciones medievales. Para entonces iba ganando la partida la imposición de modelos del clasicismo llegado de Italia, un país en el que la cantería, a diferencia de España, Francia o los países germánicos, no tuvo apenas desarrollo. En Italia la arquitectura lograba formas sublimes por la habilidad puesta en el *disegno*, pero lo habitual es que su concreción fuese, sobre todo, labor de albañiles. Al traducir las bóvedas masivas del clasicismo, distintas a las ligeras y articuladas del gótico, a la construcción en piedra, los arquitectos españoles o franceses del Renacimiento —como, dos siglos después, los del clasicismo académico—

tuvieron que inventar nuevos recursos para labrar las complejas piezas de cantería; esto, que antes se denominaba «montea», es lo que hoy conocemos con el nombre de «estereotomía» (traducido del griego, «corte de los sólidos»).

Esta cantería renacentista fue decayendo en la España del Barroco, sumida en una crisis creciente. En el siglo XVII, Alonso de Vandelvira recogía en un tratado los monumentales ejemplos que su padre, Andrés, había erigido en Úbeda, Baeza o Jaén, pero él debía conformarse en muchos casos con construir iglesias de ladrillo, como Santa Isabel de Sevilla. Por su parte, fray Lorenzo de San Nicolás, un fraile-arquitecto que había renegado de su pasado disoluto tras sobrevivir a una nevada cerca de Ávila, fue el primero en describir en un tratado cómo se hacían las bóvedas encamoadas, esto es, cúpulas y bóvedas que tienen una apariencia monumental, pero que están hechas con madera, estopa y yeso. Para entonces, las técnicas góticas habían dejado de ser del dominio general de la profesión para sobrevivir localizadas en distintos focos, como la montaña cántabra (de larga tradición canteril), la finalización de alguna catedral como la de Salamanca o la realización de templos peculiares y aislados, caso de la colegiata de Jerez de la Frontera.

La catedral de León dejó atrás el siglo XVI, donde aún había disfrutado de aportaciones que la habían ampliado y enriquecido sin perjuicio de su núcleo gótico, para adentrarse en un período sombrío. A principios del XVII comenzaron las reparaciones, que no evitaron que el brazo sur del transepto sufriera desplazamientos, quizá por el gran número de enterramientos existentes en el subsuelo y por la falta del refuerzo que para el otro brazo, el norte, supone la presencia del claustro.

En 1631 se cayó parte de la bóveda del crucero, incidente que puso en marcha una de las iniciativas más perjudiciales para la catedral: en vez de reparar la bóveda de crucería y atajar las causas de su rui-



Sección de la cúpula de Juan de Naveda, con los pináculos de Churriguera.

na, el vacío dejado en el tramo central de la cruz sirvió de excusa para levantar en ese punto una pesada cúpula. Nótese que para entonces la decisión arquitectónica no estaba motivada por necesidad o ateniéndose a cuestiones razonadas, sino por el deseo, aquí claramente inconveniente, de añadir al templo un elemento formal que, a juicio del arquitecto y de los promotores, le diese mayor realce.

Encaramada como un parásito sobre el crucero gótico, la cúpula del arquitecto Juan de Naveda fue minando, a partir del momento de su erección, la ya frágil estructura de la catedral. En el siglo XVIII, Joaquín de Churriguera intentó remediar la deformación que presentaban los pilares del crucero añadiendo sobre ellos cuatro altísimos pináculos, destinados a enderezar las cargas oblicuas de la cúpula. Los nuevos pináculos no estaban aplomados sobre los pilares, lo que para unos significa temeridad y falta de cálculo, y para otros una brillante intuición, pues poner cargas excéntricas sirve a veces para enderezar la trayectoria de otras, como ocurriría en el caso de la cúpula y los pináculos churriguerescos de León. De todas formas, los pilares góticos estaban precariamente contruidos y no fueron concebidos, como se demostró después, para soportar el sobrepeso de los elementos añadidos en los siglos XVII y XVIII. En esa época también hubo de rehacerse en parte la fachada sur, a la que se dio un aire barroco.

Aparte de la desdichada aportación de Naveda, más o menos corregida por Churriguera, la lejanía en época barroca del cabildo leonés con respecto a los verdaderos problemas de la catedral se constata en el encargo a Narciso Tomé (autor del célebre Transparente de la catedral de Toledo) de la traza de un nuevo y fastuoso retablo mayor de madera dorada. Tomé debió de advertir el precario estado del templo y aconsejó el desmonte de la cúpula, pero, rechazada la sugerencia, cumplió con su particular encargo dejando al cabildo el dibujo del exorno solicitado. A continuación, su sobrino Simón Gavilán Tomé, encargado de la realización, se dedicó a dismantelar el antiguo retablo de Nicolás Francés —muchas de cuyas tablas fueron enviadas a pueblos que no podían costearse un retablo propio— para montar el de Narciso, un despliegue dorado de arquitectura fingida brillando al fondo de un templo cuya arquitectura, no precisamente fingida, corría serio peligro de desplomarse. Una vez instalado el nuevo retablo, en los años cuarenta del siglo XVIII, Simón Gavilán debió de franquear por última vez las puertas de la catedral de León pensando aquello de «tente mientras cobro».

Por esos años, y dentro de la misma operación de reforma del núcleo solemne del templo que englobaba la confección de un nuevo retablo mayor, se cumplió el traslado del coro desde su situación original «a la francesa» (en el profundo presbiterio) hasta la actual, en la nave mayor. De ese modo los fieles podían participar de los

oficios, como era deseo del cabildo desde el siglo XVI, cuando el rey Felipe II les denegó el permiso para efectuar dicho traslado. Todas estas obras, debidas a cuestiones de tipo litúrgico, se llevaban a efecto mientras caía polvo de las agrietadas bóvedas y en diversos puntos de la catedral aparecían claras señales del agotamiento de la estructura medieval. Con el nuevo espacio solemne recién terminado, flanqueado por el trascoro renacentista y la sillería gótica trasladados hacia los pies, y por el áureo retablo mayor de Narciso Tomé, el terremoto de 1755 dio un nuevo aviso de que, en cualquier momento, la «bella leonesa» podía venirse abajo.

UN MONUMENTO EN RUINAS

Una de las consecuencias del peligrosísimo estado en que se encontraba la catedral de León fue la de ser el primer edificio español que recibió el título de monumento nacional, el 28 de agosto de 1844. Esta iniciativa, que buscaba agilizar la restauración del templo concitando fondos y profesionales que la afrontaran, indicaba el «traspaso» de las responsabilidades desde el antaño poderoso cabildo hasta el Estado, que a partir de ese momento habría de hacerse cargo de la conservación de los monumentos.

En León, la misión restauradora, dirigida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, puso en marcha una operación en la que habrían de intervenir numerosos arquitectos y que, plagada de desastres y decisiones dramáticas, habría de durar casi tanto como la propia construcción de la catedral, seiscientos años atrás. Desde 1859 hasta 1901 estuvo cerrada la catedral de León, transformada en cobaya de una nueva forma de entender la arquitectura monumental, que la convertía en algo diferente de lo que había sido hasta entonces: el edificio histórico no era ya el organismo vivo sobre el que se interviene, con mayor o menor acierto, de forma natural y acorde con determinadas cuestiones funcionales, sino un objeto artístico que había de servir como espejo trucado de la historia, imagen de las ideas preconcebidas que se proyectaran sobre ella. Tres arquitectos protagonizaron las tres fases de ese proceso: Matías Laviña se encargó de los derribos, Juan de Madrazo contuvo la ruina y trazó el plan de restauración, y Demetrio de los Ríos llevó a efecto la reconstrucción del edificio.

Al primer arquitecto dedicado a restaurar la catedral de León le pasó como a un judío toledano en tiempos de Alfonso VII. El hombre, llamado Honain-ben-Rabua, desarmó una enigmática clepsidra, construida un siglo antes, con el fin de saber por qué oculto mecanismo subía y bajaba el agua de los dos estanques que señalaban, con rara precisión, las horas y las fases lunares; pero una vez desmontado el ingenio, ben-

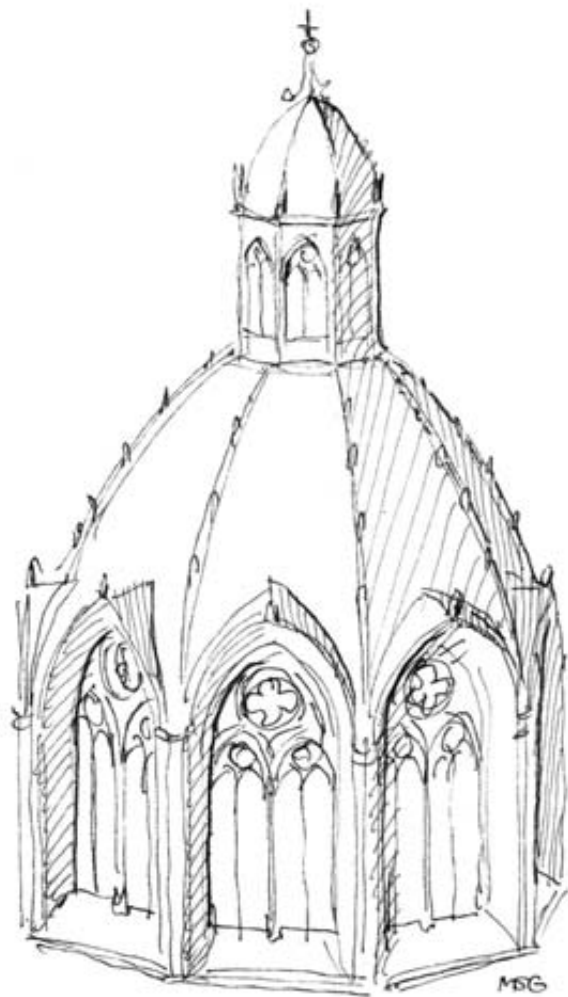
Rabua fue incapaz de recomponerlo. Matías Laviña era un arquitecto zaragozano titulado en la Academia de Roma, ciudad cuya riquísima arquitectura no incluye prácticamente una sola obra que podamos llamar gótica. Luego fue profesor de dibujo en Madrid, especializado en ornamentación, cuestión que, como indica José Laborda, siempre pesó más para él que los asuntos puramente estructurales. Con ese bagaje tan alejado de los problemas de la catedral leonesa, Laviña estuvo desde 1859 hasta su muerte en 1868 a cargo de las obras en el maltrecho templo, casi una década, que pasó deshaciendo, con un celo inusitado, todo lo que no pareciese medianamente sólido. Quitó los pináculos de Churriguera y luego la cúpula de Naveda, para enredarse después en un proceso deconstructivo imparables, pues llegó a desmontar por completo, hasta el pavimento, el brazo sur del crucero; según quitaba partes de la catedral, las siguientes quedaban sin apoyo y se agrietaban, mientras los andamios que había aparejado servían para el acceso de los obreros a las partes altas, pero resultaban incapaces de contener la ruina en cadena del edificio. La precariedad del proceso se pone en evidencia en una narración del propio Laviña, en la que describe el desmontaje de las nervaduras sin más apeo que los operarios colocados bajo cada una de las dovelas; naturalmente, el más fornido de ellos debía encargarse de sostener la clave.

Cuando Laviña había logrado echar en tierra una buena parte de la catedral y quiso comenzar la reconstrucción, no sabía por dónde empezar. La eficacia con la que había desmontado buena parte del edificio no encontró equivalente en sus proyectos para la posterior reconstrucción. Los dibujos de Matías Laviña demuestran su desconocimiento de la tecnología gótica y su poca habilidad para un diseño de corte medievalizante, y sus propuestas eran sistemáticamente denegadas por la Real Academia, institución que supervisaba los trabajos. Cuando por fin se puso a rehacer un par de bóvedas bajas, las llevó a cabo con dos técnicas diferentes, como quien va probando posibilidades, y ambas debían de ser tan poco acertadas, que tuvieron que ser deshechas por los arquitectos que le sucedieron. En cuanto al crucero, muy lastimado tras soportar durante dos siglos los añadidos barrocos, la solución que propuso para poner en el lugar de la ya desaparecida cúpula de Naveda fue... otra cúpula. El proyecto, que fue rechazado de plano por los académicos, parece una especie de gigantesca tulipa y muestra las enormes limitaciones de Laviña para comprender la arquitectura gótica de la catedral, en la que por otra parte llevaba años interviniendo.

Matías Laviña dejó al morir una catedral desventrada, rodeada de montones de señeros escombros. Así las cosas, la misión del siguiente arquitecto se centró en evitar que los derribos prosiguieran hasta el punto de hacer desaparecer por completo el templo. Enrique Nuere cuenta que los carpinteros eran los primeros en llegar a las

obras, pues sin sus andamios y cimbras mal podían los canteros erigir muros y arcos; a Juan de Madrazo le tocó asumir la labor del carpintero, tarea ingrata ya que, una vez completada la reconstrucción, cimbras y andamios se desmontan y desaparecen los testimonios materiales de su paso por la obra. A través de los dibujos y maquetas de Madrazo, así como de viejas fotos, conocemos el alcance de un trabajo complejísimo, basado en las investigaciones sobre las técnicas de la construcción medieval de Viollet le Duc, el arquitecto francés que restauró, entre otras, la catedral de París. Si a Laviña le correspondió deshacer la parte más dañada del templo, Madrazo consiguió que esos derribos no provocasen el derrumbe total del edificio: sus estructuras de madera sirvieron para contener los inestables muros, preparando así el terreno para la posterior reconstrucción. Algunas fotos de la época muestran una catedral apenas franqueable, cuajada de maderos ocupados en detener su ruina.

Juan de Madrazo fue destituido en 1879 por ciertas incompatibilidades con el cabildo; estas llevaron a elegir como sustituto al marqués de Cubas, autor del proyecto neomedieval de la catedral de la Almudena de Madrid, aunque Cubas declinó la invitación debido a la complejidad del trabajo y a la necesidad continua de supervisión. La tarea fue entonces traspasada a Demetrio de los Ríos, quien se dedicó a materializar el proyecto de Madrazo. A partir de 1880, la catedral de León vio rehacer, con piedra nueva, lo que había desmontado Laviña; se reconstruyeron todas las bóvedas, y se reutilizó para los nervios parte de las dovelas antiguas; se desmontaron y volvieron a montar, con elementos y decoraciones que antes no existían, los coronamientos y muchos pináculos y arbotantes; se abatió el hastial occidental desde el triforio



Cúpula propuesta por Laviña.



Antiguo palacio episcopal y puerta del Obispo, antes de su derribo.

hasta la cúspide, y se construyó otro que eliminase las aportaciones renacentistas de Juan de Badajoz; se rehizo con formas neogóticas la fachada meridional... En el interior, se desmontó el retablo de Narciso Tomé y se compuso otro con las tablas que se conservaban del de Nicolás Francés, y se pensó en llevar de nuevo el coro al presbiterio, aunque esto último no pasó de ser un proyecto. Así, antes de su muerte en 1892, Demetrio de los Ríos admitía que no había lugar de la catedral de León en la que la restauración no hubiese dejado su impronta.

En cuanto al entorno, ya De los Ríos había intentado aislar la catedral, siguiendo el ejemplo de Francia, donde muchos edificios monumentales fueron desprovistos en el siglo XIX de su ambiente original. Su sucesor al frente de las obras, Juan Bautista Lázaro, condenaba esta idea con una imagen muy gráfica, la de una catedral aislada y «puesta en bandeja». Contra la opinión de este arquitecto se derribaron por fin, a principios del siglo XX, los edificios que hacían de puente entre el palacio episcopal y la catedral, entre los cuales estaba la propia muralla medieval con la puerta del Obispo y un ala palaciega del siglo XIII, contemporánea al propio templo. Las cicatrices de esta absurda destrucción son todavía evidentes.

LA MÁS FRANCESA

Muchas veces oímos decir que la catedral de León es la más francesa de las españolas; y es cierto, pero no sólo por lo que incumbe a la semejanza del proyecto medieval respecto de los modelos franceses o por haber contado en el siglo XV con un pintor como el maestro Nicolás: el templo leonés comparte también con muchas catedrales galas el haber sido reinventada en buena parte en el siglo XIX, cuando imperaban valores como la pureza estilística y el aislamiento físico de los monumentos, una época en la que la arquitectura medieval era revalorizada coincidiendo con una etapa de recuperación de la Iglesia tras los embates revolucionarios.

Esta constatación de la catedral de León como edificio gótico y neogótico, histórico pero también historicista, sirve para terminar el capítulo con un nuevo lazo de unión entre las catedrales de León y Burgos. Junto a Demetrio de los Ríos trabajó su yerno, un joven llamado Vicente Lampérez y Romea. Con el tiempo, Lampérez iba a convertirse en uno de los más eminentes arquitectos-historiadores de España, con estudios pioneros dedicados a la arquitectura religiosa y civil e intervenciones en edificios de la mayor importancia. Entre estos últimos se cuentan las catedrales de Cuenca y Burgos. La experiencia vivida por Vicente Lampérez en León, participando en los trabajos de reconstrucción dirigidos por su suegro, le sirvió para derribar sin complejos la fachada de la catedral de Cuenca, que había sido reformada en el siglo XVII, y para rehacerla conforme a un supuesto modelo gótico ideal; y en Burgos, además de reinventar parte del claustro, no dudó en dotar de «perspectiva» al templo echando por tierra el antiguo palacio arzobispal.

Tras haber compartido la maestría de Enrique y de Juan Pérez durante la segunda mitad del siglo XIII, las catedrales de Burgos y León habrían de reencontrarse, en fin, en un destino postrero: su parcial reinención a manos de una cultura decimonónica que no buscaba en la antigua arquitectura la realidad histórica, sino la imagen fabulosa de una historia convertida en ficción.

BIBLIOGRAFÍA

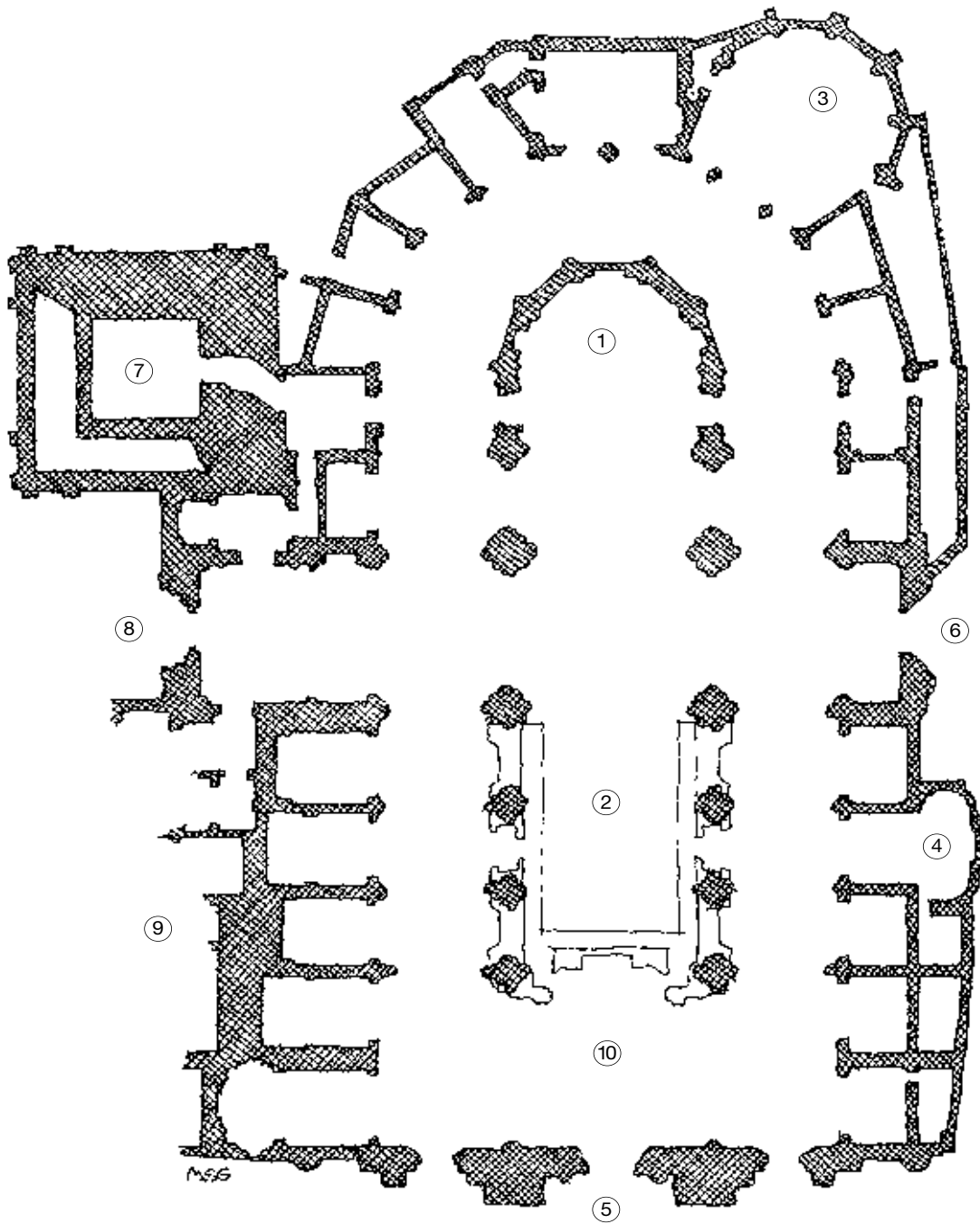
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., «El entorno urbano de Santa María de Regla en la Edad Media», en *La catedral de León en la Edad Media*, Actas del Congreso, 2004.
- CASADO LOBATO, C., «Ayer y hoy de la cultura popular leonesa», *Tierras de León*, vol. 20, nº 38, León, 1980.

- FRANCO MATA, Á., *Escultura gótica en León*, León, 1998.
- GARCÍA-G. MOSTEIRO, J. y MINGUITO, E., «El taller de J. B. Lázaro para la restauración de las vidrieras de la catedral de León», en NAVASCUÉS PALACIO, P. y GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. (eds.), *Las catedrales de Castilla y León I*, Ávila, 1994.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (dir.), *La catedral de León. El sueño de la razón*, León, 2001.
- HONNECOURT, V. de, *Cuaderno*, Madrid, 1991.
- LAVIÑA BLASCO, Matías, *Cartilla de adorno*, edición e introducción de J. Laborda Yneva, Zaragoza, 2005.
- MUÑOZ DE PABLOS, C., «La luz y el vidrio en la arquitectura», en *Mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, 1987.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., «El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León», en NAVASCUÉS PALACIO y GUTIÉRREZ ROBLEDO (eds.), *Las catedrales de Castilla y León I*, Ávila, 1994.
- NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, 1998.
- PEREIRAS FERNÁNDEZ, M. L., *El proceso constructivo de la plaza Mayor leonesa en el siglo XVII*, León, 1985.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964.
- SOULARD, T., «Le programme sculpté des transepts gothiques. Une façade pour les fidèles», *Les dossiers d'archéologie*, n° 325, 2008.
- VALDÉS, M. (coord.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994.
- VIFORCOS MARINAS, M. I., «Fiestas y celebraciones en la catedral de León», en PANIAGUA PÉREZ y RAMOS, *En torno a la catedral de León*, León, 2004.
- WILLIAMSON, P., *Escultura gótica. 1140-1300*, Madrid, 1997.
- YARZA, J., HERRÁEZ, M. T.V. y BOTO, G. (eds.), *Congreso Internacional «La catedral de León en la Edad Media»*, León, 2004.

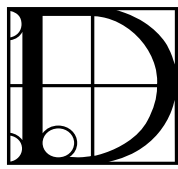
MURCIA

LA CATEDRAL-ARRECIFE





1. Altar mayor
2. Coro
3. Capilla de los Vélez
4. Capilla de Junterón
5. Fachada barroca
6. Puerta de los apóstoles
7. Torre-sacristía
8. Puerta de las Cadenas
9. Claustra
10. Capilla de la Inmaculada



Después de la altísima torre, que recibe desde muy lejos a quien llega a la ciudad, es casi inevitable que lo primero que veamos de la catedral de Murcia sea la fachada barroca, aunque debería ser lo último en contemplarse. En realidad, para comprender la historia de la seo murciana como edificio que nace y crece, tendría uno que internarse en sus naves con los ojos cerrados, para luego ir pasando por los añadidos tardogóticos y renacentistas hasta llegar, ahora sí, a la esplendorosa fachada principal; que, por cierto, tampoco es propiamente una fachada sino, como veremos, casi un edificio completo y autónomo anexo a los pies del templo.

Si se observa una planta de esta catedral en la que estén señaladas, con tramas o colores, las partes que corresponden a los distintos períodos constructivos, se advertirá que no hay ni un solo punto de su etapa medieval, salvo la puerta de los Apóstoles, que no haya sido envuelto por anexos y ampliaciones. Los añadidos, comunes a casi todas las catedrales, destacan en Murcia más de lo habitual, pues el propio templo catedralicio, las naves góticas que reconocemos como «iglesia de tres naves, crucero y girola», está hecho con una ambición mucho menor que las capillas, las fachadas y la torre que se le fueron adhiriendo con el tiempo. Por eso la hemos llamado una catedral-arrecife, con su núcleo primigenio orlado de organismos que surgen y se desarrollan a partir de él; unos organismos que, aunque no abandonen la relación simbiótica con la base a la que se adosan, pueden llegar a poseer una vida y un relieve propios superiores a los de ella.

Por lo que acabamos de apuntar, en el caso de Murcia parece adecuado que sea la cronología la que nos guíe en el recorrido por sus naves y dependencias, pues así podremos comprender mejor la paulatina expansión, al modo de una formación coralina, de un proyecto concebido en principio con bastante modestia.

LAS NAVES GÓTICAS

El emplazamiento original del obispado murciano estuvo en la ciudad costera de Cartagena, que fue sede diocesana en tiempos muy tempranos. De hecho, si hacemos caso de tradiciones no documentadas, sería la primera diócesis fundada en la península Ibérica (la leyenda atribuye su instauración al mismísimo apóstol Santiago el Mayor). Cartagena, fundada por los cartagineses y luego romanizada y bautizada como Nova Cartago, tiene desde luego cierto marchamo como sede del cristianismo primitivo, pues se trata de la única ciudad española que muestra algún resto palpable de construcciones bizantinas; no mucho, pero el fragmento de muralla y otros vestigios que todavía restan de Cartago Spartaria conforman —junto al enigmático baptisterio de Gabia la Grande, en la vega de Granada, y los mosaicos del mihrab cordobés— todo el acervo arquitectónico bizantino que hoy por hoy, a falta de posibles hallazgos arqueológicos, ofrece nuestro país. En los últimos años, el potencial arqueológico de Cartagena está siendo recuperado, con descubrimientos tan formidables como el antiguo teatro, construido en la época de Augusto.

Cuando, en el siglo XIII, las tierras de la actual Región de Murcia fueron arrebatadas a los musulmanes, el viejo solar cartagenero recuperó momentáneamente su viejísimo papel de sede diocesana, pues siempre se procuraba que los centros episcopales fundados en época anterior a la invasión musulmana se «restaurasen», debido al prestigio que ello comportaba, en el mismo lugar. Sin embargo, había un problema para la consolidación de la diócesis de Cartagena: la dominación islámica había desaparecido de tierra firme, pero la costa seguía padeciendo ataques de los piratas argelinos.

Hoy vemos la costa como el lugar más apetecible para vivir o descansar y eso hace que los hoteles y las urbanizaciones se agolpen junto a ella, pero la querencia por el mar es un fenómeno muy reciente. Hasta hace poco más de un siglo, el mar era siempre sinónimo de amenaza, un lugar inhóspito de donde procedían terrores reales o imaginarios; el embajador veneciano Andrea Navagiero, tras sufrir una tempestad mientras se dirigía hacia España, llama al mar «monstruo» al que nada «podría inducirme a volver a él». Nadie había más valiente o desesperado que quien se hacía a la mar. Las torres vigía que aún jalonan las costas levantina y andaluza sirven de adorno en nuestro días para las zonas de ocio y baño, pero también recuerdan la amenaza y el expolio que podía llegar antaño del mar. La inseguridad que el peligro corsario causaba en la venerable Cartagena hizo que la catedral fuese trasladada tierra adentro, y se eligió para ello la también recién reconquistada ciudad de Murcia, aunque la diócesis conservó el nombre de la población costera.

Como en tantas otras ocasiones, el solar elegido para construir, a partir de los últimos años del siglo XIV, la catedral murciana fue el de la mezquita mayor. Pero la nueva catedral, erigida en una población que carecía de tradición diocesana, se empezó con tan poco tino que a los pocos años de ser iniciada hubo de ser demolida en parte, debido a la mala calidad de lo construido y, posiblemente, también a la escasa consistencia del suelo (cosa que, como comprobaremos, seguiría dando problemas más tarde). A la vista de la forma que luego habría de adquirir la catedral gótica de Murcia, da la impresión de que ese comienzo abortado pudo pesar en el ánimo de quienes diseñaron el edificio que habría de ser el definitivo. El miedo a fracasar de nuevo quizá esté latente en la escasa ambición de la catedral, que, aunque sea un ejemplo apreciable de arquitectura gótica de la primera mitad del XV, no tiene un solo elemento que le dé carácter o que la haga destacar entre las obras de arquitectura de su época. Incluso lo que podría ser un rasgo de originalidad, el desdoblamiento de las capillas de la girola, es una copia empobrecida de lo que antes se había hecho en la catedral de Valencia. La catedral gótica de Murcia no es grande ni alta, no posee deta-



Interior de la catedral de Murcia.

lles exquisitos ni atrevimientos constructivos, no contiene rasgos originales ni llamativos... Sólo la mentada puerta de los Apóstoles y las fachadas laterales del coro logran sobresalir, en la obra gótica originaria, dentro de un panorama tan apocado.

De haber quedado en el estado que le dieron los constructores tardomedievales, esta catedral habría permanecido como un capítulo menor de nuestra historia arquitectónica, un edificio cuya reseña podríamos despachar en pocas líneas; pero quiso la suerte que, a partir de los últimos años del siglo XV, a ese parco bastidor se le fuesen añadiendo elementos de una entidad sobresaliente, destinados a enriquecer la modesta y advenediza sede con algunas de las páginas más extraordinarias que habrían de deparar a la arquitectura española los siglos del Renacimiento y el Barroco.

LA CAPILLA DE LOS VÉLEZ

Antes de las inminentes aportaciones renacentistas, el gótico tuvo en la catedral de Murcia un último, aislado y glorioso estertor. Como quien decide, cerca ya de su



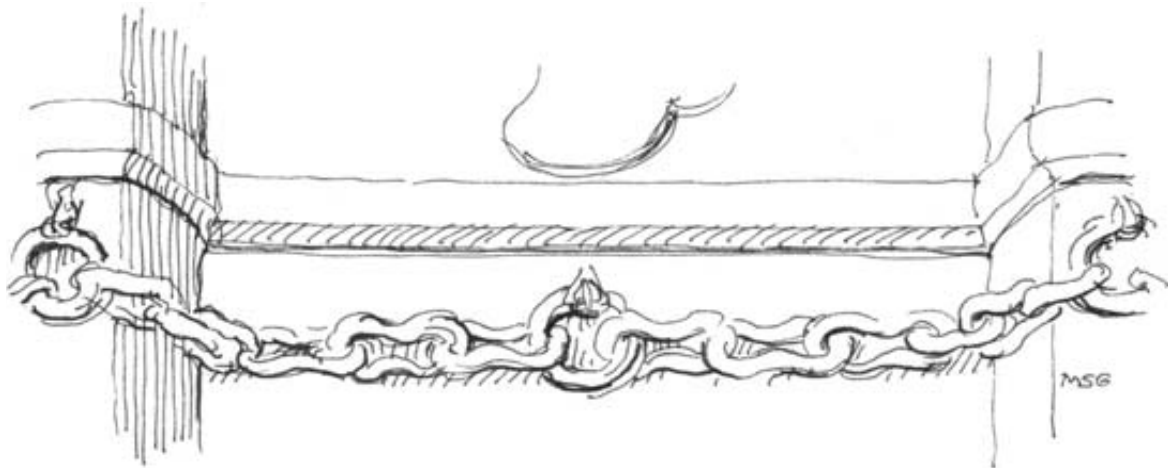
Entrada a la capilla de los Vélez desde la girola.

muerte, hacer algo memorable con la esperanza de corregir en el último momento una vida gris, la arquitectura gótica de la catedral de Murcia despertó a finales del siglo XV de su letargo para dejar sitio a una creación espléndida y crepuscular: la capilla de los Vélez. Esta construcción, terminada a comienzos de la decimosexta centuria, es un epígono de aquellas fundaciones privadas que solían adosarse a nuestras catedrales, como la de los Condestables en Burgos o la de Santiago, que encontraremos en la de Toledo. Ya vimos en Burgos y en Granada la importancia de los espacios centralizados y su adecuación a los usos funerarios. Aquí, la capilla para el enterramiento familiar la promovió el adelantado de Murcia, Juan Chacón,

y la terminó su hijo Pedro Fajardo, marqués de los Vélez. El autor es desconocido, aunque se suele resaltar su similitud con las obras que se hacían por la misma época en Portugal.

La capilla es exuberante, cuajada de decoración, aunque no se colocasen la mayor parte de las esculturas previstas. Hay en ella, destacado si se quiere por la casi ausencia de imágenes escultóricas, un auténtico muestrario de los motivos ornamentales del último gótico: alusión a torrecillas encastilladas (que recuerdan a las de la desaparecida chimenea del palacio del Infantado en Guadalajara), vegetación, elementos repetitivos que cubren por completo un espacio, escudos, figuras de hombres salvajes... Especialmente reseñable es la cadena de piedra, sujeta con argollas, que rodea a media altura el exterior, como si se tratase de un zuncho destinado a impedir que jamás pudiera abrirse y arruinarse la alta capilla. La cadena pétrea de los Vélez se ha convertido en una anécdota buscada por los turistas, como la rana de la Universidad salmantina; es curioso que, todavía hoy, los canteros que quieren mostrar su habilidad consideren uno de los mayores logros a los que les puede llevar su oficio la talla, en un bloque de piedra, de un tramo de cadena con sus correspondientes eslabones.

La capilla de los Vélez bebe de sus antepasadas castellanas y debió de causar en Murcia honda impresión, aunque apenas tendría influencia local. Más tarde comprobaremos que, siguiendo una tradición que viene desde la antigua Roma, los notables murcianos del siglo XVI preferirían experimentar con formas nuevas para dotar de singularidad y magnificencia sus lugares de enterramiento.



Detalle de la cadena.

LA PUERTA DE LAS CADENAS

Pocos años después de concluirse la capilla de los Vélez —que aparte de algunas bóvedas de la girola, renovadas tardíamente, es el canto del cisne del gótico en la catedral— se comenzó a levantar la puerta de las Cadenas. Habría allí una puerta similar a la de los Apóstoles, quizá más pobre, pero se demolió para comunicar el transepto con la claustro, alargando ese brazo del crucero y adelantando hacia la calle la nueva portada. Estas cuestiones puramente prácticas sirvieron de excusa para realizar el primer elemento renacentista con el que cuenta el templo.



Portada renacentista de las Cadenas, con un segundo cuerpo barroco.

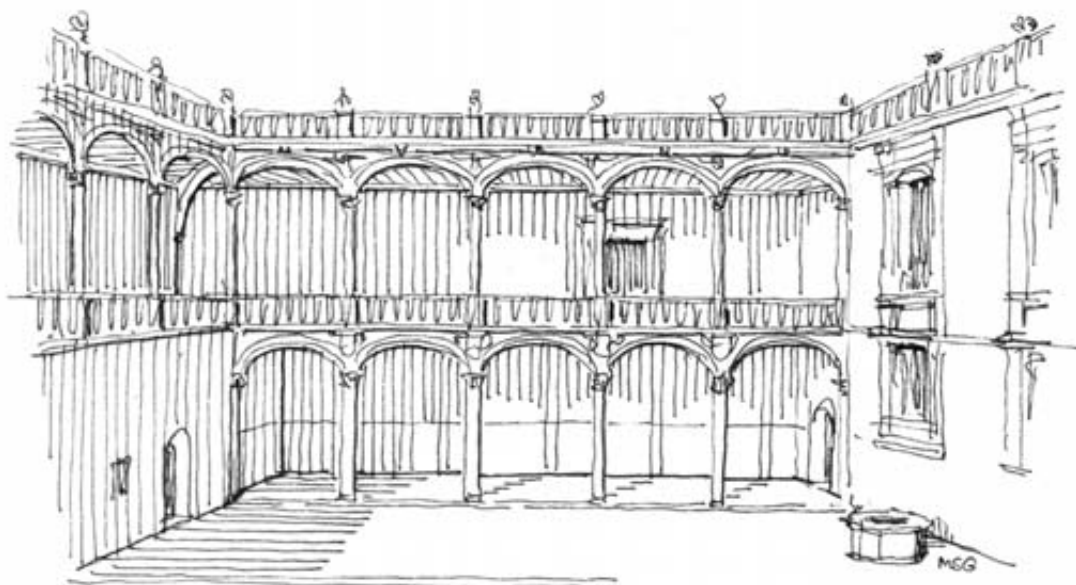
En el capítulo dedicado a Granada hemos hecho alusión a las únicas canteras hispánicas de mármol, por su situación en el interior del reino nazarí. Esa circunstancia hacía que el mármol apenas pudiese ser usado por los castellanos, mientras los nazaríes lo empleaban con profusión en sus columnas y pavimentos. La conquista de Granada puso en manos de Castilla la provisión del preciado material, lo que coincidió con la llegada de las primeras obras de mármol de Carrara importadas de Italia. Esto ha provocado que los especialistas atribuyan la aparición del mármol en el arte español a la llegada de materiales y artistas italianos, cuando es sólo una verdad a medias: también influyó el fenómeno coetáneo del apoderamiento de las canteras hispánicas, que hasta ese momento habían sido propiedad de los nazaríes.

En las canteras marmóreas de Macael se encontraba a principios del siglo XVI Francisco Florentino, llamado a trabajar allí por su posible experiencia con ese material (desconocido para la mayoría de los artífices españoles) en su Italia natal. Con ese mármol local se llevó a cabo, quizá a cargo de Francisco, el patio del palacio fortificado de Vélez-Blanco. Ese patio, junto al del castillo granadino de La Calahorra, es el mejor exponente de la introducción del Renacimiento en Andalucía, aunque ahora tengamos que ir a contemplarlo, si podemos, al Metropolitan Museum de Nueva York.

Francisco Florentino aparece en Murcia a finales de la segunda década del siglo XVI. Puede que fuese él mismo el autor de la puerta de las Cadenas, que al edificarse traía aparejada una nueva consecuencia, aparte de la comunicación con la claustra antes citada: para llevarla a cabo era imprescindible demoler la vieja y modesta torre de la catedral. La reconstrucción desplazada de la portada, decidida por cuestiones de comodidad para el clero catedralicio, propiciaría, haciendo honor a su nombre, una serie de decisiones en cadena; la más notable, que fuese necesario erigir una nueva torre para sustituir a la antigua.

UNA TORRE PARADIGMÁTICA

La torre de la catedral de Murcia es una de las obras maestras de la arquitectura española. Para apoyar tal afirmación, que sin más explicaciones podría parecer exagerada,



Patio del castillo de Vélez-Blanco, hoy en Nueva York.

y antes de reseñar sus excelencias arquitectónicas, detengámonos un momento a recordar qué es y puede llegar a ser una torre.

En la Antigüedad no existían apenas torres. Sólo las necesidades defensivas obligaban a construir esporádicamente torreones y cubos de muralla, desde los que se podría advertir la presencia de atacantes en la distancia y lograr una posición fuerte para rechazarlos luego. La función habría de invertirse con la construcción más alta de la antigüedad clásica, la torre erigida en la isla de Faros, a la entrada del puerto de Alejandría; esa torre, una de las maravillas del mundo, ya no se concibió para ver, sino para ser vista, para servir de guía de los barcos en la niebla o en las horas nocturnas. El nombre de la isla designó luego a todas las torres que fueron surgiendo en la costa con idéntico cometido, y entre ellas la torre de Hércules de La Coruña (el único faro romano que sigue en activo) es, por su antigüedad, la que mejor recoge el testigo de la desaparecida obra helenística.

Ver, ser visto. Las torres que durante la Edad Media van surgiendo sobre cualquier emergencia del terreno tienen esa doble función: vigilan el territorio y son también mojones que lo delimitan y dan nombre a quien lo posee. La torre deviene en emblema señorial, y por eso la nobleza medieval proveerá sus casas y palacios de una o varias torres, posible elemento militar, mirador privilegiado y, en todo caso, símbolo de poder. Las torres de las iglesias tienen también, entre otros, un cometido militar o señorial; de hecho, hay torres eclesiales que son, como la de la catedral de Ávila, verdaderas fortalezas.

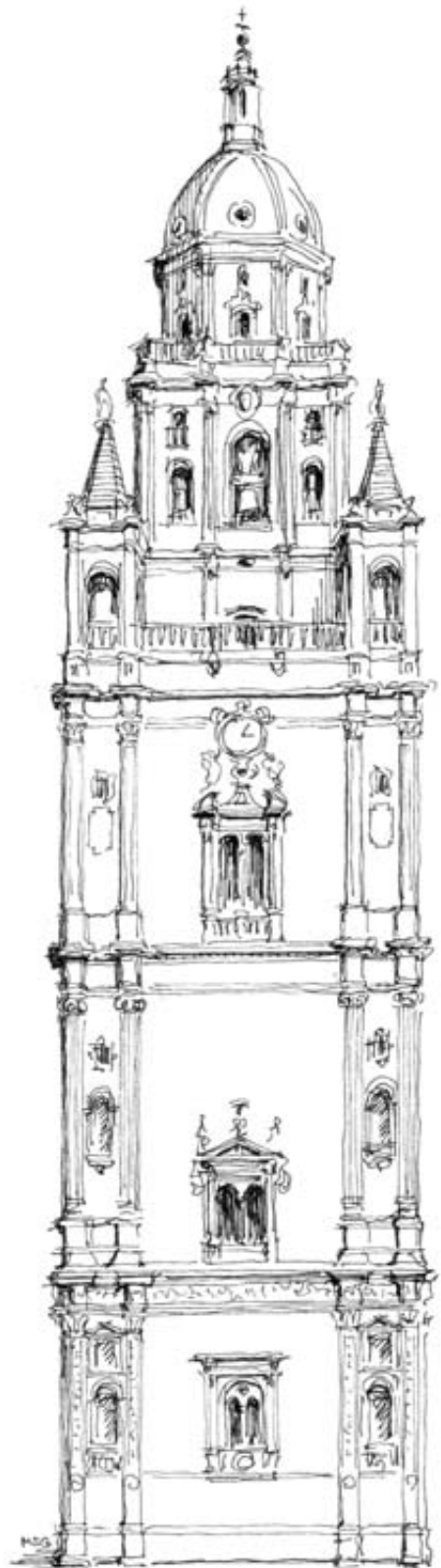
Pero la torre del templo va adquiriendo nuevas funciones. A partir de los siglos XIV y XV acoge el reloj, cuya gestión pertenece muchas veces al poder civil, el cual toma prestado, por así decir, la torre religiosa por ser el lugar más visible y más eminente para hacer oír el sonido de las campanas que acompañan las horas. Precisamente las campanas son las grandes protagonistas de las torres de los templos, con funciones que iban mucho más allá de la convocatoria para los oficios religiosos y de marcar los cuartos y las horas: las campanas pautaban realmente la vida de la población, a la que hacía llegar noticias y a la que alertaba ante las contingencias. Los avisos sonoros se compaginaban a veces con los visuales, y así ciertas iglesias situadas en las vías de peregrinación encendían en sus torres lámparas y fogatas, destinadas a orientar durante la noche a los peregrinos. Sin saberlo, estas linternas de peregrinos recuperaban el sentido, aunque fuese tierra adentro, del fuego nocturno que en Alejandría servía de referencia a los navíos.

La torre era muchas veces el lugar donde tenían su vivienda los campaneros, hombres y mujeres que por pertenecer a un hábitat especialísimo, marginado del res-

to de los habitantes no por estar escondido, sino por estar más alto y expuesto que ninguno, no es de extrañar que inspirasen la creación de estrambóticos personajes de novela. Junto a la casa de los campaneros —que, como vimos en Ávila, podía ser una construcción humilde injertada como un nido de pájaro entre los fuertes muros de piedra—, las torres disponían a veces de capillas propias, que no estaban concebidas para una liturgia regular sino para ocasiones especiales: son las capillas conjuraderas, dedicadas a veces a los arcángeles, desde las que se intentaba ahuyentar con invocaciones las tormentas y epidemias que dañaban a la población.

Y hay más. Los monasterios apartados, como los de cistercienses, no tenían torre de campanas porque no había personas ajenas a la comunidad a las que llamar: con una pequeña espadaña bastaba para recordar a los monjes y a los legos su obligación de asistir a los oficios. Pero, si no tenían campanario, sí se procuraban un elemento fortificado para otros cometidos: los tesoros y archivos monásticos solían estar situados en el interior bien protegido de una alta torre.

Este rápido panorama nos sirve para resaltar el carácter paradigmático de la torre de la catedral de Murcia. Todo lo dicho en los párrafos anteriores está aquí: en esta obra se encuentra el deseo de significación de la catedral y de la ciudad, pero también el dominio visual sobre el entorno; aquí están las capillas conjuraderas, así como las estancias que, como los tesoros monásticos, necesitan especial protección (la sacristía, con su ajuar y sus ropas talares, y el tesoro que se guardaba en la habitación que hay sobre ella). En Murcia tiene especial interés el cometido de las campanas y del



Torre de la catedral.

reloj: el reparto del agua para riego de la huerta provocaba graves conflictos entre los huertanos, que podían acabar en crimen. Por ello, el reloj catedralicio marcó desde su origen no ya las horas de la ciudad, sino la estricta regulación de los tiempos de adjudicación de riego de la huerta.

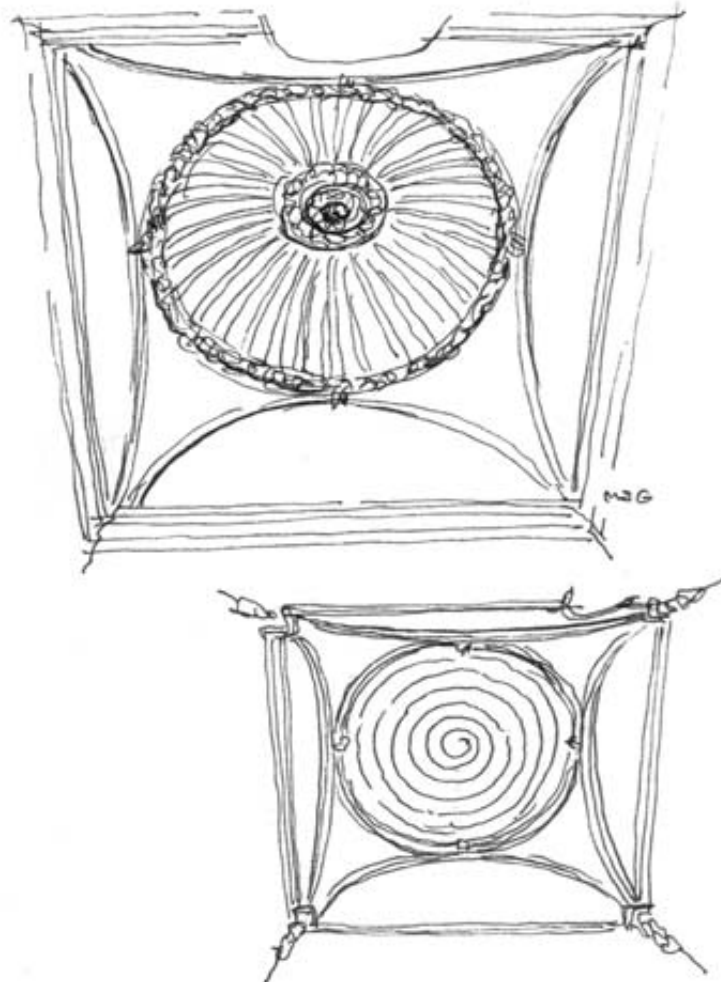
LA ARQUITECTURA DE LA TORRE

En la base de la torre de la catedral de Murcia aparece una fecha, 1521, como la del comienzo de su construcción. Un año después falleció Francisco Florentino, su iniciador, y la obra pasó a manos de Jacobo Florentino, *el Indaco*, de quien hemos hablado por sus trabajos en Granada. Hasta 1526, cuando murió en Villena (donde trabajaba para la casa consistorial), le dio tiempo a terminar el primer cuerpo de la torre murciana. El segundo cuerpo lo dirigió Jerónimo Quijano, y con él acaba la fase renacentista de la obra. Así, magnífica y mocha, estuvo muchos años, con una pobre espadaña de ladrillo (donde ya lucía el reloj apaciguador de los huertanos) y la casa del campanero sirviendo de remate de los monumentales muros de sillería. En ese momento era ya evidente, pese al cuidado con el que se habían aderezado los cimientos, que la mole se estaba inclinando: de nuevo, el subsuelo aguardaba a la catedral para jugarle malas pasadas. Habrían de transcurrir dos siglos, cuando ya se había hecho la gran fachada barroca de la que luego hablaremos, para que se retomaran las obras. A finales del siglo XVIII se concluyó la torre con la afortunada intervención del prolífico arquitecto Ventura Rodríguez.

Después de aludir, en el apartado anterior, a las múltiples funciones de la torre de la catedral, completemos el elogio con la descripción somera de su forma. Empecemos por decir que se trata de una torre que, sin dejar de tener un exterior cuidado, posee verdaderos espacios interiores. Esto no es tan frecuente como podría parecer: muchas torres eclesiales buscan sobre todo tener en lo alto el cuerpo de campanas, y el resto de la edificación se concibe como un simple soporte, del que sólo interesa que se alce hasta la altura requerida. Contra esto, la torre murciana tiene una concepción excepcional tanto de su exterior como de su interior, lo que la convierte en un verdadero y completo «edificio». En la base se encuentra la sacristía, que con la sala o antesacristía que la precede es una joya de nuestro primer Renacimiento. En las portadas, en las bóvedas y hasta en los muebles y armarios se trasluce un trabajo primoroso que busca la excepcionalidad, tanto por su calidad como por su rareza: la bóveda de la sacristía es, como indica José Calvo, la primera de su tipo realizada en pie-

dra en toda Europa, y la de la antesacristía está construida con bloques de piedra dispuestos en espiral, un alarde de habilidad en el corte de la piedra que tiene pocos paralelos, y muy pocos tan antiguos.

A partir de la sacristía, situada como es lógico a nivel de suelo, en el interior del cuerpo renacentista de la torre se van sucediendo espacios fascinantes, comunicados por una cómoda rampa, como la sala que sirvió hasta hace poco de archivo, llamada antes «cuarto de las ropas» y usada más antiguamente como lugar seguro para guardar el tesoro de la Virgen de la Fuensanta. Luego, tras la superposición de estancias pertenecientes a la fase barroca, el prodigio aumenta a partir del cuerpo de campanas, que es como una iglesia aparte encaramada en lo alto, con las cuatro capillas conjuraderas abiertas a todos los vientos. El mayor acierto constructivo de este tramo es la colocación de la escalera de caracol que comunica los pisos: en vez de ocultarla en el



Bóvedas de la sacristía (arriba) y de la antesacristía.

grosor del muro, como es habitual, se sitúa en el centro, ascendiendo como una columna hueca, sin perder nunca su tajante verticalidad, desde la base del campanario hasta la misma cúspide de la torre, rematada por una linterna. El nombre de tal remate se nos antoja aquí especialmente sugerente: si la sede diocesana hubiese permanecido en el solar cartagenero, la torre de la catedral parecería desde el mar una digna réplica, por su altura y monumentalidad, del faro que durante siglos guió los barcos hasta el puerto de Alejandría.

LA CAPILLA DE LOS JUNTERONES

Los hombres cultos del Renacimiento, ya fuesen comerciantes enriquecidos o perteneciesen a la nobleza civil o eclesiástica, concedían un alto valor a la cultura clásica, y por ello coleccionaban objetos y estatuas antiguas. En 1942, al hacerse obras en la capilla del Corpus de la catedral de Murcia, apareció el sarcófago en el que había sido enterrado el doctor Alonso de Guevara. Se trataba de un bloque de mármol reutilizado, con la antigua representación de las nueve musas acompañadas de sabios de la Antigüedad, en el que una inscripción añadida identificaba a su nuevo propietario y posterior inquilino. Lo sorprendente es que hace pocos años, al acometer unas obras de restauración, se comprobó que el arcediano Gil Rodríguez de Junterón fue enterrado en su capilla dentro de un sepulcro romano de mármol en el que también estaban representadas las musas. En este último caso, ha podido probarse que Junterón mandó



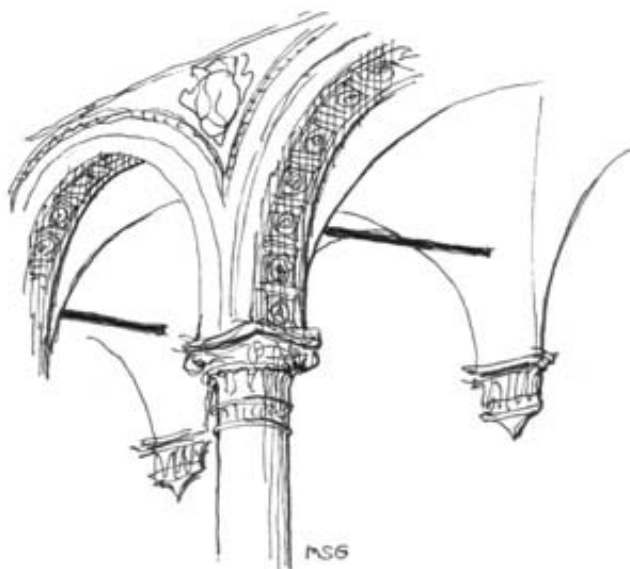
Sarcófago de las musas de Junterón.

traer la pieza desde la misma Roma, donde él pasó varios años como miembro de la curia de Julio II, el papa que ha pasado a la historia como mecenas de Miguel Ángel.

En época cristiana, cuando ya habían dejado de cumplir su función, los sepulcros romanos fueron muchas veces empleados como ornamento o como taza de fuente; en caso de que fuesen paleocristianos e incluyesen, por tanto, representaciones bíblicas, podían llegar a reutilizarse como pies de altar (así están el de Castiliscar o los de Santa Engracia de Zaragoza) o como relieves empotrados en los muros de los templos (los hay, por ejemplo, en la catedral de Tarragona y en la iglesia de San Félix de Gerona). Los sepulcros reutilizados en la catedral de Murcia incluyen representaciones paganas, lo que no supuso inconveniente para que sirviesen de sepultura de dos personajes cristianos, uno de ellos eclesiástico.

El lazo con la Antigüedad representado por los dos sarcófagos de las musas nos vale para introducir otra cuestión que no deja de causar extrañeza a quien la estudia: el origen y la razón de ser de las construcciones renacentistas que jalonan la catedral murciana. En principio, todo parece normal: Murcia, situada estratégicamente entre Valencia y la Andalucía oriental, tendría que verse beneficiada por la introducción temprana del Renacimiento en ambos territorios, y la presencia en ella de artistas florentinos parece corroborarlo. Francisco Florentino y Jacobo el Indaco aportaron las nuevas formas traídas de Italia, pero ¿quién las materializó? Es bien sabido, y en este libro aludimos reiteradamente a ello, que los arquitectos italianos siempre han sido insuperables productores de belleza, pero que todo lo que les sobraba en el arte del diseño les faltaba en el de la construcción. Sólo hay que ver los tirantes de madera o de hierro que cosen casi cualquier edificio italiano para comprobar que la hermosura del proyecto, en el que se daba preeminencia a la ligereza y claridad de la forma, estaba reñida muchas veces con la posibilidad real de edificarlo.

Incluso las mayores proezas constructivas de Italia, como las cúpulas de Brunelleschi en Florencia y de Miguel Ángel en

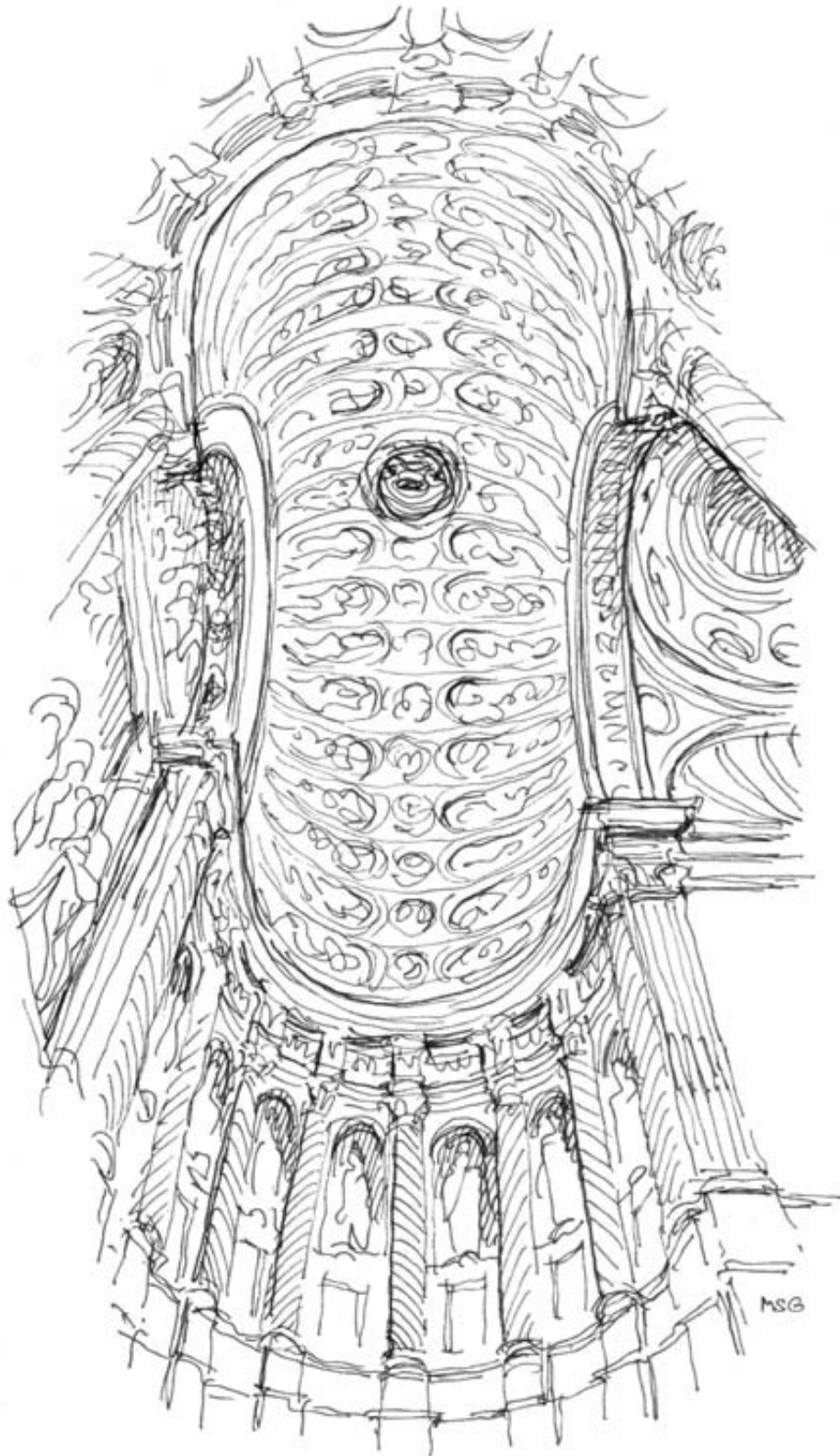


Detalle del castillo de La Calahorra (Granada),
construido por italianos, con tirantes
de hierro para su refuerzo.

Roma, son obras de albañilería, en las que el ladrillo y la argamasa iban al final recubiertas por enchapados, enlucidos y pinturas. En suma, ningún italiano del Renacimiento concibió nunca una bóveda para ser construida en piedra de sillería, con todos los bloques que la conforman perfectamente cortados y aparejados, como son las cúpulas y bóvedas que hay en la catedral de Murcia.

Ya se ha dicho que la de la sacristía murciana es la primera bóveda en piedra de su tipo construida en Europa. El carácter pionero va acompañado, además, por una clara inclinación hacia la pirueta: las bóvedas renacentistas de la catedral de Murcia no sólo son de perfecta sillería —pertenecientes, por ello, a una ciencia constructiva ajena a la tradición italiana—, sino que además son complicadísimas, con formas y soluciones que sólo pueden comprenderse a modo de exhibición intencionada, de alarde. Además de las de la sacristía y la antesacristía, esta última con la ya referida forma en espiral, que obliga a que cada pieza sea distinta a las demás (lo que dificulta muchísimo la planificación del trabajo), las bóvedas más extraordinarias son las de la capilla de Gil Rodríguez de Junterón, aquel que había de yacer dulcemente arropado por las bellas musas que se trajo de Roma. La de la capilla propiamente dicha, donde está el altar, tiene una forma difícil de describir: se trata de una especie de media rosquilla hueca a la que se hubiese seccionado a su vez a lo largo, añadiéndole además una linterna y decoración profusa. Su excepcionalidad ha provocado que dé nombre a un tipo constructivo: en el tratado de Alonso de Vandelvira, un caso similar es denominado «bóveda de Murcia».

Estas bóvedas extraordinarias cubren un ámbito también original y sin precedentes, en el que la arquitectura y el acompañamiento escultórico tienen un compartido papel protagonista: en el altar de la capilla de Junterón hay un relieve con la Adoración de los Pastores, de mármol y autor anónimo, que es una de las mejores piezas escultóricas del Renacimiento en España. Ya nos hemos referido a la categoría de la torre catedralicia, y otras capillas y ámbitos de la catedral poseen también bóvedas meritorias, pero basta con las reseñadas para hacer una idea al lector. Pues bien, ¿quién las hizo? La capilla de Gil Rodríguez de Junterón pudo ser diseñada por Jacobo Florentino, pero en modo alguno el italiano estaría facultado para dirigir su construcción; además, falleció poco tiempo después de que se iniciasen las obras. A la muerte de Jacobo aparece en Murcia otro personaje peculiar, Jerónimo Quijano, contratado como maestro mayor de la catedral en 1526, y que trabajó en el templo hasta su muerte, en 1562. Pero Quijano procedía del taller burgalés de Felipe Bigarny, que era sobre todo escultor, y nada indica que viniese de la ciudad castellana con una formación muy profunda en las dificultades propias de la arquitectura.



Bóveda de la capilla de los Junterones.

La única conclusión verosímil a la que, hoy por hoy, podemos llegar es que los alardes constructivos que tuvieron lugar durante el Renacimiento en la catedral de Murcia fueron el resultado de un esfuerzo colectivo. No cabe aquí la imagen romántica del genio aislado que impone a los demás sus ideas elevadas: la excepcionalidad de las construcciones y bóvedas murcianas se deberán a una mezcla feliz de clientes osados y comprensivos, artistas capaces de hacer buenos diseños y oficiales experimentados y abiertos a la novedad. Al ver la mesa de la sacristía de la catedral, el visitante no puede evitar imaginarla convertida en una mesa de trazas, donde se agolparan en medio de la cualificada concurrencia modelos tridimensionales de madera (como sabemos que lo hubo de la torre), papeles llenos de dibujos, compases y escuadras; útiles e ideas formando parte de un acalorado y gozoso debate que fructificase en la unión de fuerzas necesarias para materializar obras que, cuando fueron concebidas, apenas tenían precedentes.

LA FACHADA

Jerónimo Quijano, a quien acabamos de ver continuando la capilla de los Junterones, fue también autor de una monumental fachada renacentista que sustituyó a la gótica original, seguramente muy modesta. Sabemos poco de la fachada de Quijano, salvo que en el siglo XVIII hubo que demolerla debido a su mal estado, con los cimientos minados por las crecidas del Segura y por la escasa firmeza del suelo. Es una pena que no tengamos algún dibujo previo a su desaparición, pues durante su relativamente corta vida fue la única fachada principal renacentista que pudiera encontrarse en una catedral española: las grandes catedrales del Renacimiento andaluz se acabaron siempre con fachadas barrocas. Quizá en los extremos de la fachada actual, más bajos y clásicos que el resto, puedan rastrearse algunas trazas de la obra de Quijano.

La sustitución de la fachada diseñada por Jerónimo Quijano tuvo lugar en una época de esplendor económico para la ciudad de Murcia, por lo que a los problemas citados habría que añadir el deseo de renovar y enriquecer el aspecto exterior del templo, algo que afectó por esa época a multitud de catedrales españolas. La secular alianza diocesana entre Murcia y Cartagena se manifestó en el papel cobrado al comienzo del proceso por el ingeniero Sebastián Feringán, encargado de las obras del puerto cartagenero, quien aparejó los cimientos y dio dibujos para la nueva fachada barroca, pero sin atreverse a acometer en solitario una obra que requería dotes de ornamentista y escultor. Se llamó entonces a Jaime Bort, a la sazón arquitecto mayor de

la ciudad de Cuenca, quien dio varias trazas e inició los trabajos con un impulso sobrehumano, pues logró que en un año la nueva fachada llegase hasta la altura de la primera cornisa. En Cuenca, Bort es el autor del bello edificio del Ayuntamiento, y además del aval de sus creaciones parece ser que tuvo la recomendación del cardenal Belluga, obispo de Murcia-Cartagena y promotor allí de numerosas obras.

Pero la energía primera de Bort se fue disipando, pues en seguida empezaron a interesarle otros encargos que le salían, a la sombra de su prestigioso papel como arquitecto catedralicio, en su nuevo lugar de residencia. El cabildo fue llamándole la atención de manera creciente, demandándole premura, sugiriéndole que evitase adornos innecesarios que ralentizaban la obra y, por fin, abortando el tercer piso con el que Bort preveía acabar la fachada. A la luz de estos episodios, de la marcha de Jaime Bort a Madrid dejando a medias los trabajos o de modificaciones tan radicales como la reducción del conjunto de tres pisos a dos, asombra todavía más la impresión de unidad y armonía de esta fachada magnífica, ejemplo de lo que puede ser una pieza impregnada de calidad tanto en la forma general como en los detalles.

Pero tras la prisa que tenía el cabildo por acabar la fachada había más motivos que el simple deseo de ver el templo con su exterior ornado y acabado. Como apuntamos al principio, la fachada de la catedral es mucho más que un frente externo y monumental para las naves del templo; en realidad, es la culminación de un conjunto inaugurado en el siglo anterior con el altar del trascoro. Este altar, construido entre 1620 y 1628 con mármoles negros y blancos, tiene con su forma cóncava, como la propia fachada barroca de la catedral, algo de fachada y algo de ábside. Su erección está comprendida dentro de la corriente eclesiástica que a principios del siglo XVII logró que Roma reconociese el dogma de la Inmaculada Concepción, lo cual trajo consigo una renovación de la imagen de la Virgen y su consecuente proliferación en el arte, fruto de la cual son las célebres Inmaculadas de Zurbarán o Murillo. Con la construcción de la fachada dieciochesca se consolidó ante el altar de la Inmaculada un espacio aparte, provisto incluso de una cúpula que une y monumentaliza el conjunto. Más todavía que en otras sedes, es fácil reconocer aquí que la catedral engloba varios templos en uno, y que los dos principales se suceden, con sus respectivos altares y retablos, a lo largo de la nave mayor.

La fachada estaba coronada por un gigantesco Santiago matamoros (supuesto fundador de la diócesis), aunque, como si se tratara de una revancha simbólica de los musulmanes que cedieron la ciudad y el solar de su mezquita siglos antes, tuvo que ser desmontado en 1803 por su peso excesivo. Incluso la liviana cruz que lo sustituyó se fue al suelo por uno de los terremotos que sucedieron en 1829, así que la fa-

chada quedó al fin rematada con su graciosa y truncada peineta-pedestal, como hoy la vemos. Luego se ha seguido comprobando que la prevención por los efectos que pudiera tener el peso del fiero apóstol no era gratuita: en varias ocasiones se han desplomado desde las alturas de la catedral santos y jarrones, una historia que tiene su último y trágico episodio en la muerte de un mendigo hace algunos años, cuando le cayó un trozo de cornisa mientras pedía limosna tocando la flauta de pico a las puertas del templo.

EL INCENDIO

Para mediados del siglo XIX, la catedral de Murcia estaba acabada en su arquitectura y engalanada por los numerosos aditamentos y por un patrimonio mueble notable. Pero en 1854 se produjo en ella un incendio que arrasó el centro del templo, pues consumieron las llamas la sillería coral, los órganos y el retablo mayor. La catedral tuvo un primer retablo modesto, que a principios del siglo XVI, cuando comenzaba la renovación renacentista de muchos de los elementos del templo, fue sustituido por otro mucho mayor y más rico.

Las pérdidas ocasionadas por el incendio fueron reparadas de manera curiosa. Isabel II dio permiso para que se trasladase hasta Murcia la sillería del coro del monasterio de San Martín de Valdeiglesias, cercano a Madrid, y en la catedral murciana sigue luciendo todavía. El retablo y el órgano se hicieron nuevos, aunque con distinto alcance: mientras el retablo es una pieza neogótica sin mucho interés, el órgano es un instrumento notable, que une a la calidad musical su singular posición transversal, a la manera de las catedrales inglesas. Que sepamos, aparte de este en Murcia y del que poseía la de Gerona, sólo la catedral de Badajoz tiene en nuestro país un órgano colocado «a la inglesa», a lo ancho de la nave mayor.

LA PLAZA Y LA CIUDAD

La actual plaza de la Catedral se concibió a la par que la fachada barroca del templo, ensanchando a costa del viejo palacio episcopal y de la cárcel eclesiástica el menguado espacio que se situaba allí desde la Edad Media. Así se consiguió crear la «caja escénica» que le hacía falta al escenográfico telón de la fachada, que además vino a incluir como hito inevitable, destacada por su altura a pesar de encontrarse en un plano pos-



Trascoro con la capilla de la Inmaculada y el órgano.

terior, la mole de la torre, que rompe muy adecuadamente la simetría. El escenario dieciochesco se completó con la reedificación del palacio episcopal, que cierra la plaza por su lado sur. Enfrente de la residencia del obispo, una digna fila de casas completa la perspectiva urbana más conocida de Murcia.

Fuera de ese entorno, la ciudad ha conservado poco de lo que fue su aspecto tradicional. Chueca Goitia retrata lo sucedido en Murcia en los años del desarrollismo franquista como el destrozado sañudo de una de las ciudades más bellas e interesantes de la Península. Irrecuperable la vieja Murcia, hoy se extiende el asolamiento con la inexorable conversión de la pródiga huerta murciana («un tapiz mágico cosido y recosido que se encerraba en un horizonte circunscrito de montañas») en suelo yermo, destinado a soportar carreteras y desarrollos urbanos y minado por tuberías e instalaciones que ocupan el lugar de las antiguas acequias.



Fachadas de la catedral y del palacio episcopal.

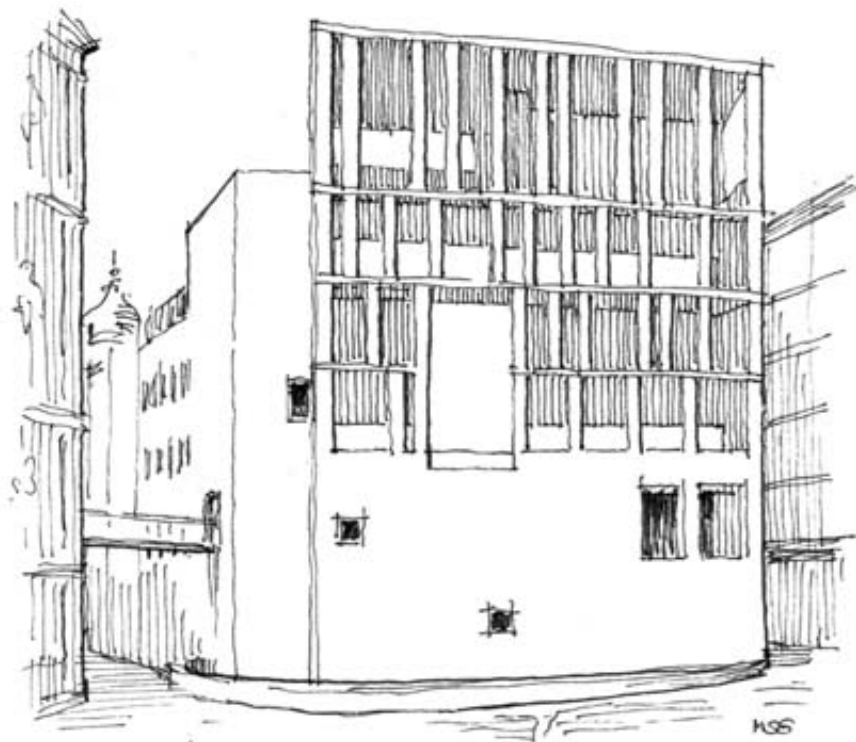
Pero sin salir de la plaza de la Catedral hay algo que nos inquieta, inquietud que aumenta al sentir que en este caso nos apartamos de un acuerdo generalizado. Frente a la catedral, el arquitecto Rafael Moneo construyó hace unos años una ampliación para el ayuntamiento, cuya fachada, con voluntad de ser emblemática, viene a dar la réplica a la del templo. Objeto de numerosos y fundamentados elogios, el moderno edificio nos plantea sin embargo ciertos interrogantes, que no tienen nada que ver con la distorsión que podría provocar un edificio actual en un entorno histórico; de hecho, lo mejor de la fachada de Moneo (o quizás habría que decir su mayor,

aunque involuntario, rasgo de cortesía) es que para ver la catedral hay que darle la espalda.

La arquitectura moderna ha puesto en entredicho el uso de las puertas. La puerta o, mejor dicho, la portada (o sea, la puerta que excede las dimensiones y las formas estrictamente utilitarias de un simple acceso) tiene un papel clave en toda la arquitectura histórica, y de hecho suele concentrar buena parte de la ornamentación y del contenido simbólico del edificio. Una portada puede revestir de dignidad y grandeza a quien la atraviesa, arropándolo como a un huésped ilustre, o puede humillarlo para recordarle su miserable condición, como la puertecilla que obliga a agacharse a quien entra a la iglesia de la Natividad de Belén, en Palestina. Además de su papel como vano de comunicación entre la calle y el interior del edificio, la portada solía convertirse en un elemento urbano de primer orden, situado cuando se podía como polo de atracción en el eje de una vía urbana. En el caso de la arquitectura palatina, la portada era muchas veces la única y altiva concesión a la colectividad de unos edificios que guardaban sus mejores galas para los salones y patios, vedados para la mayoría; pero también hay que decir que la portada acogía con igual magnificencia al noble en su palacio y al peregrino o el enfermo que llegaba a un hospital (algunos hospitales antiguos son hoy hoteles de lujo), y los centros del saber, los colegios y universidades, convertían sus fachadas en dignas réplicas civiles a las de las iglesias.



En su intento algo forzado de romper con lo anterior, algunos arquitectos modernos vieron en la portada un elemento excesivamente tradicional y, peor aún, hasta provisto de connotaciones fascistas: la portada sería descendiente de los arcos de triunfo imperiales, y la satisfacción que producía la entrada por ella derivaría de las procesiones victoriosas que los atravesaban. Ahora no podemos extendernos sobre esto, pero baste decir que a partir de ese prejuicio surge como alternativa de la puerta la idea de «grieta», tan exitosa en la arquitectura de los últimos años. A los edificios más modernos ya no se entra por puertas, sino por grietas. Y si las leyes de patrimonio no logran impedirlo, algunos inmuebles antiguos convertidos en museos y centros culturales ven tapiadas sus portadas y socavados sus cimientos para que el visitante esté obligado a acceder a ellos a través de fisuras y subterráneos.



Fachada del ayuntamiento.

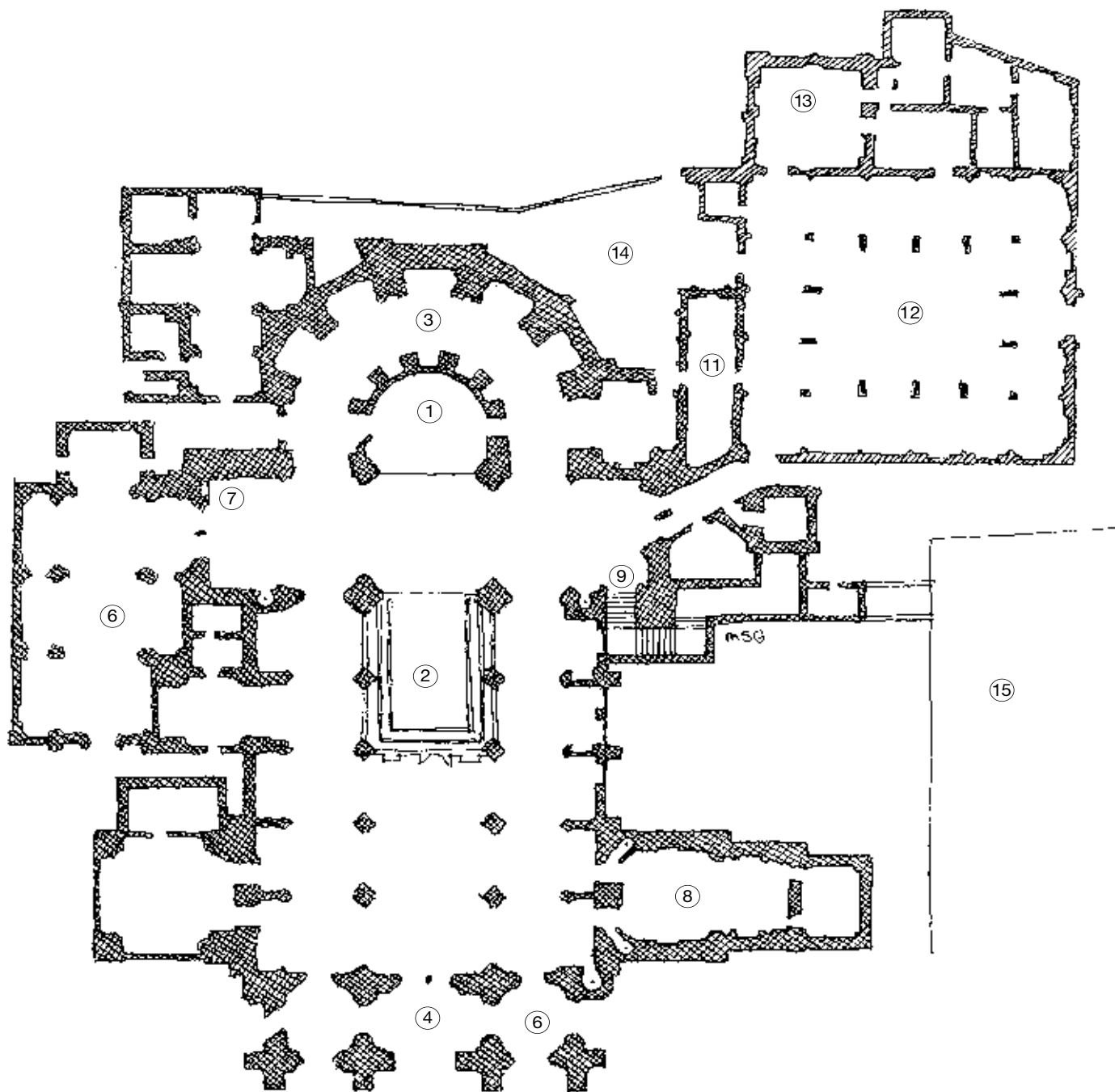
Pues bien, volvamos ahora a la plaza de la Catedral de Murcia. Observando la fachada consistorial de Moneo cabe preguntarse, sin dejar de apreciar su indudable atractivo plástico, las razones de su concepción, que establece un claro contraste con el templo al que se enfrenta, el palacio episcopal y los generosos portales de las casas del flanco norte. Si creemos que todo es por algo, si tenemos la seguridad de que en la buena arquitectura la forma revela funciones e ideas, ¿qué significa un edificio público que muestra como elemento más reconocible una fachada sin puertas? ¿Qué quiere decirnos una institución que representa a la colectividad y que por definición debe ser cercana al ciudadano, cuya aparente porosidad funciona como una barrera que encubre el interior? ¿Y cómo debemos entender además que la fachada emblemática del ayuntamiento se separe de la plaza principal de la ciudad colocando ante sí un foso, que, como todo el mundo sabe, es un elemento procedente de la arquitectura defensiva militar?

BIBLIOGRAFÍA

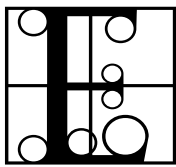
- CALVO LÓPEZ, J., ALONSO RODRÍGUEZ, M. A., RABASA DÍAZ, E., y LÓPEZ MOZO, A., *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*, Murcia, 2005.
- CHUECA GOITIA, F., *La destrucción del patrimonio urbanístico español*, Madrid, 1977.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990.
- PALACIOS, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el renacimiento español*, Madrid, 2003.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, A., *Guía artística de Murcia-Albacete y sus provincias*, Barcelona, 1961.
- RABASA DÍAZ, E., *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Madrid, 2000.
- VERA BOTÍ, A., *La torre de la catedral de Murcia: de la teoría a los resultados*, Murcia, 1993.
- (dir.), *La catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, 1994.

 VIEDO
TRAS LOS MONTES





- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| 1. Altar mayor | 9. Escalera santa |
| 2. Coro (destruido) | 10. Torre románica |
| 3. Girola | 11. Cámara santa |
| 4. Pórtico principal | 12. Claustro |
| 5. Torre | 13. Sala capitular |
| 6. Capilla del Rey Casto | 14. Jardín de peregrinos |
| 7. Hidria | 15. Palacio episcopal |
| 8. Capilla de Santa Bárbara | |



n el capítulo precedente, dedicado a Murcia, nos hemos referido a la visión tradicional del mar, tan distinta de la actual. Algo parecido sucede con las montañas. Para extraer un detalle significativo de lo que nos separa de nuestros antepasados, cualquiera puede recordar multitud de reclamos publicitarios en los que el bienestar y la libertad son representados por un personaje encaramado a la cumbre de un monte o asomado a un acantilado; o sea, dos de los ámbitos en los que un hombre antiguo podría condensar la imagen de la irracionalidad, la indefensión y el pánico.

Un día de 1336, el poeta Francesco Petrarca rompió los límites de la excentricidad al subir en compañía de su hermano hasta la cumbre del Mont Ventoux, en la Provenza. Luego justificó esa decisión insólita diciendo que quería contemplar las vistas, un argumento que con seguridad no satisfizo a sus contemporáneos. Con el acto de ascender hasta lo alto de una montaña, sin que hubiese una necesidad perentoria para ello, Petrarca estaba iniciando un camino inédito en la forma de contemplar las cosas, de ver el mundo y la situación en él del ser humano; un camino insospechado incluso para los más inquietos pensadores de la Antigüedad. Las alturas orográficas eran asiento para los dioses, no para los hombres, que no sentían el menor deseo de hollar las cumbres reservadas, en el Olimpo o en el Parnaso, a los inmortales. Y recordemos que el único filósofo antiguo que trepó hasta una cumbre fue Empédocles, pero no lo hizo, como Petrarca, para contemplar el panorama, sino para suicidarse arrojándose al cráter candente del Etna.

Si la excursión del poeta toscano pareció inaudita en el siglo XIV, cuando ya se vislumbraba el humanismo que abonaría la aparición del Renacimiento (que, entre otras cosas, trajo una comprensión renovada del paisaje), pensemos en lo que significaría el paso a través de las montañas para alguien que viviese seiscientos años antes de nacer Petrarca. Y no sólo eso: intentemos imaginar lo que supondría en el siglo VIII ser cristiano en la península Ibérica, con la práctica totalidad del territorio conquistada por los musulmanes, si uno no pertenecía a esa mayoría que se confor-

maba con seguir viviendo, en barrios aparte, dentro de unas ciudades en las que las principales iglesias habían sido convertidas en mezquitas.

Por supuesto, la mayor parte de la población asumiría sin más su nuevo estado, y hasta muchos se alegrarían cuando comprobasen que los nuevos gobernantes les presionaban menos con los impuestos que los expulsados visigodos. Al fin y al cabo, estos últimos nunca habían dejado de ser una élite entre la población hispanorromana, de la que los musulmanes solían respetar además sus formas de vida y de culto. Pero esa conformidad, normal entre personas comunes, no podría contentar a ciertos hombres, aquellos que aspiraban al poder y que no podrían ejercerlo mientras la vieja Hispania se llamase Al-Andalus. Esos hombres, concentrados en recuperar no ya el territorio, sino los privilegios que comporta su dominio, tuvieron que recluirse en el único lugar en donde los invasores no habían llegado a asentarse: tras las montañas, en un lugar situado entre las altas cordilleras que lo separan de la meseta y el mar Cantábrico.

UN TERRITORIO INDÓMITO

El sometimiento de los habitantes del norte peninsular, especialmente de cántabros y astures, provocó incontables preocupaciones a los romanos, que tardaron muchísimo tiempo en lograr una verdadera anexión de esos territorios. Una vez romanizados, la presencia imperial tampoco fue mucho más allá del asentamiento de villas dispersas para la explotación agrícola, con la sola excepción de núcleos costeros que llegaron a tener cierta entidad, como Gijón. Según indica Fernández Bustillo —a quien seguimos en unas breves referencias históricas, que servirán para ambientar la peculiaridad del medio en el que habría de surgir la catedral ovetense—, los edificios públicos que en el resto de Hispania representan la romanización apenas existen en las lindes de la actual Asturias, mientras que son notorios en la parte meridional, previa a la barrera montañosa, de la antigua tierra de los astures; las ruinas que se están hoy recuperando en León y Astorga demuestran que el freno para la total romanización fue orográfico, pues al norte de la cordillera cantábrica se mantuvieron, tras la costosa pacificación, muchas de las formas de vida y de culto anteriores al dominio romano.

La misma capacidad para mantener tan montuosa idiosincrasia se dio con la llegada de las invasiones posteriores a la de Roma, incluida la visigoda. Instalados en sus ancestrales formas de vida y aislados gracias a su situación transmontana, los descendientes de los antiguos astures no podrían entonces sospechar que su tierra llegaría a

convertirse en un hito para la cristiandad peninsular. El tímido establecimiento de un reducido número de musulmanes en Asturias, concretamente en Gijón, apenas despertó en ellos algo más que indiferencia; y cuando cierto número de cristianos se refugió allí, debido a la poca intensidad que en esos pagos tenía la dominación musulmana, la Asturias transmontana —la meridional, llamada «augustana», ya conocía la existencia de obispos en Astorga y León en fechas tan tempranas como el siglo IV— seguía habitada por gentes que habían mantenido, a espaldas de las sucesivas invasiones, sus viejísimas costumbres y religiones.

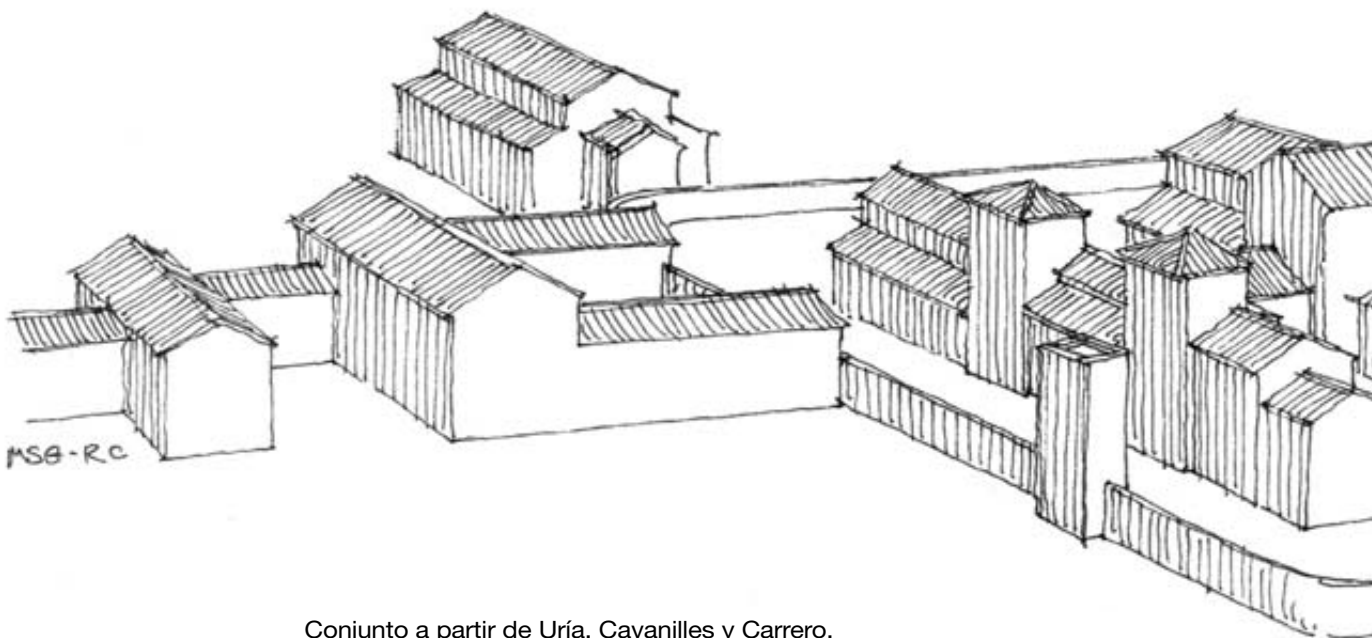
La rebelión llegó de manos de la antigua nobleza de tradición visigoda, con la peculiar figura de Pelayo como hilo conductor. Pelayo sufrió, como otros nobles que acompañaban al último rey visigodo, Rodrigo, la derrota de Guadalete. Buscó asilo en Asturias, de donde quizá fuese originario y a la que volvió tras fugarse de una prisión de Córdoba. La revuelta que la nobleza visigoda, desposeída de sus privilegios, empezó a fraguar en el Norte llegó a preocupar a los musulmanes, quienes enviaron a un ejército para neutralizarla. El encuentro de los ejércitos del beréber Alqama y del cristiano Pelayo en la montaña asturiana dio lugar a la batalla de Covadonga, elevada a la categoría de mito por ser la piedra fundacional del proceso que solemos denominar «Reconquista». Pero, para que nadie piense que los límites entre islam y cristianismo estaban tan claros (al menos, no tanto como ciertas simplificaciones muy difundidas nos quieren hacer creer), es bueno saber que el mediador que acompañaba a Alqama para solicitar la rendición de Pelayo y su sometimiento al emir de Córdoba era Oppas, arzobispo de Sevilla. Y, aunque de nada sirvió su mediación ante el levantisco Pelayo, su papel en el lance deja muy claro que no se trataba de un Oppas hostil.

ASENTAMIENTO

Tras una etapa de intentos de expansión, de enfrentamientos con los emires de Córdoba, de conspiraciones y asesinatos —fiel reflejo de las traiciones y enfrentamientos sucesorios que abundaron durante el dominio visigodo— y de pasar por varias sedes capitalinas (Cangas de Onís y Pravia), el rey Alfonso II eligió el lugar de Oviedo como capital del reino, en un emplazamiento favorable por su situación en un cruce de calzadas romanas y por haberse establecido allí años antes un monasterio dedicado a san Vicente. Tradicionalmente se ha mantenido que este monarca, apodado «el Casto», fue el fundador de la primera catedral de Oviedo, aunque, como argumenta

Eduardo Carrero, el establecimiento de una sede episcopal en Asturias es algo más tardío. El núcleo arquitectónico que dio origen a la ciudad de Oviedo, y que todavía hoy puede reconocerse aunque sus edificios se encuentren renovados, es un complejo de iglesias muy típico de la Alta Edad Media. En el Oviedo de Alfonso II encontraríamos, apiñados en el extremo oriental del recinto amurallado, un monasterio masculino (San Vicente) y otro femenino (San Pelayo), un gran templo regio dedicado al Salvador y a los apóstoles, que sería la futura catedral, una iglesia funeraria (Santa María) y una parroquia (San Tirso), acompañadas por el baptisterio, la capilla del tesoro y la residencia del propio monarca.

Este ambicioso conjunto arquitectónico fue encomendado a Tioda, que quizá sea el primer arquitecto cristiano de nuestra Edad Media al que podamos poner nombre. Conservamos, casi íntegra, al menos una obra suya: la magnífica iglesia de Santullano, conocida por ser la mayor construcción prerrománica conservada en Asturias y, sobre todo, por mantener gran parte de sus pinturas murales. Como ya apuntamos al abordar la catedral de Barcelona, los reyes eran muy aficionados a coleccionar reliquias de santos, que colocaban en sus capillas y formaban parte, revestidas de costosos ornatos y cobijadas en ámbitos arquitectónicos concebidos para ellas, del patrimonio regio. El tesoro real de Oviedo apenas tenía parangón en la relevancia de sus reliquias, pues las había del Salvador, de todos los apóstoles, de la Virgen...



Conjunto a partir de Uría, Cavanilles y Carrero.

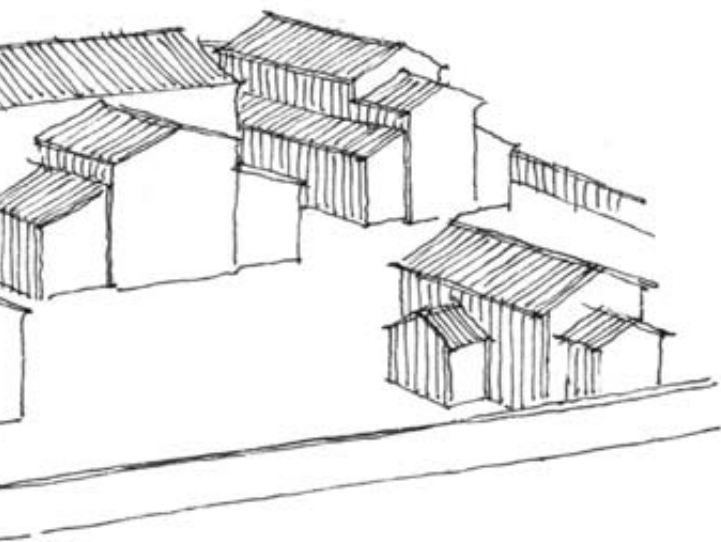
Las valiosas reliquias, enmarcadas por lujosísimas obras de orfebrería y guardadas en la que, siglos más tarde, pasaría a denominarse «Cámara Santa», acabarían por convertirse en el mayor aliciente de la catedral, las que le darían empuje como centro de peregrinación; no obstante, ya en tiempos de la monarquía asturiana guardaban importantes significados políticos. Con Asturias consolidada como territorio generador de la resistencia cristiana, reforzada por las relaciones establecidas con Carlomagno y con la paulatina expansión hacia todo el territorio cantábrico y hacia el sur, algunas de las reliquias ovetenses poseían especiales connotaciones; baste destacar que Oviedo se ufana de poseer los restos de dos mártires cristianas de época romana, santa Eulalia y santa Leocadia, que ejercían el simbólico patronazgo de los dos centros civiles y religiosos más importantes de la extinta España visigoda, ambos dominados entonces por los musulmanes: Mérida y Toledo.

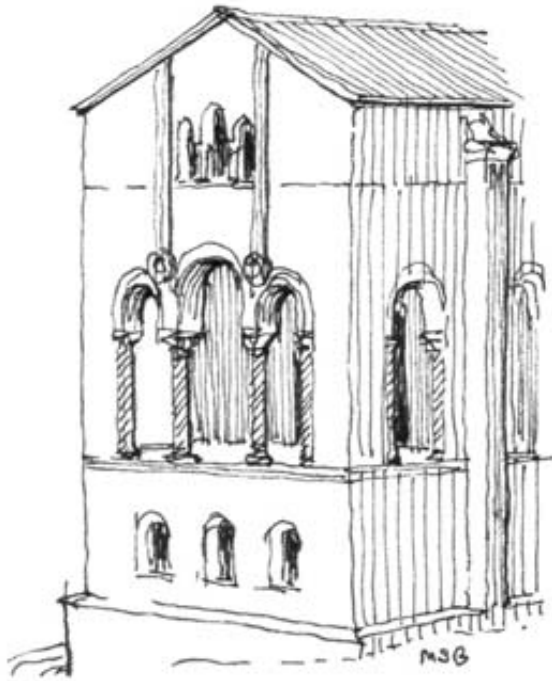
LA CATEDRAL DE ALFONSO III

Después de Alfonso II el Casto, que reinaba cuando se descubrió en Galicia la tumba de Santiago el Mayor y que mandó edificar allí el primer templo dedicado al apóstol, los dos monarcas asturianos que han dejado una huella más profunda en el arte y la arquitectura del período que hoy llamamos «prerrománico» son Ramiro I

y Alfonso III. De Ramiro I no puede decirse aquello de «por sus obras le conoceréis». Ante los edificios debidos a su reinado cabría imaginar un alma sensible, y, sin embargo, la personalidad del rey fue tremendamente cruel y despiadada. Es una espantosa ironía que quien edificó, en el palacete de Santa María del Naranco, los miradores más bellos de su tiempo recurriese con sus enemigos al castigo de cegarles arrancándoles los ojos.

El reinado de Alfonso III el Magno supone el momento culminante del reino asturiano, su período de máxima expansión; pero, como pasa con toda cumbre, tras él se inició la caída. En vida de Alfonso, los astu-





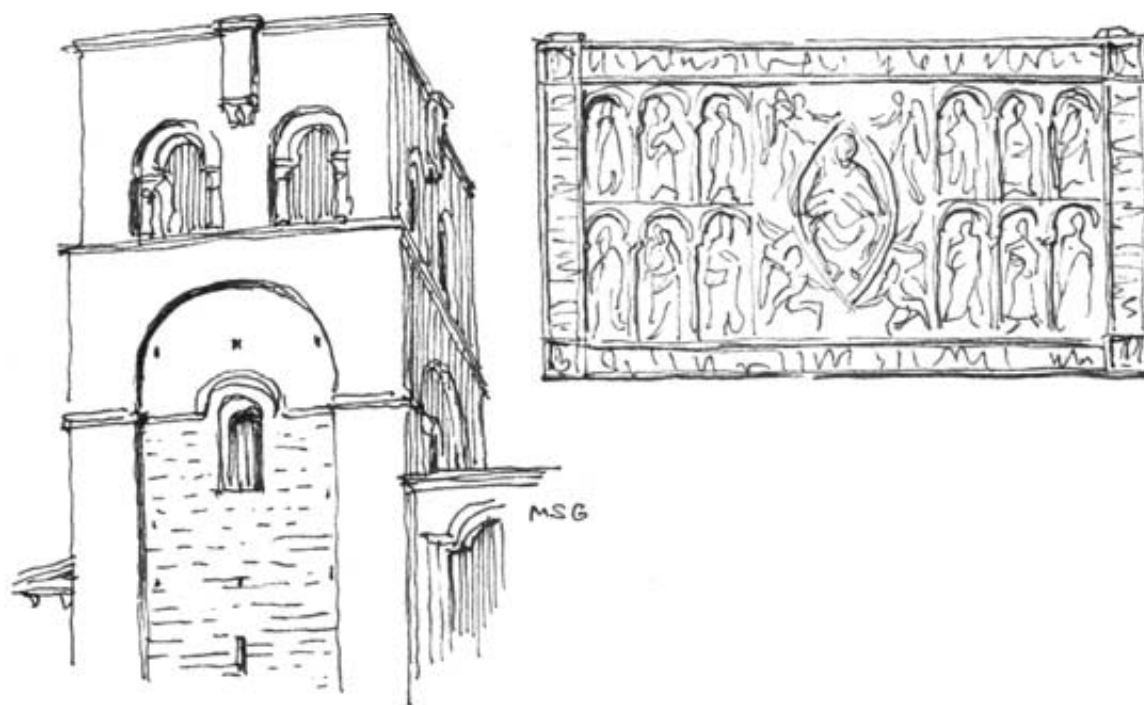
Detalle del palacete de Santa María del Naranco.

rianos llegaron hasta las puertas de Andalucía y derrotaron una y otra vez a los árabes, con la consiguiente consolidación de una zona intermedia que fue repoblándose por los mozárabes, cristianos procedentes del sur andalusí. Nos interesa especialmente su figura, pues reconstruyó la iglesia dedicada a Santiago en Galicia, que ya empezaba a establecerse como meta de peregrinaciones, y estableció una sede episcopal en el templo del Salvador que había erigido en Oviedo el rey Casto. Tras la muerte de Alfonso III, se dividió el reino y la capitalidad pasó a León, lo que sumió a Asturias en una nueva época de marginalidad de la que no empezaría a salir hasta finales del siglo XII.

LA REFORMA DE LA CÁMARA SANTA

Con la ciudad situada de nuevo en una posición excéntrica, separada por una ingente muralla montañosa de los territorios que se expandían hacia el sur, Oviedo tuvo que potenciar el atractivo de su singular catedral-relicario, que le permitiría incorporarse a esa nueva corriente de circulación de bienes, saberes y hombres que representaba el Camino de Santiago. La catedral asturiana hizo acopio de sus reliquias y extendió la especie de que no debía irse a Compostela sin visitar antes Oviedo; dado que las reliquias más preciadas eran del mismo Salvador, a quien está dedicada la catedral, parecía impropio que no hiciesen parada en el templo ovetense aquellos que pretendían adorar, al final del trayecto, el sepulcro de uno de sus apóstoles.

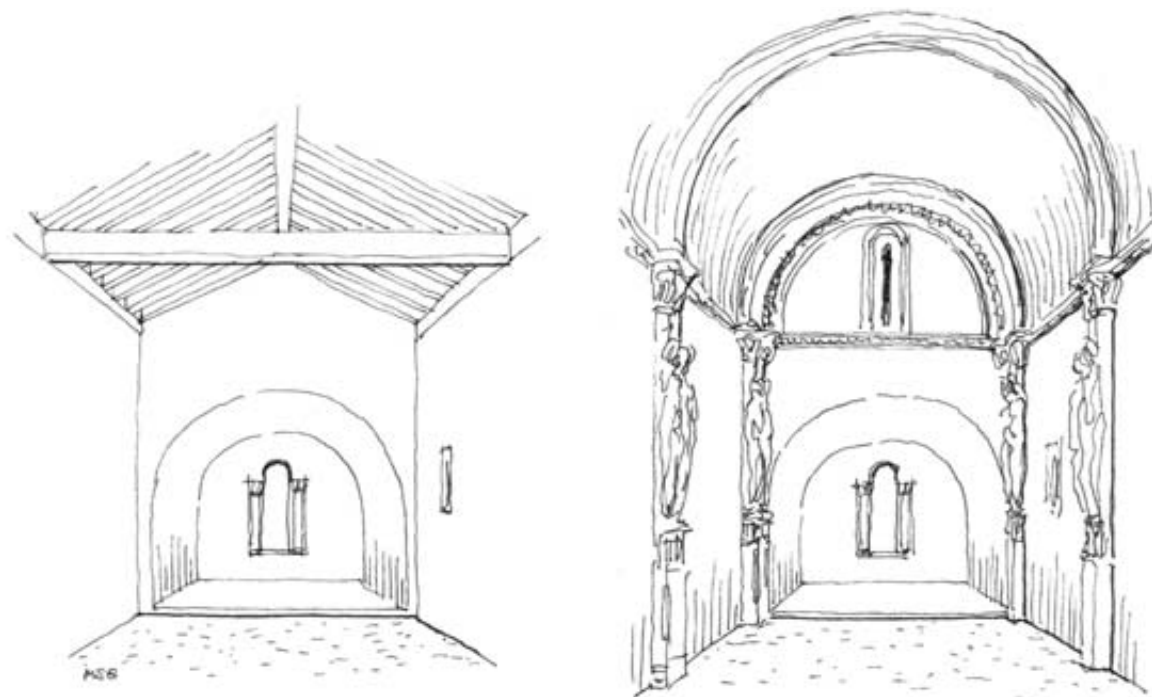
Al igual que en Santiago, el arte románico fue en Oviedo un vehículo excelente para crear un ambiente propicio a la recepción de los fieles, pero, al contrario que en la sede compostelana, no sirvió aquí para renovar totalmente el templo, sino para ornar y completar el de los tiempos de Alfonso II. Durante el período románico se añadieron numerosos elementos al conjunto que había legado la monarquía asturiana: se levantó la torre lateral, que aún se conserva, y se edificaron dependencias que, como la sala capitular o el claustro, fueron reconstruidas en época gótica. Y no se trata sólo de obras de



Torre románica y frontal del Arca Santa.

arquitectura: el Arca Santa, donde se guardaron las reliquias de mayor categoría, fue regalada a la catedral por Alfonso VI, el rey promotor de la nueva iglesia compostelana.

El mismo ámbito de la capilla de San Miguel, donde se guardaba el tesoro regio y que sería llamada más tarde «Cámara Santa», se modificó para convertirlo, en palabras de González Santos, en una especie de relicario a escala mayor, una capilla que reproduce, tanto en su decoración como en su forma, el mismo carácter de joya de los relicarios que guarda (algo que sucede con cierta frecuencia en las capillas construidas para abrigar reliquias, como en la de la Santa Espina de Pisa). A la sobria construcción prerrománica que allí existía se le recrecieron a finales del siglo XII los muros, cubiertos por una nueva bóveda, y se engalanaron sus paredes interiores con pinturas murales y con seis parejas de apóstoles, que suponen una de las cumbres de la escultura románica. Al observar de perfil estas estatuas, se advierte que son elementos arrimados a las paredes sin formar parte de ellas, como un precioso mueble que cambia el aspecto de una estancia sin modificar su arquitectura. Su relación con la bóveda de cañón levantada al mismo tiempo, que es la única parte estructural de la reforma románica de la Cámara Santa, es meramente compositiva, sin que fuesen realmente imprescindibles para sostener la bóveda. Aparte del ornato, esta última ten-



La Cámara Santa, antes y después de la reforma románica.

dría también una faceta funcional: sustituyendo la vieja techumbre de madera por una nueva bóveda de piedra, se alejaba el peligro de que un incendio destruyese el preciado tesoro de joyas y reliquias (una idea que, como luego veremos, no contaba con la posibilidad de que algún día se inventase la dinamita).

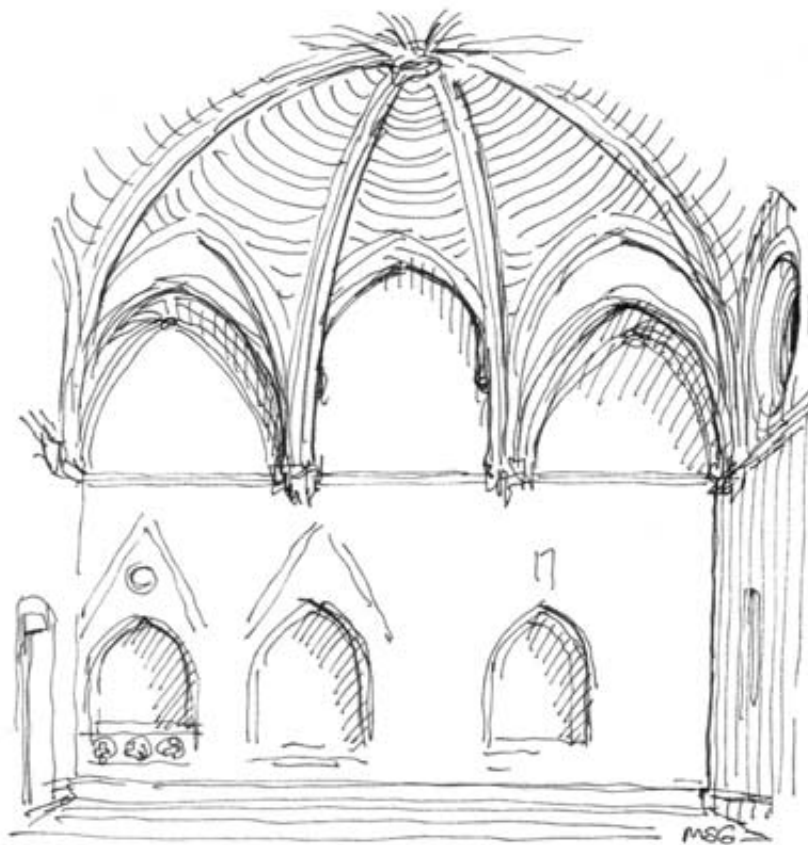
Los apóstoles de la Cámara Santa se pensaron, al igual que la estatua del Salvador que hoy se conserva en la catedral, para aumentar el exorno de un templo que se preparaba para recibir a multitud de peregrinos, así como para «poner cara», por medio de una rica estatuaria, al tradicional culto a las reliquias de Jesús y sus discípulos, ya presente en el templo erigido por Alfonso II el Casto.

PRIMICIAS GÓTICAS

En varias catedrales podremos contemplar salas capitulares góticas, unos espacios cúbicos muy adecuados para las reuniones del cabildo y que, como veremos en Pamplona, podían asumir a la vez otros usos, incluso de tipo civil. La de Oviedo empezó a construirse hacia el 1300, después, por lo tanto, de la de Ávila y antes de la de Burgos,

sobre el solar de otra románica cuyo aspecto desconocemos. Su espacio cuadrangular, con casi cien metros cuadrados de superficie, está cubierto por la usual bóveda octogonal; por desgracia, sus muros están bárbaramente picados, dando a la sala en la actualidad una apariencia penosa, agravada por ser el lugar de depósito de los escasos restos de la sillería coral, cuyo desmantelamiento y destrucción referiremos posteriormente.

La sala capitular se abre, como es habitual, al claustro, que se comenzó a construir (también sobre otro anterior) a la par que dicha sala, aunque no pudo acabarse sino ciento cincuenta años más tarde. Con los recursos económicos muy justos, uno de los motivos para que se interrumpiesen las obras fue el inicio de la catedral gótica, en el último cuarto del siglo XIV. Como el de Barcelona, el claustro de Oviedo tiene la peculiaridad de no ser cuadrado sino rectangular; en ambos casos, es posible que esto se deba a la necesidad de expandirse sin modificar las construcciones más antiguas que lo flanqueaban por los lados más cortos. Ya comprobamos en León que la doble función de estos claustros consistía en permitir la comunicación entre las distintas dependencias y alojar sepulcros, que eran una importante fuente de ingresos (en el caso



Sala capitular.

de Oviedo, la vecindad de la Cámara Santa hacía aún más apetecible el eterno reposo junto a un lugar tan venerado). También se dio aquí la actividad académica, ya que fue en el claustro catedralicio donde se impartieron clases a clérigos y laicos hasta que, a comienzos del siglo XVII, se instituyó la universidad dentro de un nuevo edificio levantado en el extremo opuesto de la ciudad.

La riqueza escultórica del claustro es extraordinaria, con sus capiteles y ménsulas repletos de multitud de motivos labrados, muchas veces, con mano maestra. Como en el de Pamplona, la profusión y la calidad escultórica quedan sin embargo en un segundo plano, imponiéndose la arquitectura (arcos, bóvedas, tracerías caladas...) como protagonista. Al contrario que en los claustros románicos, que con su escasa altura facilitan la visión de sus grandes capiteles, en los de época gótica los relieves suelen quedar lejos de un espectador que, por muy notables que sean, apenas repara en ellos. Dentro de ese mundo de representaciones variopintas, hay dos ménsulas del muro occidental que queremos destacar: en una de ellas, un hombre con el aspecto desmañado de los salvajes que abundan en la heráldica sostiene en sus manos un gigantesco pez; en la otra, un rey a caballo alancea a un león. Quizá se trate del mismo Alfonso XI, cuya

maravillosa efigie monumental, de piedra policromada, estaba también en el claustro y hoy se guarda en el museo diocesano.

En nuestros tiempos, aparte de que sea una actividad que nos inspire más o menos simpatía, la caza no sirve nada más que para pasar el rato, ejercitar la puntería y, sobre todo, para cultivar relaciones sociales y alardear de dinero. Quien muestra un trofeo de caza revela ante sus visitantes su solvencia económica, que acaso le ha llevado a pagar varias decenas de miles de euros por la pieza cobrada: la cornamenta o la cabeza disecada tiene entonces un papel semejante al de las joyas o el



Ménsula del claustro.

vehículo de lujo, simples y vacuas señales de estatus. Pero no siempre fue así. La caza es una actividad relacionada con la realeza desde su origen, aunque antes tenía razones muy distintas a las actuales: la actividad cinegética sustituía a los lances bélicos en períodos de paz, al tiempo que servía como entrenamiento para los posibles contendientes. El rey cazador era el mismo que, llegada la ocasión, se lanzaba a los campos de batalla al frente de su ejército, y así se lo ha representado desde los tiempos de Assur. Cuando los monarcas dejaron de participar personalmente en el campo de batalla, mantuvieron la caza como una de sus aficiones, al tiempo que las armas de fuego la irían convirtiendo en una actividad exenta de riesgo. Los reyes y príncipes que posaron ante Velázquez con sus escopetas en las manos podían sostener guerras a distancia, pero ya nunca empuñaban armas contra otros enemigos que no fueran los pacíficos venados que pastaban en sus extensas fincas.

UNA NUEVA CATEDRAL

Las corrientes artísticas pueden llegar por muy diferentes caminos. En Oviedo, cuando el conjunto catedralicio prerrománico estaba aún en pie, comenzaron a edificarse conventos de las órdenes mendicantes (franciscanos y dominicos) que a partir de los tiempos de su fundación, en el siglo XIII, no dejaron de expandirse por toda la cristiandad. La arquitectura de los mendicantes se caracteriza por descuidar las dependencias conventuales (si acaso, se mima un poco la construcción del claustro) y poner todo el empeño en el templo, ya que era el lugar para la predicación: al contrario que los monjes, que construían monasterios donde recluirse, los frailes mendicantes enfocaban su liturgia hacia los fieles, de quienes también esperaban —al menos hasta que la nobleza comenzó a sufragarlos a cambio de obtener en ellos capillas funerarias— las limosnas que les dieran el sustento.

El área verde más conocida y céntrica de Oviedo, el parque de San Francisco, se llama así porque ocupa el solar del antiguo convento franciscano, demolido en los primeros años del siglo XX. Este edificio era una notable obra gótica, que sin duda llenaría de asombro a los ovetenses cuando se construyó, habituados a las recias construcciones de los tiempos de Tioda. Con los fieles arremolinados en la amplia nave del templo conventual, cabe pensar que esas fundaciones mendicantes espolearon en el clero catedralicio la decisión de adoptar sus formas para las nuevas construcciones y, por fin, a demoler el venerable templo prerrománico del Salvador para erigir sobre él una nueva y grandiosa catedral gótica, «mejor edificada et noblescida et repa-

rada de lo que ahora es». La filiación mendicante de la catedral de Oviedo, al menos en sus comienzos, parece reafirmarse cuando comprobamos que se planteó con un gran ábside central, taladrado con dos pisos de altos ventanales, y sin girola; una cabecera mucho más propia, en suma, de un convento franciscano o dominico que de una catedral.

Las obras de la catedral gótica, iniciadas en el siglo XIV, se desarrollaron a lo largo del XV, hasta que en 1498 se cerraron las últimas bóvedas. Resultó un templo de tamaño mediano, embellecido por detalles como el triforio, que se sacó adelante sobreponiéndose a la tacañería de los reyes y a la crónica penuria económica de sus comitentes. Esta última pudo llevar, como en Pamplona, a prescindir de cimborrio en un proyecto que, a juzgar por el grosor de los pilares del crucero, seguramente lo preveía. Con el fin de acabar las naves se pidieron créditos, se confeccionaron varios miles de enseñas para vendérselas a los peregrinos y se empeñaron una cruz, un cáliz y hasta el báculo pontifical. Fernando de Castro refiere que muchos de los prelados apenas pisaban su catedral —por eso eran conocidos como «obispos irresidentes»—; a cambio, vivían en lugares importantes para la política (la misma Roma), desde don-



Ábside de San Francisco y el de la catedral antes de su reforma.

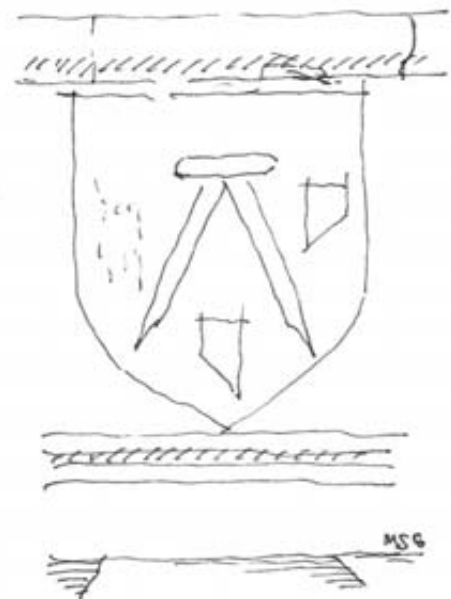
de podían gestionar beneficios para su sede. La labor externa de los obispos estaba complementada con la de los miembros de un cabildo localista y sin relaciones fuera de su ámbito inmediato. Esa labor de los canónigos, literalmente a pie de obra, queda retratada en otro documento citado por Castro, en el que se da cuenta de que «Juan González de la Vega, canónigo, ha de tener cargo de escribir los jornales de todos los obreros e ir a la cantera, y solicitar todas las cosas que sean necesarias, así de cal y piedra y teja y algunas veces andará con los obreros mirando cómo trabajan».

Unos de los maestros que compartieron los afanes de la nueva catedral gótica con el celoso cabildo ovetense fue Juan de Candamo, que en León había sido discípulo del gran maestro Jusquín, de quien ya tuvimos ocasión de hablar. Candamo, que dedicó más de treinta años a la obra de Oviedo, es el único maestro mayor español de la Edad Media del que conocemos un sepulcro en toda regla, con su escudo gremial y un retablo de piedra en el que estaba retratado junto a su esposa. Aunque muy borrado, en el extremo sur del crucero de la catedral puede verse aún el compás grabado en su tumba; el retablo fue trasladado en fechas modernas a la sala capitular, igual que los restos de la sillería. En Gerona nos referimos a la práctica ausencia de imágenes de arquitectos medievales en nuestro país; ante el denominado «altar de las Lamentaciones» que ornaba el enterramiento de Juan de Candamo, fallecido en 1489, comprobaremos con pena que la que podría haber sido la única efigie probada de un maestro gótico español ha llegado hasta nosotros decapitada.

El enterramiento de Candamo está en el punto donde se concentra el mayor número de elementos peculiares de la catedral de Oviedo. Más que una nave de crucero al uso, el transepto forma parte aquí de un dispositivo pensado para dar cabida a la máxima aspiración del cabildo ovetense: la atracción y recepción de peregrinos.

LA ESCALERA SANTA

El espacio de la catedral se encuentra en la actualidad muy modificado, con desapariciones, añadidos y traslados que mueven a confusión. Hay que imaginar que en el siglo XV, cuando aún no estaban construidos el pórtico principal ni la torre, los



Compás de Candamo.

fieles accederían al templo por la portada norte, que ahora se abre a la capilla barroca del Rey Casto. Al franquear esa rica portada se encontrarían ante el crucero, concebido como el preámbulo del recorrido que iría conduciendo al peregrino, en un meditado *in crescendo*, hacia los preciados objetos de culto que habían motivado su viaje. Nada más entrar en las naves catedralicias, ya se encontraba con la reliquia más peculiar, alojada en una alacena concebida expresamente para ella: una de las tinajas en las que Cristo trocó el agua en vino durante las bodas de Caná. Aparte de los extendidos restos óseos de santos o elementos cristológicos como las púas de la corona de espinas o las astillas de la Cruz, los objetos sagrados llegan a ser a veces muy pintorescos. La tinaja de Oviedo podría formar parte de ese improbable museo de sacras curiosidades entre las que se incluyen, en distintas ubicaciones, plumas de las alas del arcángel san Miguel y del mismísimo Espíritu Santo o ampollas con gotas de leche de la Virgen, esa misma leche que el fundador del Císter, Bernardo de Claraval, tuvo el privilegio de beber de sus recipientes primigenios en el más dulce y arrebatado de sus sueños.

Al otro lado del crucero, después de atravesar el espacio flanqueado por el altar mayor y el coro, el peregrino se dirigía hacia una escalera que, como la de San Juan de Letrán en Roma, puede muy bien denominarse «escalera santa». A través de ella llegaba a un vestíbulo, situado entre el templo y la torre románica, que serviría para desa-



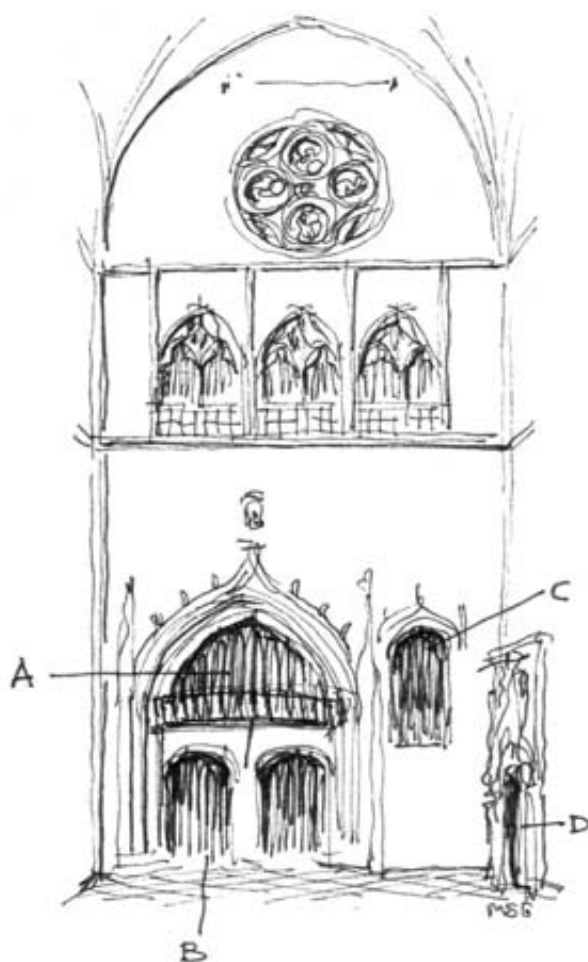
Tinaja de las bodas de Caná.

hogar a la multitud en los momentos de mayor afluencia, como una gran sala de espera para romeros. Llegado el momento, un segundo vestíbulo más bajo daba inicio a otra escalera, ahora descendente, que conducía hasta el lugar más venerado, la ya descrita Cámara Santa. Los cambios de nivel y de luz, los ascensos y descensos, el uso creciente del ornamento producirían en el fiel la emoción propia de quien cumple, acompañado de una escenificación que lo arroja provocándole el efecto de una verdadera inmersión espiritual, el objetivo que lleva tiempo ansiando.

Este itinerario sacro se llevó a cabo, como podemos apreciar en un pla-

no, aprovechando a favor de la nueva catedral gótica los variados y heterogéneos elementos preexistentes: la Cámara Santa, la torre románica, el claustro... El deseo de realzar el recorrido en el que culminaba la peregrinación llevó a que esta parte del edificio se reformara en varias ocasiones, y se eliminara al fin la escalera gótica para hacer otra barroca más amplia. También se reformó en el siglo XVIII el interior de la portada sur para comunicarla con el gran vestíbulo alto y colgar desde ella hacia las naves de la catedral, tras la baranda de un nuevo balcón de hierro, el Santo Sudario que se ufana de poseer el templo.

El máximo exorno de la catedral se hallaba, empero, en el centro de la nave mayor. Se trataba del coro gótico, debido al obispo que gobernó la diócesis en los últimos lustros del siglo XV, Juan Arias del Villar, que estaba representado en el



Extremo sur del crucero, con el balcón para mostrar reliquias (A), el acceso al claustro (B), la antigua entrada hacia la Cámara Santa (C) y la puerta del trascoro, trasladada aquí a principios del siglo XX (D).



Interior de la nave con el trascoro.

respaldo de su sitial en el centro del coro. El conjunto se cerraba con una magnífica reja, cuyos restos innominados descansan hoy en una dependencia claustral, y añadidos posteriores como los púlpitos y órganos barrocos. El coro, concebido a la par que el templo e instalado inmediatamente después de la conclusión de las naves, fue desmantelado, como podremos comprobar más adelante, por la iconoclastia de un prelado moderno (moderno por su cronología, no por su adscripción ideológica).

EL SIGLO XVI

Si a finales del siglo XV se terminaban las naves, a principios del siguiente daban comienzo las obras de la fachada principal, compuesta por un pórtico que acogiese a los peregrinos y dos torres que desde la lejanía los llamasen. Comenzó los trabajos otro maestro que demuestra la influencia de la catedral de León en la de Oviedo, Juan de Badajoz, el Viejo, constructor en la *Pulchra Leonina* de la sin par librería, convertida luego en capilla de Santiago. A pesar de haber creado esa pieza magistral, la labor de Badajoz en León queda algo oscurecida por las brillantes páginas escritas antes de él

por Jusquín y, tras él, por su hijo y homónimo Juan de Badajoz, el Mozo. En Oviedo pudo dar nuevas pruebas de su maestría, visibles en la preciosa puerta del destruido trascoro o en la disposición del pórtico, cuajado de interesantes detalles que, si no nos detenemos, pueden pasar inadvertidos. Uno de los arcos laterales es oblicuo, un alarde de cantería que detallaremos al llegar a Valencia, y las tres bóvedas resultan todas distintas y muy complejas. La ausencia de esculturas coetáneas, con las abundantes hornacinas vacías, aumenta el carácter abstracto del pórtico ovetense, y la inclusión tardía, sobre la puerta central, del relieve de la Transfiguración hace lamentar que no fuese decorado en su día bajo la supervisión del mismo Juan de Badajoz que lo construyó.

Por las fechas en las que se levantaba el pórtico se llevaba también a cabo, al otro extremo de la catedral, el nuevo y espléndido retablo mayor. Con él se completaba el conjunto iniciado en la centuria anterior por el coro, dando a partir de entonces la réplica a las oscuras y pulimentadas maderas de la sillería los oros y colores del retablo, en el que trabajaron Giralte de Bruselas y Juan de Balmaseda. La inclusión del retablo supuso, eso sí, el tapiado de la mayor parte de los ventanales que iluminaban el presbiterio, lo que dio comienzo al proceso que llevaría, un siglo más tarde, a la creación de la nueva girola. La influencia de la catedral en el territorio tuvo una nueva muestra en el siglo XVI, pues fue el obispo de Oviedo Diego de Muros quien costeó el camino de Pajares, que establecía una comunicación más fluida entre la capital asturiana y León.

Sobre el pórtico se empezó a erigir la torre sur, que, aunque debía ir emparejada con otra, quedó al fin solitaria. Su último cuerpo y la flecha calada que la remata fueron proyectados por el genial Rodrigo Gil de Hontañón, de quien hablaremos al llegar a Segovia, un maestro prolífico y versátil que aquí, avanzado el siglo XVI, jugó a ser más gótico de lo que ya habitualmente era. La de Oviedo, tan distinta de la que el mismo Hontañón levantó en Segovia, quedó así configurada como una de las torres más admirables de España, una pieza soberbia subrayada por su postrera soledad sobre el domeñado caserío. Como si hubiese tomado prestado el ubicuo ojo de Dios, transformado en un atrevido catalejo, desde lo alto de esta torre catedralicia contemplaba don Fermín de Pas la heroica y sesteante ciudad en el memorable comienzo de *La Regenta*.

Ante esa fachada principal hay algo que nos falta. Algunas calles del casco viejo encuadran todavía la elevada masa de la torre, ofreciéndonos el ambiente y la escala propicios para mejor valorarla, pero hemos perdido para siempre el entorno que la arropaba por su lado más visible, la plaza que precede a la catedral. Hoy esa plaza es

un lugar desangelado y excesivo, donde han crecido edificios que, según Ramón Canvilles, van «del nórdico venido a menos al pétreo-pueblerino que pretende ir a más», pero hasta 1930 la componía un coqueto compás asoportado, en el que a pesar de las reformas subsistía buena parte de las casas originales de dos plantas. Pero el proceso que llevó a la demolición de esta manzana convendrá referirlo, junto a las que afectaron al interior del templo, más adelante.

EL ORGULLO DE LOS CANTEROS

En el siglo XVII se construyó la girola, derribando para ello la capilla funeraria de Gutierre Gómez de Toledo, del siglo XIV. La girola era un elemento muy útil para la catedral, que permitía que los peregrinos fuesen de una portada a otra del transepto sin cruzar el núcleo solemne del templo; en Oviedo, ese camino en curva fue ensalzado con la colocación de altares dedicados a los apóstoles, que así acompañaban al fiel hacia su encuentro final con las reliquias del Salvador. Es significativo que muchas de las catedrales que nacieron sin girola (Cuenca, Sigüenza, El Burgo de Osma, Orense...) la recibiesen des-

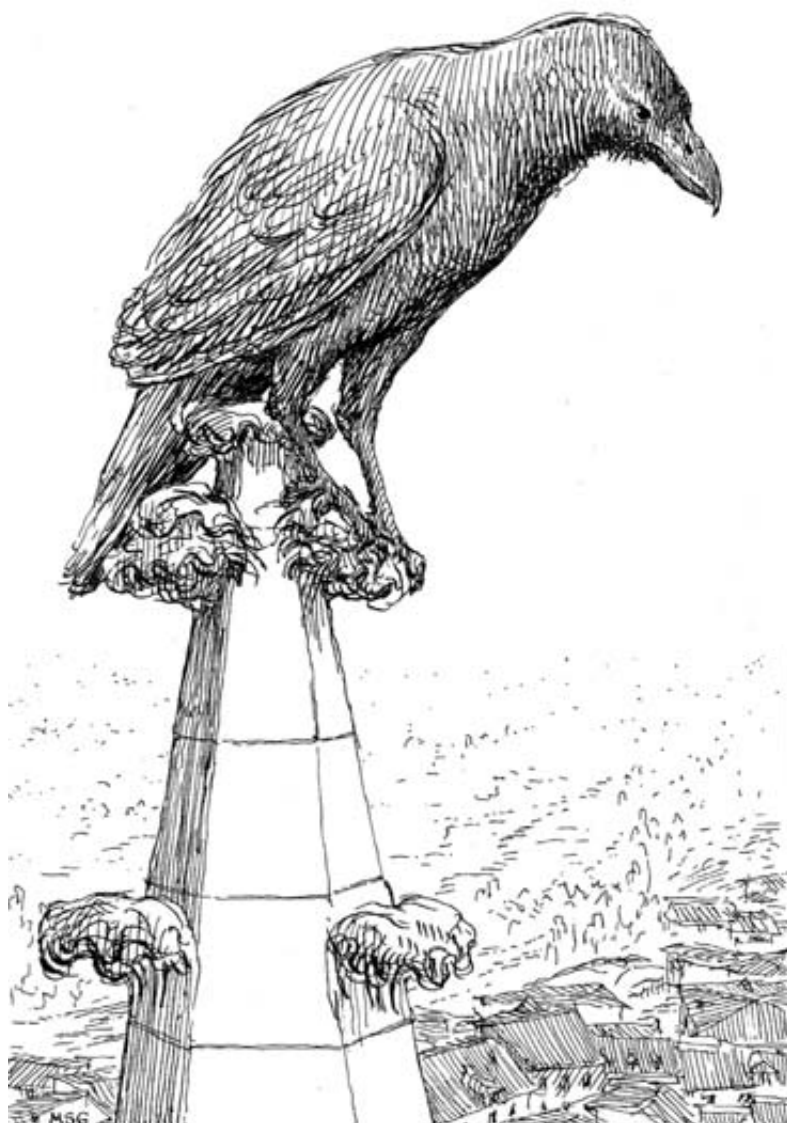


Ilustración para el comienzo de *La Regenta*.

pués, pues dotaban al edificio de posibilidades de circulación muy ventajosas y de nuevos puntos para emplazar sepulcros y altares. En esa misma centuria se erigió la capilla de Santa Bárbara, un espacio barroco muy ornamentado cuya misión, afortunadamente incumplida, era sustituir a la antigua Cámara Santa como lugar para alojar el tesoro.

En el siglo XVIII se multiplicó la adición al cuerpo medieval de la catedral de nuevas capillas barrocas, a cual más grande y aparatosa. En todas estas capillas se advierte lo que podríamos llamar «el orgullo del cantero», la demostración de un oficio que en los territorios del norte, con la Trasmiera como punto de referencia, contaba con una profunda tradición. Los componentes de ese refocilamiento canteril son la omnipresencia pétreo, la negación a dejar paso a enlucidos y policromías que aligeren el aspecto de unos interiores dominados por la piedra y la exploración, a veces gratuita, de las formas tallables, acompañada muchas veces de una clara torpeza a la hora de labrar motivos genuinamente escultóricos. De esto último son un claro ejemplo los medallones de las pechinas de la barroca capilla del Rey Casto, con burdas efigies de reyes a los que Cavanilles denomina «una especie de caricaturas». Este autor describe con argumentada inquina los detalles de esta «nefanda obra», «aberrante construcción» que cuando estaba a medio concluir aplastó a tres oficiales por fallos en la construcción y que remató el «mal gusto» con el que se hizo inscribiendo en lugar visible y en letras perennes los ducados que había costado: «Sólo faltaba poner el precio, y lo pusieron».



Capilla mayor, con el retablo.

No es la forma de esta capilla, no obstante, la que ha hecho que sea el edificio más odiado del conjunto catedralicio de Oviedo. Al fin y al cabo, no es momento de recuperar la inquina académica hacia los excesos del Barroco (que, por otra parte, a veces nos parecen tan plausibles). De los edificios que conformaban el conjunto germinal, aquellos que se fueron edificando a lo largo de los siglos VIII y IX, hoy sólo quedan la modificada y reconstruida Cámara Santa, la parte altomedieval de la torre románica y, junto al recinto catedralicio, el muro del ábside de la iglesia de San Tirso. Los monasterios se reformaron a lo largo de los siglos, y ya hemos visto que la catedral gótica conllevó el derribo del templo alfonsino del Salvador. Pero si estamos dispuestos a asumir que un edificio del siglo XV sustituya a otro del IX, encajamos bastante peor que la pérdida haya sido mucho más reciente, y es que la capilla del Rey Casto se hizo, a principios del siglo XVIII, a costa de la demolición de la antigua iglesia funeraria de Santa María, que había llegado casi incólume hasta entonces. En



Capilla del Rey Casto.

suma, si la desdichada capilla barroca del Rey Casto se hubiese erigido en un terreno yermo, la veríamos de un modo distinto a como la vemos al saber que, de no existir, se hubiese conservado un ejemplar intacto de aquel grupo de iglesias con el que Alfonso II y su arquitecto Tioda pusieron en pie la ciudad de Oviedo.

Llegado el siglo XIX, tuvieron lugar algunos hechos y percances interesantes, tímidas señales estos últimos de lo que habría de venir después. A principios de la centuria se pensó en instalar en la torre un pararrayos convencional, pues el que había hasta entonces —que consistía en unas reliquias de santos guardadas en las esferas que sostenían la cruz de remate (esferas notables, que llegaron en barco desde Flandes)— no pudo evitar que cayesen sobre ella varias descargas muy destructivas. En 1809 la catedral de Oviedo, como tantos otros templos, hubo de ceder parte de su plata para costear la guerra contra los franceses, mientras algunos de sus tapices fueron enviados al convento de San Francisco, convertido en cuartel, para servir, seguramente troceados, de abrigo de las tropas.

Esto, en lo que toca a las causas naturales o a la guerra. Algunos obispos promovieron en el siglo XIX diversas obras, como el enlosado bicolor que sustituyó a las antiguas laudas sepulcrales o la restauración del retablo mayor. De esas restauraciones y reformas, lo que más nos interesa ahora es que obligaron a sucesivos traslados provisionales de la sillería del coro, para lo que la capilla del Rey Casto sirvió de improvisado guardamuebles. El tratamiento del coro como un objeto mueble y, por ello, susceptible de ser cambiado de sitio o eliminado estaba entonces fraguándose. En cuanto a las violencias y latrocinios que no tardarían en llegar, los hechos que parecen preverlos son la construcción de unas dependencias de guardia —para proteger el archivo y el tesoro de los robos— y el cerramiento del pórtico, abierto hasta el momento en el que fue cerrado mediante una reja para prevenir los desórdenes y escándalos que encontraban cabida entre sus sombras.

EL OBISPO Y EL NOVELISTA

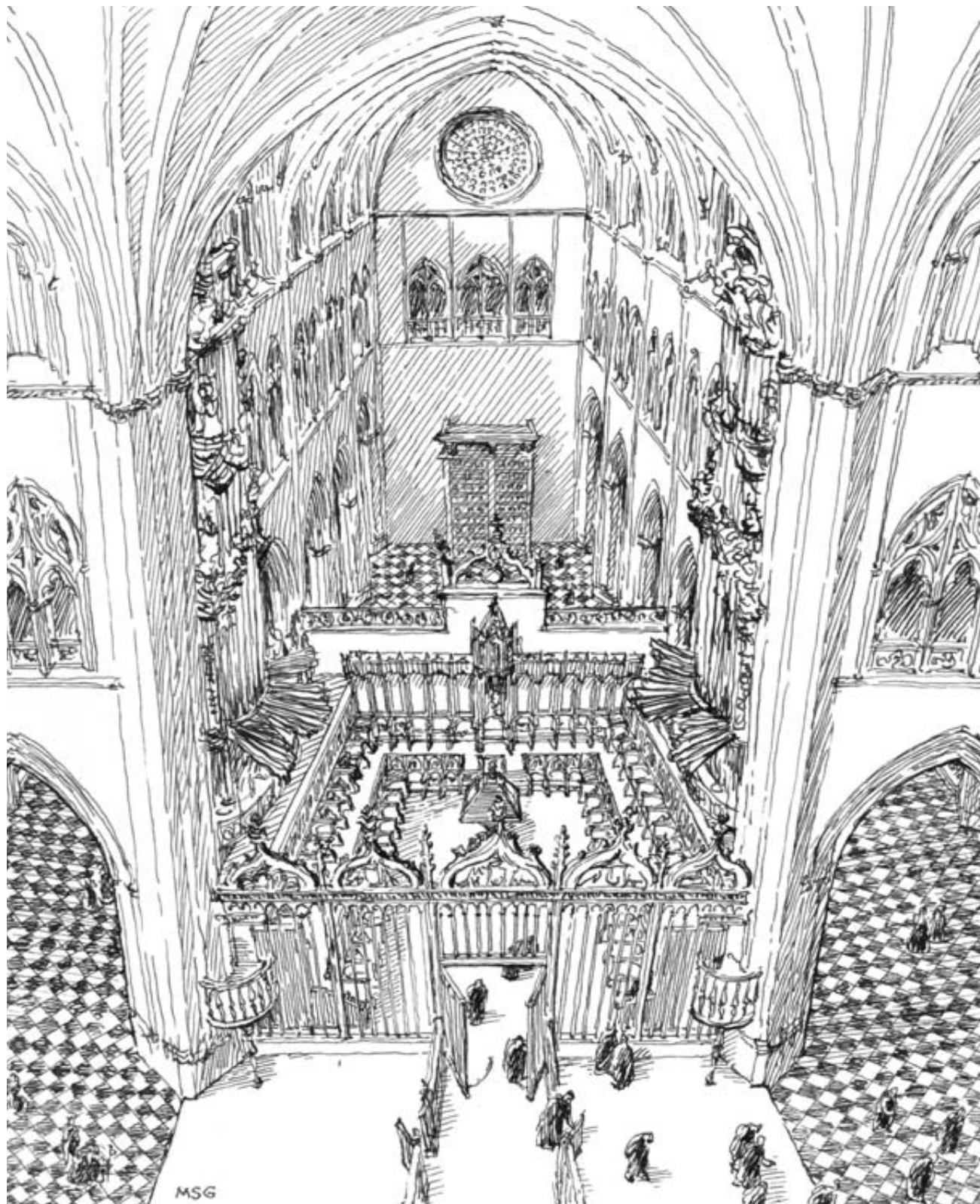
En 1885 hubo un cruce de mensajes entre un obispo y un novelista. El prelado, Ramón Martínez Vigil, acusó en una pastoral a Leopoldo Alas, «Clarín», a la sazón profesor de Derecho Romano en la Universidad de Oviedo, de haber repartido entre sus alumnos ejemplares de un libro «saturado de erotismo, de escarnio a las prácticas cristianas y de alusiones injuriosas a respetabilísimas personas». El libro, claro está, era *La Regenta*. Clarín desmintió el asunto en una carta, donde ponía en evidencia la preci-

pitación del obispo, que había dado crédito a rumores sin fundamento, y hasta los errores gramaticales del texto acusatorio.

La Regenta, que muchos consideran la mejor novela española tras el *Quijote*, es un festín literario, un ejemplo luminoso de la riqueza del lenguaje. Pero la obra maestra de Clarín supone también, impremeditadamente, una descripción elegíaca de lo que era una catedral y una ciudad episcopal en los años anteriores a que todo cambiase. Es una visión crítica y objetiva, cruda por lo que tiene de real, en la que tras los rezos del coro «los canónigos dejaban cumplido por aquel día su deber de alabar al Señor entre bostezo y bostezo». Envuelta ya en un ambiente decadente, propio de un ciclo que se acaba, la catedral de *La Regenta* es todavía la institución que rige en la ciudad, y su arquitectura y los religiosos que la habitan son aún los mismos que había en los tiempos de esplendor.

Por esas curiosas coincidencias que a veces suceden, Leopoldo Alas falleció en Oviedo sólo cinco días antes, en junio de 1901, de la fecha en la que Ramón Martínez Vigil empezaba a hacer realidad un viejo sueño: la modificación completa e irreversible de la catedral a cuenta de destruir el coro. Los argumentos en los que se basaba el obispo, fuertemente contestados por el propio cabildo, se basaban en diversas falacias. Martínez Vigil decía querer devolver a la catedral su aspecto primitivo, tomando como modelo los espacios expeditos de las catedrales francesas; pero el prelado no podía ignorar que el coro se hizo a la par que el propio edificio catedralicio, y que el aspecto vacío de los templos galos no se debía a su plan original, sino a las sucesivas destrucciones y expolios que habían sufrido. En 1845, Richard Ford destacó el patrimonio catedralicio español, que definía como no inferior al de ningún otro país de Europa, con la ventaja de que aquí las catedrales «siguen en su estado original y completo [...]. No hubo aquí Reforma, como en Inglaterra, ni Revolución, como en Francia, que las privase de sus adornos ni las dedicase a bajos propósitos».

En España, el expolio de las catedrales corrió por cuenta de la propia Iglesia. Para Cavanilles, la destructora reforma de Martínez Vigil supuso la causa principal de una ruptura entre catedral y ciudad que no tuvo vuelta atrás y que va más allá del desastre artístico para convertirse en razón para un divorcio social y hasta sentimental. Los ovetenses apenas reconocerían su catedral (y menos aún la reconocerían tras la modificación del entorno del templo) después de que la sillería fuese desmontada y repartida entre la sala capitular y la capilla de Santa Bárbara, que el altar del trascoro, donde se celebraban los oficios ordinarios, se llevase al crucero, que los púlpitos y rejas se arrancasen de su lugar y que los órganos barrocos se desguazasen para convertir sus muebles en retablos de una iglesia provincial.



Interior de la catedral con el coro.

Con todo, lo más grave es que se destruyó para siempre la concepción original del templo. La destrucción del coro ovetense fue además la primera de una larga y dolorosa serie, a raíz de la cual España pasó de ser el país con las catedrales más completas y mejor conservadas a tener buena parte de ellas expoliadas y mermadas, no por guerras y revoluciones sino por la acción de quienes debieran haber sido sus mayores defensores. Martínez Vigil era un obispo dominico; quizá pudo influir en su incumplido sueño de llenar las naves de la catedral de masas de fieles la vocación predicadora de su orden de procedencia. Su visión tergiversada de la Edad Media como el tiempo del arte cristiano se refleja en su promoción del seminario y de la nueva basílica de Covadonga, además de comprobarse en detalles tan chuscos como que el expolio del coro y de sus rejas, que eran góticos, se pretendiese reparar con nuevos elementos (órgano, púlpitos, nueva sillería colocada en el reducido presbiterio) de un dudoso neogótico.

La lid entre el obispo y el novelista acaba como una comedia de papeles trocados: mientras el literato progresista e impío fijaba para siempre el ambiente antiguo de la catedral, el conservador (no conservacionista) obispo culminó su mandato desbaratando para siempre el insigne templo del que, por desgracia, fue titular.

A BOMBAZO LIMPIO

En 1906 se hundió la techumbre del crucero, en lo que algunos vieron una consecuencia de la demolición del coro. Se sucedieron en los años inmediatos percances de todo signo, destructivos y constructivos, pues lo mismo se caía una de las torrecillas que hay en las esquinas de la torre como se proponía completar la torre norte, interrumpi-



Plazuela de la catedral, con las casas levantadas en el siglo xvi.



da en su arranque en el siglo XVI. En los años veinte se hicieron obras de mantenimiento (retejado, limpieza de bóvedas...) y también se completó, como los temblores que siguen al seísmo, el luctuoso legado de Martínez Vigil, eliminando muchas de las rejas de las capillas. En ese tiempo la catedral recibió importantes donativos de Luis Muñiz Miranda, abogado y fotógrafo multimillonario, que además de costear la creación de nuevas vidrieras dejó a su muerte dinero, en un rasgo de aciago mecenazgo, para expropiar y demoler las casas de la plazuela que había delante de la catedral.

Igual que había pasado con la desaparición del coro, los responsables de esta modificación del entorno catedralicio no quisieron entender que las casas debían su forma y planeamiento al siglo XVI y eran, por ello, coetáneas de la fachada catedralicia. Como decía en su informe la Academia de San Fernando, se trataba de «casas porticadas de escasa elevación que contribuyen a realzar el efecto de la magnífica torre». Aprobada en 1927, la demolición de la bellísima plazuela fue iniciada en 1930, con la opinión en contra de las academias de San Fernando y de la Historia y de personajes tan eximios como Luis y Ramón Menéndez Pidal, el historiador Manuel Gómez Moreno, los escultores Mariano Benlliure y Víctor Hevia, los arquitectos Teodoro Anasagasti, Modesto López Otero y Pedro Muguruza, el escritor Ramón Pérez de Ayala, el arqueólogo José Ramón Mélida...

En octubre de 1934, un año después de que la derecha ganase las elecciones durante la Segunda República, tuvo lugar una revolución contra la entrada de la CEDA en el gobierno de Lerroux, revolución que tuvo su principal foco en Asturias, donde fue capitaneada por los mineros. En Oviedo, el Ejército situó en las torres de la catedral a francotiradores para hostigar a los revolucionarios, pese a lo cual el Comité Revolucionario decidió no atacar el templo por respeto a su valor artístico. Cuando la revuelta, que dejó en Asturias dos millares y medio de muertos, estaba llegando a su fin, un grupo revolucionario que actuaba al margen del Comité intentó por dos veces entrar en la catedral. La primera lo hicieron por la sala capitular, que fue incendiada, y se perdieron entonces los sitiales del coro que se habían depositado allí tras las reformas de Martínez Vigil. La segunda fue aún más terrible: sin que se haya explicado nunca el objetivo concreto de esa espantosa acción, la dinamita que los mineros colocaron en la cripta de Santa Leocadia hizo volar por los aires el elemento más antiguo y valioso de la catedral, la Cámara Santa. En las fotos posteriores a la voladura, yacen entre los escombros el apostolado románico que engalana la antigua capilla de San Miguel y, providencialmente protegidas por sus fuertes vitrinas, las maltruchas joyas y cruces de la viejísima monarquía asturiana.

Dos años después, comenzó la Guerra Civil. La de Oviedo fue, junto con la de Sigüenza, la catedral más castigada, aunque con los papeles cambiados: si en el templo seguntino fueron los milicianos quienes se apostaron en el templo y la aviación franquista la que lo bombardeaba, en Asturias los sublevados ocuparon la catedral y los aviones republicanos la castigaban con sus bombas. Todo el barrio catedralicio resultó maltrecho; se reventaron todas las vidrieras (las antiguas y las costeadas hacía pocos años por Muñiz Miranda), el palacio episcopal quedó como un cascarón hueco y la torre se desplomó en parte y perdió su calada flecha. En menos de cuarenta años, el patrimonio atesorado a lo largo de más de un milenio había resultado menguado con un encono que parecía unir a los prelados y a los mecenas de los tiempos de paz con las destrucciones propias de los días de revolución y contienda.

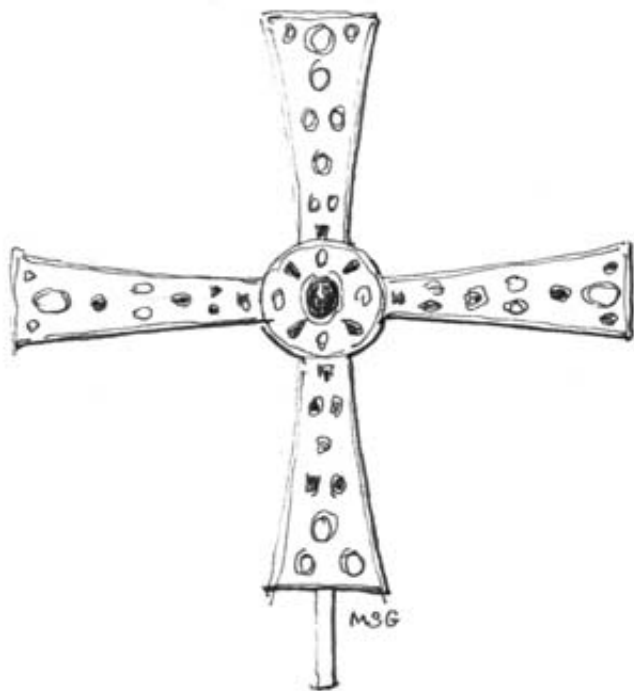
También como en Sigüenza, fue la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones la que se hizo cargo, acabada la guerra, de la restauración del templo. La dirigió el arquitecto Luis Menéndez Pidal, nacido en Oviedo, que reconstruyó la torre y cometió también algunos excesos, como la invención de elementos neogóticos o la modificación del pasadizo que une la catedral y el palacio episcopal, cambiado de sitio para dejar más a la vista la torre románica. Como ya preveía un proyecto de Alejandro Ferrant, fechado en 1935, la Cámara Santa pudo reconstruirse con las piedras originales, un método de restauración que recibe el nombre de «anastilosis».

Naturalmente, fue imposible recuperar las pinturas murales, pero lo cierto es que los restauradores supieron mantener el aspecto de autenticidad de esa construcción; de nuevo como en Sigüenza, intervino en el feliz resultado un hábil escultor, que aquí fue Víctor Hevia. Por fin, a finales de los años cincuenta se completó el desventramiento del entorno de la catedral demoliendo una manzana de casas antiguas en la Corrada del Obispo, con lo cual ni la fachada catedralicia ni los edificios episcopales lograron llegar a nuestros días en su ambiente urbano original.

UN «ROBO SACRÍLEGO»

En 1976 llegaron a Oviedo dos norteamericanos, Henry y Dorothy Kraus, que estudiaban las sillerías góticas españolas y que se encontraron en Oviedo con que los restos de la formidable sillería del coro, desmontada por Martínez Vigil y parcialmente quemada en la revolución de 1934, yacían abandonados y deshechos por la humedad y la carcoma en los trasteros existentes en el claustro alto. El proceso está narrado con apasionada precisión en el libro escrito por ambos, donde por cierto no ahorran críticas hacia el prelado responsable de la destrucción del coro. La labor de estos dos investigadores, en colaboración con artesanos locales y con el apoyo del cabildo catedralicio y la financiación de diversos organismos, logró que los fragmentos subsistentes del coro gótico puedan ser contemplados en la actualidad en la sala capitular y el museo diocesano. Curiosamente, los Kraus no hacen mención en su libro de un hecho trascendental que tuvo lugar poco después de su llegada a Oviedo, cuando estaban embarcados en la búsqueda de patrocinadores para la restauración de la sillería: el robo de las joyas de la Cámara Santa.

Es uno de los episodios más relatados de nuestra historia reciente y, pese a ello, sigue pareciendo increíble, quizá por la desproporción entre lo chapucero e improvisado del acto y su gigantesca gravedad. La noche del 9 al 10 de agosto de 1977 entró en la catedral un ladrón de poca monta. Arropado por la ausencia de medidas de seguridad, estuvo un rato dedicado a su objetivo, que era vaciar la menguada recaudación de los cepillos de las capillas y de la caja que se hubiese hecho con la venta de libros y *souvenirs*. No buscaba los tesoros de la Cámara Santa, pues debía de ignorar su existencia: se topó con ellos. Apenas debió de detenerse ante el brillo de los objetos milenarios, envueltos en oro y cuajados de piedras preciosas, cuya relevancia histórica pasaría desapercibida para ese zopenco que halló en la catedral una versión asturiana de la cueva de Alí Babá.



Cruz de los Ángeles.

La noticia de la desaparición del tesoro ocupó todos los periódicos y noticieros, hasta que la Guardia Civil dio el alto a un individuo en la frontera entre Orense y Portugal (aún había frontera), que en su huida soltó un saco. Allí estaban, desguazadas, las cruces de los Ángeles y de la Victoria y la caja de las ágatas, unas obras únicas en el mundo reducidas a su incalculable pero, por comparación, misérrimo valor como simples joyas, futuro pasto de crisoles que fundieran el oro y de quien engarzase las piedras preciosas en nuevos e insustanciales objetos. El proceso posterior también es muy conocido:

un orfebre ovetense, Pedro Álvarez, dedicó años a la restauración de las piezas, a las que se le fueron añadiendo elementos originales que la policía iba localizando. El resultado, documentadísimo y admirable en todo caso, fue desigual: mientras la caja de las ágatas luce hoy en su integridad, siguen sin encontrarse partes celebérrimas, como el maravilloso camafeo romano que adornaba la cruz de los Ángeles, que, si no se ha volatilizado, quizá obre en la secreta colección de algún encanallado millonario.

Se ha escrito mucho sobre este hecho abominable, pero hay algo que no deja de causarnos cierta extrañeza. El acto fue definido como un «robo sacrílego». ¿Por qué? ¿Porque lo robado eran cruces y un cofre de reliquias? ¿No sería entonces más sacrílega la venta de cruces y de cálices que hizo el mismo clero catedralicio en el siglo XV, o el «crucifijo grande» que fue enajenado en 1530 por los mismos eclesiásticos porque «no hay lugar donde sirva en esta santa iglesia»? Cualquier juicio ponderado sobre el robo de la Cámara Santa no puede por menos que concluir que su infinita gravedad no se debe al carácter sacro de las piezas, sino al hecho de que son únicas e irremplazables. Es decir, son sagradas no por representar la cruz, sino porque son cruces con nombre propio; son, nada menos, las cruces de los Ángeles y de la Victoria, encargadas por los reyes de la extinta monarquía asturiana, convertidas en símbolo de Oviedo y de la región y conservadas en la catedral de Asturias desde el lejano siglo IX.

El robo de objetos sagrados tiene una larga tradición. En Barcelona, la primera custodia del Corpus que tuvo la catedral fue sustraída poco después de hacerse, o sea, ya en el siglo XIV. En el mismo Oviedo, los peregrinos eran vigilados por su «mano larga», su tendencia a sustraer reliquias y objetos, y ante el presbiterio se colocó una reja para evitar el robo de alhajas. En Córdoba, se dejaban dos grandes perros guardando la catedral por la noche desde que se robaron las joyas de un altar, a principios del siglo XVIII. Lo sentimos por quien tenga la respetable costumbre de anteponer los sentimientos religiosos a lo demás, pero la violación de la Cámara Santa pertenece a una categoría vil que nos ha dejado hace poco otro episodio equivalente: la desaparición, en una sala del Kunthistorischen Museum de Viena, del salero que hizo Benvenuto Cellini para Francisco I de Francia. También es una obra sin par e irremplazable, la única de las célebres obras suntuarias de Cellini que ha llegado hasta nosotros; las demás se perdieron, claro está, por el valor de los materiales con que estaban hechas.

¿Fue sacrílego el reciente robo del salero de Cellini, o no lo fue porque los dioses en él representados, Venus y Neptuno, no tienen ya predicamento? Lo de Oviedo es arte medieval cristiano, lo de Viena arte renacentista de referencias paganas. Ambos son sagrados, independientemente de la divinidad a la que aludan, porque lo sagrado es un concepto humano y ambos son tesoros de la humanidad. Por suerte, ambos latrocinios han sido a la postre reparados: las joyas asturianas siguen luciendo hoy en la catedral de Oviedo tras su terrible peripecia a lomos de un ladrón con saco, y el salero de Cellini vuelve a brillar en el museo vienés después de ser desenterrado en un bosque donde había sido escondido, envuelto en bolsas de plástico.

BIBLIOGRAFÍA

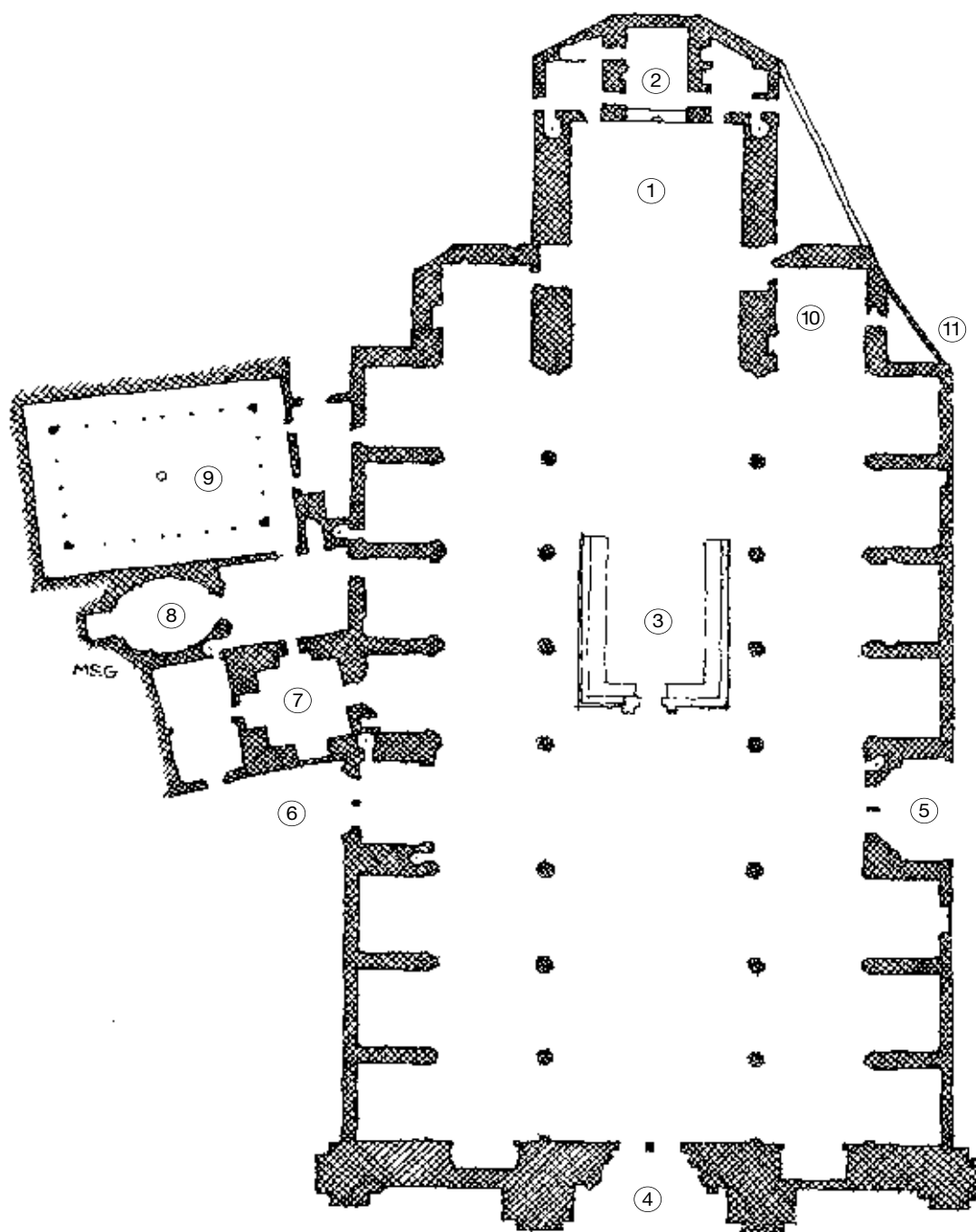
- ALAS, L., «Clarín», *La Regenta*, Madrid, 1997.
- CARRERO SANTAMARÍA, E., *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 2003.
- CAVANILLES, R., *La catedral de Oviedo*, Salinas, 1977.
- FERNÁNDEZ BUSTILLO, J., *Historia de Asturias*, Madrid, 1979.
- KRAUS, D. y H., *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984.
- SOTO RÁBANOS, J. M., «Picaresca en la ruta asturiana de la peregrinación jacobea», *Asturiensia Medievalia*, nº 6, Oviedo, 1991.
- VV.AA., *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*, Madrid, 2001.
- VV.AA., *La catedral de Oviedo*, Oviedo, 1999.

PALMA

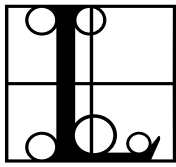
DE MALLORCA

LA SEO DEL MEDITERRÁNEO





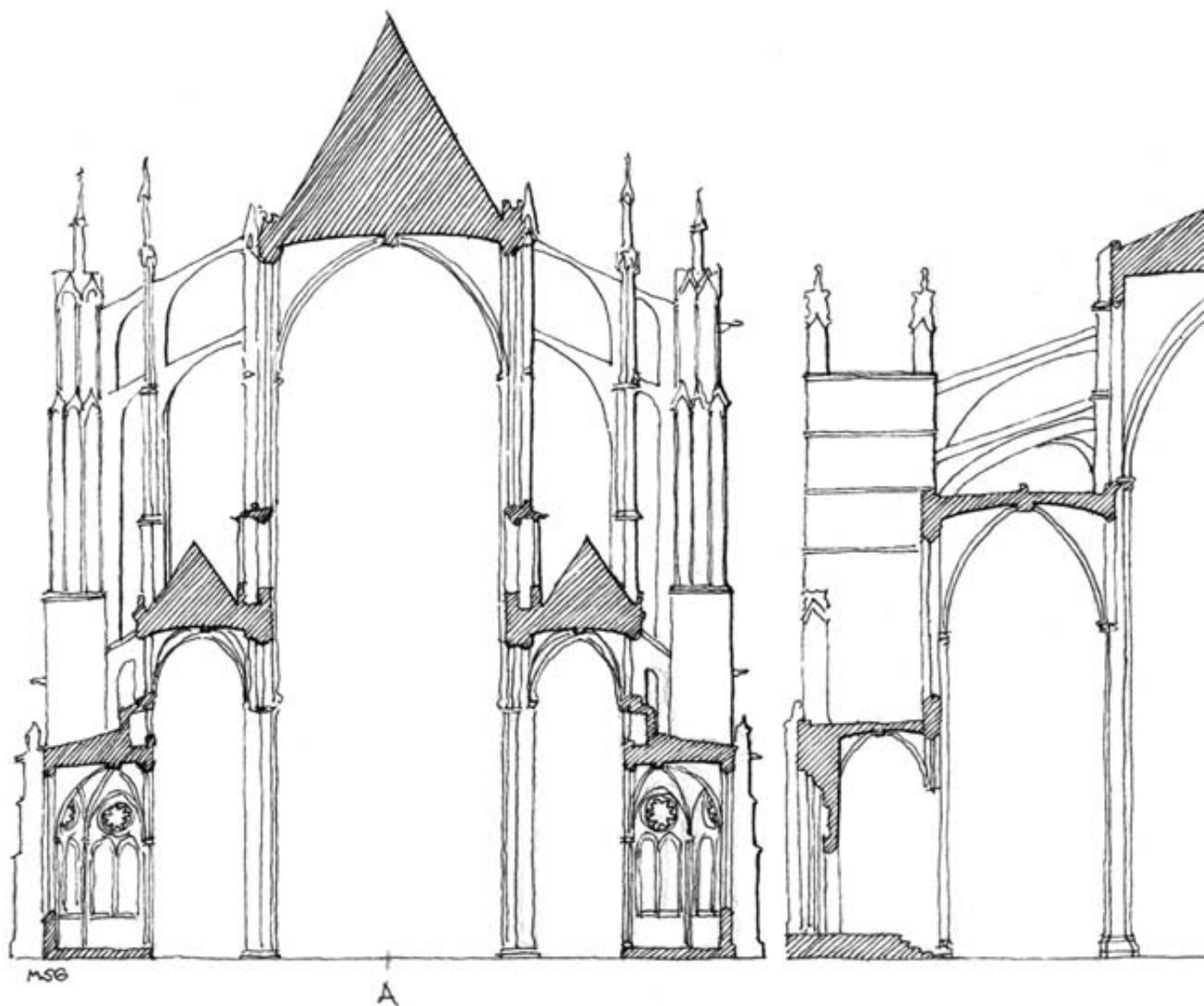
1. Presbiterio
2. Capilla real
3. Coro (destruido)
4. Portal mayor
5. Portal del Mirador
6. Portal de la Almoina
7. Torre
8. Sala capitular
9. Claustro
10. Capilla de San Pedro
11. Casa de la recogida (destruida)



a catedral de Palma de Mallorca ha sido considerada, con razón, el mayor logro de la construcción gótica, un exponente extremo de la vocación medieval por lograr magnitudes al límite de lo materialmente posible. Sólo dos metros separan la nave central de Palma de los tamaños máximos a los que, a lo alto y a lo ancho, llegaron durante la Edad Media los espacios góticos: su altura es de cuarenta y cuatro metros, casi lo mismo que la de la inmensa y fallida catedral de Beauvais, y su anchura se acerca a la de Gerona, pero con una diferencia a favor de Palma: la nave única de Gerona, la más ancha de cuantas se hicieron en los siglos medievales, está flanqueada por potentes contrafuertes que la contrarrestan, mientras que la de Mallorca se apoya en pilares delgadísimos que la separan de las dos naves laterales..., las cuales, con sus treinta metros de alzada, son tan altas como las naves mayores de muchas catedrales no precisamente pequeñas, como las de León o Toledo. Por su parte, el rosetón que se superpone al presbiterio, de casi doce metros de diámetro (¡como una casa de cuatro plantas!), es uno de los más grandes jamás construidos.

Toda la arquitectura histórica se comprende mejor y se aprecia más cuando atendemos a cuestiones prácticas, ligadas a las funciones para las que estaba destinada y a los condicionantes de la construcción. Para esto último, el período gótico constituye el máximo paradigma. Es evidente que entonces se buscaba sobre todo la resolución de un determinado espacio interior, «sacrificando» para ello el aspecto externo, por mucho que al final este último resultase hermosísimo: el despliegue de contrafuertes, arbotantes y pináculos responde, en primer lugar, a la necesidad de contener los muros y bóvedas que configuran el interior de las naves.

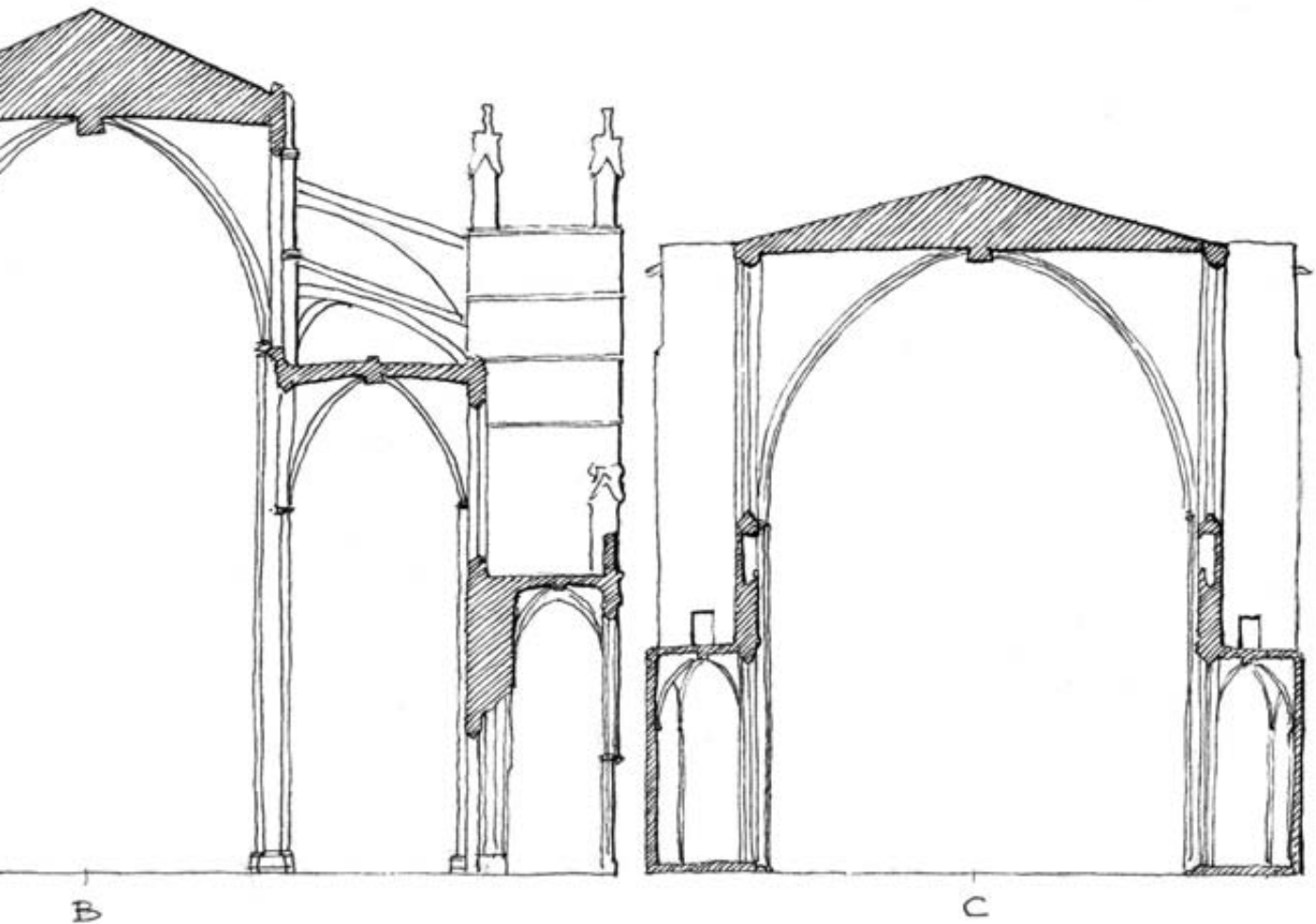
El exterior de la catedral de Palma transmite esa sensación de ser una coraza colosal concebida para cobijar un vacío ingente, un gigantesco engarce pétreo para una joya de aire detenido; la mole externa nos prepara así para asomarnos luego a un interior sobrecogedor. Nunca deja de sorprender la ambivalencia de los artífices y promotores góticos, visible aquí como en pocos lugares, entre la pasión y el prag-



matismo, que les llevaba a buscar soluciones racionales para lograr objetivos desaforados. Es como si, conscientes de su propia vesania, no pusiesen medios para curarse de ella sino que, asumiéndola, se concentraran apasionadamente en poner en marcha los medios prácticos para materializar sus sueños.

A través de esa doble naturaleza de unos hombres que gustaban de poner retos a su ingenio se lograron edificios como la catedral de Palma, que aunque podamos verla y tocarla cuando la contemplamos desde fuera y, sobre todo, cuando la recorremos por dentro, parece imposible que haya podido trascender su primigenia condición de idea febril para materializarse, a escala inaudita, en piedra.

Comparación
entre las secciones
de Beauvais (A),
Palma (B)
y Gerona (C).



UN PROCESO DE TRES SIGLOS

Naturalmente, y al contrario de lo que les ocurre a algunos edificios representativos actuales, las catedrales no debían su forma al capricho ególatra de sus arquitectos, sino que se adaptaban a un programa funcional bien delimitado por los clientes. El empeño por construir edificios singulares y grandiosos era compartido por unos y otros, además de por la propia ciudad, los reyes y el resto de los personajes implicados en el proceso. Pero al final, lo que resultaba de ese empeño colectivo era la oportunidad que se daba a los técnicos para explorar límites y llevar a cabo demostraciones de su

ingenio. Las grandes obras de arquitectura se convertían así en bancos de pruebas en una época en la que no existía el cálculo de estructuras: la única forma de saber si algo funcionaba o no, aparte de la aplicación del sentido común, de ciertas recetas basadas en una geometría básica y de la experiencia, era mediante el rotundo sistema de comprobar si se mantenía en pie o se caía al retirar, tras su erección, los andamios y las cimbras. En ese aspecto, la catedral mallorquina supone un ejemplo emocionante del apego obstinado a una idea que raya en lo inalcanzable: mientras en la citada catedral de Beauvais los derrumbes llevaron a interrumpir la obra y, en la parte ya construida, a duplicar el número de pilares y a macizar parte de los vanos, transformando y desvirtuando en aras de la solidez el proyecto primero, en Palma la caída de varias bóvedas y pilares no amilanó a sus artífices, que los volvieron a erigir conforme al osado plan original.

Estas obras, costosas y dilatadas en el tiempo, sólo podían tener lugar en enclaves propicios. Más importante que la provisión de dinero era, como se demuestra en los procesos constructivos de las catedrales de León o Segovia, el citado empeño, compartido muchas veces por buena parte de la población, que veía en la catedral un signo de prestigio y de orgullo ciudadano. Palma de Mallorca atravesó, en el tiempo que duró la construcción de su templo mayor, etapas de convulsiones políticas y crisis severas, lo que no impidió que se erigieran en ella edificios espléndidos: la catedral terminó así por descollar entre un conjunto arquitectónico que no tiene apenas parangón en su época, si no es en Barcelona y Valencia, en los territorios hispánicos.

La catedral de Palma fue construida a lo largo de trescientos años, desde principios del siglo XIV hasta 1601, cuando fue concluida una fachada occidental que, por defectos en su construcción, no habría de ser la definitiva. Aunque durante el desarrollo de la obra se produjeron importantes cambios de planes, incluida la ampliación de la nave única prevista al principio hasta las tres que llegó a tener, la impresión final de unidad y coherencia es innegable. Las últimas investigaciones han descartado que la construcción de la catedral comenzase en el siglo XIII, como creían los antiguos cronistas, cuando el rey Jaime I, el mismo que conquistó Valencia, arrebató la isla a los musulmanes. La primera centuria de la Mallorca cristianizada tuvo poca actividad arquitectónica, visible sólo a través de edificios modestos, como las pequeñas parroquias erigidas por varios puntos de la isla para atender a los nuevos pobladores. Mientras tanto, las estructuras islámicas seguían sirviendo a su vieja función, trocándose sólo el credo de sus poseedores: antes de ser reedificada, la fortaleza árabe de la Almudaina se convirtió en palacio real cristiano, y la catedral se instaló durante varios decenios entre los muros de la mezquita mayor de la *Medina Mayurqa*, situados ambos

edificios en el alto enclave, flanqueado por el mar y la riera, donde antes estuvo la ciudad romana.

Habría que esperar, pues, al 1300 para que Mallorca iniciase la renovación de sus edificios. La época de esplendor de la arquitectura mallorquina —visible sobre todo en Palma, pero también en otras poblaciones como Alcudia, que conserva buena parte de sus murallas góticas— fue la comprendida entre los siglos XIV y XVI, cuando la capital se pobló de iglesias, conventos, palacios y edificios públicos de una calidad sobresaliente. Paradójicamente, esa época de actividad arquitectónica coincide con multitud de problemas y crisis de todo tipo, ante los cuales los mallorquines, a tenor de los testimonios materiales de ese tiempo que todavía podemos contemplar, parecían crecerse.

LA CABECERA

Antes de referirnos a una serie de personajes que nos conducirán a través de la historia de la seo palmesana, convendrá dedicar unos párrafos a analizar la forma de la catedral, ya que se aparta en muchos aspectos de la que ofrecen todas las demás. La primera singularidad con la que se enfrenta quien intenta analizar la catedral de Palma es la cabecera, considerada a veces como el resultado heterodoxo de distintos cambios de planes. Tal y como la vemos, esta cabecera telescópica —formada por un presbiterio rectangular al que se abre otro espacio menor, situado en alto— es, en efecto, única, pero creemos que puede entenderse mejor si la relacionamos con un precedente que no se encuentra en el ámbito levantino o aragonés, sino en lo que por entonces, en torno al 1300, era el corazón del reino de Castilla.

A lo largo de este libro se hacen repetidas alusiones al papel que la realeza tenía en las catedrales, lo cual se traslucía siempre en una directa labor de mecenazgo, en la cercanía física de muchas catedrales con la respectiva residencia real y, a veces, en la previsión de elementos específicos dentro del templo para servir a la monarquía. La catedral era el ámbito donde se proclamaba a los reyes, que en ocasiones tenían asientos reservados dentro del coro o en tribunas concebidas especialmente para ellos; muchos monarcas elegían también los ámbitos catedralicios como lugar para su enterramiento.

Esta última función es la que motivó la peculiar configuración de la cabecera de la catedral mallorquina, un templo que ya trasluce su papel regio en la vecindad con el palacio de la Almudaina. En Mallorca, en vez de la habitual cabecera con girola y capillas radiales que hay en las catedrales de Barcelona, Gerona, Tortosa o Valencia, se dispuso un presbiterio rectangular muy profundo, presidido por otro ámbito más re-

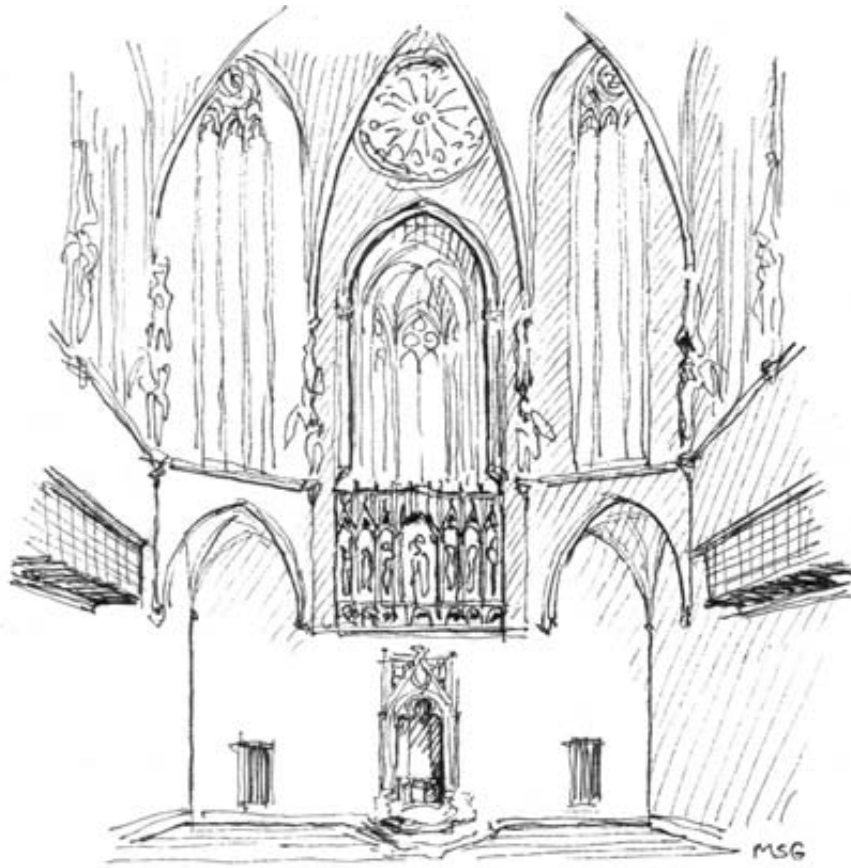
ducido y cuya abertura hacia el altar está situada varios metros por encima del suelo del presbiterio. Este último espacio, el que más controversia provoca, recibe el nombre de capilla de la Trinidad y es el panteón real propiamente dicho, aunque a veces se ha querido interpretar como tribuna regia o, incluso, como antigua sala capitular. ¿Qué hace una capilla funeraria presidiendo desde lo alto, como culminación visual de la nave mayor, el presbiterio de la catedral? Ruiz Souza ha estudiado las capillas reales medievales que, con idéntica función funeraria, existieron en las catedrales de Sevilla, Toledo y Córdoba, de las cuales sólo esta última se conserva; en dicho estudio sugiere la relación de estos espacios dispuestos en dos pisos, el superior de los cuales servía para alojar los sepulcros, con lo que vemos en Palma.

La intervención de Antoni Gaudí en la catedral mallorquina, que luego comentaremos, desbarató la interesantísima disposición original del templo, pero si recreamos su antiguo aspecto llegaremos a la conclusión de que la cabecera de Palma debió de concebirse como una copia de la desaparecida capilla real de la catedral de Toledo, en la que se combinaba la función de altar mayor y panteón real elevado. Gracias a la conservación parcial del de Mallorca, podemos recrear el aspecto que pudo tener el altar mayor toledano, con la cátedra episcopal en el centro, flanqueada por accesos que conducen al piso alto donde estarían instalados los enterramientos reales. En Palma, además, ese arco situado en lo alto de la capilla mayor estaba cerrado parcialmente con un retablo de doble cara, que hacía el papel de una lujosa celosía y que también fue desmantelado por Gaudí.

El modelo toledano —del que se hizo otra versión resumida, a finales del siglo xv, en la iglesia de San Ildefonso de Zamora, donde se guarda el sepulcro del patrón de Toledo— pudo llegar a Palma por varias vías, pero entre los lazos de unión de las casas reales de Aragón y Castilla baste recordar que Violante, hija del conquistador de Mallorca, Jaime I, se casó con Alfonso X; y que fue un hijo del rey sabio, Sancho IV, quien a finales del siglo XIII ordenó la construcción de la capilla real toledana, que habría de presidir esa catedral hasta que, a finales del siglo xv, fue deshecha para agrandar el espacio del presbiterio, un proceso que describimos con mayor detalle en el capítulo que dedicamos a la catedral de Toledo.

LAS NAVES

Aparte de esta singular cabecera doble, formada por el presbiterio y la capilla funeraria en alto, las naves y capillas de la catedral de Palma conforman un bloque autóno-



Aspecto original de la capilla mayor de Palma: sobre el trono episcopal está el retablo que separa el altar de la capilla real; a los lados, los corredores de los cirios.

mo, un inmenso rectángulo en el que la amplitud y diafanidad del espacio, la esbeltez de los pilares, la ausencia de un verdadero crucero, la existencia de rosetones tanto al comienzo como al final de las naves (una idea genial copiada luego en Gerona) y la apertura de capillas hacen que se despegue de los modelos habituales. Aquí no hay un predominio rotundo de la nave mayor, sino múltiples ejes que se cruzan de una capilla lateral a la de enfrente o de un extremo a otro de las naves menores; tampoco puede hablarse propiamente de una cabecera triple, con tres ábsides abiertos en el arranque de las correspondientes naves, pues los supuestos ábsides laterales son casi idénticos en forma y tamaño al resto de las capillas, y sólo destacan por ser algo más profundos y por estar flanqueando a la capilla mayor.

Este efecto de gran «caja» disparada en todas direcciones, subrayado por la chocante existencia de un inmenso rosetón sobre la capilla mayor —el rosetón es un elemento que solemos ver en una nave mayor gótica solamente si miramos hacia los

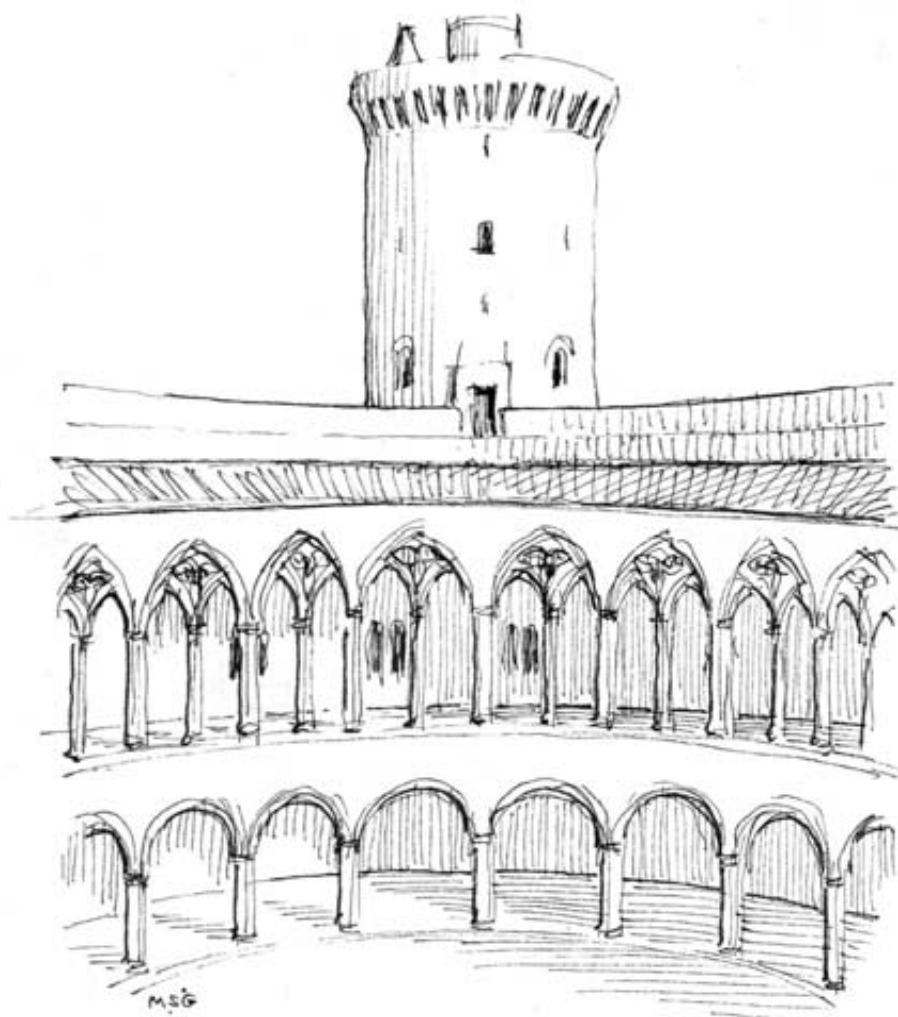


Torre de la catedral; rayada, la parte sin construir según el plano de Garau.

pies— se acentúa en el exterior por la inexistencia de torres, ya que la única e inacabada está en un lateral, con una posición oblicua (que quizá revela la del primitivo alminar) y una escala que trasluce cierta imprevisión y que dificulta su integración en el conjunto del templo. Como en otras catedrales españolas, la torre de Palma es un elemento utilitario, dispuesto sin mucho cuidado en el lugar donde mejor puede cumplir su función, que es la de hacer llegar a toda la ciudad los distintos toques de sus campanas. En una catedral tan inmensa y tan expuesta no era necesario construir una alta torre que sirviese de «llamada» visual dentro de la trama urbana; por eso, una vez edificado el cuerpo de campanas la torre quedó interrumpida, huérfana del remate que habría de coronarla, aunque la vista de Palma dibujada en 1644 por el canónigo Garau refleja cómo pudo ser ese remate ausente.

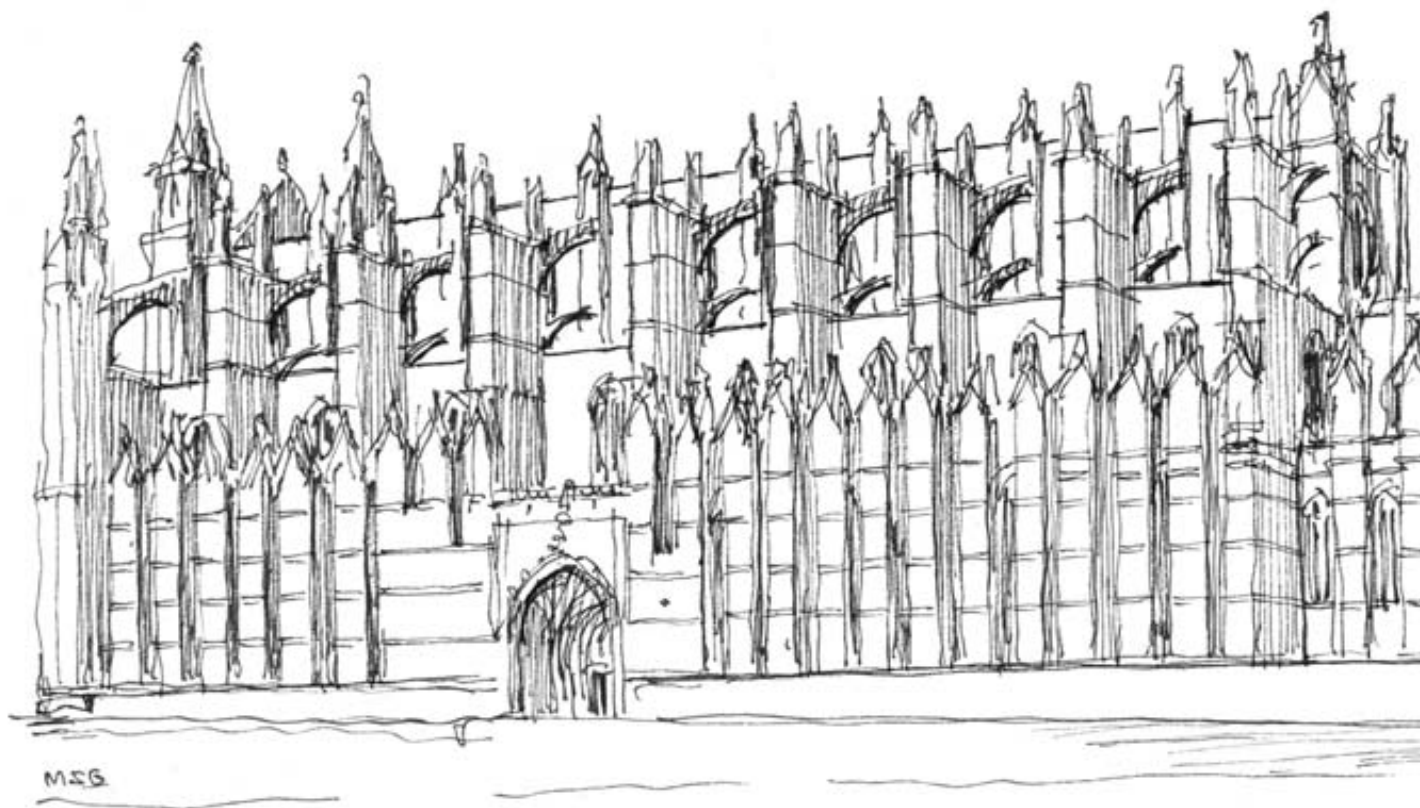
El interior de la catedral, que por su tamaño podría parecer inabarcable, resulta sin embargo, gracias a la claridad de su composición, un espacio comprensible en un solo golpe de vista. Es un ámbito que empequeñece al espectador pero que logra integrarlo al ofrecerse ante sus ojos de una

vez, sin recovecos. Resulta muy interesante comparar la planta de la catedral, concebida mediante muros planos que se cortan entre sí en ángulo recto y que sólo a cierta altura se achaflanar utilizando trompas, con la del coetáneo castillo de Bellver: no hay mejor exponente de la afición por la experimentación de los arquitectos mallorquines del siglo XIV que el cotejo entre una catedral desprovista por completo de muros curvos y un castillo-palacio en el que, por el contrario, casi no existen las líneas rectas.



Detalle del castillo de Bellver.

Durante la Edad Media sólo llegaron a hacerse las dos portadas abiertas en los laterales. La más modesta, ubicada junto a la torre, es la que se abre hacia la ciudad, mientras la más rica y ornamentada se orienta, por encima de la muralla, hacia el mar. Podría resultar extraño que se diese mayor relevancia a la puerta que en principio había de quedar en un lugar menos accesible; seguramente, el sentido de crear una portada rica hacia el mar, de espaldas a la ciudad, responde a la intención de convertir el frente marítimo de la catedral en un emblema, el punto culminante de una fachada urbana con la que Palma se ofrecía a los visitantes llegados en barco y que se prolongaba, a lo largo de las murallas, con las galerías y torres de la Almudaina y, en la zona baja, la lonja de comercio.

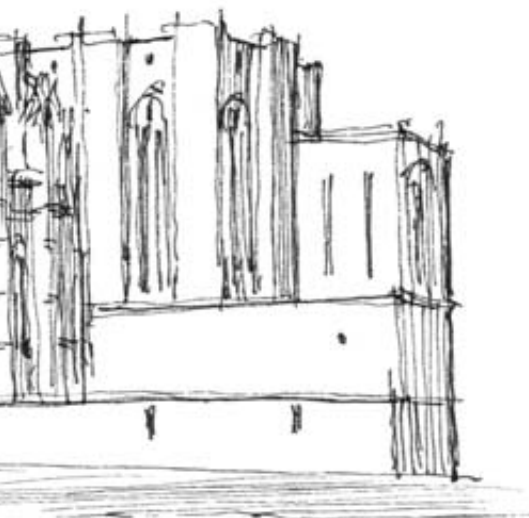


Lateral sur de la catedral.

Generalmente, las catedrales estaban inmersas en tramas urbanas muy densas, que apenas dejaban ver del templo mayor las portadas al fondo de alguna calle estrecha o las torres que emergían sobre los tejados; la catedral de Palma, sin embargo, fue concebida para que su fachada lateral orientada al sur, el lado más soleado, quedase colgada sobre la muralla y el mar, sin obstáculo visual alguno, para que se convirtiera así en la imagen más potente de la ciudad a ojos de quienes se acercaban a ella.

La portada del Mirador que se abre en medio de esta fachada marítima debió de ser obra de Pere Morey, autor también del antiguo retablo mayor. Las obras de la puerta del Mirador se prolongaron durante mucho tiempo, dando lugar a que participase dos veces en ellas —cuando era un joven aprendiz y, años después, como maestro mayor de la catedral— Guillem Sagrera, un arquitecto y escultor mallorquín del período gótico que puede situarse entre los mejores artistas de su tiempo, y que es el primero de una serie de personajes a través de los cuales iremos refiriendo distintos aspectos de la catedral de Palma.

GUILLEM SAGRERA



La excelente piedra caliza con la que se iba construyendo la catedral procedía de diversas canteras de la isla, donde era extraído el material que después de su labra llegaba en barcazas hasta la bahía de Palma. Los maestros —conocemos algunos nombres, pero no cabe atribuir la autoría del edificio a ninguno de ellos— enviaban plantillas y modelos a los talleres dispuestos a pie de cantera, y así, con las piezas desprovistas del material sobrante, se conseguía aligerar la carga. Otros bloques cuya forma no podía preverse con exactitud, o aquellos destinados a relieves y esculturas, eran labrados a pie de obra, y el escombros que ello producía se utilizaba, mezclado con cal, para rellenar el interior de los muros. Entre las personas que cobraban sueldos por su trabajo en la construcción aparecen en los documentos bastantes mujeres, lo que no debe resultar chocante: en otras catedrales consta también la participación de mujeres en el tajo, y hay imágenes que lo ilustran, como el capitel de la construcción de la torre de Babel en el claustro de la de

Pamplona, donde tanto hombres como mujeres acarrear materiales a través de rampas y andamios.

Uno de los lugares donde se extraían y trabajaban los bloques era Felanitx, cuna de una de las sagas familiares más fecundas de canteros y escultores de la Edad Media, la de los Sagrera, cuya presencia en el lugar se remonta a mediados del siglo XIV. Entre las obras de la catedral, la citada puerta del Mirador congregó hacia finales del siglo XIV un verdadero cónclave de maestros locales y foráneos, y sirvió de escuela para la formación de otros nuevos. Para trabajar en los relieves de esta portada estuvo en Palma Jean de Valenciennes, autor de las desaparecidas esculturas del ayuntamiento de Brujas, y en ella dio sus primeros pasos profesionales el entonces aprendiz Guillem Sagrera, que habría de convertirse en el mejor y más universal representante de la citada familia de escultores y canteros.

Guillem Sagrera trabajó en los dos centros entre los que orbitaba el gobierno del reino de Mallorca (Palma y Perpiñán), y al final de su vida tuvo el honor de ir a Nápoles reclamado por Alfonso el Magnánimo, lo que le convirtió en el primer artista hispano —si dejamos aparte la faceta como arquitecto del emperador Adriano— que tuvo un papel importante en suelo italiano. Tras proyectar la iglesia de San Juan el Nuevo

de Perpiñán, de participar en la particular encuesta para decidir la continuación de la catedral de Gerona, de crear en Palma una de las obras maestras de la arquitectura europea (el edificio de la lonja de mercaderes, donde también realizó las esculturas) y de participar en la propia obra catedralicia, llevando a cabo en ella un par de tramos de las



San Pedro, de Sagrera, en la puerta del Mirador.

naves y algunas de sus mejores esculturas, Sagrera dirigió la reforma del Castel Nuovo napolitano, adonde exportó la afición del gótico mallorquín por batir todas las marcas: la Gran Sala de este castillo palatino tiene una planta cuadrada de más de veintiséis metros de lado, un ámbito diáfano de casi setecientos metros cuadrados que supone una rareza, por su bóveda estrellada y su concepción deudora de las *qubbas* islámicas de planta cuadrada, dentro de la arquitectura civil italiana.

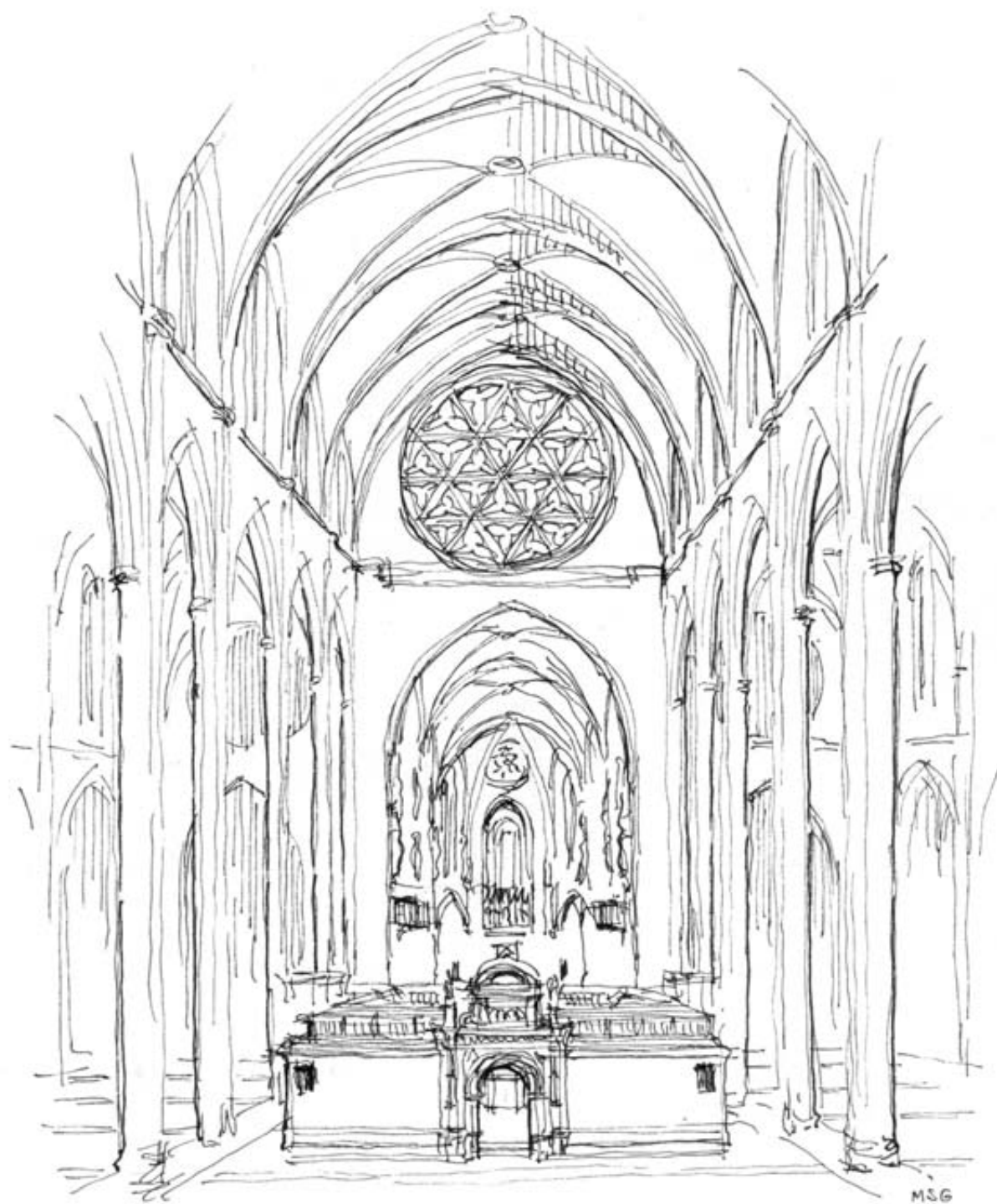
En el campo de la escultura, y junto a las que adornan la lonja mallorquina, las mejores realizaciones de Sagrera son el San Pedro y el San Pablo que, ya maduro, colocó en la puerta catedralicia del Mirador, aquella donde años atrás había comenzado su aprendizaje. Siempre se alude a la influencia que hay en ellas del mejor escultor de su tiempo, Claus Sluter, por lo que se supone que Sagrera pudo viajar a Dijon atraído por la fama de las obras del maestro flamenco. También se viene atribuyendo a Guillem Sagrera la Virgen del parteluz de esa misma portada, de alabastro y hoy guardada en el museo por encontrarse muy maltrecha. Es una pieza magnífica, tan clásica que sólo el Niño, genuinamente gótico, desmiente su romanidad.

Hay más conexiones entre Sluter y la escultura española de su tiempo: Juan de la Huerta, nacido en Daroca, fue un dignísimo continuador de las obras que dejó interrumpidas Claus Sluter en Dijon, y sólo su mala cabeza le hizo caer en desgracia: Juan se gastó el dinero adelantado por sus clientes para costear ayudantes y materiales. En eso no podía ser más diferente de Guillem Sagrera, quien, con tal de completar la lonja de Mallorca permaneciendo fiel a su plan, puso sus propios bienes como garantía. El maravilloso resultado no impidió que el Colegio de Comerciantes de Palma, que le había encargado la lonja, lo llevase a pleito por ciertas menudencias, unos litigios que enturbiaron las cuentas de Sagrera y de sus descendientes hasta casi un siglo después de muerto Guillem. La amargura que en Sagrera pudo provocar la mezquindad de los comerciantes mallorquines debió de ser uno de los motivos del favor de Alfonso el Magnánimo hacia el artista, por quien intercedió y a quien al fin adjudicó el importante encargo napolitano.

Tras Guillem aún hubo otros miembros de la familia Sagrera dedicados a los oficios relacionados con la piedra. El más destacado fue Francesc, posible nieto de Guillem, que fue presbítero de la catedral y a quien se debe en ella la puerta de la Almoyna, así como el sepulcro del filósofo Ramón Llull en el convento de San Francisco de Palma.

JUAN DE SALAS

El escultor aragonés Juan de Salas nos sirve de excusa para dedicar unas líneas a ciertos componentes esenciales de la catedral, hoy desaparecidos o transformados. Salas fue el encargado de poner al día, en el siglo XVI, el núcleo solemne del templo, lo que supuso la renovación del coro y de los púlpitos. Desde su origen, la catedral de Palma preveía la colocación del coro al modo hispánico, en el centro de la nave mayor, aunque la enorme anchura de ésta hacía que las paredes del coro quedasen, contra lo que es habitual, separadas de los pilares que dividen el interior en tres naves. Lo que sí era una rareza de Palma es que, debido a la peculiar situación de las puertas laterales de la catedral (más cercanas a los pies que a la cabecera), el trascoro quedaba situado, como en las catedrales francesas, a la altura del crucero. Se daba en Palma, pues, una singular mixtura (copiada también en Gerona) entre el coro francés instalado en la cabecera y el coro español que, ubicado en la nave mayor, deja espacios laterales entre él y el presbiterio para la presencia de los fieles.



Nave mayor, con el coro.

Juan de Salas resolvió de acuerdo con las formas renacentistas el exterior del coro (decorado con una preciosa portada que presidía el trascoro) y los dos monumentales púlpitos; sin embargo, reservó un diseño gótico para la sillería, labrada en madera de nogal. La suerte última de todo este magnífico conjunto, que estaba acompañado por el órgano de origen gótico que aún se mantiene en su lugar, la veremos al llegar al apartado que dedicamos a la presencia en Mallorca de Antoni Gaudí.

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS

Durante los doscientos años transcurridos entre la finalización de la catedral y la estancia en Palma de Gaspar Melchor de Jovellanos (esto es, los siglos XVII y XVIII), en el templo se hicieron algunos sepulcros y retablos, alguno tan singular como el de la capilla de San Antonio de Padua, que utiliza toda la teatralidad de la que era capaz el Barroco para escenificar, en este caso, el arrebatado de los fieles ante la encendida predicación del santo. Esta obra puede englobarse dentro de un grupo peculiar en la estatuaria barroca: el de los conjuntos escultóricos dramatizados, concebidos como piezas de un gigantesco belén napolitano, y que lo mismo servían para ilustrar temas sagrados (éste de Palma, la Asunción de los Asam en la ige-



Predicación de San Antonio.

sia de Rohr) como profanos (el famoso de Apolo y las Ninfas en los jardines de Versalles). Otras aportaciones barrocas a la catedral son la efigie de san Sebastián en la capilla de su nombre, que en vez de en una sensual agonía, como es habitual, aparece ya desfallecido; o el sepulcro del obispo Panyelles en la capilla de San Benito, que resume con materiales pobres y escala menguada diversas sugerencias del Barroco italiano, desde la perspectiva fingida de la arquitectura del fondo hasta el amenazador esqueleto de la tumba que hizo Bernini para el papa Alejandro VII en el Vaticano.

En lo arquitectónico, a principios del siglo XVIII se llevaron a cabo la sala capitular y el claustro. Este último, que regala al templo un ambiente soleado y ameno, debería ser llamado patio más que claustro, pues sus proporciones impedirían la celebración de procesiones y la apertura de capillas y cenotafios que caracterizan a los verdaderos claustros. Respecto de la sala capitular, su traza ovalada la hace heredera tardía de su monumental equivalente en la catedral de Sevilla, al tiempo que introduce en Palma un tipo de planta que daría en el período barroco notables frutos.



Sala capitular.

En sus recuerdos de España, Giacomo Casanova se jactaba de utilizar el tiempo que pasaba en los calabozos para meditar o hacer dibujos de arquitectura, pues, como se decía en la época recordando a Séneca, «la erudición es adorno en la próspera fortuna, y consuelo en la adversa». Este principio fue seguido al pie de la letra por Jovellanos, quien, recién comenzado el siglo XIX, hubo de pasar varios años recluido en Mallorca por orden de Godoy. Jovellanos es quizá el más completo representante de la Ilustración en España, un hombre que detentó importantes cargos públicos, que escribió teatro, que dibujaba con corrección, que fue miembro de todas las reales academias (Lengua, Historia y Bellas Artes) y que se preocupó por el bien común a través de aspectos que abarcaban desde la me-

jora de la agricultura hasta la de la instrucción pública.

La injusta inquina de Godoy le llevó hasta Mallorca, donde en vez de deprimirse se ocupó de poner en marcha desde la prisión (ayudado por eruditos amigos que lo visitaban en su encierro) la moderna historiografía de la isla, rastreando las fuentes documentales y describiendo cuando pudo verlos los edificios góticos de Palma, con lo cual se erigió en uno de los primeros defensores del arte medieval en su época. Su *Carta histórico-artística* sobre la catedral es muy breve, pero aun así tiene el interés de llamar la atención sobre una arquitec-



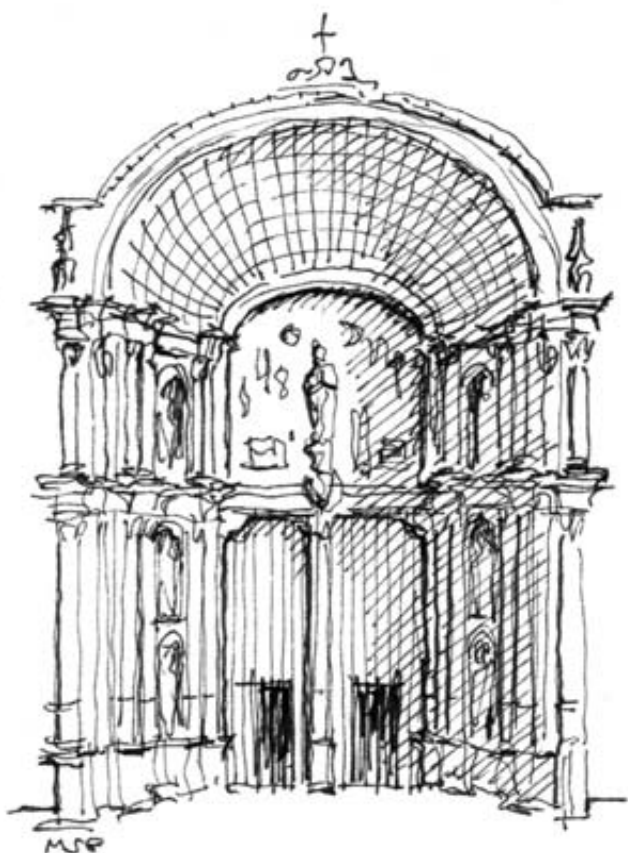
Jovellanos, tal como lo retrató Goya.

tura que era despreciada por las élites cultivadas de su tiempo. Jovellanos se nos hace aún más simpático cuando lo imaginamos, en vez de presa de la amargura y el resentimiento, aplicando su erudición al estudio de los muros del mismo castillo de Bellver donde estuvo encerrado, lo que distancia al ilustrado español del principal responsable de la Enciclopedia francesa, Denis Diderot, quien no sacó gran provecho de sus meses de encierro en otro castillo gótico, el de Vincennes. De hecho, Jovellanos fue todavía capaz de recordar sin rencor su hermosa cárcel mallorquina cuando, tiempo después, decoró con pinturas murales una estancia de la casa donde vivió en el pueblo alcarreño de Jadraque, estancia que desde entonces recibe el nombre de Saleta de Jovellanos.

JUAN BAUTISTA PEYRONNET

Cuando la catedral llegó a su conclusión, a principios del siglo XVII, las fuerzas puestas en semejante empresa se encontraban agotadas. A mediados de la centuria anterior se hizo en la zona de los pies la portada, que tiene importancia por compaginar, como otras muchas del Renacimiento español, las formas propias de la arquitectura clásica y los hallazgos medievales para la correcta exposición de la escultura, de ahí

que tenga, como la de la iglesia navarra de Viana o la de la catedral de Tarazona, una disposición abocinada, deudora de las formas de las portadas románicas y góticas. El éxito de esta portada, enfrentada al palacio real de la Almudaina, se refleja en la frecuencia con la que fue copiada en diversas iglesias de Palma.



Portada de los pies.

Pero una cosa es la portada y otra la fachada donde iba inserta, que, como ya se ha sugerido, dejaba (al menos, constructivamente) mucho que desear. La catedral de Palma tiene los laterales bien reforzados por las ya descritas baterías de contrafuertes, que además componen los frentes más visibles, desde el mar y desde la ciudad, del edificio. En contraste, la fachada principal, levantada con pocos medios, tenía un defecto de partida: al carecer de torres que corrigiesen con su peso los empujes diagonales de los altísimos arcos que separan las naves, esa comprometida misión quedó encomendada a unos débiles contrafuertes. Es un defecto que se advierte en varias catedrales españolas carentes de torres: en la de Segovia o en la nueva de Salamanca, los contrafuertes

de la fachada no impidieron que se abrieran grietas en el último tramo de las naves, y eso que el arquitecto más señalado de ambas, Rodrigo Gil de Hontañón, consciente del problema, dejó escrito que la fachada principal era el lugar donde iba a parar «toda la furia de la estructura».

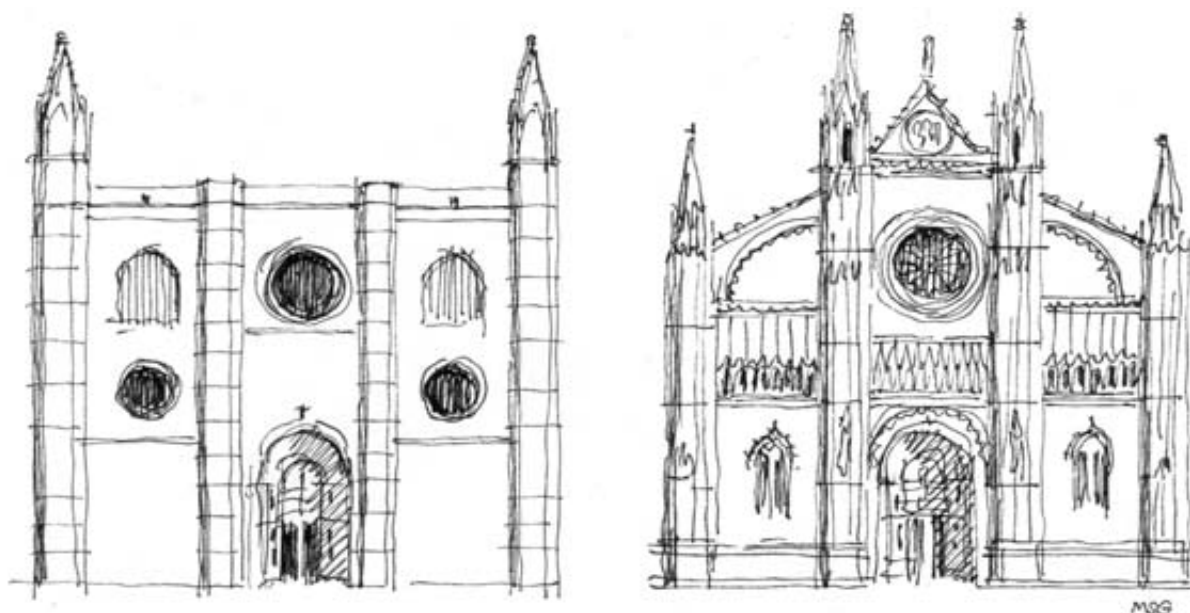
Así las cosas, el terremoto que tuvo lugar en 1851 fue el aviso definitivo para la renovación de la fachada de la catedral. El temblor ocurrió en un momento delicado para la comprensión de los edificios históricos en España. Los últimos decenios habían propiciado, merced a las sucesivas desamortizaciones, destrucciones y expolios, la alarma de las minorías cultas; además, la catedral de León había estrenado pocos años antes, debido a su delicada situación, la serie de nombramientos de ciertos in-

muebles como «monumentos nacionales», nuevo rango que tenía la facultad de implicar al Estado en su conservación.

Por entonces habían dejado de considerarse válidas las intervenciones arquitectónicas imperantes hasta hacía poco. De haber sucedido el terremoto un siglo antes, la catedral de Palma habría recibido, sin más rodeos, una fachada barroca o clasicista como las que poseen las catedrales de Santiago, Tortosa o Lugo, sin importar que aquello congeniase estilísticamente con lo que había tras ella; pero a mediados del XIX ya estaba vigente, por influencia del Romanticismo y de las restauraciones neomedievales que en Francia imponía Viollet le Duc, la supuesta necesidad de mantener, en las nuevas aportaciones, la forma y los ornamentos del edificio sobre el que se operaba.

El asunto cogió a los técnicos españoles, que por entonces basaban su formación en los principios clásicos, con el pie cambiado. El desconocimiento que los arquitectos tenían de la arquitectura medieval se advierte, como hemos visto en el capítulo correspondiente, en las propuestas de Matías Laviña para la catedral leonesa. La necesaria reconstrucción de la fachada de la catedral de Palma se convirtió así en una «patata caliente», un encargo que habría de pasar de mano en mano hasta que cayó en las de un académico curtido en obras de ingeniería, el madrileño Juan Bautista Peyronnet. El pobre Peyronnet, que seguramente no había dibujado un detalle gótico en su vida, afrontó con notable responsabilidad la ingrata tarea, que, como él mismo habría de confesar, le supuso «repetidos estudios» y le mantuvo dubitativo y torturado para al fin «obtener un mediano resultado». En un tiempo en el que la fotografía daba sus primeras bocanadas y aún no se había generalizado como medio documental y divulgativo, extrañado seguramente ante el aspecto de la catedral, tan distinto al del gótico francés, envió a sus ayudantes a Orvieto y a Palermo para que dibujasen posibles modelos. Respecto de la población siciliana, se equivocó en el aquí importante orden de los factores, pues, como hemos visto al hablar de Sagrera, es el gótico del sur de Italia el que tiene influencia mallorquina, y no al revés.

Habría que sumar una postrera (y duradera) tortura a la desdichada experiencia de Juan Bautista Peyronnet en la catedral de Palma: el aluvión de críticas que, desde el momento de su conclusión, no ha dejado de recibir. Es evidente que el académico madrileño no conocía bien el gótico, y que se vio obligado a enfrentarse a él como quien se ve sólo en un país extranjero donde apenas puede balbucear el idioma. Aparte de la debilidad del neogótico improvisado por el académico Peyronnet, no supo casar en el conjunto la portada renacentista, que enmarcó con un



Fachadas sucesivas, de 1600 y neogótica, de la catedral.

arco lobulado poco afortunado. También se equivocó al ocultar los óculos de las naves laterales, taponados por unas absurdas ventanas que no se corresponden con el interior... Pero, pese a todo ello, lejos de seguir ensañándonos contra una víctima tan fácil, nos gustaría destacar algunos aspectos positivos de la infamada obra de Peyronnet.

El principal de ellos es, sin duda, el éxito en el aspecto estructural. La fachada vieja de la catedral sólo tenía dos torrecillas en los extremos, y Juan Bautista comprendió muy bien que lo que hacía falta era levantar en el centro de la fachada dos moles que contrarrestasen el empuje de las naves. Sea más o menos acertado el diseño, lo cierto es que esas torres decimonónicas están cumpliendo a la perfección la misión de consolidar la gigantesca catedral por su punto más vulnerable. A este principal acierto en la resolución del problema técnico que había motivado la reconstrucción, puede añadirse la respetuosa decisión de mantener la portada renacentista, así como la peculiar composición del grupo escultórico de la Asunción de la Virgen que corona la fachada neogótica, donde se aprovechan muy bien los recursos del relieve y del bulto redondo y la propia situación física de las esculturas: en relieve, los apóstoles observan sorprendidos el sepulcro vacío de María; en figura exenta, la Virgen se recorta en el cielo, empujada hacia arriba por el piñón triangular que remata el conjunto.



Remate de la fachada con la Asunción de la Virgen.

Además de esto, Peyronnet merece nuestro aprecio por la responsabilidad con la que admitió un encargo tan difícil y por la propia confesión de su sufrimiento y de su relativa incompetencia. Más aún si comparamos esa actitud humilde y autocrítica con la prepotencia ensimismada con la que entró a trabajar en la catedral de Palma, recién iniciado el siglo XX, el genial y aquí cuestionable Antoni Gaudí.

ANTONI GAUDÍ

En 1901, seiscientos años después de iniciarse el templo y cuando habían transcurrido trescientos desde su finalización, el obispo Pere Joan Campins llamó a Antoni Gaudí para que dirigiese la reforma interior que deseaba hacer en la catedral de Palma, una operación que recibió el pomposo e inexacto nombre, pues se basaba en suposiciones erróneas, de «Restauración Litúrgica de la Catedral». El arquitecto catalán, que tiempo antes había mostrado al obispo su Sagrada Familia en obras, se alojó en el propio palacio episcopal, vecino a la catedral y donde mantendría, durante los años que duraron las obras, largas charlas y un contacto constante con el prelado. Este dato, adjuntado al catolicismo militante del que hacía gala Gaudí, quizá nos ayude a asimilar la postura que adoptó el genio de Reus

ante la catedral, donde, sin dejar de aportar expresiones inevitables de su talento, llevó a cabo unas reformas de difícil justificación por su carácter destructivo y, muchas veces, gratuito.

Tiene su gracia que, cuando un gran artista se equivoca, sus apólogos puedan tirar sin rubor del comodín de la incomprensión, que suele servir para dejar en suspenso cualquier condena. Lo que le pasa a Gaudí es que, aparte de ser indudablemente genial y de haber creado algunos edificios que son insuperables en su género, se ha convertido con los años (¡quién se lo hubiese dicho a sus sufridos mecenas, como el conde Güell!) en un artista muy rentable, cosa que se sabe muy bien en las poblaciones donde se cuenta con alguna de sus obras.

Parece mentira que un arquitecto que ya rozaba los cincuenta años y que sin duda apreciaba la arquitectura antigua estuviese tan ciego ante los valores de la catedral mallorquina. La obra de Gaudí se revela propia de su tiempo, pese a los resabios medievalizantes de los que hace gala, al comprobar que casa mucho mejor en el ensanche de Barcelona que en un verdadero contexto histórico. La sorda violencia con la que Antoni Gaudí actuó en Palma quita peso además a otras reivindicaciones legítimas en favor de sus propias creaciones: todos nos hemos escandalizado ante ciertas «restauraciones» sufridas recientemente por alguna obra de Gaudí, y muchos consideran todavía un sacrilegio la continuación moderna de una creación tan personal como la barcelonesa Sagrada Familia; pero, después de ver lo que Gaudí hizo con la catedral de Palma, ¿qué autoridad moral podemos tener para defender el carácter «intocable» de la obra gaudiniana?

En compañía de ciertos colaboradores, como los también arquitectos Joan Rubió y Josep Maria Jujol, Antoni Gaudí actuó sobre la catedral de dos maneras: la que afectaba a la propia organización arquitectónica y la ornamental. Por una parte, desbarató la concepción tradicional del templo, sin detenerse siquiera ante los elementos que pertenecían al proyecto original del siglo XIV, como el retablo gótico o el corredor de los cirios, un singularísimo balcón corrido que además de un objeto bellísimo era una verdadera reliquia de la liturgia medieval, que permitía iluminar el presbiterio en las ocasiones especiales. El traslado del coro y de todo aquello que lo acompañaba (sillería, portada, púlpitos...), una operación que ya había sido planteada en el siglo XIX por Peyronnet y que seguía a la realizada pocos años atrás en la catedral de Oviedo, se llevó a cabo sin el más mínimo respeto por los elementos históricos, desperdigados por la catedral o reinstalados de cualquier modo en los nuevos (baste decir que las tribunas de cantores ideadas por Gaudí están hechas reciclando piezas del retablo barroco, del coro renacentista y del corredor de los cirios medieval, y aquello

que sobraba de esos cambalaches dignos del doctor Frankenstein iba a parar al museo o se perdía para siempre en el fragor de los trabajos).

En este proceso de «restauración litúrgica», en el que nada permaneció donde estaba ni para lo que estaba, Josep Maria Jujol actuó como un escudero del capricho

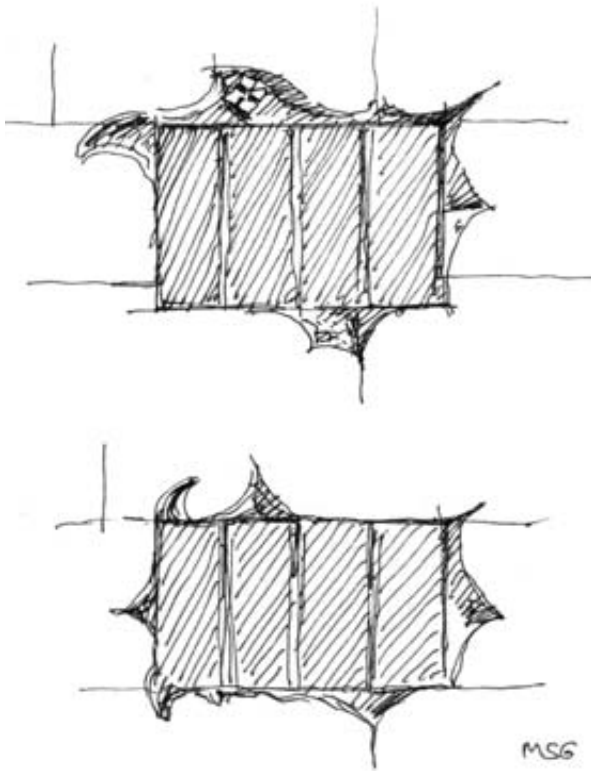


El presbiterio tras la reforma de Gaudí.

y la sinrazón, dejando por doquier sus huellas sobre la venerable obra de la catedral. Ahí entra el segundo aspecto en el que la catedral fue transformada: de acuerdo a la fiebre ornamentista que le cayó encima a la severa catedral de Palma, el hoy también célebre Jujol salpicó de pinturas, de teselas pegadas y de dorados los siales de nogal del trasladado coro, la cátedra episcopal, las bóvedas de la capilla real... Por los mismos años en los que Adolf Loos abogaba en Viena por la supresión de la decoración superflua con un discurso titulado «Ornamento y delito», Jujol y Gaudí se dedicaban en Mallorca a acribillar la sobria fábrica de la catedral con todo tipo de hojarascas y de monadas, llegando a retallar los ventanucos exteriores de las capillas de una forma parecida a como lo podría haber hecho algún animoso alumno de escuela-taller que deseara perpetuarse armado de una maza y un cincel; la diferencia es que este último hubiese sido acusado de atentado contra el patrimonio y sometido a multa y a expiar su acción con trabajos para la comunidad, mientras los dos arquitectos actuaron bajo la bendición del mismísimo obispo.

Ni siquiera pueden salvarse del todo de la crítica, por su inadecuada instalación en un contexto histórico, los elementos muebles ideados por Gaudí. Vistos aparte, los

candelabros, rejas y lámparas son piezas excelentes, tan personales y llamativas como todas las obras con las que Gaudí complementaba sus propios edificios, pero que se resisten a casar con la catedral de Palma, de una arquitectura contenida en su grandiosidad; una arquitectura en la que, por decirlo con una metáfora llana, no hay una voz más alta que la otra. Los candelabros que rodean las columnas a modo de fajas («ligas» han sido también llamados, burlescamente) interrumpen la rotunda verticalidad de éstas, y el llamado «baldaquino» flotante del altar mayor perturba hondamente ese espacio, ya de por sí dañado al despojarlo del retablo barroco (enviado a una iglesia de Palma), del medieval (colgado en un lateral donde fue montado sin orden ni concierto, y con sus figuras recolocadas



Ventanucos retallados por Jujol.

en feos altares neogóticos) y del mentado corredor de los cirios. Observando el baldaquino colocado por Gaudí, no se comprende muy bien que la misma mentalidad que eliminó el coro por «interrumpir» la visión de la nave mayor introdujera en medio del ábside esa especie de rutilante y colosal piñata, que imposibilita reconocer el precioso y maltratado ámbito presbiterial.

MIQUEL BARCELÓ

Entre la intervención de Gaudí y la de Miquel Barceló, las únicas obras relevantes que se hicieron en la catedral, hoy invisibles para el visitante, son los sepulcros de Jai-



Capilla de Barceló.

me II y Jaime III, instalados en el antiguo panteón real que preside la cabecera. El cuerpo de Jaime II se trasladó desde un sepulcro neoclásico que estaba situado en la vía sacra que unía, antes de la destrucción gaudiniana, el presbiterio y el coro; por su parte, el cuerpo de Jaime III fue traído desde Valencia hace sólo un siglo. Las estatuas yacentes son de Frederic Marès, el escultor y coleccionista que fundó en Barcelona el museo que lleva su nombre y que dirigió la reconstrucción de los sepulcros reales de la casa de Aragón en el monasterio de Poblet.

Siguiendo la costumbre de que ocurran cosas en la catedral de Palma en coincidencia con cada inicio de centuria, el obispo Teodor Úbeda concibió en los últimos años del siglo pasado la idea de decorar una capilla catedralicia con una creación moderna. Nadie parecía mejor para hacerse cargo de tal empresa que un artista prestigioso y nacido en la misma localidad mallorquina que Guillem Sagrera, el pintor y escultor Miquel Barceló.

La obra de Barceló en Palma ha levantado cierta polémica a pesar de que resulta, en muchos aspectos, de lo más tradicional. Hecho en barro cocido —cuyo cuarteado sustituye lo que hubiesen sido unas juntas convencionales para una obra que obligadamente hay que hacer por piezas—, el moderno mural cerámico oculta la arquitectura de la capilla donde va inserto, pero no lo hace en mayor medida que otros retablos barrocos que pueblan las capillas de la catedral. Menos comprensible parece el cerramiento de las ventanas, demasiado oscurecidas, y sobre todo defrauda el tratamiento convencional del pavimento y de los bancos de piedra arrimados a los muros, que hubieran podido dar mucho juego de haber sido contemplados como parte del conjunto.

También es tradicional la búsqueda de un tema apropiado para aplicar los motivos más queridos por su creador: el retablo está dedicado al milagro de los panes y los peces, lo cual sirve como excusa al artista para explayarse en su afición por los bodegones y los temas marinos, del mismo modo que el Edén o el Arca de Noé le valían a Bassano para mostrar sus dotes de animalista o igual que el episodio bíblico de Susana y los viejos (o la Magdalena penitente) ofrecía a los pintores, en épocas de puritanismo, la oportunidad de mostrar sin censuras a una mujer desnuda.

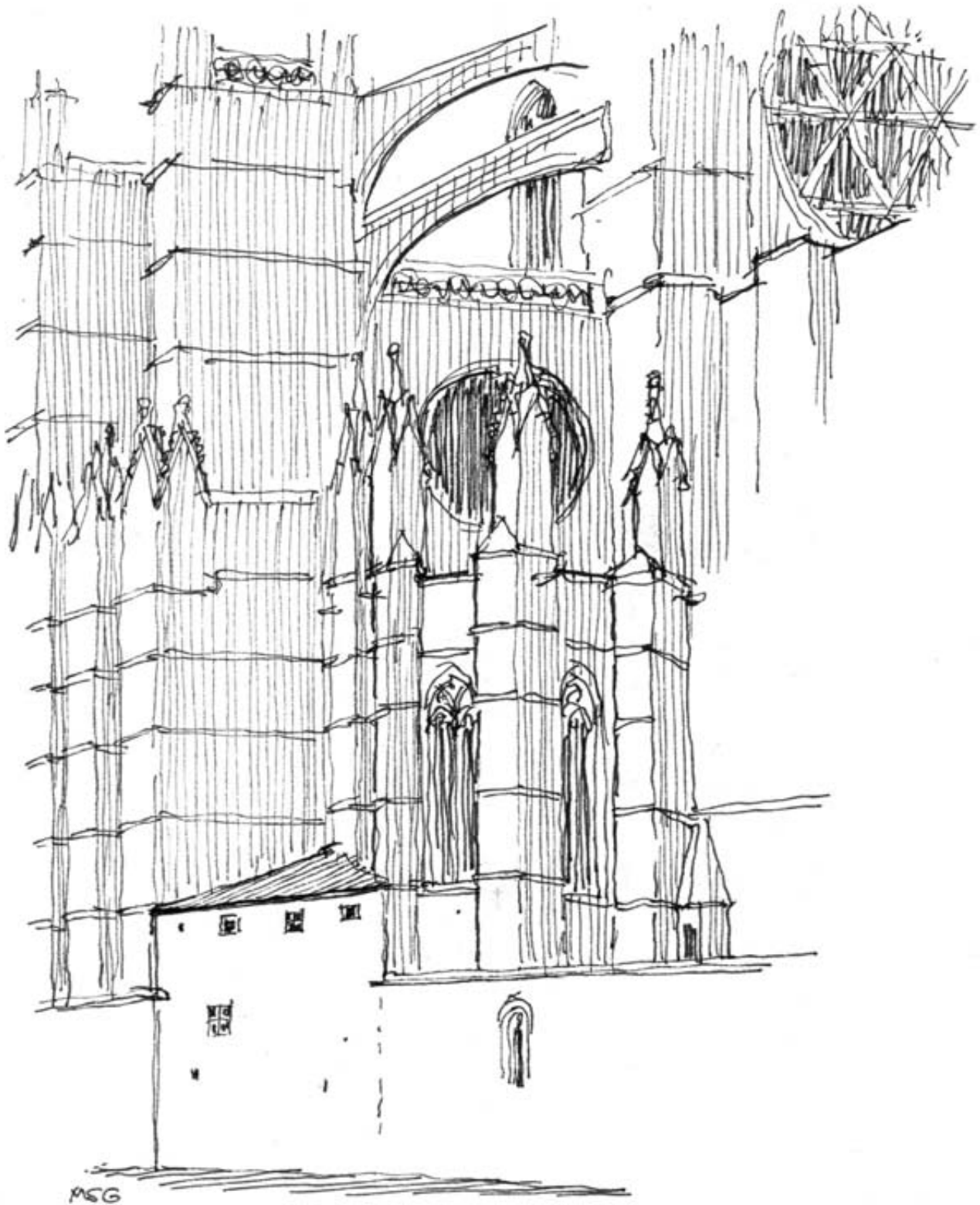
Miquel Barceló es uno de los artistas que más consenso despiertan entre el público, pues a su indudable modernidad se adjunta un gran talento para el dibujo, cualidad esta de la que pueden presumir pocos de sus contemporáneos. Su forma de trabajo, en contacto directo con los materiales, y hasta los escenarios que suele elegir para trabajar le sitúan a gran distancia de la proflixidad conceptualista tan en boga. Barceló deja realmente su huella sobre los materiales, actúa directamente sobre ellos, en

vez de limitarse, como la mayoría de los escultores actuales, a dar instrucciones a los operarios que crean físicamente la obra. Sin embargo, esta cualidad de Barceló como artista directo quizá no juegue esta vez en su favor: contemplando la capilla de Palma, uno se inclina por dar más valor a alguno de sus pequeños y luminosos apuntes, realizados con acuarela en una aldea africana, que a la escala monumental del mórbido mural palmesano, inevitablemente achicado (no sólo en cuanto al tamaño) en comparación con la grandeza física y conceptual del templo en el que se engloba.

A pesar del reconocido talento de Barceló y de que su aportación a la catedral de Palma funciona como uno más entre los retablos barrocos que pueblan varias de las capillas de la catedral, la ocasión nos permite recordar la dificultad de insertar arte moderno en estos ámbitos seculares. Salvo rarísimas excepciones, como los frescos de Vázquez Díaz en La Rábida o los murales de Alcorlo en una ermita clasicista de Leganés, las creaciones actuales tienen poca fortuna a la hora de integrarse en una iglesia antigua. Los resultados suelen ir desde la distorsión chillona de las vidrieras de Torner en la catedral de Cuenca hasta las relamidas representaciones del nuevo martirologio, deudoras de la estética de los cuadernos escolares de posguerra, que cuelgan desde hace unos años en la de Valencia.

Otra cosa es la integración (a veces, concebida al unísono) de las obras en una arquitectura de nueva planta. Algún templo moderno ha sabido incorporar con acierto la escultura, como el poderoso friso de Oteiza en Aránzazu o los torturados bronce de Subirachs en la leonesa Virgen del Camino; pero las obras de este último en Poblet o en la Sagrada Familia de Barcelona revelan la dificultad que ese mismo artista ha encontrado al trabajar para edificios concebidos con anterioridad. En general, puede decirse que si la arquitectura moderna ha creado verdaderas obras maestras en forma de templos, la inclusión en ellos de pinturas o esculturas de carácter religioso posee muchos menos capítulos felices. Un inevitablemente apesadumbrado paseo por el interior de la catedral madrileña de la Almudena supone, para cualquier alma sensible, una verdadera exposición a los horrores que está produciendo el moderno «arte» devocional, emparentable en cierto modo con la sustitución en nuestras iglesias de la antigua música sacra, Bach incluido, por la de los voluntariosos muchachos de la guitarra.

La obra de Barceló en la catedral de Palma ha cumplido (gracias a sus valores pero, sobre todo, a la masiva cobertura mediática) con el objetivo de atraer nuevos visitantes a la catedral, objetivo que, una vez más, queda dentro de la tradición: desde siempre, los templos han hecho alarde de reliquias milagrosas u otros elementos atractivos para quienes pudiesen dejar en ellos sus ofrendas, convertidas hoy en el abono



La casa de la recogida, antes de su destrucción.

de billetes de entrada y en el obligado paso posterior por la tienda de recuerdos. Hasta su misma denominación (nadie parece recordar hoy la advocación a san Pedro, patrón por cierto de los canteros, y todos la llaman «la capilla de Barceló») representa a la perfección la posición actual de los artistas como «santos» contemporáneos, imán para la atracción de nuevos fieles, con la ventaja de que estos últimos pueden encontrarse tanto entre los creyentes como entre los descreídos. Sin embargo, puede que algunos de los que han visto despertar su curiosidad a través de los medios de comunicación —al fin y al cabo, ya casi nadie viaja por conocer, sino por reconocer lo que previamente le han contado— sientan al fin cierta desilusión: como buena parte de las obras de arte de los dos últimos siglos, el retablo del milagro de los panes y los peces paga el peaje de su indudable fotogenia al resultar, a nuestro juicio, mejor y más interesante en las fotografías que al ser contemplado en directo.

La intervención de Barceló ha tenido además una consecuencia lamentable, aunque esta no deba atribuirse al propio artista, sino a una decisión tomada al socaire de su trabajo. Hasta hace unos decenios había una fila de dependencias adosadas a la cabecera de la catedral, erigidas sobre el muro continuo que cierra esa parte del templo. Derribadas luego la mayor parte de ellas, sólo quedaba en pie una construcción modesta e interesantísima, adosada a los contrafuertes catedralicios como un hongo a un tronco arbóreo: era la casa de una recogida, una mujer que en el siglo XVII pagó para que se le permitiese vivir en un retiro anacorético, sola y alejada del mundo a pesar de encontrarse en el punto culminante de la ciudad, entre la mole gótica de la catedral y el mar que rompía bajo sus ventanas. Esa pequeña construcción, que no llamaba la atención ni perturbaba la imagen del templo, pero que atesoraba un valor histórico y antropológico inmenso, fue demolida, aprovechando la instalación de la obra de Miquel Barceló, por ese tipo de personas que pretenden conservar los monumentos a costa de borrar todo rastro de la humanidad que el tiempo haya ido depositando en ellos.

EL MAR Y LA PIEDRA

Hasta 1970, el mar golpeaba los muros de Palma justo al pie de su catedral. A partir de ese año, cuando la isla entró en un peligrosísimo proceso de reconversión para acoger el turismo masivo, se rellenó parte de la bahía con el fin de dar cabida a una circunvalación para el tráfico rodado. Se sustrajo así la posibilidad de que el templo siguiera reflejándose en las agitadas aguas del Mediterráneo, como llevaba haciéndolo

desde la época de su construcción. Para compensar esa pérdida, hace unos años se creó el llamado Parque del Mar, que incluye un estanque con el que, poniendo algo de buena voluntad, el espectador puede evocar, de espaldas al tráfico, el antiguo espejo líquido.

Aunque separada del mar por el paso de vehículos a través del denominado paseo Marítimo (en este caso, habría que decir «antimarítimo»), la antigua ciudad gótica de Palma de Mallorca sigue esperando a quien desee evocar, desde la catedralicia puerta del Mirador, los tiempos en los que hasta los pies del templo llegaban barcazas cargadas de piedra dispuesta para ser labrada y para alzarse luego hasta ocupar su lugar en muros, pináculos o bóvedas; para ser, como escribió José Hierro en uno de sus mejores sonetos, «hecha manjar para la luz, medida, / ordenada hacia la altura». Unos versos que, aunque inspirados por la villa cántabra de Santillana del Mar, describen de forma insuperable el proceso constructivo y el posterior espectáculo arquitectónico que nos ofrece la catedral de Palma.

BIBLIOGRAFÍA

ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona, 1970.

CANTARELLAS CAMPS, C., *Catedral de Mallorca*, Madrid, 2002.

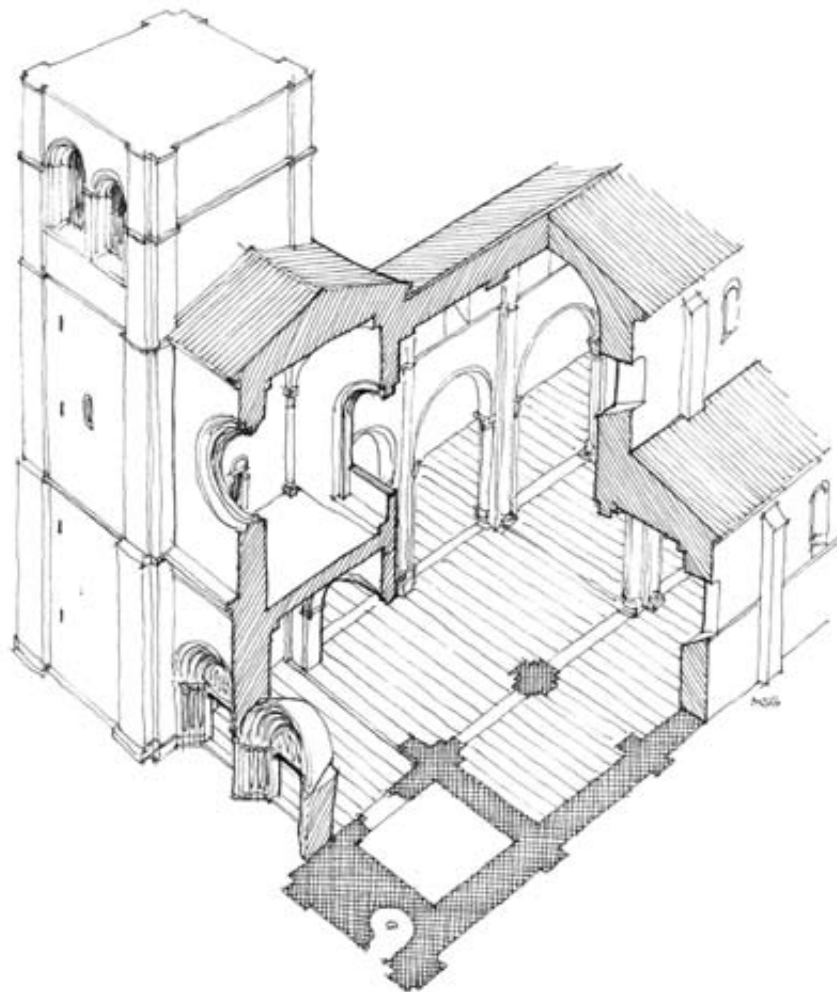
DOMENGE I MESQUIDA, J., *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma de Mallorca, 1997.

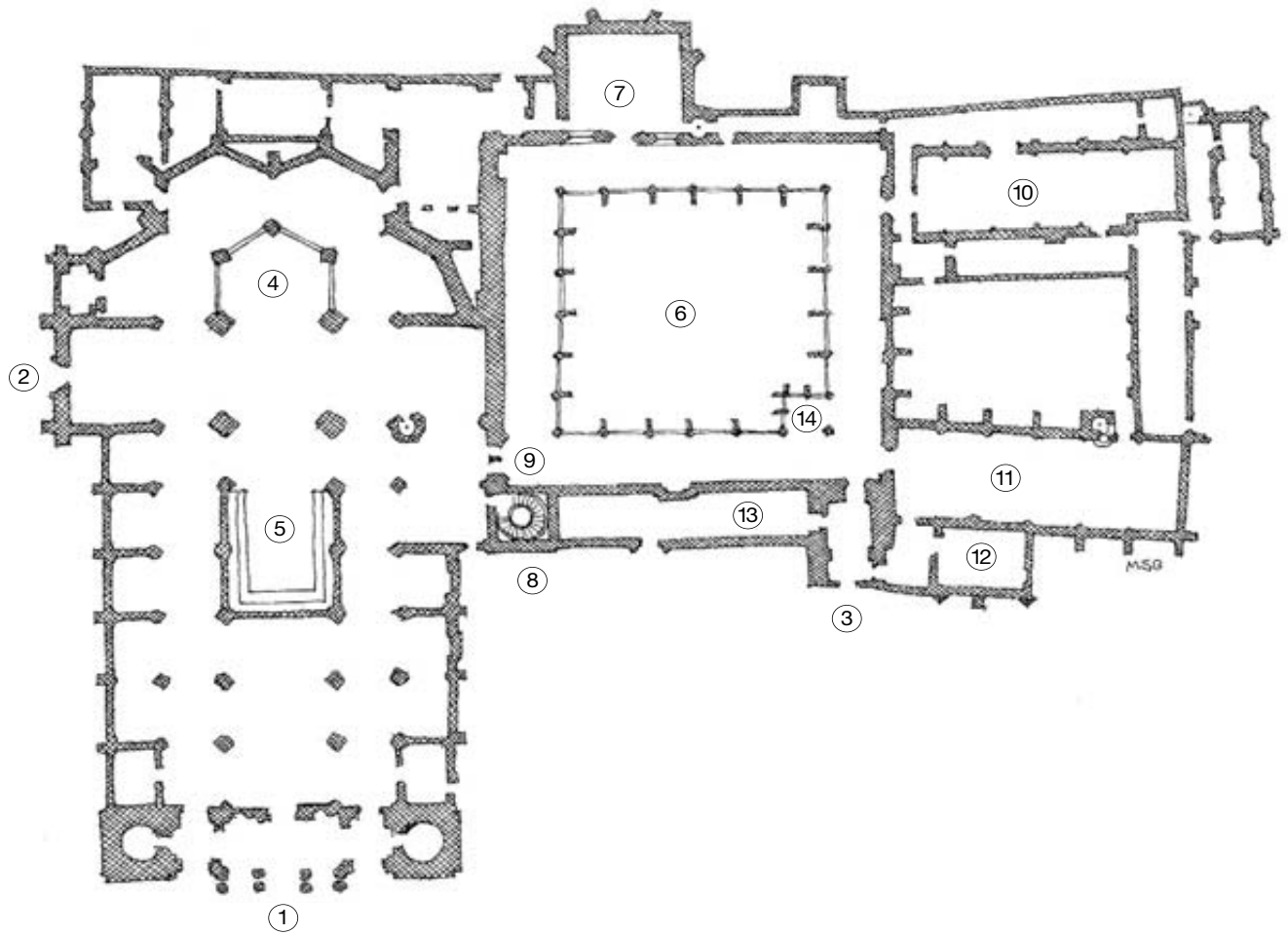
JOVELLANOS, G. M., *Carta histórico-artística sobre el edificio de la iglesia catedral de Palma de Mallorca*, Palma, 1832.

LLABRÉS, P. J., *Gaudí en la catedral de Mallorca*, Barcelona, 2005.

PAMPLONA

VIDA EN COMUNIDAD

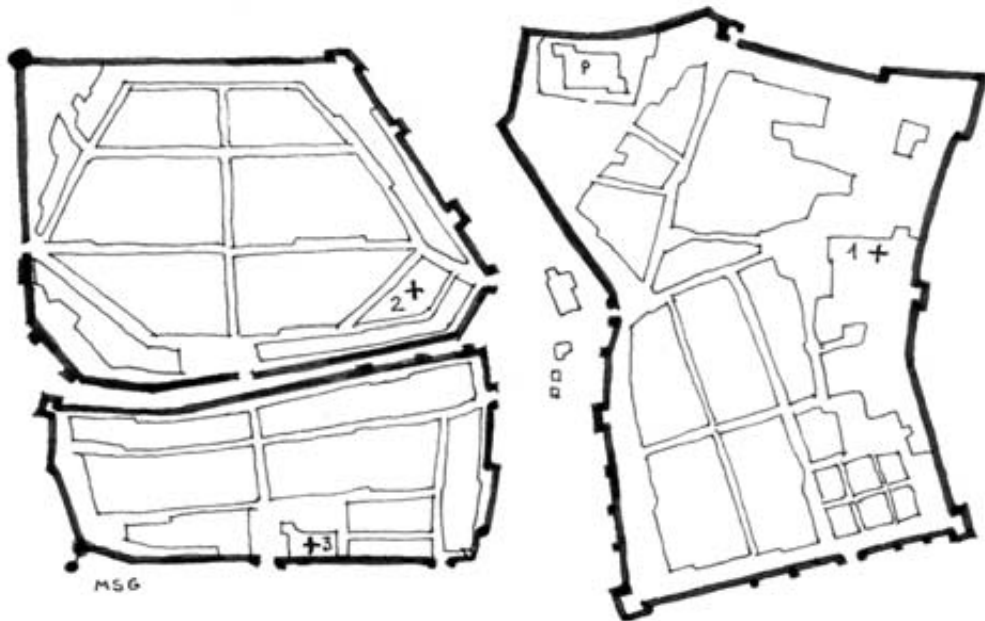




1. Fachada
2. Puerta de San José
3. Puerta del Arcedianato
4. Presbiterio
5. Coro (destruido)
6. Claustro
7. Capilla Barbazana
8. Escalera
9. Puerta del Amparo
10. Dormitorio
11. Refectorio
12. Cocina
13. Cilla-almacén
14. Lavabo

P

amplona debe su nombre a un general romano, Pompeyo, que la fundó bautizándola como Pompaelo. Pocos restos materiales quedan de entonces, salvo alguna ruina y fragmentos de mosaicos depositados en el Museo de Navarra; porque la ciudad de Pamplona, tal como la vemos hoy, es una genuina creación medieval. Su trazado urbano aún denota la antigua división —como también ocurre en otra población navarra, Estella, o en la catalana Peratallada— en tres barrios aislados unos de otros, rodeado cada uno por su correspondiente muralla, y enzarzados no pocas veces en mutuos enfrentamientos y destrucciones. Pamplona fue tres ciudades en una desde el siglo XII hasta el XV, cuando esos tres fragmentos (Navarrería, San Cernín y San Nicolás) se unieron, a instancias de Carlos III en Noble, en un solo núcleo; entonces fueron derribadas las murallas interiores y se asentaron en los espacios intermedios, ocupados hasta en-



Plano de la Pamplona medieval. 1: Catedral. 2: San Cernín. 3: San Nicolás. P: Palacio Real.

tonces por fosos y escarpas, instituciones comunes como el consistorio, además de casas y vías públicas.

En la actualidad, Pamplona sigue siendo una ciudad medieval, palpitante bajo transformaciones que podríamos llamar epidérmicas: las viviendas tienen fachadas de hace dos o tres siglos, pero mantienen el estrecho y profundo solar gótico, y las murallas, aunque posteriores a la Edad Media, continúan haciendo el papel de un robusto engarce que sirve como zona de respeto para la delimitación y conservación del precioso casco histórico. La fachada más divulgada de la ciudad, la de la casa consistorial, es de un barroco que recuerda al del norte de Europa, y varias plazas fueron enriquecidas con fuentes diseñadas por el pintor madrileño Luis Paret, contemporáneo de Goya; pero los barrios conservan la personalidad y el nombre de los antiguos burgos, y presidiéndolos se mantienen tres templos góticos: la catedral y dos iglesias parroquiales, que ya estaban ahí cuando las murallas internas se encontraban todavía en pie.

La misma ambivalencia (cuerpo medieval, rostro barroco) puede constatarse en la catedral, erigida desde los últimos años del siglo XI en el centro del barrio de la Navarrería, sobre un posible templo visigodo (hay constancia de obispos pamploneses desde entonces) y, antes, el foro romano de Pompaelo. Su fachada principal dieciochesca, la más vistosa de la ciudad junto a la célebre del ayuntamiento, esconde tras de sí un templo medieval de escala modesta pero lleno de bellezas, de aspectos chocantes y de singularidades.

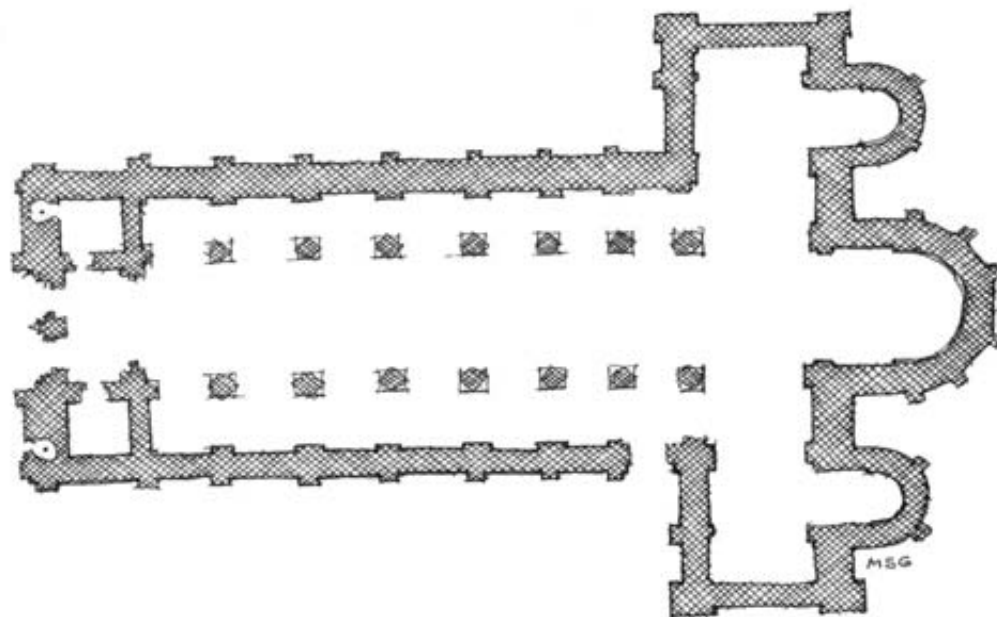
En la actualidad, la visita a la catedral de Pamplona puede provocar desconcierto, tanto por la originalidad de algunas de sus partes como por la tergiversación moderna de otras, a lo que hay que añadir una reciente y acertada restauración que, aunque ha servido para rescatar valores insospechados, no ha podido devolver a la catedral toda su magnificencia. En todo caso, la mayor sorpresa no nos la provocará el contraste entre la fachada barroca y los espacios medievales que se despliegan tras ella. Ya en el interior, nos encontraremos ante un conjunto genuinamente gótico, pero en el que ocurre algo extraño: el templo catedralicio es mucho más escueto y pobre que las dependencias —claustro, capillas...— que se le anexionan. Entre estas hay además estancias inesperadas, como un dormitorio de tipo monacal, un gran comedor o una enorme cocina. ¿Qué hace una cocina en una catedral?

Otra cuestión que quizá depare sorpresas es la forma y la situación de algunos elementos de la propia iglesia catedralicia. ¿A qué se debe la rara disposición de la cabecera, con la girola y las capillas formando un solo espacio continuo? ¿Qué explicación puede haber para la división del fondo del presbiterio por la mitad, con un in-

frecuente pilar intermedio? ¿Qué sentido tiene el extraño espacio que, rompiendo la simetría, hay a un lado del crucero? Y ¿qué hace en medio de la nave mayor, aislado frente al altar, un sepulcro de alabastro, con las estatuas yacentes del rey más recordado y culto de Navarra, Carlos III el Noble, y de su esposa Leonor de Castilla?

LA CATEDRAL ROMÁNICA

La Navarrería, el barrio donde se encuentra la catedral, se asienta donde el primitivo núcleo romano, pero los burgos de San Cernín y de San Nicolás se fundaron de nueva planta en el siglo XII. El de San Cernín estaba poblado por comerciantes y artesanos atraídos por la prosperidad que comportaba la consolidación de la ruta jacobea, mientras que el de San Nicolás fue una fundación del obispo, hecha con el ánimo de limitar la expansión del primero. Al mismo tiempo que los burgos pamploneses levantaban sus respectivas murallas, la catedral románica era construida, como se ha dicho, en el veterano barrio de la Navarrería. Nada más nacer comenzó la catedral a padecer lo que sería una larga historia de percances, pues pocos años después de ser consagrada, en 1127, fue gravemente dañada en el curso de una de las batallas que se organizaban periódicamente entre los distintos barrios. Los desperfectos sufridos debieron de ser de gran calibre, pues obligaron a mantenerla cerrada durante tres décadas.



Planta de la catedral románica, situada bajo la actual gótica.

De esa vieja catedral románica no sabemos demasiado, aunque las excavaciones efectuadas hace pocos años han permitido conocer su planta. En el Museo de Navarra quedan restos esculpidos del claustro y de su fachada principal; esta última llegó entera hasta finales del siglo XVIII, cuando, como referiremos al final del capítulo, fue desmantelada para sustituirla por la actual. Esa fachada románica desaparecida se debía al maestro Esteban, quien tiene en su haber nada menos que la portada de las Platerías en Santiago de Compostela, la principal del monasterio de Leyre y la del Perdón en San Isidoro de León. Su obra en Pamplona completaba, pues, un cuarteto del mejor y más exuberante arte románico, cuarteto que por desgracia perdió, en fechas bien recientes, su componente pamplonés. Una planta dibujada antes de su demolición nos muestra que poseía una portada doble, como la mentada de las Platerías o la de la catedral de Lugo, esta última también destruida.

La historia de la catedral de Pamplona siguió siendo accidentada. A raíz de la guerra de la Navarrería, en 1276, los franceses debieron de causar multitud de estragos, que quizá influyeran en la decisión de construir el nuevo claustro gótico. Así, junto a la catedral románica fue creciendo, desde finales del siglo XIII y a lo largo de todo el XIV, una serie de dependencias fabricadas con un lujo extremo, situadas alre-

dor de un claustro que está considerado el más elegante del gótico europeo incluso por los autores franceses: al claustro de Pamplona le cabe el honor de haber sido repetidamente ensalzado por estudiosos y viajeros del país donde nació el gótico, Victor Hugo entre ellos.

Pero los percances que aquejaron a la catedral románica desde su nacimiento no habían terminado. En julio de 1390, cinco meses después de que se hubiera celebrado allí la coronación de Carlos III el Noble, se hundieron las naves del viejo templo. Quedaron en pie, al menos, la fachada principal y la cabecera, por lo que cabe deducir que en Pamplona también se daría, como en tantas otras ocasiones y lugares, la ruina catastrófica de un cimborrio elevado sobre el crucero. El desastre

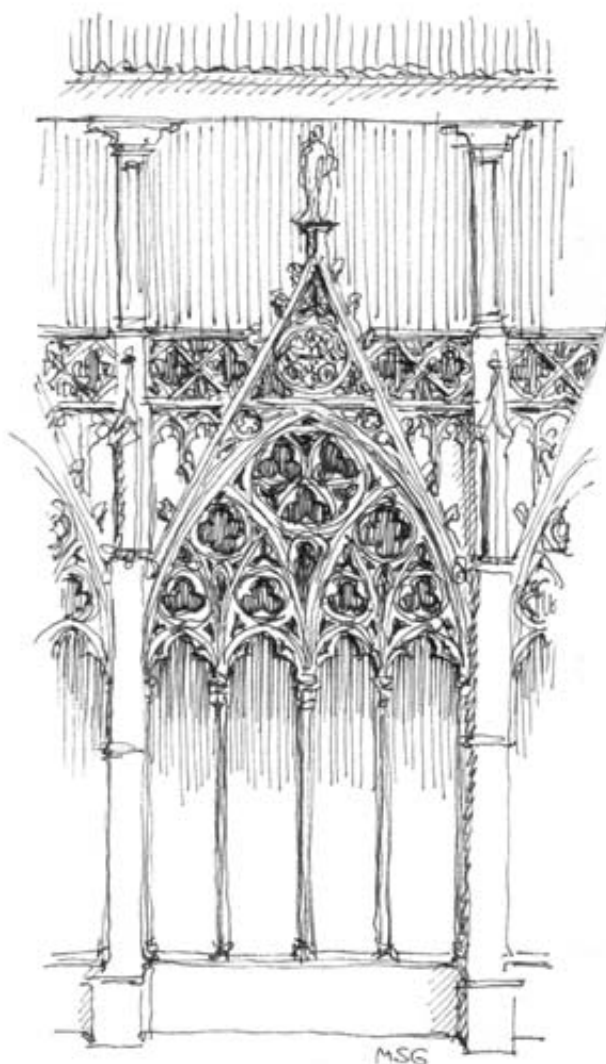


Hipótesis de la fachada pamplonesa durante la Edad Media.

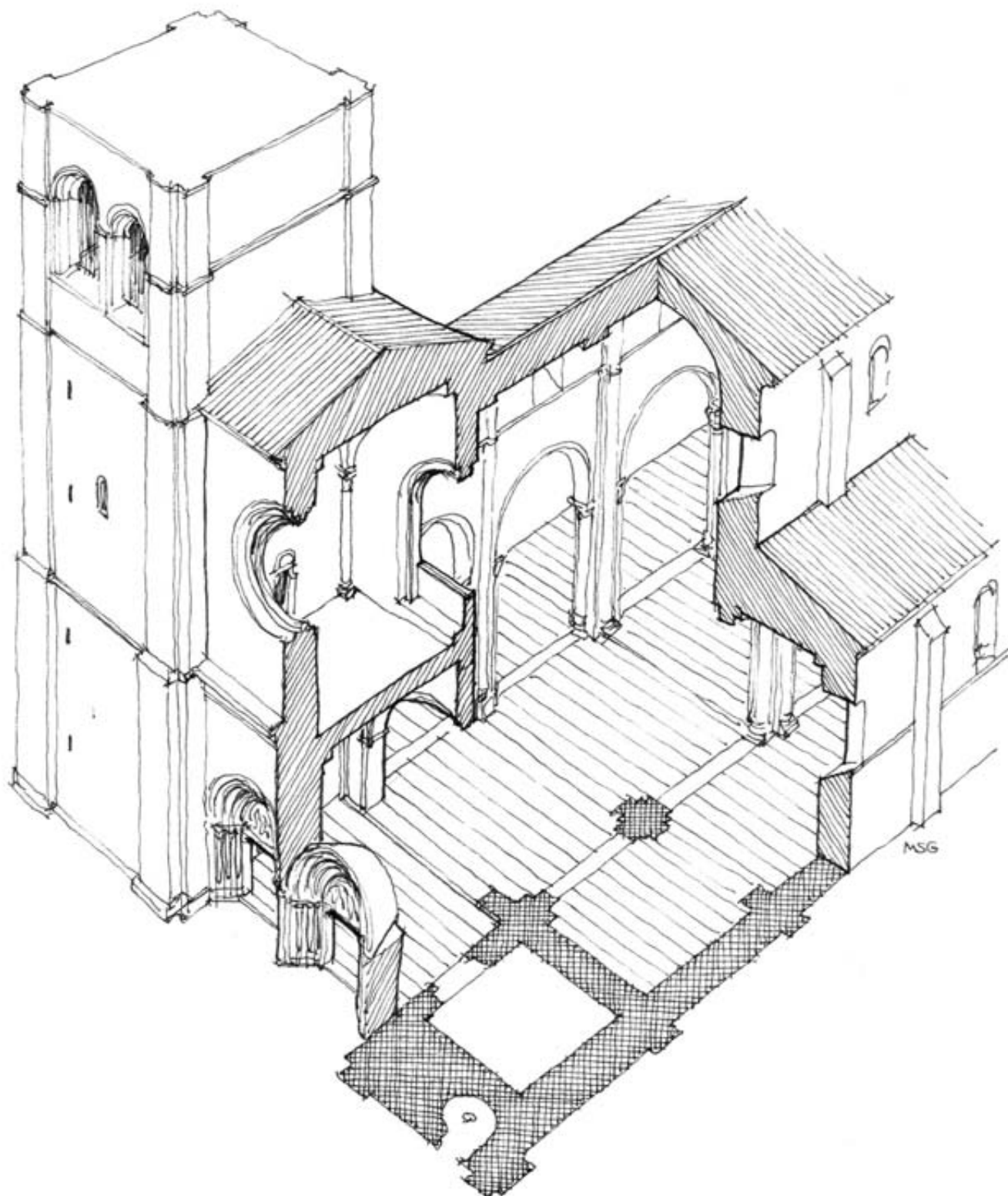
les vino a los miembros del cabildo que ni pintado, pues vieron así llegada la hora de rehacer en gótico, tras haberse dedicado durante el último siglo a construir el lujoso claustro nuevo y sus dependencias adyacentes, lo único que aún estaba hecho al modo antiguo, la propia iglesia catedral.

En esa reconstrucción tomó parte activísima el rey, que se ocupó de desviar impuestos y fondos propios en beneficio de la obra catedralicia. Aunque la participación de los monarcas era común en este tipo de empresas, a Carlos III debió de serle especialmente grata la tarea, ya que era un entusiasta de la arquitectura. Además, tendría un interés especial en este caso, ya que, como en Barcelona y Ávila, la de Pamplona debía de responder, según nuestra teoría, al tipo de las catedrales regias, aquellas que estaban asociadas a un palacio y que disponían en su interior de algún ámbito solemne dedicado expresamente, desde su origen, a alojar a los monarcas o a deparar un marco específico para sus ceremonias.

En efecto, al sur del claustro se levantaba (y aún quedan restos) un palacio compartido por el obispo y el rey. Pero Carlos el Noble tenía más palacios en la misma Pamplona y, sobre todo, residencias lujosísimas en Tafalla y Olite, por lo que el palacio catedralicio, de construcción más antigua, no podría considerarse como su residencia oficial, sino más bien como lugar ocasional de estancia de los reyes y como espacio representativo, ligado a otros elementos concebidos, dentro de la catedral, para servir al monarca. A nuestro entender, la catedral de Pamplona debía de contar, aparte del palacio, con otro ámbito de mayor significación para la monarquía navarra: se trataba seguramente de una amplia tribuna elevada, situada a los



Un tramo del claustro de la catedral.



Hipótesis de alzados de la catedral románica, con la tribuna regia.

pies y abierta hacia la nave mayor por la cara interna de la fachada principal. A esa tribuna (similar a la que existió en Ávila, pero más antigua) se accedía por dos escaleras de caracol cuyas puertas a nivel de suelo se abrían, respectivamente, a la calle y a las naves. Desde ese balcón interior asistirían los reyes en ocasiones a los oficios solemnes, y su conservación —aconsejada por su muy especial uso y, probablemente, también por el valor simbólico que éste le imprimía— debió de ser la razón por la que la obra de la nueva catedral gótica no supuso la demolición de la vieja fachada, sino que la incorporó e, incluso, se adaptó a sus proporciones. No cabe, por tanto, entender la desaparecida fachada románica de Pamplona como un telón pétreo, un simple plano con aberturas para la iluminación y el acceso, sino como un cuerpo arquitectónico que comprendía todo un tramo de la catedral, en el que se incluía la fachada, las torres y, entre ellas y mirando hacia las naves, la tribuna regia.

En Olite también había una tribuna real en la iglesia de Santa María, colindante con el castillo-palacio, para que los monarcas asistiesen a misa, tribuna que fue deshecha en el siglo XVIII. En cuanto a la cabecera románica de la catedral de Pamplona, que también sobrevivió al inopinado desplome de 1390, fue demolida cuando, ya construida la nave gótica, dejó de servir como altar provisional para el tiempo que durasen las obras de reconstrucción.

CARLOS III, EL REY MARAVILLADO

Merece la pena detenerse un momento en la figura de Carlos III, el monarca que hizo suya la tarea de reconstruir a la manera gótica la catedral de Pamplona. Fue apodado «el Noble», cosa meritoria teniendo en cuenta que su padre, Carlos II, recibía el sobrenombre de «el Malo». El denigrante apodo se lo pusieron a este último los nobles navarros, debido a la contundencia con que el rey los aplacó tras una revuelta. De todas formas, no debe verse en este caso un paralelismo con Pedro I de Castilla, que arrastra injustamente el sobrenombre de «el Cruel» desde que se lo endilgaron sus rivales de la casa Trastámara y los nobles castellanos, que veían menguar sus privilegios durante su reinado; porque Carlos II de Navarra fue realmente un monarca cuyos talentos naturales, crecidos según parece, quedaron al final sepultados bajo el manto de intrigas, traiciones, falsedades y compromisos rotos que a lo largo de su trayectoria fue tejiéndose a su alrededor. Es verdad que no debe de ser fácil tener como peor enemigo a tu propio suegro, pero eso no justifica los actos de un rey que, tras una vida en la que ni siquiera falta una novelesca fuga de prisión, murió solo y aquejado de le-

pra, mientras su historia quedaba a la espera de ser transformada en aleccionadora tragedia por algún émulo de William Shakespeare.

Por todo lo dicho, podría parecer que el primogénito de los siete hijos que tuvo, al que llamó como él, vino al mundo (o, al menos, a Navarra) a redimir las faltas de su progenitor. Carlos III el Noble, que fue casado con la depresiva Leonor (hija de Enrique de Trastámara, el asesino del antiguo aliado de Carlos II, Pedro I de Castilla), pactó con viejos enemigos paternos, demolió las murallas interiores que tenían, en todos los sentidos, dividida a Pamplona, recuperó por medio de pactos pacíficos territorios que había perdido su padre y aprovechó la prosperidad adquirida por Navarra durante su reinado para convertirse en un auténtico mecenas de las artes. Carlos III fue uno de esos personajes que saben utilizar su posición privilegiada para llevar a cabo obras perdurables; en su caso, obras de arquitectura. Tenía un carácter muy típico de la plena y Baja Edad Media, aunque hoy lo identifiquemos sólo con el Renacimiento: una curiosidad universal, la inquietud hacia una tecnología incipiente y el gusto por las artes y la belleza. Era un entusiasta de los jardines, que dispuso con liberalidad en sus palacios de Olite y Tafalla. Para cubrir una gran extensión de huer-



La morera de Olite.

tas dispuestas hacia la sierra de Ujué mandó traer naranjos desde Valencia, transportados en barcazas y carromatos. En sus palacios se sucedían los pensiles y las rosaedas, y es precisamente un árbol, la viejísima morera del patio que precede al de la Pajarrera de Olite, el último testimonio vivo de la monarquía medieval navarra.

Hablando de pajarreras, Carlos III tenía también en Olite un auténtico zoológico, en el que se mezclaba fauna autóctona con ejemplares traídos de África: hay constancia de que había allí gamos, lobos, jabalíes, un avestruz, una jirafa, un dromedario, un mono, cotorras, búfalos y leones. Como amigo de las maravillas, instaló en una sala de Olite láminas de cobre pendientes de cadenitas, de forma que cualquier corriente de aire provocase tintineos musicales acompasados con los brillos cambiantes de luz dorada que se proyectaban en los muros ornamentados. También dispuso sobre las torres de Tafalla veletas musicales, que sonaban como organillos o cajas de música al ser accionadas por el viento. Justo por entonces empezaba a extenderse por los campanarios y salones aristocráticos de Europa un ingenio nuevo, ideado por los monjes para pautar su regulada vida: el reloj mecánico, de los que el rey navarro poseía una amplia colección.



Carlos III el Noble.

Carlos aprovechaba también, como hombre culto, la posición intermedia de su reino entre los territorios franceses y castellanos, territorios que por diversas circunstancias, felices o desdichadas, conocía de primera mano. Para su palacio de Olite llamó a escultores franceses (entre ellos Janin de Lomme, quien ejecutaría más tarde, precisamente en el taller que instaló en Olite, el sepulcro real para la catedral de Pamplona), y envió a sus arquitectos a visitar el alcázar de Segovia con el fin de que buscasen en la residencia de los reyes castellanos motivos de inspiración. Por eso en Olite (y, aunque hoy ya casi no se aprecie, también en la catedral de Pamplona) se mezclaban sin problemas ni prejuicios las inclinadas cubiertas de plomo y las tallas más afrancesadas con las yeserías, los alicatados y las techumbres de tipo andalusí.

Ese rey, coronado en la catedral románica poco antes de que sus bóvedas se hundieran, fue el que asumió como un empeño personal, en connivencia con su esposa Leonor, la reconstrucción de la catedral pamplonesa, y el que vería ocasionalmente avanzar las obras desde las ventanas del palacio que compartía con el obispo; o, en el caso de Pamplona, mejor habría que decir del obispo-abad.

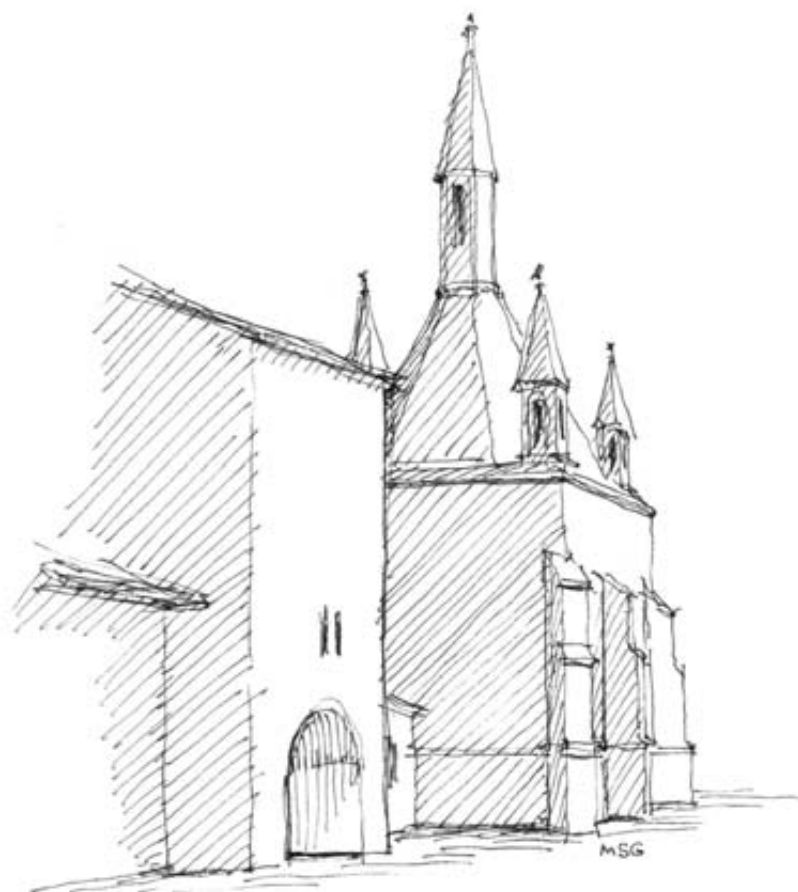
UNA CATEDRAL MONÁSTICA

Las catedrales románicas estaban concebidas siguiendo el modelo funcional de los monasterios. Ese modelo se copiaba incluso en la propia organización del cabildo, pues sus miembros vivían al estilo de los monjes: seguían la regla de san Agustín (lógicamente anterior a la de san Benito, que es la que impera en los monasterios), pensada para un clero que se organizaba en comunidad, pero en «régimen abierto»; de ahí, y seguramente también de la disoluta juventud de Agustín, viene la insistencia de la regla en evitar las «peligrosas» miradas de las mujeres. La vida al estilo monástico implicaba que las catedrales incluyesen en su programa constructivo todas las dependencias necesarias para la vida religiosa en común: sala capitular, dormitorio, comedor o refectorio, cocina...

A partir del siglo XIII, las catedrales promovieron la secularización de sus cabildos y la separación entre los bienes del clero capitular y del obispo. Esto significa que los canónigos abandonaron la vida en comunidad y se instalaron en casas independientes, aunque dispuestas normalmente en un barrio específico, llamado barrio de canónigos o canonjía, donde también solía encontrarse la residencia del obispo. Así, sin renunciar a los de castidad y obediencia, podían escaquearse del voto de pobreza, pues los canónigos eran muchas veces los segundones de las grandes familias. El cambio, que ya hemos descrito en nuestra visita a Burgos, supuso una modificación de la idea de lo que debía ser un templo catedralicio (Pedro Navascués advierte de que esta circunstancia es mucho más determinante, para los cambios operados en la forma de las catedrales, que el paso del estilo románico al gótico), pero desde luego afectó también a todas esas dependencias de tipo monástico, que inevitablemente quedaron en desuso. Sólo la sala capitular sobrevivió, pues era una estancia imprescindible para seguir celebrando las reuniones del cabildo, a través de las cuales se gobernaba la catedral y la diócesis.

Todas las catedrales cambiaron de modelo, menos la de Pamplona, que mantuvo su organización de tipo monacal hasta que Pío IX la abolió en una fecha tan recién-

te como 1860. Ésa es la razón de que en ella se conserven ámbitos (dormitorio, comedor o refectorio, cocina...) que en origen poseía cualquier catedral, pero que sólo aquí pueden verse hoy íntegros. El dormitorio es una sala con arcos diafragma y techumbre de madera; fue un dormitorio común, aunque en el siglo XV, al mismo tiempo que la Congregación de Castilla promovía algo parecido en los monasterios castellanos, se rehizo con cuartos separados para el descanso de los canónigos. El refectorio es una sala magnífica que en la actualidad sirve para exponer piezas de arte sacro de la diócesis; posee un púlpito en un lateral, desde el cual se realizaban durante las comidas lecturas sagradas, lo que no evita que bajo el balcón del lector tenga relieves de escasa devoción (el tema cortesano de la dama y el unicornio, cuyo simbolismo religioso, como el de tantas otras representaciones medievales, se suele traer cogido por los pelos). En la pared del fondo del refectorio había espléndidas pinturas murales, por desgracia arrancadas —como otras que decoraban diferentes paños del claustro catedralicio— para ser trasladadas al Museo de Navarra. Frente a la puerta



Exterior de la cocina de la catedral.

del refectorio hay un templete, donde se sitúa la fuente que servía para que los canónigos se aseasen antes de la colación. La cocina, por último, es un espacio espectacular que revela en su desnudez, sin merma de la belleza, su papel utilitario: incluso las cuatro trompas que, situadas en los rincones, convierten el rectángulo en ochavo son aprovechadas para sacar hacia el exterior, a través de ellas, otras tantas chimeneas. ¡Qué grato y sorprendente sería poder ver hoy una catedral con la cocina humeante, oliendo a guiso!

En cuanto a la otra estancia común en catedrales y monasterios, la sala capitular, la de Pamplona merece especial atención. En los monasterios, las salas capitulares tenían una gran monumentalidad: muchas veces, son los ámbitos más cuidados del conjunto tras el propio templo. Sin embargo, sus bóvedas no podían ser muy altas, ya que sobre ellas solía situarse el dormitorio de los monjes, que debía de estar pegado a la nave del crucero de la iglesia, con el fin de que los hermanos pudiesen bajar de noche directamente hasta el coro para rezar los maitines. Este límite superior se intentaba compensar, con la intención de dar mayor amplitud a la sala, rebajando el suelo; por eso, para entrar a una sala capitular monástica hay que descender normalmente varios escalones.

Fueron las monjas, al no tener la misma posición del coro ni del dormitorio, las que pudieron hacer crecer sin impedimentos la altura de sus salas del capítulo.



Secciones comparadas de una sala capitular de monjas (A) y de monjes (B). En ambas, las galerías del claustro

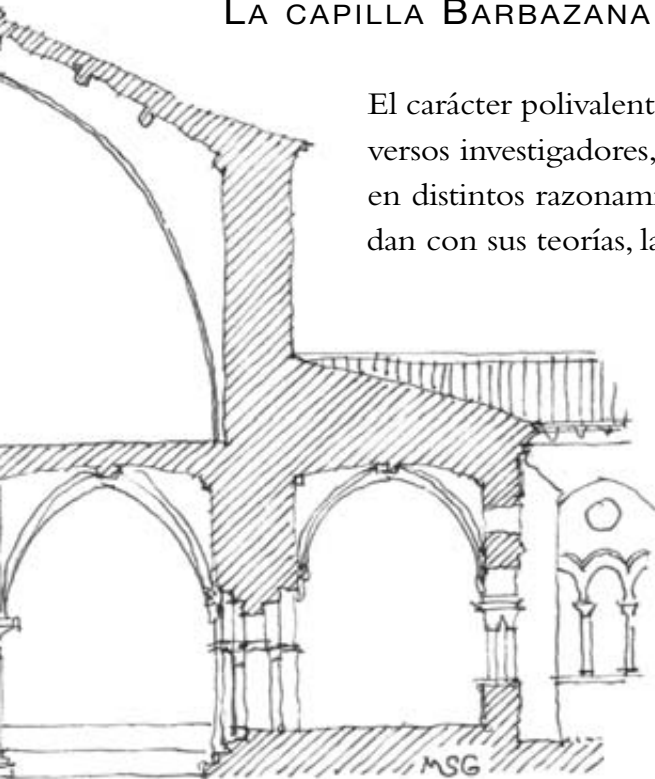
Así nacen ámbitos tan magníficos como la sala capitular de las Huelgas Reales de Burgos, la de San Andrés del Arroyo o la del monasterio riojano de Cañas. Debieron de ser esas salas de los monasterios femeninos las que inspiraron la forma de las salas capitulares catedralicias, que a partir del siglo XIII cobrarían una entidad sobresaliente: Ávila, Oviedo y, ya en el XIV, Burgos o Pamplona dan buena muestra de ello.

Pero la sala capitular de Pamplona es especial. En las de los monasterios era común que fuesen enterrados los abades; la de la catedral pamplonesa se concibió con un interesantísimo carácter múltiple, que englobaba diversas funciones: cripta, sala de reuniones del cabildo, ámbito para impartir justicia, mirador en lo alto y capilla funeraria de su promotor, el obispo Arnaldo de Barbazán, hombre dado a promover en la catedral obras de arquitectura y uno de tantos obispos venidos a tierras hispanas desde Francia. Esta última función, como enterramiento del obispo que le dio nombre, es la que ha prevalecido, gracias en parte a la estatua yacente del prelado, situada en el centro de la capilla.

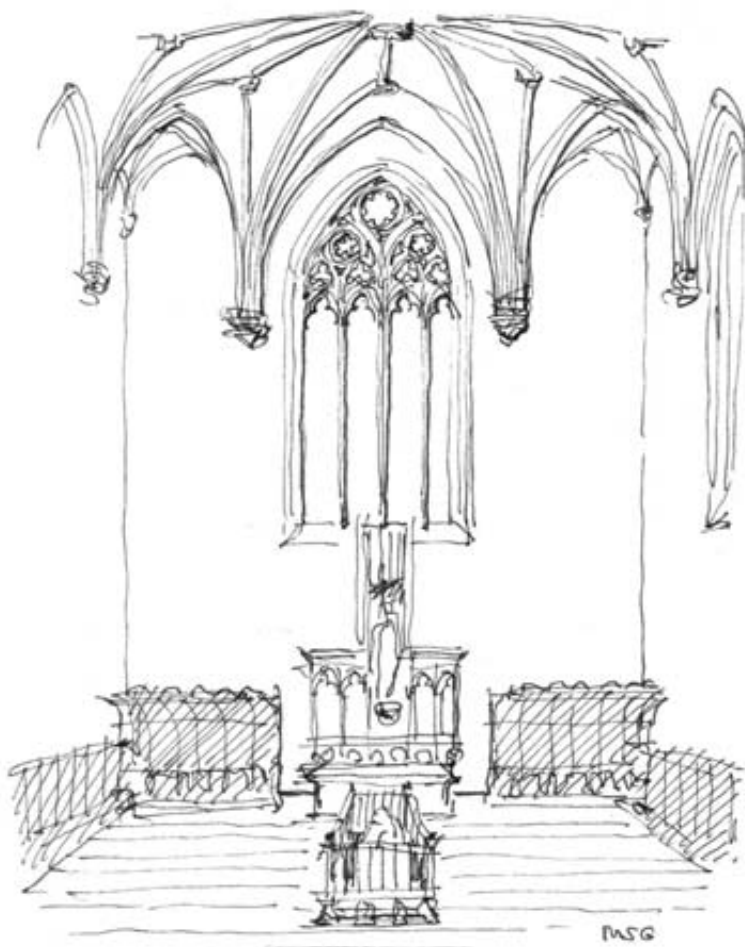
LA CAPILLA BARBAZANA

El carácter polivalente de la capilla Barbazana ha hecho entrar en liza a diversos investigadores, que defienden una funcionalidad u otra apoyándose en distintos razonamientos y negando incluso, en caso de que no coincidan con sus teorías, la credibilidad de diversos documentos. Posiblemente,

la solución sea tan sencilla como reconocer que la mayoría de los edificios medievales estaban concebidos para cumplir con una variedad de cometidos que a nuestros ojos, habituados a un mundo de especialización, pueden incluso parecer contradictorios. Por eso hay iglesias-fortaleza, y murallas defensivo-fiscales, y puertas fortificadas que sirven como cárcel o como capillas conjuraderas, y castillos-palacio, y jardines-huerto, y parroquias-concejo, y salones de audiencia y de recepción que podían transformarse para, extendiendo tablados y cortinas, acoger banquetes o dividirse en alcobas.



quedan a la derecha.



Interior de la capilla Barbazana, en su estado actual.

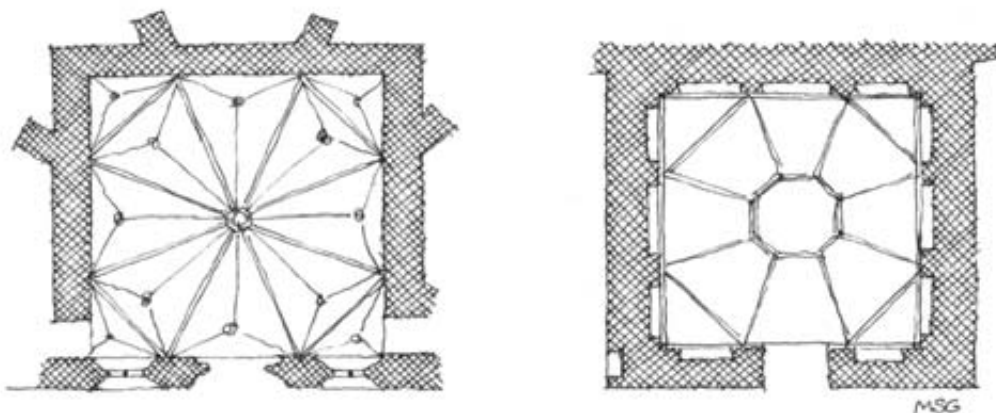
Si contemplamos sin prejuicios modernos esta capilla pamplonesa, podremos apreciar una buena muestra de la flexibilidad de conceptos con que trabajaban los artífices medievales, que es sin duda es uno de los secretos que tenían para conseguir la creación de tantas obras maestras. De los múltiples usos a los que estaba destinada, el primero debió de ser el de sala capitular, en sustitución de otra románica que, al parecer, habría en su lugar. A ese uso corresponde la forma en que la capilla se abre hacia el claustro, con dos ventanales bajos que flanquean la portada de acceso. La posición de estos ventanales, aparte de la luz que puedan aportar, se debe a la posibilidad que ofrecían para asomarse desde las galerías claustrales cuando tuviesen lugar actos o reuniones en el interior.

En cuanto a la misión funeraria, resulta evidente por la presencia del cenotafio del obispo Barbazán en su centro, pero aquí también podemos ver un paralelo con la costumbre de los abades de enterrarse en las salas capitulares de sus monasterios; y no olvidemos que el de Pamplona era una especie de obispo-abad. A partir del siglo XVII, la capilla Barbazana se amplió como lugar de enterramiento, pues en esas fechas se recuperó la cripta para emplazar en ella la sepultura de algunos canónigos y obispos. Esta cripta, un espacio que por desgracia el turista habitual no puede visitar, ha dado que pensar a varios investigadores. Algunos la exhiben como prueba de una primigenia misión funeraria, pues hay una antigua tradición de hacer con dos pisos este tipo de construcciones. Pero no parece haberse tenido en cuenta que la Barbazana se construyó en el límite oriental de la ciudad, sobre un terreno en acusado declive, y que era necesario levantar un alto basamento para que el suelo de la sala capitular

quedase al mismo nivel que el del claustro. La «cripta» de la capilla Barbazana debió de surgir por esa necesidad, obligada por el relieve del terreno, de elevar el ámbito principal, aunque esto no impidiera dedicarla después a otros destinos y, por supuesto, sin que su escasa accesibilidad supusiera dejar de cuidar con todo detalle la construcción.

La última y más peliaguda función de la capilla es la de sede del tribunal eclesiástico, documentada desde mediados del siglo XV y menospreciada por los historiadores del arte por suponerse que no implica una tipología arquitectónica propia; sin embargo, su revisión enriquece notablemente la comprensión de la capilla pamplonesa. Dentro de la multiplicidad de usos antes aludida, hay que recordar que los salones de planta centralizada que había en muchos palacios de tipo andalusí —las salas denominadas *qubbas*, también presentes en la arquitectura religiosa— servían tanto como salas de aparato como para la celebración de juicios y audiencias: una sala de este tipo del alcázar real de Sevilla, edificada en el siglo XIV (o sea, de forma contemporánea a la Barbazana) por Alfonso XI, conserva todavía la denominación de Sala de la Justicia. Con esta clase de ámbitos, dejando a un lado los detalles estilísticos, podría emparentarse la capilla Barbazana, como ha hecho Ruiz Souza al asociar las *qubbas* islámicas que servían para señalar espacios relevantes (palatinos, religiosos o sepulcrales) con las capillas centralizadas del gótico. Además, conocemos la existencia de otra sala de justicia catedralicia, la de Palencia, derribada hace un siglo; *casualmente*, también era una sala de planta cuadrada.

Pero en el caso pamplonés, quizá deba atribuirse a su función judicial la existencia de una inexplicada tribuna, a la que se accede por el claustro alto. Esta tribuna no debe ser, como muchos creen, un antiguo ventanal modificado, sino un elemento



Plantas de dos salas de justicia: Pamplona y Sevilla.

concebido desde el principio, que serviría probablemente como balcón de autoridades en las ocasiones en que se celebrasen los procesos. Desde luego, la escalera de caracol que permite tanto bajar a la cripta como subir hasta el bajocubierta-mirador o la tribuna es particularmente amplia, y se remata con una bovedita preciosa que, por desgracia, es otra de las joyas pamplonesas a las que el visitante actual de la catedral no suele tener acceso.

LUGARES DE REPRESENTACIÓN REAL

Que la actual galería alta del claustro fuese concluida en el siglo XVI no impide que estuviese concebida desde mucho antes. No cabe pensar, como se ha escrito, que la galería alta del claustro se hizo sin finalidad concreta, pues debía de pertenecer más bien a una red de espacios y comunicaciones derivados de la organización monástica que existía en la catedral. Eso no obsta que a pesar de las prohibiciones, y mientras no tuvieran lugar usos solemnes, los miembros del cabildo usasen las soleadas galerías superiores del claustro para jugar a la pelota, o bien para echar partidas de ajedrez o de tres en raya sobre tableros improvisados con un punzón en la superficie de las piedras.

La función que atribuimos al claustro alto hace también que se entienda mejor



La escalera.

la existencia de una extraordinaria escalera en el ángulo noroeste de las galerías. Esa escalera, construida con toda probabilidad en el siglo XV, es una de las pocas muestras subsistentes, con sus relieves de yeso y su decoración de cerámica esmaltada, del maridaje que se dio por entonces en Navarra entre las técnicas góticas y andalusíes. Es un error llamar «claustral» a esta escalera, pues las que responden a ese nombre tienen que servir para comunicar de forma directa los dos pisos de un claustro. La de Pamplona se abre a las galerías altas, pero no conduce desde ellas hasta el claustro bajo, sino hasta el interior de la catedral, muy cerca de la entrada al desaparecido coro. La que describimos debía de ser, por tanto, una peculiar escalera de maitines, que utilizaría el clero catedralicio para bajar

de noche desde el dormitorio alto hasta la sillería coral. La rareza de la escalera sería entonces consecuente con la propia excepcionalidad del cabildo de Pamplona, el único de su tiempo que conservaba los esquemas de vida monacales.

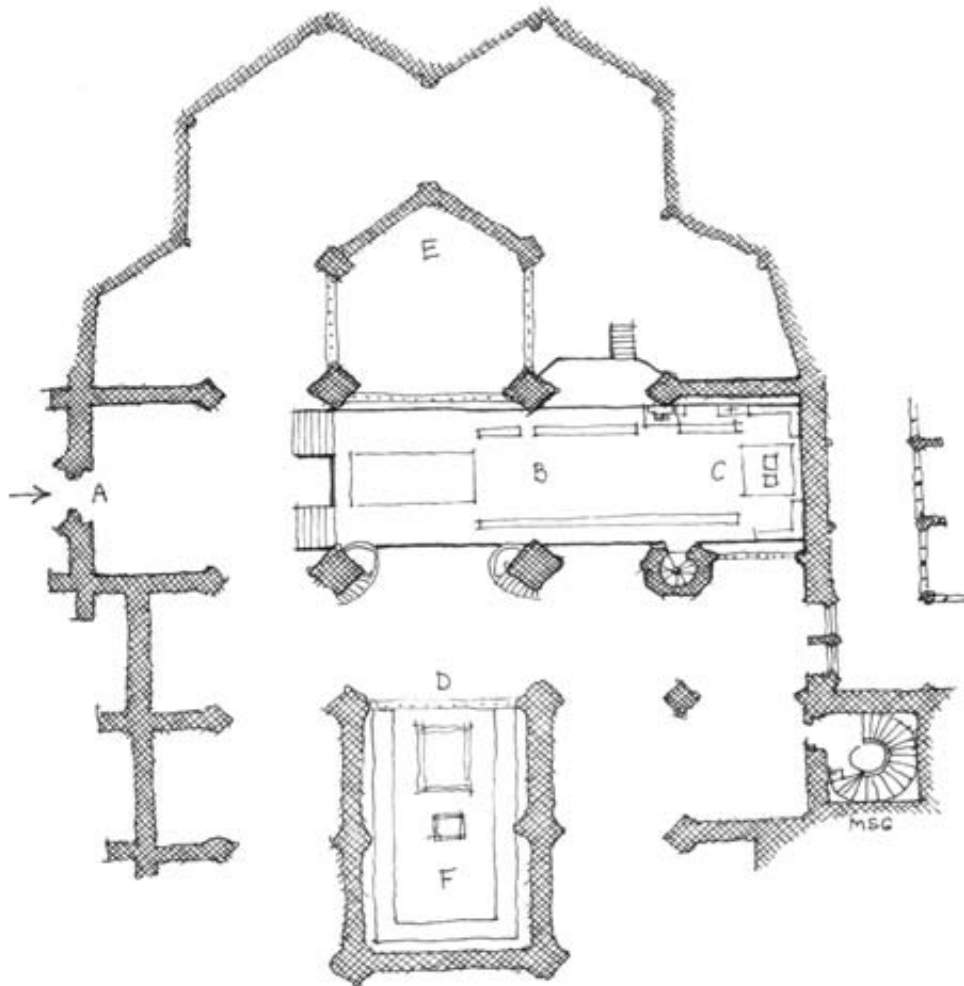
Junto a la puerta de la escalera hay en el interior de la catedral un ámbito extraño, que ha llamado la atención de los especialistas por suponer un ensanchamiento que rompe la simetría del interior del templo. Esta zona tiene características inhabituales —la principal, que la puerta no coincide con la nave del crucero, la cual queda ciega por este lado— que han intentado explicarse aduciendo problemas para encajar el claustro, ya construido, con la catedral gótica edificada después.

Muchas cosas parecen aclararse cuando se contempla un dibujo conservado en el archivo catedralicio, donde se describe el «entablado» que servía para celebrar la coronación de los reyes. Para estas ocasiones especialísimas, la nave del crucero cobraba un protagonismo rotundo, conformándose como un ámbito regio, situado a escuadra del espacio religioso definido en la nave mayor por el presbiterio y el coro. Para llevar a cabo estas ceremonias era conveniente que hubiese un muro ciego al fondo, seguramente engalanado con tapices y paramentos, que hiciese de telón para el trono real, elevado sobre gradas ante él. Precisamente a eje de este tablado, al otro extremo del crucero, se encuentra la puerta hoy llamada de San José, debida al escultor real Janin de Lomme y que, como otras portadas catedralicias, alude con su iconografía mariana a las funciones del ámbito al que se abren: no es casualidad que si al dormitorio de los canónigos se entra bajo la Dormición de María, la puerta situada frente al lugar donde tenían lugar las coronaciones reales esté presidida, naturalmente, por la Coronación de la Virgen.

LA CEREMONIA DE CORONACIÓN

Desde el siglo XI tuvieron lugar en el templo mayor pamplonés las proclamaciones de los reyes de Navarra, que a partir de Carlos II el Malo incluían también la unción del nuevo monarca, lo que daba mayor peso religioso a una ceremonia hasta entonces predominantemente laica. Aunque por entonces no existía aún la catedral gótica, sabemos con bastante detalle cómo fue la coronación del rey Carlos III el Noble, que puede servir para que nos hagamos una idea de la naturaleza de estas ceremonias.

Como resumen de la descripción que hace Goñi Gaztambide, podemos referir que el rey salió la víspera desde el palacio episcopal (que, recordemos, también aloja-



Entablado para la coronación real. A: Puerta de San José. B: Entablado.
C: Trono. D: Sepulcro real. E: Altar mayor. F: Coro.

ba en ocasiones al monarca) hasta la catedral, un trecho muy corto que, por razones de dignidad, hizo a caballo. En la catedral pasó la noche despierto, velando armas. Al día siguiente, Carlos III juró ante el obispo y los nobles respetar los «fueros, usos, costumbres y libertades de Navarra», tras lo cual los súbditos, nobles y representantes de las villas le juraron a su vez fidelidad. Tras ello llegaba la unción, recibida con un vestido de seda blanca que después cambió por el atuendo regio. Así se acercó hasta el altar mayor, donde le esperaban la corona, el cetro y la espada, que dirigió hacia arriba y después envainó. Luego, con las oraciones del obispo como fondo, el rey se coronó a sí mismo.

Tomada la posesión de los atributos pertinentes, con la espada ceñida, la corona puesta y el cetro en la mano, Carlos III el Noble fue alzado sobre el pavés (el escudo) acompañado de la proclamación, reconocida al gritar todos los asistentes «Real» por tres veces. Desde la altura, el rey arrojó monedas hacia todos lados (una forma muy práctica de asegurarse la asistencia de público), y sin bajarse del escudo fue llevado hasta el trono, donde fue entronizado. A continuación, se celebró una misa solemne en el curso de la cual el monarca recibió la comunión. Tras ello, Carlos III salió de la catedral y, de nuevo a caballo, recorrió la ciudad entre los vítores de los asistentes. De vuelta al templo, tuvo lugar un gran banquete a sus puertas, con el cual culminó la ceremonia.

Todo esto ocurrió, como ya hemos dicho, en el edificio románico que habría de hundirse unos meses más tarde. Pero la catedral gótica siguió manteniendo idénticas funciones que su predecesora, y por tanto es normal que, al ser construida en sustitución de la románica, la nueva catedral se concibiese de modo que incluyera un espacio concreto donde celebrar las ceremonias civiles más importantes del reino, como era la coronación de sus monarcas.

CONSTRUYENDO EN PLATA

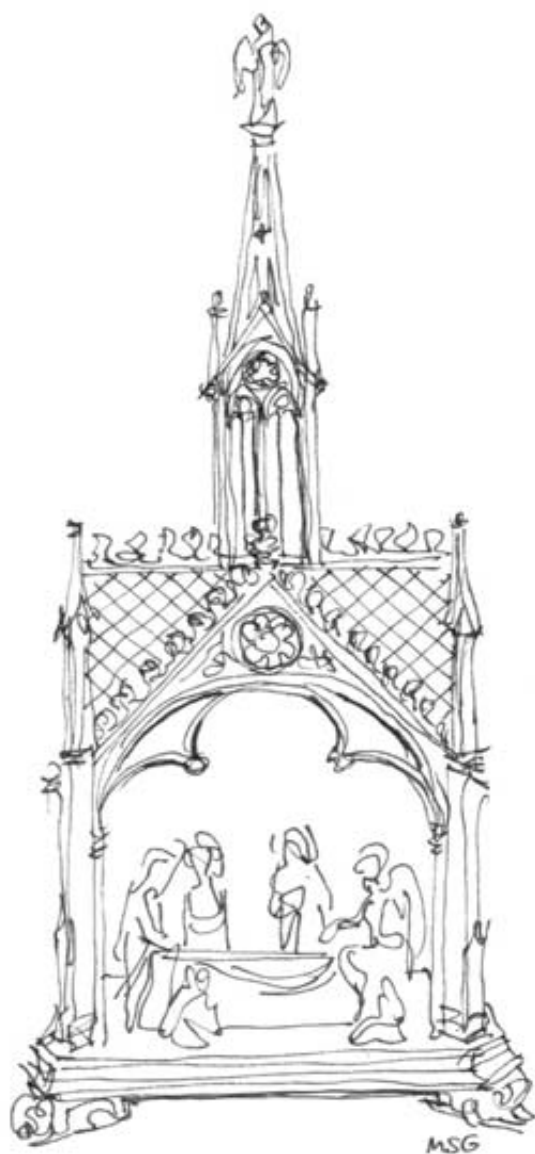
Aunque estas líneas no están destinadas a hablar de los museos catedralicios, merece la pena hacer una breve y heterodoxa alusión a una de las piezas que se guardan en el de Pamplona, relacionada por cierto con una boda real. Este museo atesora multitud de imágenes procedentes de ermitas de la diócesis, que en su emplazamiento original correrían el riesgo de ser robadas por los más turbios proveedores del negocio del anticuariado. Para compensar tanta obra desplazada por necesidad de su sitio original, no estaría mal que volviesen algún día a la catedral (incluso, si es posible, a su lugar exacto) las pinturas murales que, como ya se ha dicho, fueron arrancadas del claustro y del refectorio y se exhiben ahora en el Museo de Navarra.

La pieza que deseamos destacar es un pequeño relicario de plata, de factura francesa del siglo XIII, dedicado al Santo Entierro. Llegó a Pamplona como regalo de san Luis, rey de Francia, con motivo de la boda de su hija Isabel con Teobaldo II de Navarra. Si nos situamos en la época, comprenderemos la relevancia de tal obsequio: san Luis es el constructor, nada menos, que de la Saint-Chapelle de París, la capilla real que todavía hoy pervive como una de las cumbres del gótico; el pequeño relicario está confeccionado siguiendo las directrices formales de ese momento, con la ventaja de

poder representar una arquitectura ideal, al no estar sujeto a problemas constructivos; cuando esta joya llegó a Pamplona, la catedral era todavía un templo románico; en Navarra se acababa de construir por entonces la primera iglesia gótica que hubo en suelo hispano, un edificio totalmente francés, la iglesia de Roncesvalles...

Con estos ingredientes, llegamos enseguida a una sugestiva suposición. Es sabido que las formas artísticas viajan a veces por caminos insospechados: por ejemplo, las tablas flamencas que hoy colgamos en los museos eran también un medio para publicitar, a través de su detallada representación en los fondos, los ricos tejidos de

Flandes. Del mismo modo, las formas arquitectónicas podían llegar a destinos lejanos gracias a su representación en soportes transportables, como la pintura, la miniatura o la orfebrería. ¿Cabe imaginar la sorpresa y admiración que suscitaría el diseño del relicario del Santo Entierro en la Pamplona del siglo XIII? ¿No sería a través de obras como esta por las que el cabildo se animó a rehacer el claustro catedralicio, a finales de ese siglo, con una refinada y ligera solución gótica?



Relicario del Santo Entierro.

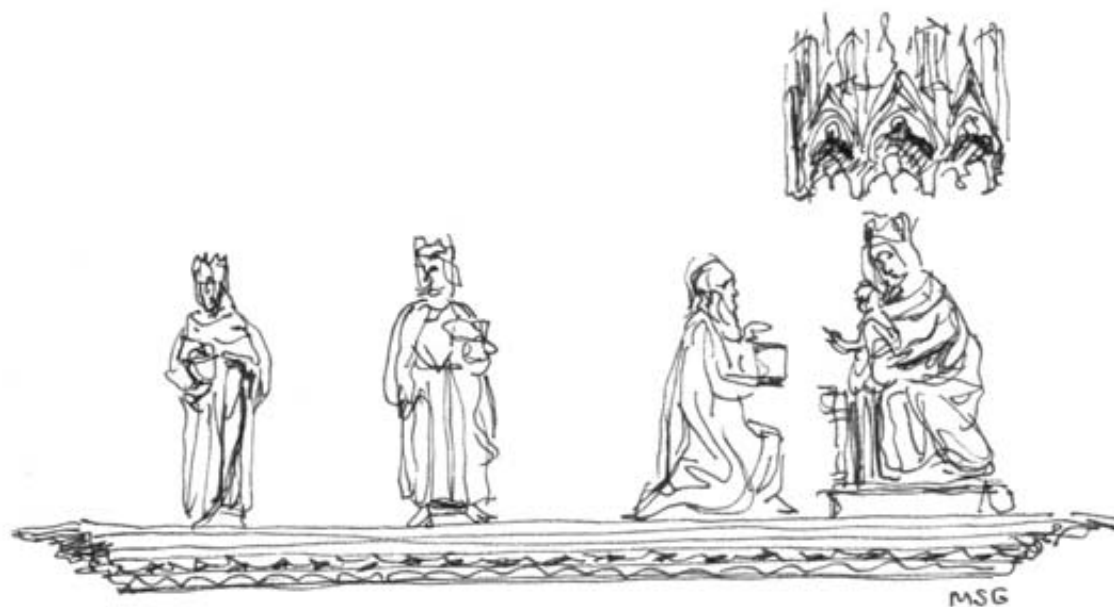
ESCUPTURAS

Una de las cosas que más llaman la atención del visitante en la catedral de Pamplona es la extraordinaria calidad de las esculturas que se distribuyen en sepulcros y portadas. Vuelve a ser chocante que sean mucho más ricas las portadas que se abren hacia el interior, hacia las galerías del claustro, que la única portada gótica exterior, la que comunica el crucero con la calle, de la que ya hemos hecho mención por el protagonismo que debía de cobrar en las ceremonias de coronación que te-

nían lugar al otro lado del transepto. Quizá fuese el temor a las revueltas y enfren-tamientos, de los que como hemos visto Pamplona iba bien servida, lo que hizo que se despojase de decoración al exterior de la catedral, para ser desplegada en aquellos lugares donde se encontraba protegida. Hasta puede pensarse que el men-guado tamaño de las ventanas abiertas en las naves catedralicias tenga, en parte, pa-recida motivación.

El caso es que el claustro de Pamplona y sus aledaños deben considerarse con justicia uno de los lugares cumbre para la escultura gótica. Los capiteles de las galerías del claustro pamplonés contienen escenas interesantísimas, entre ellas algunas que muestran, con la excusa bíblica del episodio de la construcción de la torre de Babel, a operarios y canteros (mujeres y hombres) en acción, así como a carpinteros «de lo blanco» (la carpintería de estructuras) labrando vigas. También hay en uno de los mu-ros, a modo de altorrelieve, una preciosa escena de la Adoración de los Reyes Magos en original disposición, con las figuras situadas a lo largo de una repisa.

Pero son los sepulcros y portadas los que concentran el mayor interés. Dejando aparte el de Carlos y Leonor, al que luego nos referiremos, sorprende la hermosura de las figuritas que acompañan a la tumba de don Leonel de Garro, y sobre todo re-sulta conmovedor el gesto alegre con que se despide de la vida una preciosa infanta, colocada ahora en vertical, como un tapiz o un lienzo, en un muro del interior de la catedral; este último es el único cenotafio regio que sobrevivió a la ruina de la cate-dral románica.



Adoración de los Reyes.



La Virgen del Amparo.

lo que se suele llamar «microarquitectura», que refleja aspectos idealizados de la construcción a una escala muy reducida, y que acaso recuerden a las maquetas de madera con las que, como hemos referido en Burgos, los antiguos arquitectos presentaban al cliente sus proyectos.

Pues bien, el doselete de la Virgen del Amparo representa justamente lo que le falta a la catedral de Pamplona: una cabecera monumental, con la consabida corona de capillas radiales dispuestas alrededor de la girola. Así, aunque la portada es anterior al derrumbe del templo románico, este doselete parece un reflejo soñado de

En cuanto a las portadas, hay en el claustro nada menos que cinco con excelente trabajo escultórico: la de la capilla Barbazana, con san Pedro y san Pablo flanqueando el acceso en animada conversación; la Puerta Preciosa, por la que se accede al dormitorio, que aunque deba su nombre al salmo que se pronunciaba al franquearla es doblemente merecedora de tal denominación; la del refectorio, con las personificaciones de la Iglesia y de la Sinagoga —esta última, con los ojos vendados— representando un discurso maniqueo muy propio de la época; la del Arcedianato, situada de espaldas a la entrada actual de visitantes, y la del Amparo, que comunica con las naves catedralicias y que tiene el tímpano atestado de personajes, los apóstoles y los ángeles que lloran la muerte de la Virgen.

En el parteluz de esta última portada se encuentra la Virgen del Amparo, a la que atenderemos un momento por el espectacular doselete que pende sobre su cabeza. El doselete es en el gótico un síntoma de ensalzamiento y respeto, como prueba la escena de la Adoración de los Reyes antes citada, donde la Virgen y el Niño son las únicas figuras tratadas con semejante honor. El dosel era a las estatuas lo que el palio a los personajes notables, una forma de destacarlos y mostrarles respeto (en España lo de ir bajo palio nos trae recuerdos amargos, pero ésa es otra historia). Los doseletes pertenecen a

lo que, por falta de fondos y otras posibles razones, en Pamplona nunca se llegó a materializar.

Otro detalle significativo de esta portada es que en ella se encuentra una serie de relieves con los trabajos de Hércules. Con este tema, que se divulgó mucho a partir del Renacimiento, se pretendía establecer un paralelo entre las virtudes del héroe griego y las del usuario del edificio, normalmente el dueño de un palacio. Que la catedral de Pamplona contenga una serie de trabajos hercúleos es un nuevo motivo para pensar que el poder civil de la Corona no andaba muy lejos de quienes dictaban los temas que habrían de ejecutar allí pintores y escultores.

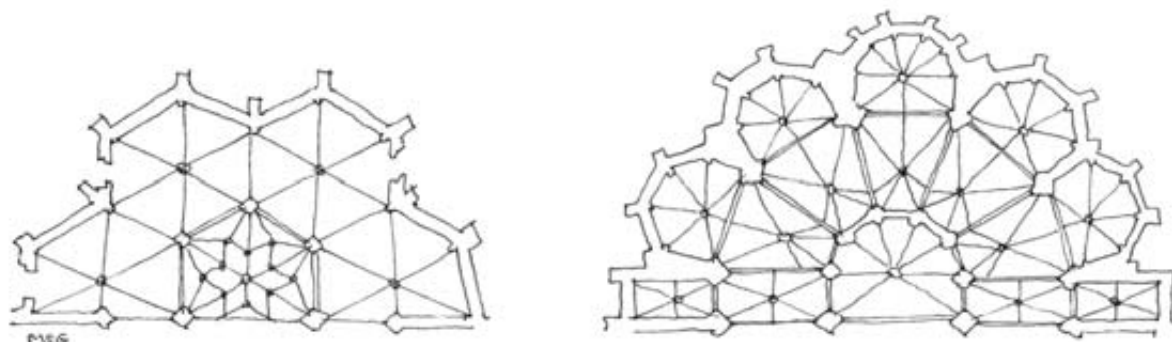
UN PLAN EMPOBRECIDO

Ya hemos hecho mención del interés personal de Carlos el Noble y de Leonor de Castilla por auspiciar la obra catedralicia. A su muerte, su hija doña Blanca heredó tal misión, aunque para entonces el impulso primero había ido decayendo. Como se dijo, la obra gótica no comenzó, como es habitual, por la cabecera, sino que conservó provisionalmente la románica para seguir celebrando los oficios y compuso primero las naves, manteniendo también la fachada para que permaneciera, según nuestra suposición, la tribuna real en ella situada.

Torres Balbás apunta que el grosor mayor de los pilares del crucero significa probablemente que se planteó la erección de un cimborrio, nunca ejecutado. La falta del cimborrio, como el aspecto de las naves, encaja en una imagen general de austeridad. Si recordamos el aspecto de la nave mayor de otras catedrales coetáneas, como Oviedo o Palencia, apreciaremos más aún en la de Pamplona el tamaño reducido de las ventanas y la desnudez de los muros, carentes de triforio. Resulta claro que la catedral de Pamplona es no sólo más pequeña, sino más sobria, que es una forma elegante de decir más pobre. Y creemos que esa misma sobriedad que domina en las naves fue la que obligó a concebir una solución imaginativa para la cabecera del templo, construida en último lugar, en las postrimerías del siglo XV, cuando también la hija de Carlos el Noble había fallecido.

Como la construcción de una capilla mayor con girola y capillas radiales resultaba muy costosa, se llegó a un hallazgo ingeniosísimo: englobar esos elementos en un ámbito común a partir de un plan geométrico muy sencillo, mediante hexágonos encajados entre sí, como las celdillas de un panal de abejas. En resumen, lo que siempre se ha visto como una llamativa licencia del arquitecto es, seguramente, consecuente

con la ausencia de medios. La cabecera de la catedral de Pamplona es una respuesta genial a unos principios ahorrativos: podría calcularse la reducción de costes (cimentación, acarreo y labra de materiales, andamiajes, cimbras, etc.) que ofrece la solución pamplonesa con respecto a una cabecera convencional, dotada con un ábside poligonal rodeado por una girola anular, coronada por las correspondientes capillas radiales; o sea, exactamente lo que a modo de maqueta, como recordatorio de lo que nunca se llegó a hacer, pende en forma de doselete sobre la cabeza de la Virgen del Amparo.



Comparación entre la cabecera de Pamplona y la de Palencia.

La forma de la cabecera de esta catedral produce, sin embargo, una incómoda anomalía, que se aprecia con claridad desde la hoy vacía nave mayor: la existencia de un pilar en medio del altar. En la Edad Media no había grandes prejuicios a la hora de dividir un espacio por la mitad, como demuestran las iglesias de dos naves de los Jacobinos de Toulouse o la de Udalla, pero la presencia del pilar pamplonés no deja de ser inquietante.

Para comprender el efecto original de este pilar axial, habría que rehacer el altar según se encontraba antes de la reforma de mediados del siglo XVI: justo allí, ante el pilar central, estaba al principio situado el sepulcro de Carlos III y Leonor de Castilla. El enterramiento en el presbiterio, privilegio normalmente reservado sólo a los obispos, era permitido en ocasiones excepcionales para los propios reyes, como podía verse también hasta principios del siglo XVI en Toledo. No conocemos la forma primera de este primitivo conjunto, pero puede suponerse que el extraño doble arco que cierra el presbiterio pamplonés sería, cuando fue construido, un buen punto de visión del doble sepulcro real para los que transitaran por la girola.

A partir de la mitad del siglo XVI, el núcleo solemne de la catedral fue reformado y enriquecido. El coro recibió una lujosa sillería con sitiales renacentistas y fue cerrado por una reja que se correspondía en magnificencia con la gótica que precede al

presbiterio. Para realzar este último, se trasladó el sepulcro real hasta el coro y se construyó un nuevo retablo. Todo ese conjunto, con el que el Renacimiento escribía con brillantez una nueva página en la larga historia de la sede pamplonesa, fue desbaratado, como veremos, a partir de los años cuarenta del siglo XX. Pero antes, a finales del siglo XVIII, ya habría una ocasión para que la catedral medieval de Pamplona sufriese una modificación traumática.

VENTURA SVENTURATO

La plaza Mayor del madrileño pueblo de Ciempozuelos todavía recuerda, con sus galerías de madera, el tiempo en que nació allí, en 1717, un niño al que sus padres, Manuel Rodríguez y Jerónima Tizón, llamaron Ventura. Con su padre, maestro albañil, dio los primeros pasos en camino del que sería su objetivo profesional y también hacia su inesperado destino postrero: ser uno de los mejores arquitectos españoles de su siglo y, después, convertirse en uno de los personajes que más resentimiento provocan entre los aficionados al arte medieval.

Tras sus inicios en el taller paterno, Ventura Rodríguez Tizón colaboró con arquitectos franceses e italianos que trabajaban por entonces en la corte. Francia e Italia se caracterizan por su Barroco clasicista, lo que explica que a Ventura se le asigne en nuestro país tanto la etiqueta de barroco como de neoclásico. La cuestión es que Ventura Rodríguez simultaneaba su talento para trazar edificios de nueva planta con su obsesión por modificar (a su juicio, corregir) los que habían sido construidos en los siglos medievales. Con la excusa de los problemas de conservación, nuestro hombre no paraba de proponer a la Real Academia de San Fernando, en la que él logró gran poder y que por entonces tenía potestad para sancionar o no la validez de un proyecto, el derribo o transformación de alguna de las joyas de nuestra Edad Media; y algunas veces lo consiguió.

Era un síntoma de su tiempo. Los ilustrados más cultos, como Antonio Ponz (o Laugier en Francia, por no hablar de la larga tradición de desprecio hacia lo medieval de la que hacían ostenta-



Ventura Rodríguez.

ción ciertos cultivados italianos), denigraban por lo común las construcciones medievales que encontraban en sus numerosos viajes, sobre todo si eran anteriores al gótico, y cuando daban con una que les parecía más armoniosa y refinada no dejaban de extrañarse. Esa inquina sólo era superada, si acaso, por la que sentían hacia lo que en la actualidad conocemos como «barroco castizo», el de los Churriguera o el de Pedro de Ribera, quienes por cierto, aun siendo el suyo un arte de gran refinamiento, conectaban mucho mejor con los gustos populares que con los de la minoría de los académicos.

Para estos últimos, las únicas formas realmente válidas eran las del clasicismo: Ventura se revelaba un continuador respetuosísimo de obras como las catedrales renacentistas de Jaén (donde erigió la maravillosa capilla del Sagrario) o de Valladolid, pero era incapaz —o casi incapaz, como luego veremos— de comprender las virtudes de un edificio medieval. Cuando la catedral gótica de El Burgo de Osma presentó grietas, la propuesta de Ventura Rodríguez fue sustituirla por otra dibuja-



Fachadas comparadas del Templo Magnífico y de la catedral.

da por él. La iglesia románica de Santo Domingo de Silos se demolió para construir en su lugar un nuevo templo proyectado por Ventura, y su sin par claustro, el más celebrado de todo el románico europeo junto al de Moissac, se salvó de milagro al acabarse el dinero. Y la vieja fachada principal de la catedral de Pamplona fue destruida para dar paso a la actual, que pese a su innegable calidad no ha terminado, desde su construcción hasta hoy, de dejar satisfecho a nadie.

Aparte de que muchos preferiríamos que siguiese existiendo la fachada románica que fue sustituida por la de Ventura Rodríguez, la razón íntima del fracaso del arquitecto en Pamplona podría buscarse, jugando a hacer un diagnóstico freudiano, en una «frustración juvenil». Ventura Rodríguez llegó a hacer realidad proyectos muy notables (como arquitecto, es en cierto modo nuestro tardío Bernini), pero fue quedándose en el tintero cierta idea grandiosa, una de las primeras de su carrera. Para agradecer su temprana recepción como miembro de la romana Accademia di San Luca, dibujó las plantas y alzados de un hipotético «Templo Magnífico», verdadera

glosa del Barroco clasicista al que estaba adscrito. Y esa imagen de un pórtico como de templo romano, inserto en una amplia fachada eclesial que precedía a una gigantesca cúpula, debió de quedar impregnada seguramente en sus sueños de arquitecto. Algún ensayo pudo quizás hacer en obras efímeras, como las que servían para recibir con festejo a los reyes, o en edificios de escala modesta, como la iglesia de Santa Fe, en la vega de Granada. Había pasado un cuarto de siglo desde su teórico y nonato Templo Magnífico cuando volvió a proponer una columnata descomunal para la catedral de Toledo, que tampoco se construyó.

El Greco, como pintor, ya consideraba suficiente obra de ar-



quitectura la dibujada sobre un papel, pero un arquitecto no puede sentirse del todo satisfecho hasta ver materializados —pasados a materia— sus proyectos. La oportunidad de llevar a la realidad su idea soñada asaltó a Ventura Rodríguez con sesenta y cinco años, tres antes de su muerte y cuando dirigía una obra dotada de un carácter práctico «a la romana»: el acueducto de Noain, en las afueras de la capital navarra. Por intermediación de Antonio Ponz, nuestro personaje fue encargado de construir una nueva fachada para la catedral, en sustitución de la románica. Y Ventura Rodríguez retomó lo que fue posible aplicar allí de su proyecto de juventud, reducido a la fachada, la cual debía además menguar de escala para adaptarse a las dimensiones de la iglesia gótica que existía tras ella.

El resultado, acabado en 1800, inspiró duras palabras al ya referido Victor Hugo, quien a través de *Nuestra Señora de París* había dejado bien claro su amor por el gótico y su hostilidad hacia las construcciones contemporáneas. La fachada de Ventura le pareció a Hugo una «horrible máscara», y a las torres les adjudicó el mismo apelativo, «orejas de burro», que venían aplicándose a los campanarios que Gian Lorenzo Bernini había añadido dos siglos antes al romano Panteón.

Hoy, como espectadores modernos, debemos apreciar las virtudes de la diversidad, aunque nadie pueda evitar que sintamos una legítima nostalgia hacia la fachada románica que desapareció. También podemos reconocer, en su descargo, un inesperado gesto de respeto hacia la catedral gótica por parte del arquitecto dieciochesco: para acoplar su fachada con el interior medieval, hubo de prolongar las naves con un último tramo que en nada se distingue de lo construido en el siglo XV; en ese tramo incluso se prestó a dibujar unas capillitas que imitan las «bárbaras» formas góticas, ¿señal de la condescendencia que puede traer consigo la vejez?

Pero, aun evitando la radicalidad de Hugo, no podemos dejar de señalar el principal defecto de que adolece la última obra de Ventura Rodríguez: al comprimir un proyecto previo en el que todo tenía mayor desarrollo, quedó unido en un conjunto compacto lo que nunca debió estarlo. El problema de construir iglesias con forma de templo clásico es que no hay modo satisfactorio de colocar en ellas un elemento que en Grecia y Roma no existía: la torre-campanario. En la Madeleine de París, o en la capilla de San Jorge del jardín cántabro de Las Fraguas, se prescindió directamente de torres o de espadañas. Y en obras de un clasicismo depurado, como la iglesia de la Encarnación, en Montefrío, o la de San Pelayo, en Arredondo, la torre se relega a una posición trasera, para que no perturbe la imagen clásica de la fachada principal del templo.

Pedimos perdón por la expresión, que utilizamos porque ya es tradicional, pero si es paradigmático que a un Cristo le sientan mal dos pistolas, poco menos mal le

quedan dos campanarios a un templo romano. Los que Bernini añadió al Panteón erigido por Adriano, que acabamos de nombrar, fueron desmontados en cuanto se pudo. Y en Viena, Erlach acudió a una treta muy ingeniosa para conservar la raigambre clásica de su iglesia de San Carlos Borromeo sin prescindir por ello de campanarios: dio a las dos torres que flanquean el pórtico clásico la forma, duplicada, de la columna de Trajano.

La fachada de la catedral de Pamplona puede parecernos excelente si tomamos por separado cada una de sus partes, pero fracasa al pretender una emulsión irresuelta, porque el enfático clasicismo del pórtico queda reducido y hasta ridiculizado por su convivencia, inevitablemente hostil, con los altos campanarios que lo flanquean.

LA HISTORIA MÁS RECIENTE

Tras la conclusión de la nueva fachada en 1800, cabría esperar que había terminado para la catedral de Pamplona su larga experiencia de percances y destrucciones. El XIX fue, en efecto, un siglo tranquilo, si exceptuamos el ya referido cambio de régimen capitular, que no afectó al edificio. Sin embargo, en el siglo XX aguardaban a la catedral nuevas pérdidas, debidas no a accidentes o a hechos de armas, sino a lo que Juan Antonio Gaya Nuño llamó con acierto «la destrucción pacífica del patrimonio artístico español».

La desolada posición actual del sepulcro de Carlos III y Leonor de Castilla, plantado en medio de la nave, se debe a la destrucción, en 1946, del coro que lo enmarcaba desde el siglo XVI. Entonces, siguiendo una moda ignorante cuyos ecos aún no se han apagado —y que en la catedral pamplonesa venía proponiéndose desde los planos teóricos de Ángel Santos de Ochandátegui, fechados en el mismo año de conclusión de la fachada—, la sillería coral fue malamente adaptada en el pequeño presbiterio, mientras la preciosa reja, digna respuesta renacentista a la gótica que cierra el altar mayor, se trasladó a una capilla lateral. La ya de por sí desnuda nave catedralicia quedó, con la pérdida del coro, despojada de su mejor gala, y el espacio catedralicio, de lo que recordaba su función y lo dotaba de sentido.

La capilla Barbazana, por su parte, fue víctima en los mismos años cuarenta del pasado siglo de una restauración efectuada bajo los siempre temibles principios (no sólo en el campo de la restauración) del purismo. Así, se eliminó en ella todo lo que no se considerara suficientemente gótico, aunque fuese auténtico. En esta capilla, los ventanales estaban cerrados originalmente por celosías de yeso con dibujos arabizan-

tes (de esta solución hablaremos en el capítulo dedicado a la catedral de Santo Domingo de la Calzada). Esas bellísimas celosías se sustituyeron, cómo no, por policromas vidrieras, que dan a este espacio un carácter gótico, digamos, homologado. También se perdió en fechas recientes el patio del Arcedianato, que no era monumental, pero sí arropaba la entrada por el claustro de manera mucho más digna que la destartada plazuela que atraviesa el visitante en la actualidad.

Hay que añadir que en las restauraciones de posguerra se usó con profusión el cemento pórtland. Si el visitante encuentra hoy que una parte del claustro está envuelta con redes, en previsión de que puedan caerse trozos, no crea que se halla ante un caso del «mal de la piedra». El citado mal no existe, la piedra sólo enferma si le aplicamos materiales o tratamientos inadecuados. El cemento, un material rígido, que impide la transpiración y que contiene sales, es un agente destructor si lo aplicamos a la piedra, y su frecuente uso en restauración hipoteca gravemente la vida futura de los edificios.

Pero las restauraciones pueden también servir para recuperar valores perdidos, aunque en arquitectura esto ocurra menos veces de las deseables. A finales del siglo XX la catedral de Pamplona se sumió en un largo y costoso proceso de rehabilitación, que afrontó muchos de los problemas que padecía el conjunto monumental. La intervención se aprovechó, como debe ser, para ampliar el conocimiento sobre el objeto intervenido, lo que en este caso supuso la excavación arqueológica del subsuelo, que deparó restos romanos y altomedievales, así como la cimentación e incluso las primeras hiladas de sillares de la catedral románica. En este aspecto, sólo faltaría hacer algún día una detallada inspección de los cimientos de la fachada barroca, ya que no sería raro encontrar allí buena parte de las piezas, esculpidas o no, de la románica: en la construcción de la nueva iglesia de Santo Domingo de Silos, Ventura Rodríguez no dudó en usar como material de relleno un exquisito tímpano de la iglesia anterior, el cual, recobrado hace unos años, luce hoy como una de las principales obras del museo local.

Lo más sorprendente de la catedral restaurada es, sin duda, la recuperación de la policromía. El arquitecto Le Corbusier, abanderado del Movimiento Moderno, dio una nueva muestra de la peculiar óptica con la que miraba las construcciones históricas con el título de un escrito que sirvió durante algún tiempo como lema: «Cuando las catedrales eran blancas». Luego se ha demostrado que los templos medievales (como antes los griegos y romanos) eran multicolores, aunque la pintura que los enriquecía y que subrayaba su dibujo arquitectónico se haya perdido en la mayoría de los casos.

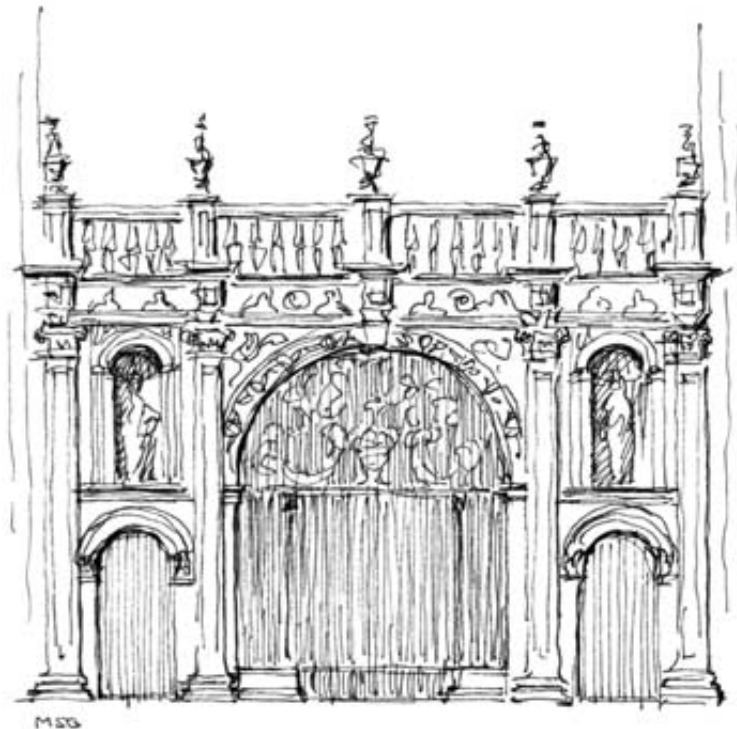
Todavía hay testimonios originales de policromía medieval, como en las catedrales de Lausana y Poitiers o en la portada principal de la colegiata de Toro; a esa lista debe adjuntarse, tras la última restauración, la catedral de Pamplona. Para los que conocieron este edificio antes de las recientes obras, el aspecto que ofrece en la actualidad les sorprenderá en alto grado. En las claves de las bóvedas ha surgido, bajo capas de pintura ocre, una serie magnífica de motivos heráldicos, aunque el cambio más radical se ha producido en el presbiterio. Este ámbito, que antes parecía pobre y oscuro, está ahora engalanado con figuras de ángeles en las enjutas de los arcos y con un cielo de intenso azul, lleno de estrellas doradas, que colma la superficie de la plentería.

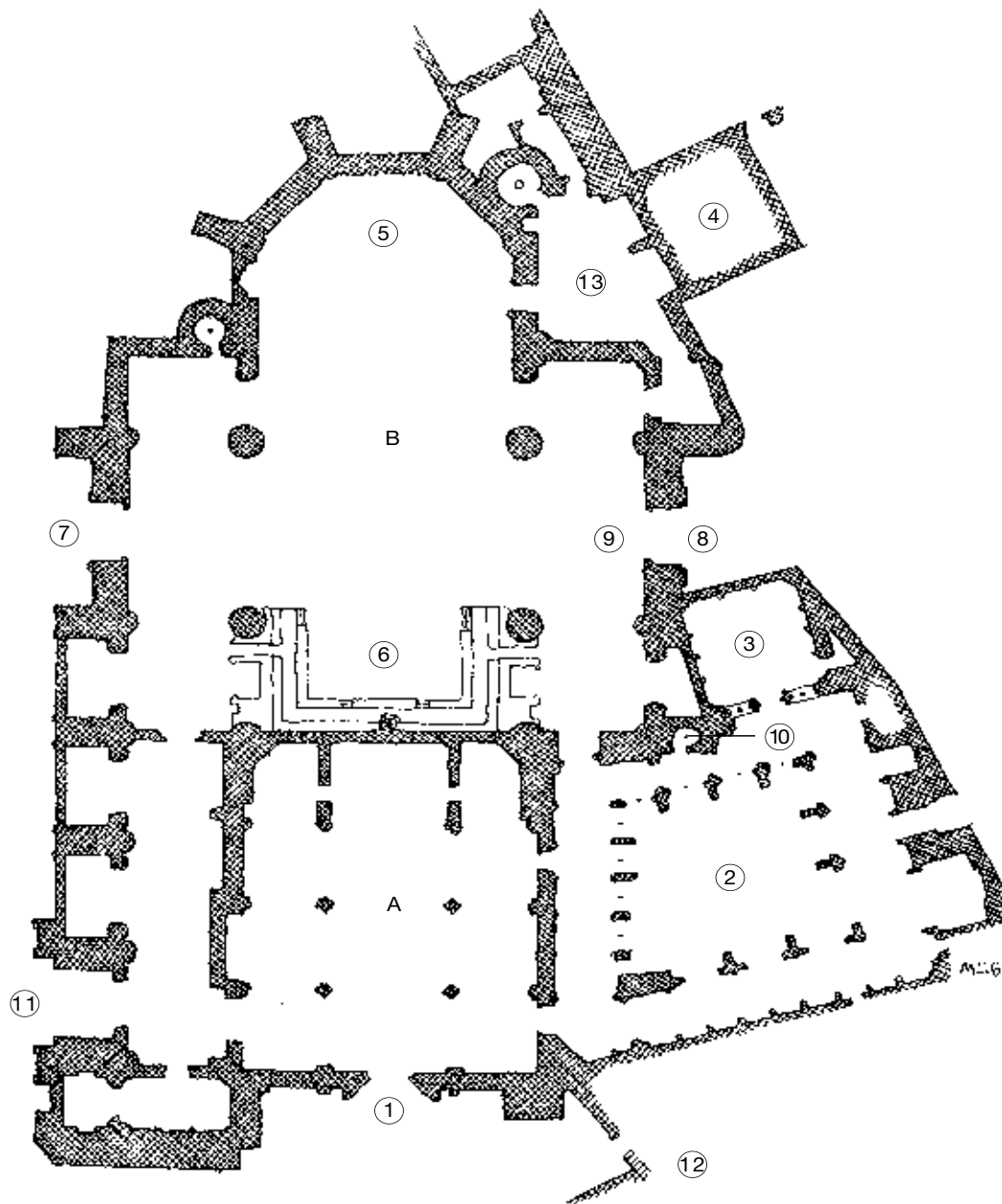
Decíamos al principio que la reciente y ambiciosa restauración no ha podido devolver a la catedral su antigua magnificencia. Quizá llegue un día en el que podamos actualizar este capítulo con dos noticias afortunadas: el hallazgo arqueológico de nuevos restos de la fachada románica del maestro Esteban y la reposición del coro —no es imposible: hace poco, el Instituto del Patrimonio Histórico Español ha hecho esta encomiable operación en la cartuja de El Paular—, con la reja y la sillería hoy desplazadas, en el centro de la nave, arrojando de nuevo en su eterno reposo a Carlos III el Noble, al cual debe en buena parte la catedral gótica de Pamplona su misma existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- FORTÚN, L. J. (dir.), *Sedes reales de Navarra*, Pamplona, 1993.
- GARRIZ AYANZ, J., *Catedral de Pamplona. Guía histórico-artística*, Pamplona, 1966.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., «Monarquía y arte en Navarra, siglos XIV-XV», *Cuadernos de Arte Español*, n.º 78, Madrid, 1992.
- , «El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia», en *La piedra postrera*, Sevilla, 2007.
- (coord.) *Enciclopedia del románico. Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008.
- NAVALLAS REBOLÉ, A. (dir.), *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994.
- YÁRNOZ LARROSA, J., *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid, 1944.

PLASENCIA
CAMBIO DE ESCENA



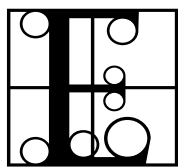


A. CATEDRAL VIEJA

- 1. Fachada principal
- 2. Claustro
- 3. Sala capitular (el Melón)
- 4. Torre

B. CATEDRAL NUEVA

- 5. Altar mayor
- 6. Coro
- 7. Puerta Norte
- 8. Puerta Sur
- 9. Órgano
- 10. Bóveda espiral
- 11. Portada inacabada
- 12. Palacio episcopal
- 13. Sacristía



n España hay pocos edificios que hayan recibido elogios semejantes a los que se han dedicado a la catedral de Plasencia, lo cual choca con el relativo desconocimiento que, para el gran público, pesa sobre ella. Autores como Harvey y Hoag la sitúan entre los monumentos más grandiosos del mundo, y Antonio Ponz escribió a finales del siglo XVIII que en su estilo (que define como gótico moderno) «podría tener el primer lugar entre todos los de España, si se hubiese acabado». A ese mismo estilo y, según Ponz, inferiores en categoría a la de Plasencia, pertenecen, nada menos, las catedrales de Astorga, Barbastro, Salamanca y Segovia. Por su parte, Leopoldo Torres Balbás escribió que «el templo de Plasencia es, o pudo ser, de haberse concluido, la obra maestra de la arquitectura medieval tardía en España, el gran santuario en que el gótico nacionalizado del siglo XVI alcanzase su máxima y más elocuente expresión».

En sus comentarios, Ponz y Torres Balbás recalcan aquello que siempre ha llamado la atención acerca de la sede placentina: se trata de un edificio inconcluso. O, mejor dicho, de la suma de dos edificios incompletos, ya que la catedral medieval quedó a medio demoler y la renacentista (o de gótico nacional, según Torres Balbás), destinada a ocupar su lugar, a medio construir, dando lugar a una imagen que Fernando Chueca describe diciendo que «la nueva iglesia iba tragándose a la vieja como el pez grande se come al chico». Pese a lo que pudiéramos pensar, y aunque la catedral de Plasencia es el ejemplo más llamativo de *templum interruptum* de cuantos existen en nuestro país, su estado no es algo excepcional: sin llegar a la magnitud de Plasencia, pueden verse situaciones similares en la colegiata de Ronda o en multitud de templos parroquiales a medio ampliar (Chinchilla, Urueña, Torressandino...). Y en Francia se encuentran en idéntico estado, con la iglesia vieja atragantada en las fauces de la nueva, catedrales tan relevantes como las de Beauvais y Narbona.

En este capítulo referiremos someramente el doble proceso constructivo de la catedral placentina, ligado a los dos momentos de máximo esplendor de la ciudad,

y atenderemos a algunos de los artistas que participaron en la construcción y exorno del templo; pero traicionaríamos el sentido de nuestro libro si no aprovechásemos la ocasión para, en los últimos apartados, acercarnos a las sugerencias y problemas que pueden llegar a depararnos las obras de arte inacabadas.

COMPETENCIA URBANA

Como casi todas las catedrales iniciadas en la Edad Media, la de Plasencia se encuentra junto a las murallas. Lo que resulta menos habitual es que la ciudad de Plasencia fue concebida (tras su fundación, a finales del siglo XII, por Alfonso VIII) conforme a un plan urbano en el que estaba prevista una gran plaza rectangular, situada en el centro del casco amurallado. Por lo general, las plazas mayores fueron planificadas en época moderna, durante los siglos XVI al XVIII, y se constituyeron entonces en nuevos centros de actividades que rivalizarían, como hemos visto en León, con la catedral; sin embargo, en Plasencia, la plaza y la catedral fueron planificadas al mismo tiempo, con lo cual hubo desde un principio competencia entre los dos centros, uno cívico y otro religioso, que dominaban el núcleo. Insistimos en ello porque la necesidad de sobreponerse al creciente protagonismo de la plaza Mayor pudo ser uno de los motivos para la forma dada a la catedral al plantearse, en los últimos años del siglo XV, la renovación de su sede.

Desde la entrada a la ciudad por el puente de Trujillo, la masa incompleta de la catedral, asomando sobre la muralla, resulta impresionante. Por el contrario, para quien llegase a Plasencia desde los caminos de Béjar y de La Vera, la catedral quedaría prácticamente oculta, pues se encuentra en la cota más baja de todo el recinto; desde allí, llamarían mucho más la atención (antes de la desaparición del castillo y de que alteraran el lugar los modernos bloques de viviendas) las construcciones situadas en lo alto de la ciudad: la fortaleza y el acueducto. El templo mayor fue desde siempre el edificio más importante del conjunto urbano, pero su situación en un punto excéntrico y deprimido lo obligó a pujar para destacarse, sobre todo cuando, a partir de los siglos XV y XVI, los palacios y conventos circundantes cobraron una relevancia que amenazaba con robarle su papel preponderante. De ese mismo espíritu parece participar el palacio episcopal, que a partir de su fundación medieval fue ampliándose en tiempos del Renacimiento y el Barroco, añadiendo en cada una de esas épocas elementos (chimeneas, piñones, miradores...) que acentuasen su imagen dentro de la escena urbana.



La catedral, tras las murallas.

Una explicación parecida tienen las plazas que rodean la catedral, que ya en el siglo XVI estaban cuidadosamente pavimentadas y en las que, como se ha escrito, tendrían lugar «múltiples actos y acontecimientos religiosos, incluso funciones teatrales y autos sacramentales». Está claro que esas plazas, destinadas a acoger celebraciones, suponían para la catedral una forma de compensar el papel central de la plaza Mayor; un espacio cívico, este último, dominado desde el siglo XVI por el edificio consistorial, donde se llevaban a cabo desde ceremonias públicas a corridas de toros y que permanece como el principal foco de actividad de la ciudad cuando, hoy como hace siglos, se emplaza allí el mercado semanal.

LA PRIMERA CATEDRAL

Para el asentamiento de Plasencia se eligió un lugar privilegiado, entre los montes que la protegen del frío por el norte y la vega, abundantemente regada, que la surte de frutos. A ello se suma su ubicación junto a la vía de la Plata, que le otorga un papel importante como estación en las comunicaciones entre Andalucía y Castilla. Con un enclave semejante, ya sólo faltaba que la ciudad fuese hermosa y bien edificada para que alcanzase el objetivo grabado en su escudo, donde se declara hecha «para agradar a Dios y a los hombres».

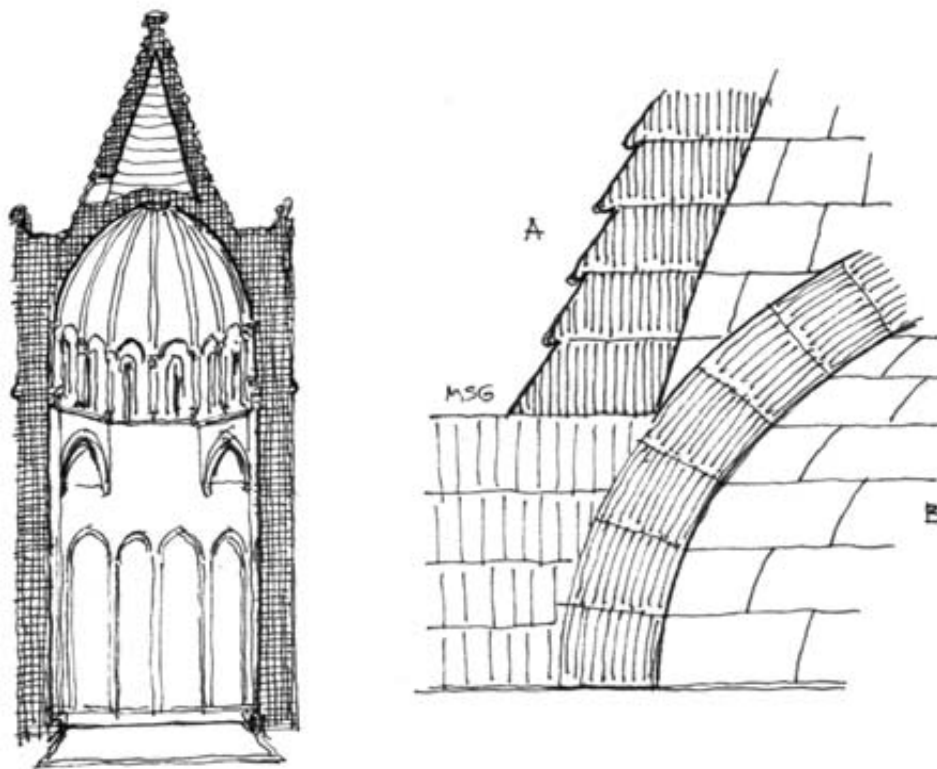
Aquí no ocurrió como en Vitoria, donde costó siglos que su iglesia mayor lograra ser nombrada colegiata y, mucho más tarde, catedral. Entre las prerrogativas que acompañaron a Plasencia desde su nacimiento estuvo la condición de sede episcopal, lo que contribuiría, junto a la muralla y la actividad comercial, a consolidarla como bastión frente a la entonces cercana frontera andalusí. De hecho, poco después de su fundación fue tomada por los musulmanes, aunque no pasara de ser una ocupación efímera. La catedral medieval surgida en esa ciudad flamante se materializó a un ritmo más lento del que cabría esperar. Debió de iniciarse en la primera mitad del siglo XIII, aunque doscientos años más tarde aún se estaba concluyendo el claustro, que no es precisamente una obra ambiciosa. Entre la fachada (la parte que denota mayor antigüedad, con su portada de aire todavía románico) y el claustro estuvo trabajando en la ejecución de la torre y de las naves Juan Francés, autor de la fuente de bronce

del monasterio de Guadalupe. Las naves de esa catedral, levantadas en el siglo XIV, no tendrían mucho de particular si no fuese por un detalle decorativo de sus bóvedas, salpicadas de cabecitas en alto-relieve. Este motivo nos hace pensar, por su parentesco con obras documentadas en las catedrales de Oviedo y Poitiers, e incluso por su relación con algunas piezas de orfebrería medieval, que tales cabezas de piedra estarían en su día completadas con cuerpos pintados en la plementería.

Pero además de este detalle curioso y del efecto monumental logrado por la vieja fachada, la catedral placentina dio, durante la Edad Media, un fruto prodigioso; más concretamente, un melón. Así es llamada, por la forma de su cubierta, la sala capitular, edificada en el siglo XIII como dignísimo remate a la tradición procedente de los cimborrios catedralicios de Zamora y Salamanca. Siguiendo el modelo de este último, la sala capitular placentina se remata con una estructura



Fachada de la catedral vieja.



Sección de la sala capitular, y diferencia entre una bóveda falsa por aproximación de hiladas (A) y otra verdadera (B).

doble, formada por una bóveda interior y una cubierta exterior más apuntada, que es el «melón» propiamente dicho. Entre ambas capas de piedra hay un espacio hueco, al que es posible acceder por un vano muy angosto; una vez dentro, el interior de la cubierta nos recuerda lejanamente, por su forma apuntada y por tratarse de una falsa bóveda —hecha no con dovelas radiales, sino mediante la aproximación en voladizo de las sucesivas hiladas horizontales de piedra—, a las famosas cámaras sepulcrales de Micenas.

GLORIA A LOS REYES

Ya se ha visto que la fundación de Plasencia respondió a una iniciativa real, tutela que solía ser muy favorecedora para las ciudades y villas que la disfrutaban. Como pudimos comprobar en Burgos, las guerras civiles provocaron, durante la Baja Edad Media, que muchas poblaciones castellanas fuesen donadas como pago a la nobleza que

hubiese apoyado al bando ganador: antiguas villas de realengo pasaron a ser señoríos sometidos al poder, a veces no muy suave, de las casas nobles.

En ese contexto se comprende mejor una de las obras maestras que encontramos en la catedral de Plasencia. Durante más de cuarenta años, de 1442 a 1488, Plasencia dejó de pertenecer a la Corona para convertirse en un enclave señorial, tras ser donada por el padre de Isabel la Católica, Juan II, a Pedro de Zúñiga, titulado primer conde de Plasencia. En el último año citado la ciudad fue tomada en nombre de los Reyes Católicos, que la devolvieron a su antiguo estado como ciudad de realengo, un hecho que fue fijado de inmediato a través de inscripciones grabadas en piedra y colocadas encima de las principales puertas de la muralla. Isabel y Fernando tuvieron una política restrictiva con la levantisca nobleza, y a ellos se debe el desmoche de muchos castillos señoriales y de casi todas las torres que coronaban las altivas mansiones nobles de Cáceres.

Aparte de las inscripciones referidas, Plasencia festejó a los reyes dedicándoles uno de los monumentos más hermosos que puedan imaginarse: sus retratos, coloca-



Sitial del coro con el retrato de Isabel la Católica.

dos en los siales de los extremos del nuevo coro catedralicio. No es raro que los coros, catedralicios o monásticos, reservasen asientos a los monarcas. Estos llegaban a utilizar las sillerías corales para ceremonias y reuniones civiles, como hemos visto en Barcelona o como ocurrió en Zaragoza, donde Pedro el Ceremonioso exhortó a sus invitados desde el púlpito de la seo. En la catedral de Segovia encontraremos un coro con asientos reales, al igual que en el convento de Santo Tomás de Ávila; en todos ellos, la posible asistencia de la reina suponía una excepción al veto de esos espacios religiosos a la presencia de mujeres. Lo extraordinario de los siales regios del coro placentino es que en él la presencia de los reyes supera la habitual instalación de la heráldica regia al recibir, en los altos respaldos, las efi-

gies de Fernando e Isabel, plasmadas en bellísimas taraceas, una técnica que consiste en encastrar en una base rehundida trozos de madera que, con sus distintos tonos naturales, imitan los efectos de claroscuro de una pintura en grisalla. Tales obras, combinadas con las efigies de santos que se despliegan por toda la sillería alta, no resultan muy frecuentes en nuestro país y pueden parangonarse con ejemplos foráneos mucho más conocidos, como las exquisitas taraceas del palacio ducal de Urbino.

Este coro magnífico, al que de inmediato nos referiremos, hubo de ser desmontado al poco de concluirse, pues por los mismos años en que estaba siendo realizado se concibió la reconstrucción de la catedral. Después de servir temporalmente en la catedral vieja, la sillería de madera pasó mucho tiempo almacenada, hasta que pudo instalarse en un nuevo y grandioso templo cuya nave mayor abarca, ella sola, la anchura de las tres naves de la iglesia medieval que iba siendo demolida a su costa.

MISERICORDIAS

El autor de la sillería del coro de la catedral fue Rodrigo Alemán, un artista vinculado también a las sillerías catedralicias de Toledo, Ciudad Rodrigo y Sigüenza. No se sabe mucho de su vida, e incluso sigue discutiéndose si su origen es flamenco, como refiere algún documento, o germánico, como sugiere su apodo. Su obra magna es la sillería de la catedral de Toledo, afortunadamente mantenida cuando se renovó aquel coro, ya a mediados del siglo XVI, y cuyo promotor fue Pedro González de Mendoza, a quien veremos implicar a Rodrigo en el coro catedralicio de Sigüenza. Parece que aceptó la sillería de Ciudad Rodrigo para salir de una apurada situación económica, mientras esperaba que se le concediera participar en el nuevo retablo mayor de Toledo, y la escasa atención que prestó a dicho encargo le supuso enfrentamientos con el cabildo de esa ciudad cercana a Portugal.

Si la sillería toledana es su creación más ambiciosa y la de mayor relevancia histórica, gracias a los cincuenta y cuatro episodios de la guerra de Granada plasmados en sus respaldos, la de Plasencia es quizá la que trasluce en mayor medida la amplitud de recursos de su autor. Es una creación que se complace mostrando los contrarios —lo solemne y lo soez, lo sagrado y lo mundano—, y dedica a cada uno de esos aspectos una técnica diferente y un lugar apropiado. Los respaldos, la parte más expuesta, muestran las antedichas taraceas con las efigies del obispo, los reyes y los santos; a partir de ahí, ocupando las superficies de los sitiales como los hombres buscan en el mundo su lugar para trabajar y vivir o su escondrijo para entregarse a las fe-



Rodrigo Alemán tallando en la sillería.

chorías o a los placeres privados, hay en el coro placentino una pléyade de personajes dedicados a todo tipo de actividades. Por supuesto, muchas de las escenas son de carácter sexual, con el clero participando con fruición en las distintas posturas e intercambios. En esa placentera refriega hay sitio para el carpintero que cepilla una tabla y para el propio Rodrigo Alemán, que talla una Virgen sobre su mesa de trabajo. Estos últimos relieves señalan, como

el escudo con las herramientas del tallista, el orgulloso apego al oficio de los autores de este conjunto.

El marco donde suelen concentrarse las escenas más escabrosas, aquí pero también en Ciudad Rodrigo y en otros coros góticos, son las misericordias. Se trata de unas repisas que toman forma de ménsula al plegarse el asiento hacia arriba, un ardid ergonómico para que los canónigos pudieran apoyarse cuando la liturgia exigiese permanecer largo rato de pie. Por su situación y reducido tamaño, estas piezas resultan casi invisibles para quien observa el coro desde fuera, pero eran evidéntísimas para los que se sentaban en los sitiales; es decir, los miembros del clero catedralicio. Los temas picantes de las misericordias se intentan explicar como episodios moralizantes, basados a veces en cuentos y refranes, pero eso no da razones para lo esencial; indaga en las fuentes iconográficas, pero no explica por qué la Iglesia aceptaba en su recinto esas representaciones, que incluían imágenes despiadadas de la usura e impudicia de una parte del clero. Además, el uso privativo del coro impedía que pudiesen servir para la instrucción de los fieles. Se hace difícil, en suma, a ojos de hoy, entender que los eclesiásticos aceptasen convivir con escenas que los critican de forma tan explícita. ¿Admitirían los directivos y consejeros de una gran empresa actual estar rodeados, en sus reuniones, de cuadros, fotografías y estatuas que los representasen aceptando sobornos o asistiendo a prostíbulos de lujo?

A nuestro juicio, la intención última de estas misericordias tiene relación con elementos procedentes de la antigua Roma: la prevención contra la Némesis. Cuando un general romano obtenía una gran victoria, se le organizaba una fiesta, que incluía una ceremonia denominada *carmina triumphalis* y que consistía, dicho llanamente, en poner a caer de un burro al vencedor. Los soldados sacaban ante el general todos sus trapos sucios, de forma que no pudiera ser dominado por la vanidad y, a raíz de ello, castigado por los dioses. Ese hábito higiénico es, seguramente, el que se ve reflejado en las tallas de las misericordias, convertidas en aviso permanente para quien detentaba el poder otorgado por un sitial catedralicio.



Una misericordia de Plasencia.

Sobre la fiesta del Obispillo, en la que se trastocaban los papeles eligiendo como mitrado a un niño, el cardenal Tavera dejó dicho en Toledo que servía «para ejemplo de la humildad y la inocencia que debe haber en los prelados»; algo parecido a esa fiesta burlesca, que intentó ser prohibida muchas veces por los escándalos que provocaba, debía sustentar la existencia de las misericordias corales. Que el punto de contacto del clérigo con la misericordia fuese la zona que media entre los riñones y los muslos redundaba en la comicidad, que, como todo el mundo sabe, es a la postre el arma más poderosa contra el engreimiento.

A VISTA DE ESCULTOR

Resulta obvio que las antiguas vistas aéreas de ciudades eran siempre, salvo que existiese una alta cumbre vecina, una recreación a partir del plano, al menos hasta que los globos aerostáticos permitieran a Alfred Guesdon dibujar sus célebres panorámicas urbanas *à vol d'oiseau* («a vuelo de pájaro»). Sin embargo, la perspectiva aérea de la Plasencia del siglo XVI contenida en el *Placentiae urbis et eiusdem episcopatus descriptio* pudo tener en la época un equivalente literal; alguien que, si damos crédito a la leyenda, sobrevoló la ciudad partiendo de su punto más alto, la torre de la hoy desaparecida fortaleza. Y no se trató de un ave, sino de un escultor.

Es imposible hablar de Rodrigo Alemán sin referirse al final que le atribuye la tradición. La implicación de Rodrigo con Plasencia rebasa los límites del coro catedralicio, pues dejó en esa ciudad más obras y allí murió. A él se atribuye la portada de las Clarisas, muy cerca de la catedral, y está documentado que construyó el puente Nuevo, en sustitución de uno anterior de madera. Después de crear cuatro sillerías catedralicias, pasar mil vicisitudes y apuros económicos, levantar puentes y aun trazar puertas y retablos de iglesias, se dice que Rodrigo terminó sus días estampado en una dehesa de las afueras de Plasencia, poniendo fin así a un corto vuelo que lo llevó a planear sobre el núcleo urbano. Ponz toma el hecho en serio, dado que lo tratan autores fiables y cercanos a él en el tiempo, y refiere las dos razones con las que se intentó explicar en su día el vuelo del escultor: una lo interpreta como la típica historia de un creador ensoberbecido que reta a Dios y recibe de Él castigo; otra pretendía que, agobiado por acreedores y deudas, Rodrigo se refugió en el sagrado que le ofrecía la torre catedralicia y allí, coleccionando plumas, logró hacerse unas alas con las que pretendió una fallida fuga por el aire.

En este libro apenas hacemos mención a leyendas, que con su sobreabundancia y poder de fascinación dificultan muchas veces la comprensión de los monumentos, pero haríamos mal si, con arrogante escepticismo, rechazásemos de entrada todo atisbo de verdad en la historia del escultor volador. Imitar el vuelo de los pájaros es una vieja aspiración humana, que intentó materializarse por diferentes medios desde finales de los tiempos medievales y el Renacimiento, como demuestran los célebres estudios de Leonardo. Así, con un hombre elevándose penosamente sobre el suelo, comienza *Andrei Rubliov*, la película de Andrei Tarkovsky sobre la vida del famoso pintor de iconos; y en España contamos con un pionero del vuelo humano, Diego Marín, un pastor del pueblo burgalés de Coruña del Conde que, a finales del siglo XVIII, los mismos años en los que Ponz recorría el país, logró planear un buen trecho tras saltar desde el castillo con unas alas fabricadas por él mismo. Por último, recordemos el caso tristísimo del sastre Franz Reichelt, que encontró una muerte instantánea al intentar volar con unas alas grotescas desde el primer piso de la Torre Eiffel; la cercanía del hecho (1912) permitió dejar constancia filmada de esta última y descabellada consecuencia de la tradición de los hombres-pájaro, sucedida cuando comenzaba el desarrollo de la aviación.

No hace falta buscar motivos triviales, como las deudas o las vanidades de artistas, que en aquellos tiempos no se estilaban. A la vista de sus creaciones, de esas misericordias talladas en las que se despliega tanto conocimiento como fantasía, y de la capacidad de pasar de esas menudencias a la solución de obras de ingeniería, resulta

posible advertir en Rodrigo Alemán una singular genialidad, que acaso le llevase al intento de culminar una vida en la que había logrado materializar los frutos de su imaginación con un vuelo que, convirtiéndose en un episodio legendario, logró hermanar al escultor con los seres fantásticos que pueblan sus obras.

PLASENCIA RENACENTISTA

Los Reyes Católicos promovieron, desde finales del siglo xv, la construcción de edificios que sirviesen de sede a concejos y organismos municipales. De ahí surge un tipo arquitectónico nuevo, que habría de tener un desarrollo extraordinario: la casa consistorial o ayuntamiento. En la Península existe un precedente venerable, la *domus municipalis* de Braganza, y está comprobado que los atrios porticados que tienen muchas iglesias románicas sirvieron como lugares de reunión concejil, pero el ayuntamiento como tal debe su alumbramiento tipológico a esa orden regia de los inicios de la Edad Moderna.

El edificio consistorial de Plasencia, muy transformado en los siglos posteriores, tiene su origen en esas fechas, los comienzos del siglo xvi. Por entonces, la ciudad fue enriqueciéndose con nuevos conventos y palacios, añadidos escalonadamente al rico conjunto original de castillo, murallas, catedral e iglesias parroquiales medievales, las cuales se ornaron a su vez con monumentales enterramientos de corte clásico. A ello se adjuntó, en la segunda mitad del quinientos, un monumental acueducto que, al igual que el desaparecido de Béjar, fue concebido como una gran obra pública que condujera el agua de la sierra hasta la urbe. En resumen, si los tiempos medievales dispusieron de edificios religiosos y militares, al Renacimiento le tocaría dotar a Plasencia de un extraordinario conjunto de arte civil, visible tanto en las obras públicas (ayuntamiento, acueducto, puentes, fuentes...) como en las nuevas residencias palaciegas del alto clero y la nobleza.

Para comprobar el alcance de la cultura renacentista en la ciudad, nada mejor que acercarse al palacio de Mirabel. Está construido sobre el solar ampliado de un edificio medieval, una reforma que obligó a dejar expedito por debajo del palacio un pasadizo abovedado que sirviese de calle. El pasadizo está presidido en uno de sus lados por un fastuoso balcón con el escudo de los dueños y la inscripción «todo pasa», que puede entenderse como una referencia filosófica a la finitud de las glorias terrenales o, más prosaicamente, a la función de paso urbano que tiene el túnel practicado bajo el edificio. Con todo, lo que hace único en nuestro país al palacio de Mirabel es su jardín

colgante, un pensil instalado sobre las cocinas y asomado a la plaza que comparte con la iglesia de San Nicolás. Este excepcional jardín (tiene otro, mucho más grande, rodeado de tapias) sirvió a los antiguos propietarios para atesorar una colección notable de esculturas y lápidas romanas, algunas traídas de Italia y otras procedentes de ruinas cercanas, como las de Mérida y Cáparra. Es extraordinario que la colección de arte antiguo de un humanista de esa época se conserve in situ, y sirve para certificar el ambiente culto en el que pudieron desarrollarse las obras de construcción de la nueva catedral de Plasencia. El pequeño pensil placentino forma parte, además, de un conjunto renacentista que, por su carácter civil y pagano, es único en nuestro territorio, y que convierte la zona (tanto por los bienes atesorados en ella como por la belleza del paisaje) en una especie de Toscana española, una idea reforzada por la abundancia de poblaciones con hermosas plazas y con palacios fortificados de tradición medieval.

En lo que respecta al Renacimiento, además de los palacios que abundan en los conjuntos urbanos, muy cerca de Plasencia estaban los jardines del duque de Alba en



Pensil del palacio de Mirabel.

Abadía, con una increíble colección de fuentes monumentales hechas por italianos, repletas de esculturas de mármol y bronce. Poco más al norte, ya en la provincia de Salamanca, se conserva el bosque de Béjar, una finca renacentista con jardines escalonados y un gran estanque para dar paseos en barca y organizar naumaquias. Al mismo tiempo y pretensiones pertenecen el palacio de Pasarón o la misma residencia, anexa al monasterio de Yuste, donde quiso pasar sus últimos días el emperador Carlos. La lista debería todavía ampliarse con el desaparecido castillo-palacio de Alba de Tormes, del que sólo resta (aparte de lo que va deparando la arqueología) un torreón con frescos manieristas, una cita pertinente dado que el obispo placentino que inició la catedral nueva era hijo del primer duque de Alba.

Tanto el bosque de Béjar como el jardín de Abadía han pasado en los últimos años por peligrosos avatares. El primero ha sido salvado de la especulación inmobiliaria in extremis, gracias a los esfuerzos de un grupo de bejaranos, y el segundo espera la ansiada decisión del gobierno de Extremadura para, de una vez por todas, proceder a una recuperación que saque las decenas de estatuas marmóreas de los cuartos y galerías donde ahora están almacenadas y les devuelva su papel de obra principalísima del Renacimiento en España.



Andrómeda de Abadía.

JUAN DE ÁLAVA

Como ya hemos apuntado, poco después de que Rodrigo Alemán homenajearse a los Reyes Católicos en los sitiales del coro de la catedral medieval, el cabildo placentino encargó al veterano Enrique Egas las trazas de un nuevo templo. Pero Egas, a la sazón maestro mayor de Toledo, sufrió aquí un desaire parecido al que ya hemos conocido en Granada, donde su proyecto de catedral fue desechado en favor del que propuso Diego de Siloé, un maestro joven y aún bisoño en el campo de la arquitectura.

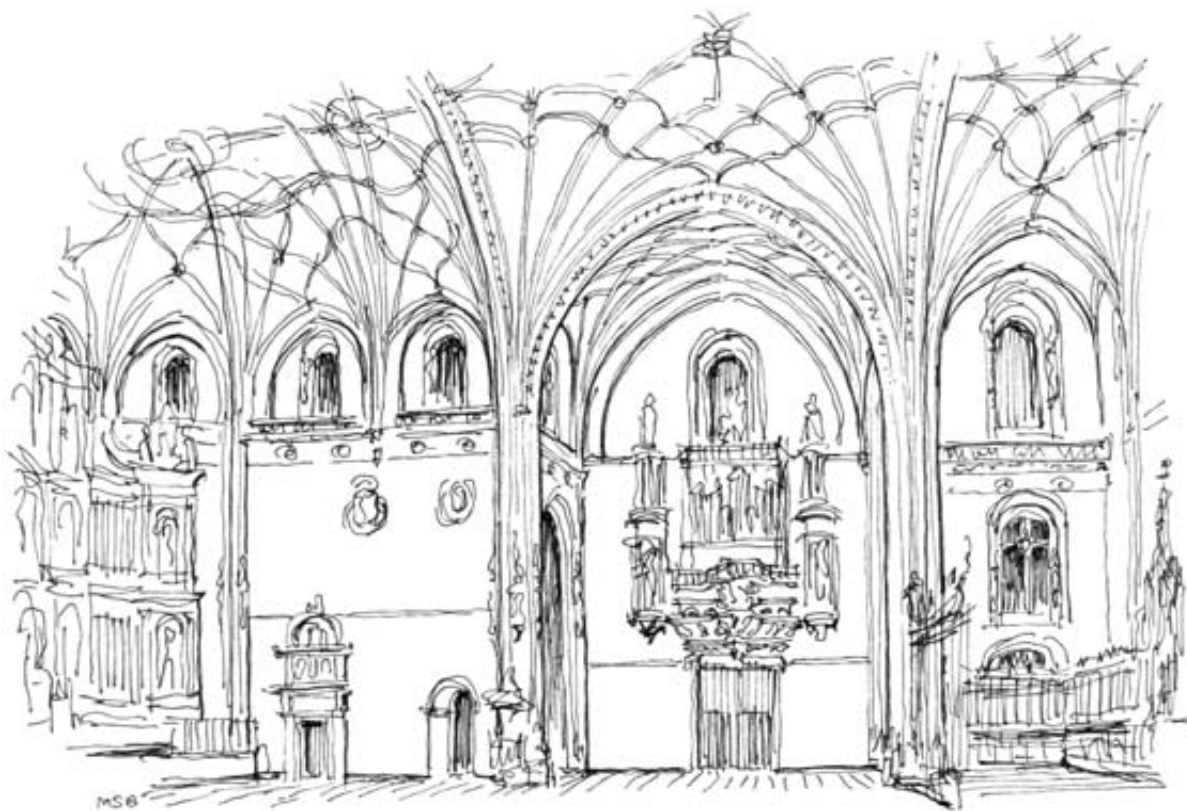
Supuesto iniciador de las obras de la nueva catedral, los planes de Egas enseguida fueron abandonados para, tras una interrupción de varios años, encomendar el encargo a un arquitecto distinto y menos conservador. Sabemos que estuvo trabajando un tiempo en ella Francisco de Colonia (nieto e hijo de Juan y Simón de Colonia, respectivamente, familia de artistas que hemos tratado en Burgos), pero su filiación a un Renacimiento todavía superficial y titubeante no debió de dar mucha seguridad al cabildo. Francisco tuvo que marcharse de Plasencia cuando se vio desplazado por un maestro tan dotado como intrigante, el alavés Juan de Ybarra —llamado Juan de Álava por su lugar de origen—, de quien también conocemos sus disputas con Juan Gil de Hontañón a raíz del competitivo destajo con el que ambos comenzaron a erigir, cada uno por un lado, la catedral nueva de Salamanca. Juan de Álava se refería a Francisco de Colonia como «mi enemigo capital», y añadía que fue preciso expulsarlo de las obras «por saber poco».

Ybarra pertenecía a una familia de hidalgos cuya condición social no impedía, como señala Ana Castro, que necesitasen trabajar para subsistir. Los Ybarra tenían tradición familiar en la cantería, aunque ninguno llegó a las cotas de fama y talento de Juan de Álava, que, como tantos canteros vascos y cántabros, decidió un día progresar y por ello se trasladó a los centros arquitectónicos más activos de Castilla. Instalado en Salamanca, prosperó tanto que no sólo llegó a ser maestro mayor de la Universidad y de la catedral de esa ciudad, sino que edificó en ella para sí una casona formidable, conocida como Casa de las Muertes por los relieves de calaveras que contiene. Situada junto a la casa donde vivió y murió Unamuno, hoy sólo se conserva de la obra original la fachada, propia de un verdadero palacio, donde Álava labró las armas que certificaban públicamente su hidalguía y colocó medallones con retratos de los dos matrimonios que allí moraban, el suyo propio y el de su hermana.

Además de construir también piezas singulares de la transición del gótico al Renacimiento (las Escuelas Menores de Salamanca, el claustro de la catedral de Santiago de Compostela), Juan de Álava creó dos obras magistrales: el convento salman-

tino de San Esteban y la catedral de Plasencia. Pese a haber intervenido en ella multitud de maestros, algunos de gran personalidad, todos los estudiosos coinciden en atribuir al arquitecto vasco las líneas esenciales del edificio, de las que no se apartaron quienes le sucedieron a su muerte. Como en el claustro de San Esteban, Álava manifiesta aquí su afición por las bóvedas complejísimas, lejanamente hermanadas con las bóvedas inglesas de abanico y que superan a todas las de España en prolijidad y libertad de diseño.

Plasencia es un buen lugar para recordar uno de los tópicos literarios sobre la arquitectura gótica, el parangón entre la sucesión de altos pilares y bóvedas nervadas con un palmeral de piedra. Esa comparación, tan antigua y manida —ya Ponz señala, recogiendo una denominación tradicional, que las columnas de la catedral placentina son llamadas «palmas»—, está basada en cuestiones que van más allá de la semejanza formal. Obviando el evidente símil vegetal, lo cierto es que las bóvedas góticas no suelen dar la impresión de cargar sobre el suelo, transmitiendo su peso a través de los apoyos, sino que parecen flotar en el aire; como si los pilares, en vez de estar re-



Interior de la catedral.

corridos por la fuerza de la gravedad, fuesen chorros de agua expelidos hacia el cielo por la presión de una fuente colosal.

Esa impresión cobra especial poder de sugestión en la catedral de Plasencia, pues la ausencia de capiteles hace que los baquetones de los pilares fluyan hacia la curvatura de las bóvedas, convertidos en nervios, sin interrupción visual alguna, pasando de la línea recta a la curva como lo haría un surtidor en el momento que pierde el empuje ascensional. Se da así uno de los mayores contrastes entre la arquitectura clásica y la gótica, pues en la primera los elementos nunca ocultan su condición de objetos pesantes, y en su conjunto componen una imagen fiel de la transmisión de las cargas aplicada a la estabilidad de los edificios. Ante este contraste, está clara la intención del grupo de geniales arquitectos renacentistas que trabajaron en Plasencia, pues no sólo optaron por las formas góticas en un tiempo en el que se imponía el Renacimiento, sino que se propusieron llevarlas al extremo, explorando, más de tres siglos después de que nacieran en Francia, lo que pudiera quedar por descubrir en ellas en el intento de subvertir lo pesado, convirtiéndolo en aparentemente volátil.

CÓNCLAVE DE MAESTROS

Al igual que había ocurrido con Rodrigo Alemán, la vinculación de Juan de Álava con Plasencia fue más allá de su maestría en la catedral, pues también restauró el puente llamado de Trujillo, dirigió reformas urbanas y dio dibujos para las casas consistoriales. En 1537, poco antes de morir, Álava se sobrepuso a las limitaciones que le imponían la enfermedad y la vejez para asistir a una reunión con el cabildo placentino, tanto era el amor que sentía por su gran obra. A su muerte se hizo cargo de ella, de forma muy pasajera, uno de los pocos amigos que tenía en el oficio, el toledano Alonso de Covarrubias. Poco debió de hacer Covarrubias allí, pero su paso por la catedral de Plasencia es un hito más dentro de la impresionante nómina de arquitectos que están vinculados con el templo. Después de los ya referidos Egas, Colonia, Álava y Covarrubias, participaron de un modo u otro en la concreción del edificio (es decir, en lo que se llegó a hacer de él) Diego de Siloé y Rodrigo Gil de Hontañón, dos de los mejores artistas de su tiempo. Siloé (protagonista del capítulo de Granada) visitó las obras y realizó bocetos para la portada sur, que arrastra entre los especialistas una incomprensible mala prensa. Es una portada maravillosa y monumental, con aciertos originalísimos como el rehundido de la puerta o los óculos ciegos del arquitrabe. Sólo le hace merma que el vano superior fuese cegado, quizá más tarde de lo que cabría su-

poner. Nadie parece haber comprendido que la aportación de Siloé a la catedral placentina no es sólo una portada, sino un muro en el que se da la misma importancia a la cara exterior, que contiene la portada, y a la interior, donde está la tribuna del órgano. Esta última fue reformada con madera al instalar el instrumento barroco, pero sin afectar a la tribuna siloesca de piedra; una composición formidable, flanqueada por dos personajes que parecen aquilatar la doble inspiración, hebraica y pagana, de la cultura del momento: a un lado está Jubal, descendiente de Caín y bíblico inventor de la música, y al otro Orfeo, su equivalente para los gentiles. En medio, la adición barroca no oculta ménsulas y relieves policromados donde pueden encontrarse ejemplares de la mejor fauna fantástica ligada al Renacimiento español.

Una huella más palpable dejó Rodrigo Gil, de quien no haremos ahora semblanza, pues su turno llegará al tratar de la catedral de Segovia. Antes que nada, como

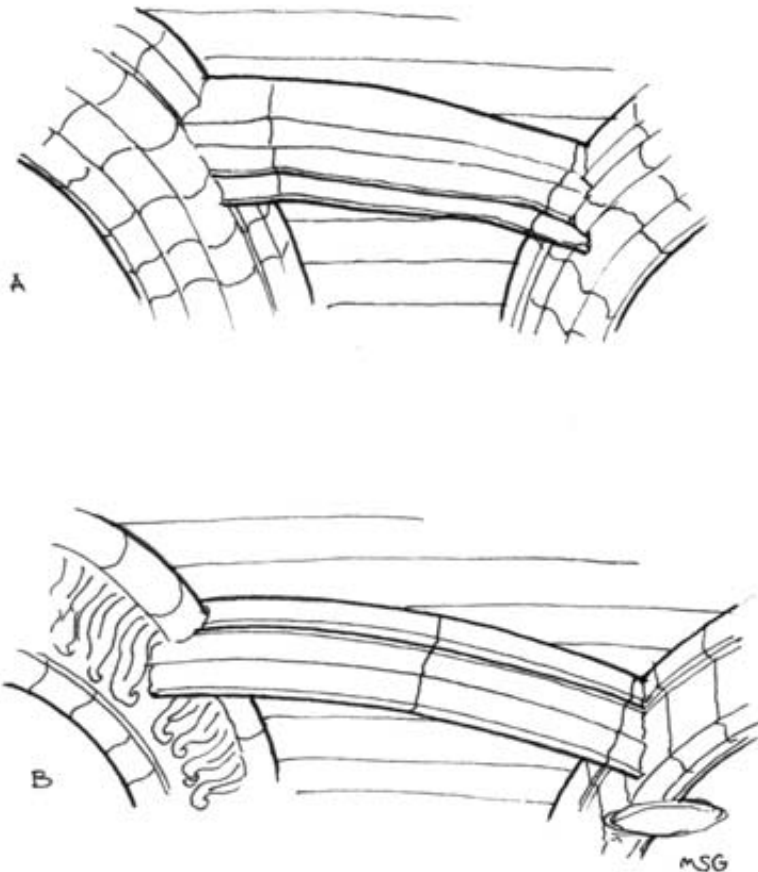


Portada sur; a la izquierda, la sala capitular medieval.

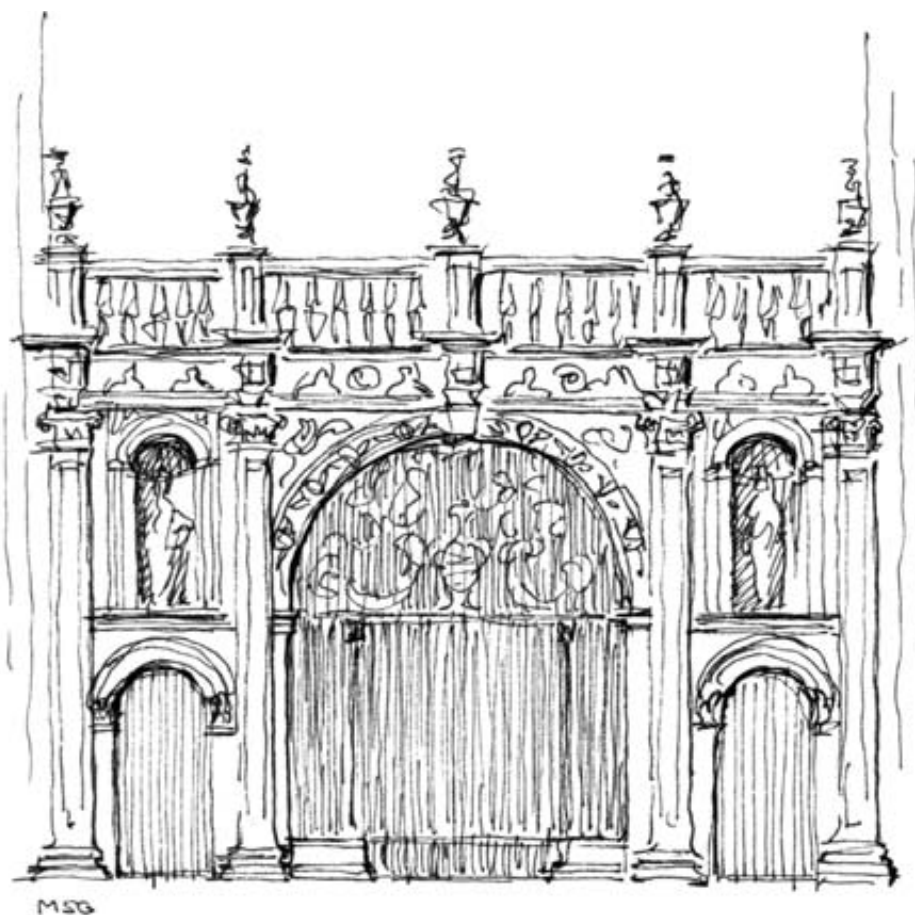
destaca Hoag, debe ser encomiada la actitud que tuvo Rodrigo en Plasencia, pues a pesar de ser un arquitecto que dejó en sus numerosísimas obras un sello muy reconocible, aquí optó por respetar las líneas maestras del proyecto de Juan de Álava. Incluso debemos recordar que Álava estuvo enemistado con su padre, Juan Gil, lo que podría haber despertado en él deseos filiales de una revancha póstuma. Acaso, Rodrigo Gil de Hontañón comprendió el encargo de Plasencia, dada su complicación y su pertenencia a un maestro de ideas distintas a las suyas, como una ocasión para enfrentarse a un reto técnico que ensanchase su horizonte profesional. Una visita a las alturas de la catedral, en lo alto de andamios que permiten tocar las bóvedas, confirma esto: Rodrigo Gil prosiguió los nervios curvos concebidos por Álava, los llamados «combados», pero lo hizo con una corrección técnica nunca lograda por su predecesor. Rodrigo se amoldó a las líneas trazadas por el maestro anterior, y esta aparente humildad le sirvió para demostrarse a sí mismo, de forma tan íntima que hay que encaramarse hasta las bóvedas para comprobarlo, que su dominio del arte de la

construcción era capaz de alcanzar soluciones y de superar formas muy distintas de aquellas a las que estaba acostumbrado.

Además de estas diferencias sutiles, es muy difícil que un creador de marcada personalidad no deje su impronta en algún lado. Rodrigo Gil contaba para ello con un lugar expedito, libre de las condiciones impuestas por la parte construida del templo: las fachadas del trascoro. Al instalar en el edificio renacentista la sillería de Rodrigo Alemán, Gil tuvo que levantar dos fachadas que la guarecieran por los laterales. Es raro



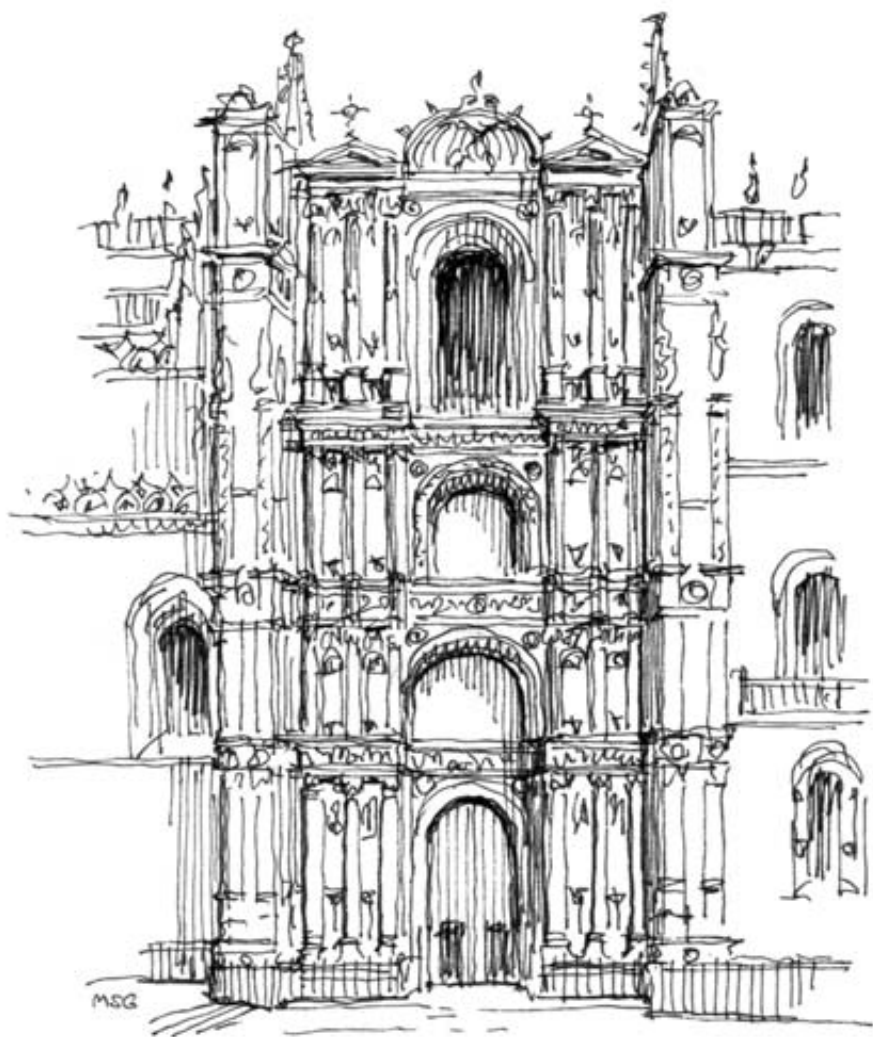
Nervios combados de Álava (A) y de Rodrigo Gil (B).



Una de las fachadas laterales del coro.

que se conozcan tan poco, pues quizá sean la más libre e inspirada interpretación que un arquitecto español hizo nunca de los arcos de triunfo de la Antigüedad.

La otra *firma* de Rodrigo en la catedral de Plasencia está en el último cuerpo de la fachada norte, que Álava había dejado sin concluir. Con sus cuatro pisos de arcos superpuestos, flanqueados por los correspondientes órdenes de columnas y pilastras que abarcan también los potentes contrafuertes, esta fachada es un raro logro del Renacimiento español. Analizada en detalle, quizá no sea proporcionada, ni casen bien en ella unas cosas con otras, pero por alguna razón logra asombrarnos y admirarnos. Es como una gran fiesta, atronadora y fastuosa, que nos deja en suspenso mientras la contemplamos y cuyo recuerdo permanece luego prendido, con una mezcla de agrado y estupor, en nuestra mente.



Fachada norte de la catedral.

El paso por Plasencia de arquitectos tan competentes dejó un testimonio casi secreto, tan oculto que nadie ha reparado en él hasta su reciente descubrimiento por Enrique Rabasa. Se trata del remate de la escalera de caracol por la que se llega a la cubierta de la sala capitular, el ya mentado «melón». Para cubrir esa escalera, apenas utilizada si no es para labores de mantenimiento, se hizo una pequeña cúpula en espiral, semejante a la que vimos en Murcia o a la que corona la escalerilla del palacio de los Guzmanes en León, que por cierto es obra de Rodrigo Gil. Como en tantos otros alardes ejecutados en sitios de difícil

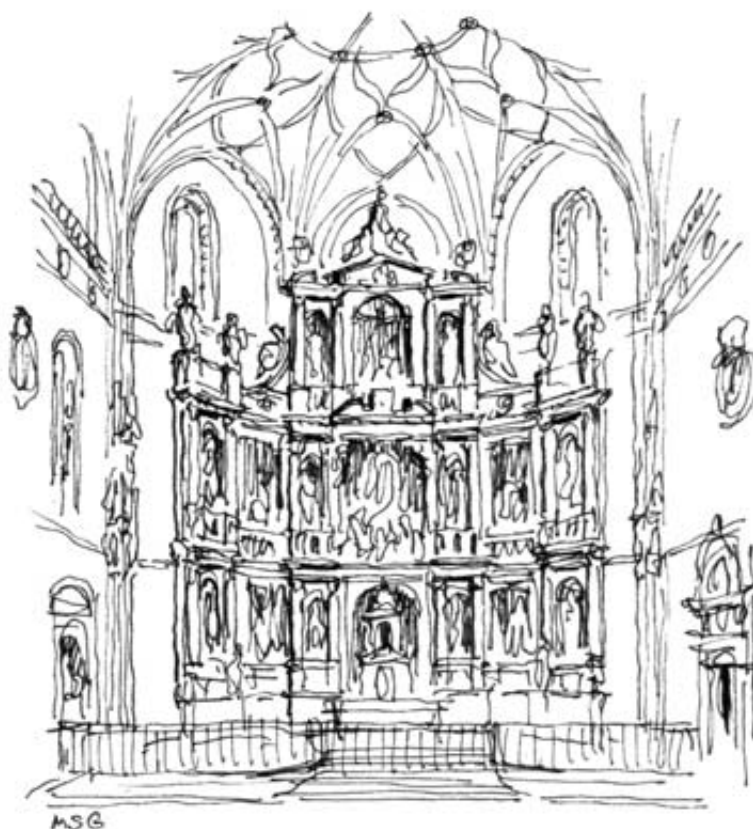
acceso, la existencia de esta cupulilla sólo puede comprenderse como un reto privado, un juego o una demostración de habilidad entre canteros.

EL ÚLTIMO EXORNO

Entrado el siglo XVII, la catedral no debía de hallarse muy sobrada de recursos, pero además el cabildo dedicó los fondos disponibles a costear la realización del retablo mayor, una decisión que influyó en la definitiva paralización del edificio, por mucho que en el siglo XVIII se intentase una última y fallida reactivación de las obras. A cam-

bio, el retablo resultó ser una pieza formidable, la obra maestra de uno de los mejores escultores españoles, Gregorio Fernández. Por su empeño monumental y por su perfecta conservación es, según Martín González, una obra única en nuestro país. Isabel del Río añade que «resultó el paradigma de los retablos del siglo XVII» por su monumental conjunción de las tres artes —escultura, arquitectura y pintura—, aunque la inclusión de esta última se debiese a una iniciativa posterior, destinada a aligerar el trabajo del escultor, que por entonces estaba debilitado por sus achaques. La elección resultó afortunada, pues dos de los cuatro lienzos, los más cercanos a la vista, son del excelente pintor Francisco Rizzi.

En los retablos participaban un buen número de artistas y operarios: además de los escultores y pintores que realizaban tallas y lienzos, estaban los pintores encargados de policromar las estatuas y, en su caso, de dorarlas y estofarlas. El estofado es una técnica muy extendida, de efecto muy llamativo, que consiste en pintar sobre pan de oro y luego rasgar parcialmente la pintura, de forma que el precioso metal asome en la capa pictórica. Desde lejos, el color y el brillo del oro se entre-



Retablo mayor de la catedral.

mezclan, produciendo un efecto de brocado. Luego estaban los entalladores, encargados por lo general de labrar todo lo que no fuese escultura (columnas, molduras y demás, que es lo que recibe el nombre de «mazonería»), y los ensambladores, los constructores del retablo. El proyecto general podía ser obra de un arquitecto, aunque al tratarse de una arquitectura fingida, cuya estabilidad depende del edificio real al que se adosa, eran muchas veces los propios pintores y escultores los autores del diseño; por ejemplo, el Greco proyectó en Toledo la arquitectura (o sea, la mazonería) de varios de los retablos donde iban a ir instalados sus lienzos.

Gregorio Fernández fue el mejor escultor de su tiempo en España, sólo comparable en calidad y fama con el andaluz Juan Martínez Montañés. Aunque nació en Sarria, se instaló muy pronto en Valladolid, donde llegó a tener un taller muy activo que recibía encargos de los más conspicuos clientes, entre los que no faltaban los propios reyes. Así se convirtió en el sucesor natural de la extraordinaria escuela castellana de escultura policromada, que un siglo antes había tenido entre sus representantes a Alonso Berruguete o Juan de Juni, en cuya casa y taller se instaló precisamente Fernández. Además, en los tiempos en los que él iniciaba su carrera en Castilla, Valladolid era un centro artístico de primer orden, por el que pasaban personajes como Pompeyo Leoni o Rubens, y que atesoraba estatuas de genios como Juan de Bolonia, todo lo cual le serviría como estímulo para buscar la excelencia y configurar su estilo.

Aunque ya había hecho antes muchos retablos, incluido uno para una catedral (la de Miranda de Duero, en Portugal), el de Plasencia fue la creación más ambiciosa de Gregorio Fernández. La adjudicación le llegó por carambola: pasada la subasta con la

que se decidía qué técnicos habrían de encargarse de la realización del retablo, los entalladores que colaboraban habitualmente con Fernández aparecieron con una propuesta a la baja. En la oferta iba incluido un anzuelo todavía más apetitoso para el cabildo placentino que la rebaja económica, pues la adjudicación a tales entalladores podía llevar implícita la participación de Gregorio Fernández, que entonces, a punto de cumplir cincuenta años, era el maestro más afamado del reino.

Gregorio Fernández fue un individuo peculiar, al que hubiesen encajado como un guante los tres adjetivos con los que definía Valle-Inclán al marqués de Bradomín: «Feo, católico y senti-



Gregorio Fernández.

mental». Lo primero lo testifica sin rodeos un retrato que se conserva en el museo de Valladolid; lo segundo lo demostró no ya con sus obras, sino con la mística unción con que se preparaba para acometerlas, mediante ayunos, rezos y penitencias; lo tercero está probado por la generosidad con que auxiliaba a los mendigos y enfermos que menudeaban en la España del Siglo de Oro. Pero esa caridad cristiana no era incompatible con una actitud colérica y altiva, que los clientes buscaban amansar, como el propio cabildo placentino, con visitas y regalos. Esta doble actitud del escultor parece estar latente en sus obras, en las que se evidencia una absoluta falta de humor. Gregorio Fernández, por su perfección técnica, su predicamento en la época y su total ausencia de jovialidad, es el arquetipo de artista académico, aunque por entonces las academias no existiesen como tales.

Por eso tiene tanta enjundia que su obra maestra estuviese destinada a la capilla mayor de la catedral de Plasencia, o sea, frente al coro que hizo Rodrigo Alemán algo más de un siglo antes. Los dos elementos, retablo y coro, son piezas de arte cristiano, pero abordan su cometido partiendo de extremos opuestos, como de hecho lo hacen físicamente en la corta nave del templo. Parecen una representación, en mobiliario litúrgico, del clásico enfrentamiento entre Heráclito y Demócrito: ambos están convencidos de que el mundo es un desastre y de que la salvación está lejos, pero mientras uno llora al pensarlo, el otro no puede parar de reír. Unidos tan sólo por los duros pliegues de los ropajes, un rasgo formal que hermana la escultura gótica con la del siglo XVII, los arrebatados santos del retablo encuentran su mejor contrapunto, vistos por el heterodoxo espectador de hoy, en la comedia humana que se entrega a todas las pasiones por los rincones y sombras del coro.

LUCES Y TRAMOYAS

El ya nombrado edificio consistorial de Plasencia, que preside la plaza Mayor desde su punto más alto, ha sido muy reformado desde que le diera sus primeras trazas Juan de Álava, el arquitecto de la catedral. No obstante, la torrecilla que tiene en un lateral debe de ser muy antigua, acaso perteneciente al proyecto original. Encaramada a esa torre existe una figura policromada, un autómatas que acciona la campana de las horas y que es apodado «el maestro Mayorga» o «el Abuelo». Autómatas que marcan las horas se encuentran en otras plazas mayores, como los famosos maragatos de Astorga y de Medina del Campo. El de Plasencia es una reconstrucción moderna, pero se basa en otro que fue restaurado en el siglo XVIII para ser luego quemado en las guerras napoleónicas.



El Abuelo del
ayuntamiento.

En los capítulos dedicados a Ávila, Barcelona, Burgos, León y Toledo hacemos referencia a dispositivos semejantes, inmóviles o en funcionamiento. Pero, además de los artificios mecánicos que acompañaban muchas veces a los antiguos relojes, catedralicios o no, los templos hacían gala en el pasado de un verdadero despliegue de recursos teatrales, efectos escenográficos, tramoyas y luces puestas al servicio de la celebración litúrgica. En la introducción hemos aludido a la misión de las naves catedralicias como caja de resonancia de la música que se ejecutaba en el interior de los templos. Aparte de esa presencia musical que todavía evidencian los coros y los órganos, de la que hablaremos al tratar de Toledo, en las catedrales y templos antiguos suelen quedar (salvo que hayan sido suprimidos por algún restaurador purista) multitud de detalles, apenas perceptibles, que delatan aspectos del funcionamiento del antiguo y perdido teatro sacro: poleas, cuerdas, campanillas y carillones, carracas, palmatorias, sargas, cortinajes...

Veamos sólo un par de aspectos, uno interior y otro exterior. Dentro de la catedral se mantienen todavía los soportes de algunos de los cortinajes que velaban, en un momento

dado, la luz del sol. Para correr y descorrer paños situados a tanta altura eran necesarias maromas y poleas, con un sencillo e ingenioso sistema de «cuerdas sin fin» que todavía podemos observar en funcionamiento en la capilla del convento placentino de San Ildefonso. No sólo las ventanas tenían cortinas: a los lados del retablo mayor permanecen sendas poleas, ya que también los retablos debían cubrirse en determinadas fechas. En una capilla lateral de la colegiata de Berlanga de Duero se exponen, enfrentados, un retablo con imágenes y una sarga (un lienzo con una ligera base de colas, sin estuco) pintada con grisallas. Esta última debía cubrir el retablo en los días de Semana Santa, velando con sus tonos apagados el oro y la policromía del retablo,

algo que ya vimos en las puertas del órgano de la catedral de Barcelona. La contraposición de sombra y luz, de grisalla y color, llegaba de inmediato a los fieles, que, como en el teatro, apreciaban el uso simbólico de recursos en los que primaba lo sensitivo. También en la restauración decimonónica del retablo mayor de la catedral de Oviedo se usaron los cortinajes para, al descorrerlos, presentar a los asistentes el aspecto cobrado por la obra.

Lo antedicho enlaza con los oficios de tinieblas, cuando la escasa iluminación del templo quería reflejar la pesadumbre por la Pasión y Muerte de Jesús. En esas fechas hacían su papel los tenebrarios (candelabros monumentales, cuyo mejor ejemplar encontraremos en Sevilla), que veían apagarse sus lámparas poco a poco, en un paulatino viaje hacia las tinieblas que sería retomado por Joseph Haydn, aunque despojándolo de connotaciones religiosas, en su Sinfonía de los Adioses. Estos oficios, celebrados a la hora de maitines, iban acompañados de una música litúrgica específica. Con el descorrer de cortinas y el volteo de las campanas (sustituídas en los días de duelo por las carracas de madera) y con la ocasional ayuda de tapices y paramentos, la Pascua de Resurrección suponía la vuelta del esplendor y la alegría al templo, representados por la música, el oro, la luz y el color entonces recobrados.

Si ahora dirigimos nuestra vista hacia las partes altas del exterior de la catedral, observaremos que la cabecera renacentista está coronada por una galería o balcón corrido. Generalmente, los escalonamientos exteriores de las iglesias responden a la diferencia de altura que suele existir entre las distintas naves, pero la catedral de Plasencia sigue el modelo de las iglesias-salón, con todas las naves igual de altas. La galería debe de corresponder, por tanto, a un requerimiento concreto, pese a lo cual los autores que se refieren a ella lo hacen desde el punto de vista descriptivo y formal, sin atender a la función festiva a la que estaba destinada.

Habitualmente, los elementos más utilizados para instalar



Galería de la cabecera.

luces y banderolas y lanzar fuegos de artificio eran las torres, por ser el componente más visible y de mayor valor simbólico en el conjunto de la ciudad. Algunas de ellas, como el Miguelete de la catedral de Valencia o la torre de la colegiata de Antequera, llegaron a incendiarse a cuenta de tan expeditivas señales de jolgorio. Un caso célebre es la Giralda de Sevilla, de la que nos ha llegado documentación gráfica acerca de cómo se engalanaba en las ocasiones especiales. En el primer capítulo de *La Regenta*, Clarín describe el carácter que podía cobrar en fiestas la torre de la catedral de Oviedo, cuando «en las grandes solemnidades el cabildo mandaba iluminar la torre con faroles de papel y vasos de colores». En Burgos era el cimborrio de Juan de Vallejo el que, con sus balcones interiores iluminados, llegaba a transformarse ocasionalmente en un gigantesco fanal, como también le ocurría a la Escalera Dorada de esa catedral, aunque sus soportes para candelabros, que jalonan los antepechos de hierro, suelen pasar hoy desapercibidos.

Desde abajo no se aprecia, pero los antepechos del balcón que recorre por lo alto el exterior de la catedral placentina están sembrados de espigas metálicas incrustadas en la piedra, que servían para encajar en ellas farolillos de aceite. Tales detalles, que suelen escapar a los análisis de los historiadores del arte, son de importancia colosal, pues explican la forma de los edificios mejor que las grandiosas cuestiones estilísticas: en otras catedrales se engalanaban las torres u otras partes emergentes, pero en Plasencia tal engalanamiento estaba previsto en el proyecto arquitectónico del propio templo. No es que esos pequeños barrotes se añadiesen más tarde a la piedra, sino que la galería (o sea, un elemento que caracteriza en buena medida la forma externa de la catedral) fue concebida expresamente para ellos. Dicho de otro modo: la galería que corona la catedral se planteó para contribuir a la función del templo dentro de la gran escenografía ur-



Farolillos en la galería.

tales detalles, que servían para encajar en ellas farolillos de aceite. Tales detalles, que suelen escapar a los análisis de los historiadores del arte, son de importancia colosal, pues explican la forma de los edificios mejor que las grandiosas cuestiones estilísticas: en otras catedrales se engalanaban las torres u otras partes emergentes, pero en Plasencia tal engalanamiento estaba previsto en el proyecto arquitectónico del propio templo. No es que esos pequeños barrotes se añadiesen más tarde a la piedra, sino que la galería (o sea, un elemento que caracteriza en buena medida la forma externa de la catedral) fue concebida expresamente para ellos. Dicho de otro modo: la galería que corona la catedral se planteó para contribuir a la función del templo dentro de la gran escenografía ur-

vana que lo engloba. Así refulgiría dentro del conjunto urbano cuando, en las oscuras noches del pasado, determinadas fiestas hiciesen que la inmensa cabecera catedralicia se destacase en las tinieblas con su corona de luces.

Los farolillos exteriores encontraban su equivalente en los que había sobre los corredores del interior, que aunque fueron renovados en época moderna responden con toda probabilidad a la intención original para la iluminación del templo. Este es un buen lugar para recordar el corredor de los cirios de la catedral de Palma, que sirvió para dar luz al presbiterio de la catedral desde el siglo XIV hasta que Gaudí lo destruyó, a comienzos del XX.

LA RESTAURACIÓN

El mundo de la luz entronca con lo que queremos destacar a continuación. El aspecto cobrado (o, más bien, recobrado) por la catedral nueva de Plasencia a raíz de la reciente restauración es sorprendente. En este caso está bien empleada la palabra «restauración», pues se han querido recuperar los elementos originales que estaban perdidos, y se ha hecho además con equipos y métodos equivalentes a los que se emplean para restaurar pinturas y retablos: no se ha operado apenas en la estructura del edificio, sino en su piel interior, en todo el juego de policromías, dorados, enlucidos y llagueados que se aplicaron a la catedral en su día, una vez finalizadas las etapas constructivas, y que definían su imagen interna.

Sin duda, lo que más dará que hablar es la reintegración de los panes de oro que perfilaban los pilares y los nervios de las bóvedas, completados conforme a lo que indicaban los restos originales, cuidadosamente consolidados. Con la contribución del oro, la ya referida continuidad compositiva del edificio, como una red que flota en las bóvedas y se derrama por las columnas, se acusa aún más. Además, las zonas doradas se conjugan con la policromía que cubría las numerosas estatuas y relieves, donde hay un claro predominio del azul. Azul y oro, los colores que relacionamos con el lujo renacentista, el de los castillos franceses y los palacios italianos, lucen ahora en el interior del templo placentino.

El arquitecto que ha estado supervisando los trabajos a pie de obra, Juan Manuel Bustillo, destacaba que el oro estuviese aplicado preferentemente en las zonas de sombra, las molduras y baquetones situados en lo más profundo de los rincones. La posible explicación a esto nos la da un escritor japonés, Junichiro Tanizaki, en *El elogio de la sombra*. Allí se describe con sensible concisión el efecto del oro en las casas y

los templos, un efecto ligado siempre a la oscuridad. Los objetos dorados revelan sus cualidades cuando se encuentran envueltos en sombras, allí donde son capaces de captar los resquicios luminosos, como el zahorí halla los pozos de agua en el desierto, y a las que devuelven «una pálida luz dorada» donde «sólo de vez en cuando lanzan un breve destello». A cuenta del fascinante *El elogio de la sombra*, lo más fácil sería establecer enseguida diferencias perceptivas entre Oriente y Occidente, donde se supone que adoramos la intensidad del brillo y de la luz. Pero es más probable que lo que el escritor nipón llegó a captar en los años treinta del siglo pasado, cuando en su país convivían los ambientes tradicionales y la paulatina imposición de la luz eléctrica, fuese un fenómeno generalizado. Cuando Tanizaki habla de las estancias más apartadas y tenebrosas, donde el metal precioso distribuye su pálido reflejo áureo por el ambiente y vibra ocasionalmente en destellos gracias a una remota luz momentáneamente reflejada, nos parece adivinar la impresión que debían de causar las efigies de oro y marfil en el interior oscuro de los templos griegos, así como el efecto del oro en los retablos, en las imágenes sagradas y en los brocados de las casullas en el interior de las iglesias. Y aquí se hace necesaria una acotación: la falsificación que supone entender la arquitectura gótica como una arquitectura de la luz. Sin duda, una catedral bombardeada como las de Reims o Amiens ve sus blancos ventanales traspasados por cada rayo de luz solar, pero la intención original no era esta. Tomemos una catedral gótica en la que se conserve el ambiente primitivo, vayamos incluso a la catedral con mayor cantidad de vidrio y menor cantidad de piedra que existe. ¿Alguien puede desmentir que la catedral de León es oscura? ¿No es cierto que cuando entramos en ella, y hasta que nuestros ojos se acostumbran, no vemos nada a causa de lo oscura que es? Los oros que quizá nos han engañado son los del absolutismo, los que refulgen y ciegan en las galerías versallescas; por algo Luis XIV era el Rey Sol. Pero, antes de eso, el oro mostraba su virtud parpadeando en las criptas donde se guardaban los tesoros sagrados o en el fondo vedado de los sagrarios y las credencias.

En la catedral de Plasencia, tras la restauración, tenemos un valioso campo de pruebas para discernir qué pretendían nuestros antepasados cuando usaban el color y el oro en sus edificios. En el siglo XVI las vidrieras eran más claras que en las centurias anteriores, con mayor empleo del blanco, el amarillo y los tonos amielados para las carnaciones. A ello hay que añadir los efectos escénicos antes descritos, que permitían graduar la luz de los ventanales. Por supuesto, lo peor que puede pasar a partir de ahora (y lo que con toda probabilidad pasará) es que, recuperado el color de la catedral, se instale una potente iluminación eléctrica que lo resalte o, como ahora gusta decir, «lo ponga en valor». El oro de la catedral de Plasencia responde al aspec-

to original del templo, aunque los focos se encargarán después, empeñados como estamos en sobreiluminar nuestras calles, casas y monumentos, de trastocar los efectos sutiles para los que estaba concebido.

Para terminar el apartado dedicado a la restauración, debe hacerse un llamamiento urgente. El espléndido efecto interior que ahora luce la catedral no debería hacernos olvidar el estado lamentable de su exterior. El abandono actual de las labores cotidianas de mantenimiento hace que muchas gárgolas no desagüen, o lo hagan sobre lugares inadecuados, y algunos tejados catedralicios están tan cubiertos de vegetación que parecen, como tristes remedos del que hay en el cercano palacio de Mirabel, sobrevenidos pensiles.

SÓLIDO CAPAZ

Al comienzo del capítulo advertíamos de que no se debía tratar la catedral de Plasencia sin aprovechar la ocasión que nos brinda su estado inacabado. Después nos permitiremos una breve divagación acerca del poder de sugestión de las obras de arte inconclusas, pero antes hay que referirse a aspectos más prácticos, que nos demuestran el valor didáctico de las obras que no llegaron a finalizarse.

Si analizamos una pintura terminada, será posible rehacer el proceso técnico seguido por el pintor gracias a que es un arte en el que se crea por adición: cada una de las capas y materiales que se hayan ido superponiendo (tela o tabla, imprimación, capas pictóricas, veladuras, barnices...) quedan incluidas en la obra, y por ello bastará un análisis mediante radiografías o catas microscópicas para reconocerlas. La escultura, por el contrario, es un arte por extracción. Esto supone que las fases sucesivas van siendo eliminadas como consecuencia del mismo proceso de realización: una escultura acabada es aquella en la que no queda rastro de las distintas fases que llevaron a su concreción (dibujo, desbaste, aproximación de formas con las distintas herramientas...). Por eso, la única manera de saber cómo se hacían las esculturas en piedra (apenas hay tratados fiables sobre el tema) es mediante las piezas inacabadas, en las cuales han quedado «congelados» diferentes estadios de la obra, que, de haberse concluido esta, hubiesen desaparecido. Las esculturas inacabadas de Miguel Ángel constituyen no sólo maravillas del arte, sino verdaderas lecciones de técnica escultórica.

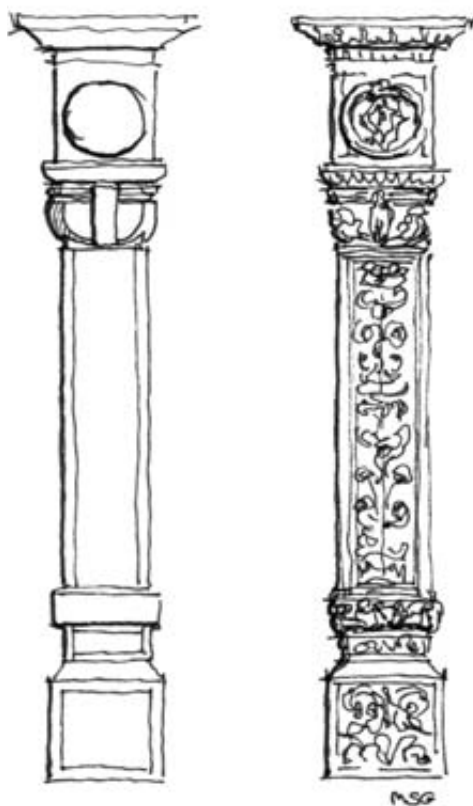
En la catedral de Plasencia hay una portada inacabada, perteneciente a la prolongación de la fachada norte con la que la catedral nueva comenzó a abrazar por un lado a la vieja. En ella puede verse un auténtico muestrario de sólidos capaces, o sea,

los salientes de piedra que se dejaban en las obras de construcción a la espera de que, una vez acabado el edificio, se subiesen los tallistas y los escultores a los andamios para darles forma. Pocas cosas hay más ilustrativas que comparar las pilastras de los contrafuertes de la portada de Juan de Álava y las de esta otra que ahora describimos: las formas generales son las mismas, pero en una los detalles ornamentales y escultóricos están labrados, mientras que en la otra permanecen sin tocar, o apenas esbozados, los bloques de piedra destinados a contenerlos.

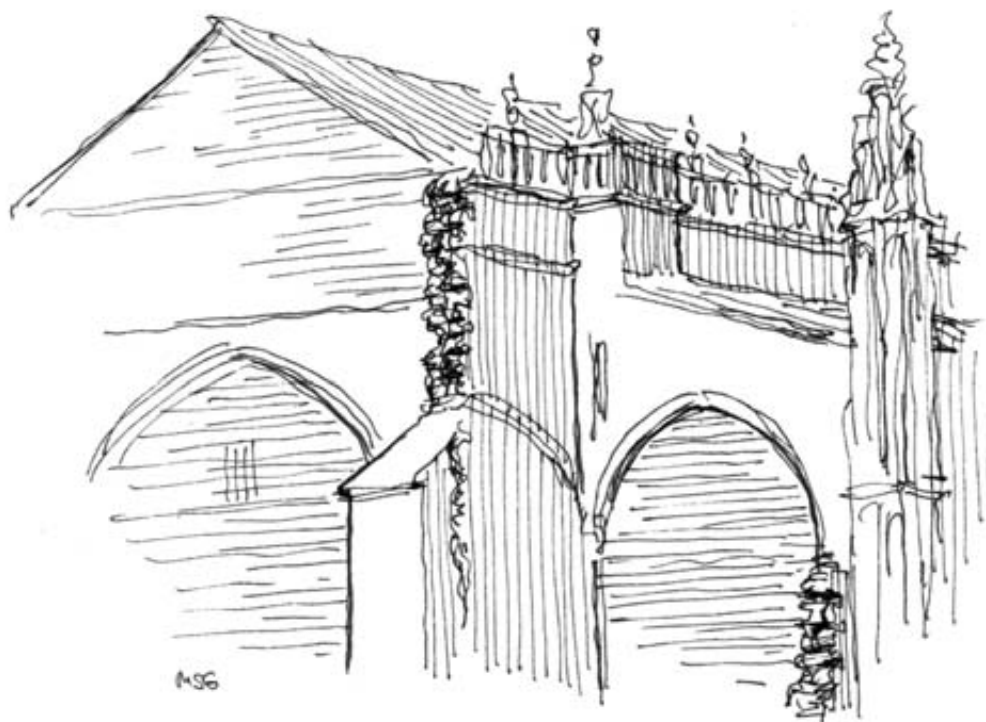
¿Cuál es el motivo de que se colocasen sin labrar estos bloques, en vez de tallarlos antes de su puesta en obra? La razón es de tipo práctico: el ritmo de trabajo de los escultores es siempre más lento que el de los canteros, y estos últimos no podían estar deteniendo continuamente el proceso de construcción para esperar a que aquellos finalizasen sus capiteles, medallones y relieves. Por tanto, lo mejor era prever en la obra las piezas emergentes necesarias (los sólidos capaces) para que, una vez finalizada la construcción, los tallistas se subiesen a los andamios para, ya sin prisa, acometer

su labor. Este método se combinaba a veces con la labra anterior a la colocación, pero las abundantes muestras que quedan de relieves y motivos sin tallar en monumentos de todo tiempo y lugar certifican que la talla escultórica in situ estaba muy generalizada.

La arquitectura, o, mejor dicho, la construcción, también tiene su hueco docente en el templo placentino. La propia imagen del templo inacabado es una lección magistral acerca del reto que suponía la erección de una gran catedral, pero su estado nos ofrece además detalles jugosos. Resultan muy llamativas las llamadas «adargas», que en realidad son las costuras por las que deberían acoplarse las diferentes fases de la obra. Cuando esta se ha concluido pueden rastrearse tales costuras observando detenidamente el muro, como hicimos en Gerona, pero en Plasencia se ofrecen en toda su evidencia, a modo de cremalleras de piedra desprovistas de una de sus filas dentadas. En medio de esos muros, abiertos como llagas petrificadas, se ve también en ocasio-



Comparación entre pilastras,
sin tallar y tallada.



Muro interrumpido de la catedral que muestra las adarajas.

nes la forma tradicional de construir, con dos hojas de piedras escuadradas, una hacia fuera y otra hacia dentro, y el irregular relleno interior, hecho mediante la mezcla del mortero de cal y los cascotes procedentes de la labra de los sillares. Los edificios contenían de ese modo no ya las piedras labradas para su construcción, sino, sirviendo de relleno, el material sobrante de la labra de esas mismas piedras. Son, si los vemos con ojos de hoy, ejemplos pioneros de construcción ecológica, la cual incluye en sí, dándoles utilidad, sus propios escombros.

LO INCONCLUSO

La literatura y el cine se han apropiado últimamente de la idea de dejar al cabo de sus tramas un «final abierto», esto es, una conclusión que deje en ascuas al lector o al espectador, invitándolo a imaginar la prosecución de la historia (ya que, salvo en algunas ficciones, ninguna historia tiene final). Sin embargo, este recurso artístico es compartido por otras artes: Auguste Rodin dejaba a medio desbastar sus mármoles

—o, más bien, ordenaba a sus ayudantes que lo hiciesen, pues él no trabajaba el mármol— para que el espectador recibiera sugerencias de las partes toscas del bloque, que contrastaban con las pulimentadas carnaciones de sus figuras desnudas. Los mismos cuadros del claroscuro barroco, de Ribera a Rembrandt y de Caravaggio a De la Tour, invitan a fantasear acerca de todo aquello que se oculta en las zonas de sombra.

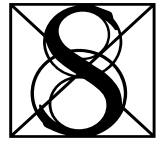
Pero una cosa es que el artista vele o deje sin concluir su obra adrede, como recurso expresivo, y otra que el estado inconcluso se deba a alguna contingencia. Así fue en todos los casos para el desdichado Miguel Ángel, sobre cuyas obras inacabadas se ha creado toda una mitología del *non finito*. Sin duda alguna, el deseo del escultor hubiese sido acabar y pulir cada una de sus estatuas, pese a que su estado inconcluso inspire todo tipo de arrebatos a los teóricos, que ven a los esclavos miguelangelescos en una pugna heroica por liberarse de la piedra, y cosas por el estilo. Todo esto es comprensible: premeditada o no, toda pieza inconclusa invita al espectador a completarla, y eso siempre es de agradecer, pues estimula la imaginación. Ante la catedral de Plasencia, tenemos la oportunidad de jugar a convertirnos en maestros mayores del siglo XVI, y pensar en cómo podía haberse llevado a término la construcción; un puro ejercicio teórico, ya que no se conocen los planos originales y a día de hoy no sabemos lo que anidaba en la mente de Juan de Álava y sus sucesores. Empero, a muchas piezas inconclusas no se les puede extirpar cierto regusto amargo. La sensación de derrota es inevitable cuando la interrupción de una gran obra se debe a la falta de financiación. A veces los procesos se interrumpen por problemas técnicos, como sucedió en la catedral de Beauvais, o por la muerte del autor o del promotor, pero en Plasencia la interrupción de la formidable catedral renacentista no tuvo más motivos que los económicos.

En todo caso, sean cuales fueren las razones que la han llevado a tal estado, toda obra sin terminar contiene extraordinarios acicates para la inteligencia del espectador, que, por poco inquieto que sea, agradece que no le den todo hecho. Cuando se abandona la infancia y, con ella, la satisfacción tranquilizadora del «colorín, colorado, este cuento se ha acabado», los relatos inconclusos se alían con nuestra imaginación para espolearla hacia terrenos insospechados, al tiempo que constituyen un fiel reflejo de nuestro conocimiento, siempre parcial, de las cosas. Una obra inacabada, en fin (y parece una contradicción que pretendamos dar una conclusión más o menos redonda a este capítulo), nos implica en los misterios de la creación artística, ya sea la escritura de un poema como el anónimo *Romance del conde Arnaldos* o de una novela como *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Poe, de una composición como

El arte de la fuga de Bach o la octava sinfonía de Schubert, la creación de una pintura como la *Adoración de los Reyes* de Leonardo, de una escultura como tantas inconclusas de Miguel Ángel, de una película como el *Quijote* de Orson Welles o de un edificio como la catedral de Plasencia. Todas ellas quedaron quizá en suspenso para hacer patentes, con su maravillosa imperfección, los ingredientes esenciales del arte, tantas veces velados tras la apariencia cabal de las obras terminadas: el hombre, los materiales, el tiempo.

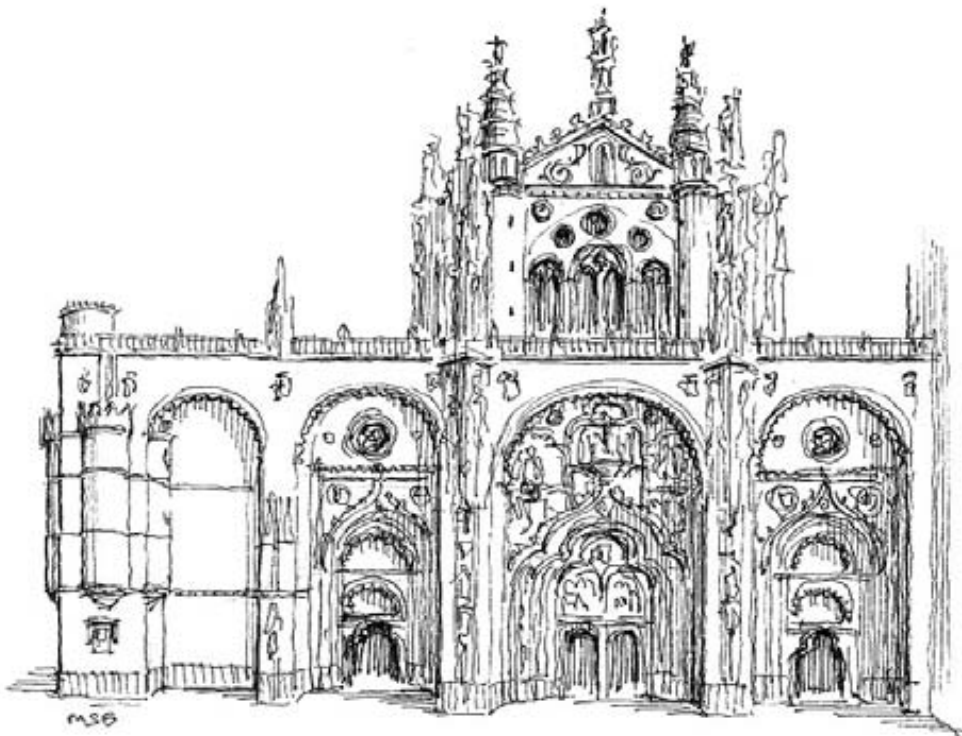
BIBLIOGRAFÍA

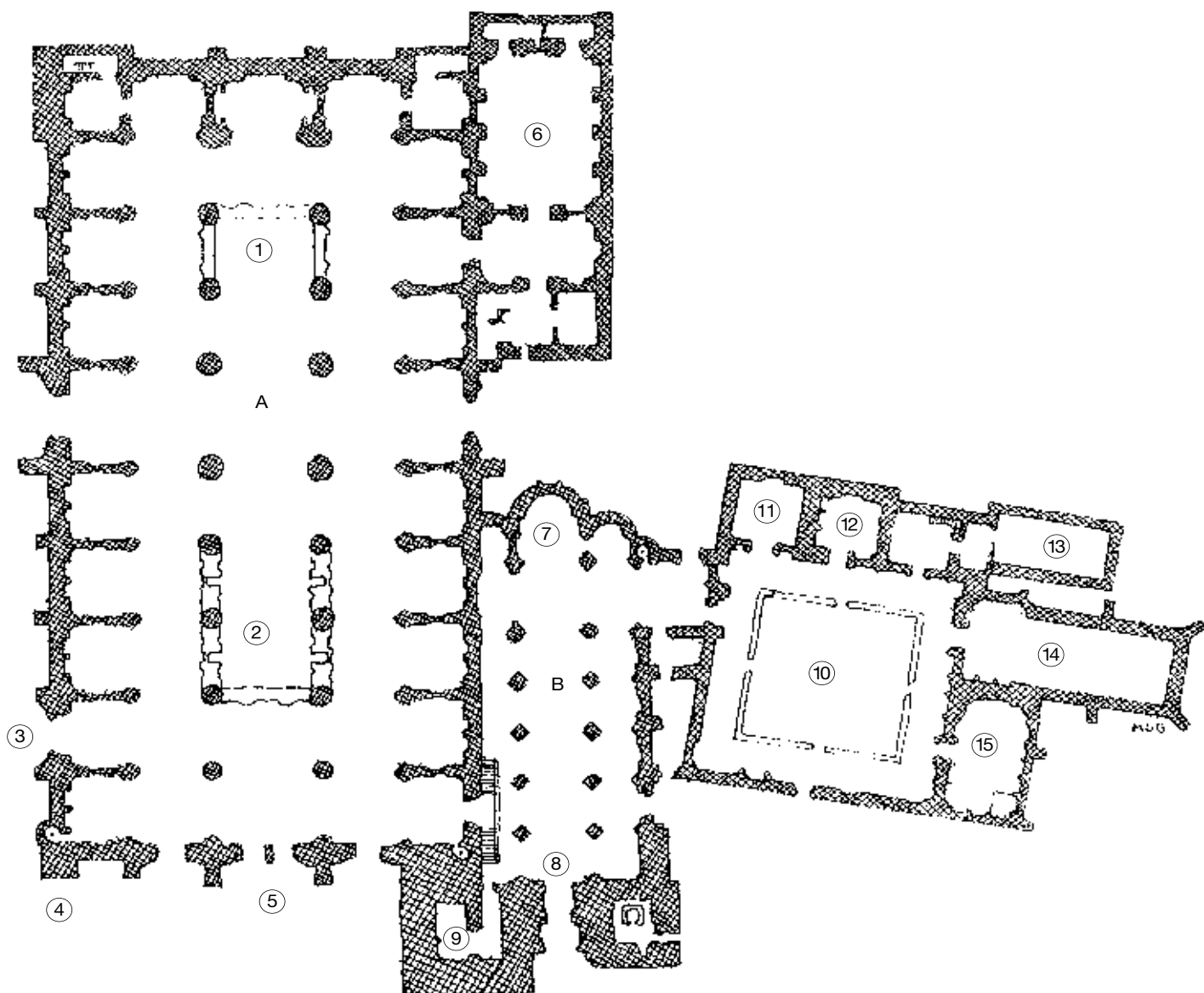
- ANDRÉS ORDAX, S. (dir.), *Monumentos artísticos de Extremadura*, Badajoz, 1995.
- CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava, arquitecto del renacimiento*, Salamanca, 2002.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, 1998.
- RÍO Y DE LA HOZ, I. DEL, «Gregorio Fernández y su escuela», *Cuadernos de Arte Español*, nº 40, Madrid, 1992.
- TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2008.
- TEIJEIRA PABLOS, M. D., «La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo», en Azofra Agustín, E. (ed.), *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos: visiones y revisiones. Actas del Simposio celebrado del 18 al 20 de mayo de 2005 en Ciudad Rodrigo*, Salamanca, 2006.
- VV.AA., *La España gótica: Extremadura*, Madrid, 1995.



ALAMANCA

VIDAS PARALELAS



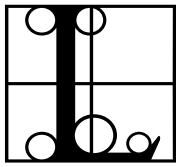


A. CATEDRAL NUEVA

- 1. Altar mayor
- 2. Coro
- 3. Puerta de Ramos
- 4. Torre de la Virgen
- 5. Fachada principal
- 6. Sacristía

B. CATEDRAL VIEJA

- 7. Altar mayor
- 8. Portada-tribuna
- 9. Torre-capilla de San Martín
- 10. Claustro
- 11. Capilla de Talavera
- 12. Capilla de Santa Bárbara
- 13. Museo
- 14. Capilla de Santa Catalina
- 15. Capilla de Anaya



La existencia en una sola ciudad de dos catedrales es algo infrecuente, pero no único. Nos referimos a dos templos del mismo culto que hayan cobijado sucesiva o alternativamente la silla episcopal, ya que otra cosa sucede en los países donde tienen arraigo varias ramas del cristianismo. Por ejemplo, en Inglaterra es posible encontrar una catedral anglicana y otra católica en una sola población, y lo mismo ocurre en ciertas ciudades de Alemania con dos sedes, católica y protestante.

Salamanca tiene dos catedrales, la vieja y la nueva, pero existen más ejemplos. En Cádiz, uno de los pocos edificios que subsistieron tras los terremotos del setecientos fue la antigua catedral renacentista, hoy a la sombra de la gran mole barroca que la sucedió. En Zaragoza hay una catedral, la seo, y un santuario elevado luego al rango catedralicio, la basílica del Pilar. En Vitoria, poco después de convertirse en catedral la antigua colegiata, se inició una catedral neogótica en los barrios del ensanche. Y en Lérida se conservan (aunque despojadas de coros, retablos y patrimonio mueble) la seo medieval, encaramada en un monte desde el que se domina la vega del Segre, y la que en el siglo XVIII la vino a sustituir en la ciudad baja, cuando aquella fue convertida, bajo el reinado de Felipe V, en fortaleza artillera. Mientras la vieja seo había sido militarizada y la nueva estaba sin concluir, la parroquia gótica de San Lorenzo hizo las veces de catedral, un papel que volvió a cumplir durante algunos años en la última posguerra; por ello cabría hablar, funcionalmente hablando, de las «tres catedrales» de Lérida.

Lo extraordinario de que en Salamanca haya dos catedrales no es, por tanto, tal duplicidad, sino el que ambas hayan quedado unidas, formando parte del mismo conjunto arquitectónico. La catedral nueva estaba destinada a sustituir físicamente a la vieja, pero el proceso de suplantación —un hecho generalizado que, como hemos señalado al hablar de Jaca, provocó la desaparición de gran parte de las catedrales románicas de nuestro país, sustituidas por otras góticas o posteriores— no concluyó, como estaría previsto, con la destrucción del edificio primiti-



Catedral vieja de Lérida.

vo, que aquí permaneció casi incólume al lado del que le tomaba el relevo. Lo más común era que el nuevo templo fuese fagocitando al antiguo, una operación que hemos visto en Plasencia, de manera que sólo la interrupción accidental de las obras podía dar lugar a una imagen en la que ambos quedasen incompletos y mezclados. La clave de que en Salamanca se mantuviesen al fin las dos catedrales responde al hecho de que la nueva no se erigió sobre la vieja, sino a su lado, por lo que hubiese sido precisa posteriormente una voluntad expresa de derribo para que desapareciese la antigua catedral románica. Y una vez que se ha duplicado el tesoro sin verse obligado a sacrificar nada en la operación, ¿quién desea desprenderse de la mitad de lo atesorado?

La hermandad entre las dos catedrales salmantinas se ve reforzada por los elementos que pertenecen a ambas, pues los dos templos, el medieval y el renacentista, comparten torre, claustro y dependencias. Por compartir, tienen hasta un muro común, lo que hace que en Salamanca se dé un espectáculo único: la posibilidad de situarse en el quicio de una puerta, la que se abre al fondo de la capilla de San Lorenzo, y contemplar, sin hacer nada más que mover la cabeza a uno u otro lado, dos interiores catedralicios, correspondientes a dos edades y concepciones diferentes.

MÉTODO COMPARATIVO

Ya sea en estudios académicos o en guías turísticas, siempre se cuenta la historia de las catedrales de Salamanca de forma cronológica, relatando sucesivamente, en un recorrido que va del siglo XII al XVIII, el proceso de crecimiento de esa «gran manzana» catedralicia. Por eso hemos pensado abordar este capítulo con un enfoque distinto, aprovechando la oportunidad que nos brinda el singularísimo conjunto salmantino para confrontar, sin salir de un mismo ámbito, dos maneras de entender las formas arquitectónicas y las soluciones a diversos problemas funcionales y constructivos. Así podremos comprobar los contrastes y similitudes entre dos proyectos catedralicios llevados a cabo en dos períodos distintos y sucesivos, la Edad Media y la Edad Moderna.

En el siglo XVI era frecuente que se resaltasen las virtudes y carencias de las diferentes artes por medio de un método comparativo, el *paragone* o parangón; puede que no esté mal rescatar ahora dicho método para describir dos edificios que llevan varios siglos de feliz vida en pareja. Queremos, pues, aprovechar la ocasión irrepetible que nos brindan estas catedrales siamesas, unidas indisolublemente por su costado, para describirlas estableciendo, cuando sea posible, algunos paralelos entre ellas. De esa forma podrán verse las características comunes a ambas y las peculiaridades de cada una, más allá de las diferencias evidentes en lo que toca a estilo o tamaño. El relato, en el que continuamente saltaremos en el tiempo, se alternará con algún apunte histórico y con referencias a otros hitos de la ciudad relacionados de algún modo con la catedral, como el puente o la Universidad.

Aunque es fácil encontrar, como se ha dicho, una descripción lineal de la historia de las catedrales salmantinas, parece oportuno hacer aquí un resumen brevísimo de esa historia, para que podamos luego sumergirnos tranquilamente, saltándonos las reglas de la cronología, en nuestro relato comparativo. Desde mediados del siglo XII hasta finales del XIII se construyó una catedral románica, con el claustro y las dependencias correspondientes; en las dos centurias siguientes, el conjunto se vio acrecentado con capillas, pinturas y retablos; a finales del siglo XV, el cambio operado por la ciudad obligó al cabildo a plantearse la edificación de una catedral nueva y más grande, labor que ocupó desde principios del siglo XVI hasta la mitad del XVIII; cuando se pudo completar la nueva, la catedral vieja, que no había sido destruida en el proceso, permaneció pegada a ella. En esta relación casi telegráfica no puede dejar de mencionarse un asunto que habremos de desarrollar, pues afectó a las de Salamanca más que a ninguna otra catedral española, que es el terremoto de Lisboa, ocurrido en

1755. Dicho esto, podremos entrar en una relación que, pasando de un asunto a otro, intente explotar en alguna medida la oportunidad que nos ofrecen las dos catedrales de Salamanca.

LAS DOS ORILLAS

Salamanca se erige, como Segovia y Ávila, sobre un solar romano, un precedente que condicionó de forma positiva su refundación cristiana, ocurrida en todos los casos hacia el año 1100. Los romanos dejaron como herencia a cada una de esas ciudades un elemento distinto y determinante: si en Ávila los cimientos romanos sirvieron para fundamentar, ampliando el perímetro, las nuevas murallas, y en Segovia la existencia del acueducto fue clave para proveer de agua a la fortificada ciudad alta, en Salamanca permaneció el puente de sillería que hoy, dos mil años después de su construcción, continúa comunicando las dos orillas del Tormes.

El puente romano de Salamanca aparece en el escudo de la ciudad, igual que ocurre en otras poblaciones marcadas por su situación junto a un curso fluvial, como las cercanas Zamora o Ledesma. No insistiremos aquí acerca de la importancia de los puentes, asunto que trataremos en el capítulo dedicado a Santo Domingo de la Calzada, si no es para subrayar que su existencia puede dar lugar (como es el caso de Salamanca) a las denominadas ciudades-puente, que nacen para guardar y conservar el paso de un camino sobre el río y que se aprovechan de ese paso como fuente de ingresos a través del impuesto de pontazgo y del flujo de viajeros y mercancías. El de Salamanca formaba parte de una de las vías de comunicación más importantes de la Península desde tiempos de los romanos, la vía de la Plata, que comunicaba Mérida con Astorga.

En Salamanca, por otra parte, la presencia del río llegó a conformar toda una mitología de «las dos orillas», en la que el puente cobraba un papel cargado de simbolismo, más allá de su funcionalidad primera, como unión de dos mundos. Quizá esto naciese en la etapa musulmana, cuando los cristianos mozárabes tuvieron que instalarse en un arrabal junto al Tormes, pero adquirió todo su sentido en la época de esplendor de la ciudad: en la margen derecha se situaba la urbe ordenada y representativa, cuajada de edificios eclesiásticos (entre ellos, la propia catedral) y nobiliarios, con los espacios para la celebración de mercados y la Universidad, que enseguida cobraría enorme fama; en la orilla izquierda, el arrabal y el campo, con prostíbulos propios y en donde en tiempos de Cuaresma eran llevadas las meretrices que el resto del año ejercían dentro de la superficie delimitada por la muralla.

Lo paradójico es que para disfrutar de la mejor panorámica sobre la ciudad amurallada e institucional era preciso, como hoy, cruzar hasta «la otra orilla», donde se sucedían en primer plano, sobreponiéndose a la circunspecta silueta de los edificios monumentales de la margen derecha, los malolientes talleres de los curtidores, el lazareto donde eran atendidos los leprosos y la arrabalera mancebía. Pasada la Semana Santa, los salmantinos cruzaban el río en busca de las prostitutas trasterradas. El rescate servía de excusa para una fiesta en la que se comía el hornazo, festín literal y metafórico de la carne que, por vía gástrica o venérea, no había podido tomarse a lo largo del tiempo del sacrificio.

REPOBLACIÓN

A raíz de la repoblación —promovida aquí, como en las otras ciudades antes citadas, por Raimundo de Borgoña, yerno de Alfonso VI—, la medina de la Salamanca recién conquistada a los musulmanes, de la que no nos ha llegado ningún resto, se empezó a poblar de parroquias y fundaciones monásticas románicas, muchas de las cuales aún se conservan. Una crónica contemporánea habla de la Salamanca islámica diciendo que estaba despoblada y arruinada, aunque, como veremos más adelante, puede desconfiarse de esa visión, probablemente interesada.

Compondría una estampa curiosa esa ciudad musulmana recién cristianizada —que cabe imaginar con calles estrechas, flanqueadas por casas con pisos en voladizo, con sus exiguas ventanas protegidas por ajimeces y celosías— al ir creciendo en ella con rapidez, sobre el solar de las mezquitas de barrio, nuevos templos románicos contruidos con piedra de sillería. Las iglesias, situadas en el centro de extensas e irregulares plazas o corrales, conformaron los nuevos barrios, una disposición urbana que en algunos casos es apreciable todavía hoy. Con sus torres y espadañas ocupando el lugar de los alminares, las voces para llamar a la oración de los almuédanos fueron entonces apagadas por la irrupción del tañido de las campanas cristianas.

Interesa pensar en ello pues, por lo que sabemos, desde que el obispo Jerónimo Visque (que venía de Valencia como amigo y confesor de el Cid) refundó la diócesis de Salamanca en 1102 hasta que se comenzó la construcción de la catedral románica pasó algo menos de medio siglo. Jerónimo, que llegaba de una urbe islámica como era la Valencia del siglo XI, pasajera y cristianizada por el caballero de Vivar, no encontraría gran dificultad en acomodar su cátedra dentro de la mezquita mayor de la ciudad del Tormes, una situación que aquí se prolongó hasta que, mediado el si-

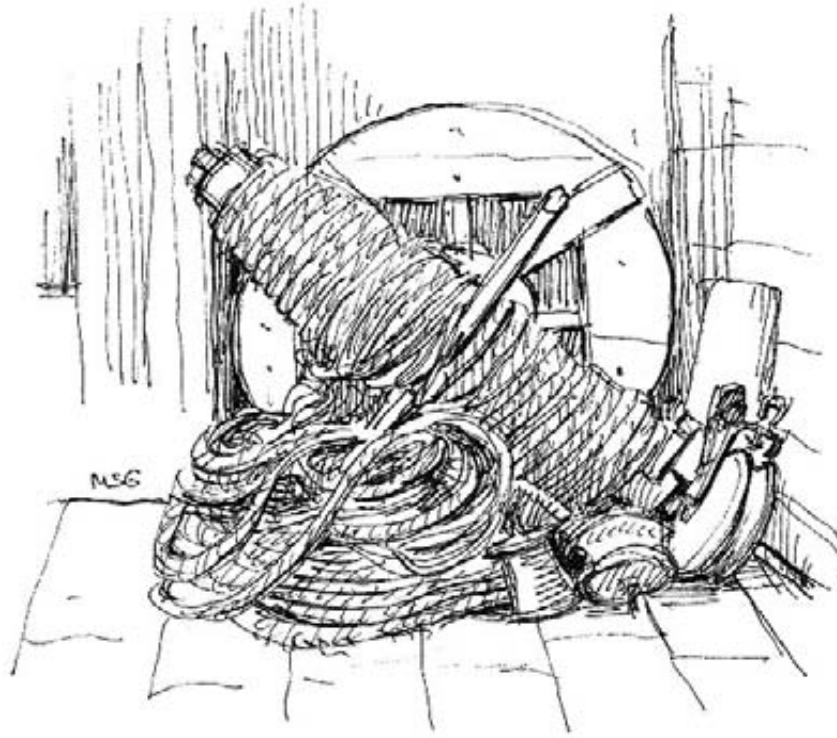
glo XII y ya bajo el reinado de Alfonso VII, se puso junto a la plaza del Azogue o del Mercado Viejo la primera piedra del que habría de ser uno de los más brillantes logros del románico hispano.

LIBRES DE IMPUESTOS

Una de las falacias más molestas sobre el mundo de las catedrales es aquella que imagina su construcción llevada a cabo por hombres sometidos y mal pagados, que harían su trabajo en condiciones cercanas a la esclavitud. Comentarios de ese tipo se los hemos oído a toda clase de personas, desde el visitante casual y desinformado hasta el profesional reputado, incluido algún arquitecto galardonado con el premio Pritzker (que, como se dice siempre, viene a ser «el Nobel» de arquitectura).

En todo caso, quien cree semejante cosa demuestra no conocer nada de la construcción medieval, ni de la técnica constructiva propiamente dicha, ni de las personas que ejercían entonces los oficios ligados a ella. La Edad Media se caracteriza, entre otras cosas, por una mentalidad nueva respecto del esclavista mundo laboral antiguo, lo que llevó a idear o perfeccionar los sistemas y técnicas que evitasen al hombre los esfuerzos más penosos. El aprovechamiento de la energía natural, sobre todo la hidráulica, tuvo un desarrollo inaudito en los siglos medievales. Jean Gimpel ha publicado una lista asombrosamente larga y significativa de las principales invenciones medievales, que van desde aquellas que aumentan el confort o ayudan en la vida diaria y en los viajes (la chimenea, el reloj mecánico, las lentes para compensar la presbicia, el astrolabio), hasta las que logran un mayor aprovechamiento de la fuerza animal (la herradura, el arado adaptado a caballerías) y natural (batanes, molinos de agua y de viento, aserraderos, martillos hidráulicos...).

Por supuesto, entre esas invenciones, además de la inevitable evolución de las armas (que en nuestros días siguen asociadas a la mayor parte de los avances científicos), estaban las aplicadas al mundo de la construcción, con nuevos sistemas de grúas y andamios, inventos tan fundamentales para el transporte de pesos medianos y pequeños como la carretilla y, principalmente e incluyendo todo lo anterior, la visión racional del propio proceso constructivo. En el claustro de la catedral de Salamanca se conservan gruesas maromas y una vieja rueda de madera, que aunque pertenezcan a la obra de la catedral nueva son iguales a las que pudieron utilizarse en la Edad Media, y que algún día debieron de formar parte de alguno de esos ingenios encargados de elevar las piedras hasta el lugar que tendrían que ocupar en la obra.



Rueda y maromas de la catedral.

Hay una fórmula absolutamente acertada y esclarecedora para definir y diferenciar la construcción romana y la medieval: mientras los romanos concebían sus construcciones para que fuesen ejecutadas por una mano de obra abundante e inexperta, en la Edad Media los edificios eran erigidos por pocos y cualificados operarios. En las construcciones medievales todo, desde el tamaño de los bloques hasta los sistemas de elevación y, posteriormente, de mantenimiento, tenía por objetivo llevar al límite de lo óptimo el aprovechamiento de los materiales y la reducción del esfuerzo de los trabajadores.

Los romanos no sólo tenían esclavos, sino un inmenso ejército regular que podía llevar a cabo en tiempos de paz trabajos duros, por ejemplo obras de ingeniería o construcción de calzadas; también existían tribus que se avenían a pagar sus tributos al Imperio prestando mano de obra para la explotación de minas, como parece ser que ocurrió en los yacimientos de oro de El Bierzo. Por el contrario, en la Edad Media los canteros y constructores estaban bien considerados y pagados, firmaban con cierta frecuencia sus obras y los que alcanzaban el rango de lo que actualmente llamaríamos arquitectos o ingenieros podían llegar a vivir (aunque de eso sí hay precedentes antiguos) con comodidad y reconocimiento.



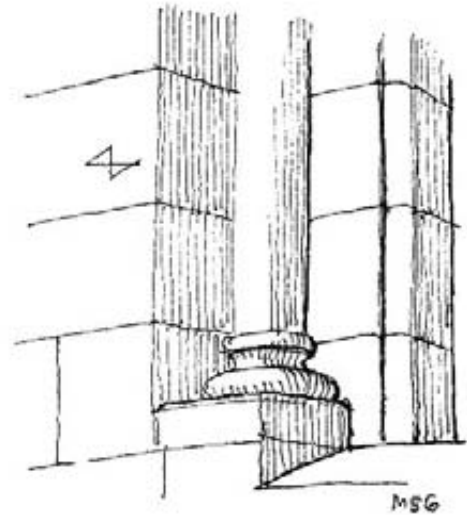
El maestro Miguel en Revilla de Santullán, con la inscripción
«*Micaelis me feci* (sic)» (Miguel me hizo).

Los canteros medievales trabajaban, con los descansos preceptivos, en jornadas de sol a sol —más, por tanto, en verano que en invierno, cuando podían dedicarse a avanzar trabajos delicados en el taller o lonja—, pero también tenían sus períodos de vacaciones y una libertad de movimientos envidiable. Asimismo podían pedir, según la estima en que tuviesen su propia capacidad, el sueldo que consideraran justo, y no pocas veces se producían parones y huelgas para reivindicar los salarios que se les adeudaran. Como algunos de ellos descuidaban sus obligaciones, los clientes intentaban contratar a los canteros por el sistema del destajo, lo que dio lugar a las famosas marcas de cantería. Estas marcas, visibles casi en cualquier edificio medieval y que han propiciado interpretaciones de lo más variopintas, sin que falten las de los siempre oportunistas «amigos del misterio», servían simplemente para que al final de la jornada el maestro de obra identificase cuánto trabajo había hecho cada cantero, y así poder pagarle en consecuencia.

En Salamanca, tenemos noticias de que la catedral vieja fue construida a lo largo de varias campañas en las que había siempre unos veinticinco operarios, cifra que puede parecer muy baja para el volumen de la obra, pero que está en consonancia con los principios de la construcción medieval ya aludidos. Nos han llegado nombres de algunos de los maestros de obra (Petrus Petri, Pedro de Aix, Sancho Petri, Juan Franco...), pero nada más sabemos de esos hombres. Varios investigadores se han devanado los sesos para atribuir una fase de la obra a cada uno de ellos, aunque lo interesante, a nuestro juicio, es constatar que las catedrales de Salamanca, la vieja y la nueva, pertenecen a dos momentos distintos en la consideración de la persona que dirigía la construcción, un cambio en el papel del arquitecto que empezó a operarse, por lo que sabemos, en la Francia del siglo XIII.

Hasta esa fecha, el arquitecto o maestro de obra —para entendernos, la persona que había dibujado, de acuerdo con el cliente, la planta del edificio y era responsable luego de su construcción— debía de tener el papel de un *primus inter pares*, un cantero-escultor cualificado que hubiese descollado por su capacidad y su experiencia entre el grupo de operarios que levantaban la catedral, lo que no impedía que interviniese directamente en la construcción. Por el contrario, en la catedral nueva la obra se llevó a cabo conforme a una concepción distinta: el arquitecto era ya el autor intelectual del edificio, definido previamente mediante plantas, secciones y alzados, y no tenía por qué intervenir físicamente en su concreción.

Aunque en la España del siglo XVI ese personaje seguía teniendo su base formativa en el mundo práctico de la construcción (o, más en concreto, de la catedral), su forma de dirigir las obras era muy diferente a la de sus predecesores medievales. El documento que suele traerse a colación para ilustrar el cambio del papel del arquitecto en el período gótico es una carta de un dominico francés, Nicolás de Biard, quien a mediados del siglo XIII se queja de que el arquitecto llega a la obra con los guantes en la mano, señala con una vara a unos y otros dónde hay que añadir o por dónde hay que cortar, y se marcha sin mancharse y sin haber tocado los materiales. Añade Nicolás de Biard que, a pesar de ello, el arquitecto cobra más que ninguno.



Marca de cantero en la catedral vieja.

Ya tenemos un primer aspecto comparativo: la catedral nueva de Salamanca siguió en su construcción un sistema de maestría «moderno», con arquitectos que diseñaban la obra, que visitaban con la frecuencia estipulada y, en su ausencia, dejaban la supervisión en manos de aparejadores, y que se sometían ocasionalmente a las inspecciones de otros profesionales llamados por el cliente en caso de duda; la catedral vieja, en cambio, fue construida mediante un procedimiento genuinamente medieval, con un maestro de obras que permanecería en el tajo dirigiendo la construcción pero participando también físicamente en ella, a partir de una traza de la planta que, aunque previese vagamente su continuación, estaba abierta a posibles improvisaciones y cambios.

Pero antes de ahondar en esa dualidad entre proyecto abierto y cerrado, con los matices que correspondan, conviene despedirse de este apartado con otro dato que prueba los privilegios de los que podían disfrutar los constructores medievales: mientras trabajaban para la catedral románica de Salamanca, los grupos de veinticinco operarios no sólo cobraron por su trabajo, sino que además —y no es un caso aislado, sino más bien una norma que se repite en multitud de ejemplos— fueron eximidos de pagar impuestos.

«PEQUEÑA, OSCURA Y BAJA»

Antes hemos aludido a la dudosa credibilidad de la crónica que, en tiempos de repoblación, se refiere al estado en el que los cristianos habían encontrado la ciudad recién tomada a los musulmanes, supuestamente derruida y abandonada por sus habitantes. Aunque las guerras acarreen siempre destrucciones y diásporas, es muy posible que Alfonso VI pretendiese, con esa relación catastrofista, dar mayor valor a la labor reconstructora y repobladora de los cristianos.

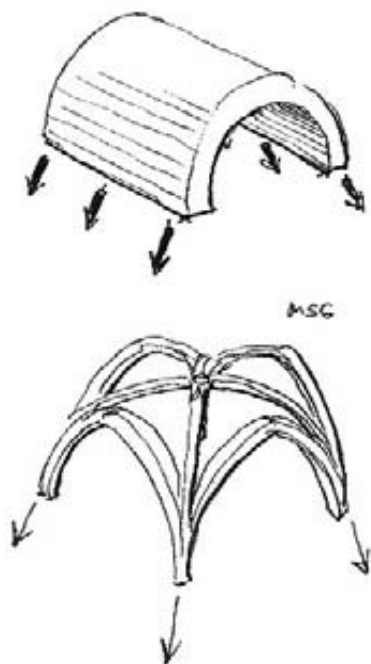
Lo mismo sucede con un documento que ha sido citado muchísimas veces: la carta por la que el cabildo ruega al Papa, en 1491, su apoyo para la necesaria construcción de una nueva catedral que resulte acorde con el desarrollo del que disfrutaba la ciudad. Para subrayar la pertinencia de erigir la que habría de ser la que conocemos como catedral nueva, el cabildo se refiere a la sede románica como una iglesia «pequeña, oscura y baja». Es una definición que va como anillo al dedo para quienes se sienten cómodos con los encasillamientos: ¿qué mayor tópico, entre los temas que estamos tratando, que el de relacionar la oscuridad y la angostura con la arquitectura románica?

De haber sucedido lo que en casi todas partes, que el templo románico se demoliera al hacerse el nuevo, las palabras del cabildo nos hubiesen llevado a imaginar un edificio mísero, indigno de presidir la que con el tiempo había llegado a constituirse como una ciudad espléndida y próspera. Pero el cabildo salmantino de finales del siglo XV no podía sospechar, cuando dirigió su súplica al pontífice máximo, que la catedral románica que deseaban sustituir estaba destinada a permanecer en pie junto a la nueva. Por ello, no hay más que tener ojos en la cara y querer ver con ellos para percatarse de que los epítetos dirigidos entonces al templo románico eran, como mínimo, falsos y sin duda interesados. El cabildo cargaba las tintas para conseguir su propósito, pues si es verdad que la catedral vieja parece pigmea en comparación con la nueva, vista en sí misma es un templo hermoso, rico y no precisamente oscuro. Ésta es una prueba más de que la documentación debe ser interpretada con cuidado, sin darle crédito de forma literal, y que, cuando tenemos la suerte de conservarlo, no existe mejor documento que el edificio mismo.

FORMAS Y ESTILOS

En sus estudios sobre construcción medieval, el gran arquitecto Eugène Viollet le Duc contemplaba las formas de la arquitectura de la Edad Media como el resultado de un proceso evolutivo, en el que el románico tendría el papel de una etapa de experimentación previa a los grandes logros del gótico. Es verdad que el gótico representa un momento cumbre en la historia de la arquitectura, un período en el que las posibilidades de los materiales se llevaron al extremo técnico y estético, y en el que se aplicó de modo insuperable la racionalidad al arte de la construcción. Hasta aquí, todo parece claro: según se nos ha dicho siempre, las pesadas bóvedas románicas de cañón obligaban a hacer muros muy gruesos; y los muros encontraron desahogo y la posibilidad de abrir en ellos grandes ventanales cuando se empezaron a aplicar las bóvedas góticas de nervios que, como es bien sabido, tienen la cualidad de llevar los empujes a lugares concretos del edificio, liberando de ese esfuerzo al resto.

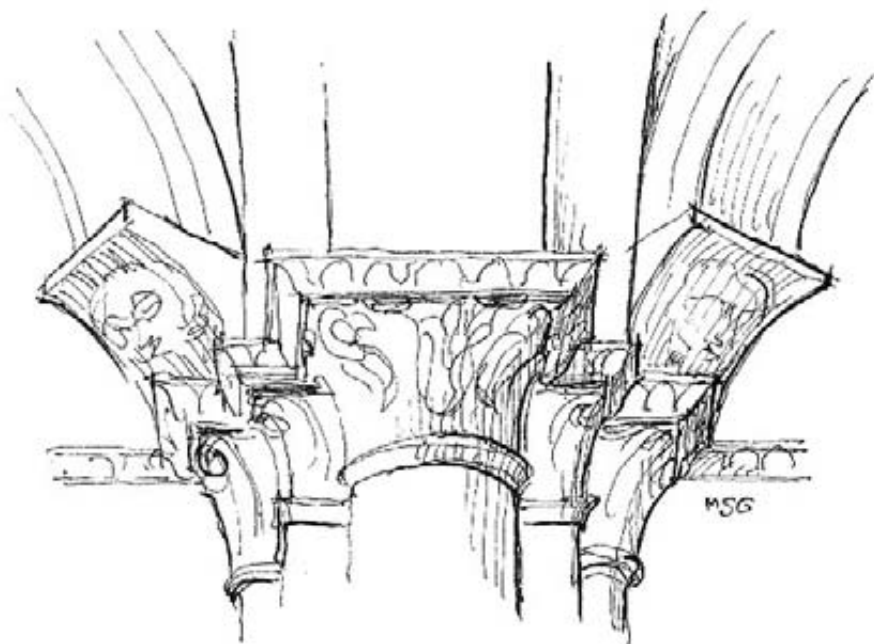
Pero la concepción evolutiva de Viollet se rompe al seguir el hilo histórico, pues tras los siglos del gótico llegó el Renacimiento, y con él la recuperación de las bóvedas masivas que parecían haber quedado desechadas siglos atrás. El arte de la cantería tuvo que dedicarse entonces a resolver con lógica y cierto método las formas llegadas desde Italia, un país que no practicaba (como ya hemos dicho al hablar de Murcia) la resolución de estructuras en piedra, pero que impuso en los demás la utiliza-



Comparación entre estructuras románica y gótica.

ción de cúpulas y bóvedas mucho más pesadas que las góticas. La llegada de estas formas renacentistas, contrarias, en cierto modo, al sentido práctico que imperaba en la construcción gótica, encontró resistencia en muchos maestros del Renacimiento hispánico. Por eso siguieron usándose en nuestro país las fiables y ligeras bóvedas góticas, aplicadas a edificios que, según los esquemas cronológicos de la historia del arte, deberían estar situados ya en la órbita del clasicismo renacentista.

Las catedrales de Salamanca ilustran muy bien todo esto. La iglesia vieja fue planteada conforme a las soluciones románicas, y sus gruesos pilares y muros (de hecho recibió el título, no sólo por sus almenas, de *fortis salmantina*) estaban concebidos para soportar las pesadas bóvedas de arista y de cañón, aunque sólo llegaría a tenerlas en la cabecera. Cuando la construcción estaba avanzada, irrumpieron las innovaciones góticas, y al igual que en multitud de grandes templos de la época (catedrales de Orense y Ciudad Rodrigo, San Vicente y San Pedro de Ávila)



Ménsulas diagonales añadidas en los pilares de la catedral vieja.

no se vaciló en aplicarlas sobre los apoyos románicos, aunque para ello hubiese que improvisar repisas diagonales muy forzadas de donde arrancaran los nervios, pues no estaban previstos.

Esa adopción entusiasta de novedades parece confirmar la teoría evolutiva de Viollet le Duc, pero ¿qué pasa entonces con la catedral nueva? Como se ha dicho, es un edificio planteado en el siglo XVI, y sin embargo también es gótico. Y no sólo eso, sino que se mantuvieron en él los abovedamientos y las formas medievales hasta el final de su largo proceso constructivo (que abarcó hasta muy avanzado el siglo XVIII), atravesando, como un impertérrito proyectil gótico, los períodos en los que imperaba a su alrededor el Renacimiento, el Barroco y el neoclasicismo. Incluso en estancias que al encontrarse separadas del resto no demandaban unidad estilística, como las sacristías, se mantuvieron las bóvedas propias de la Baja Edad Media.

La conclusión es que las catedrales de Salamanca, tan diferentes, vinieron a confluir en la idoneidad del gótico como sistema constructivo: la vieja dando un salto hacia delante cuando estaba a medio hacer, la nueva resistiéndose a la sucesión de novedades que la acosaban; el caso es que ambas catedrales, románica una y renacentista y barroca la otra, quedaron de acuerdo en demostrar las ventajas que proporcionaba el gótico a la hora de solventar la cubrición de esos espacios inmensos.



Bóvedas góticas de las catedrales vieja y nueva.

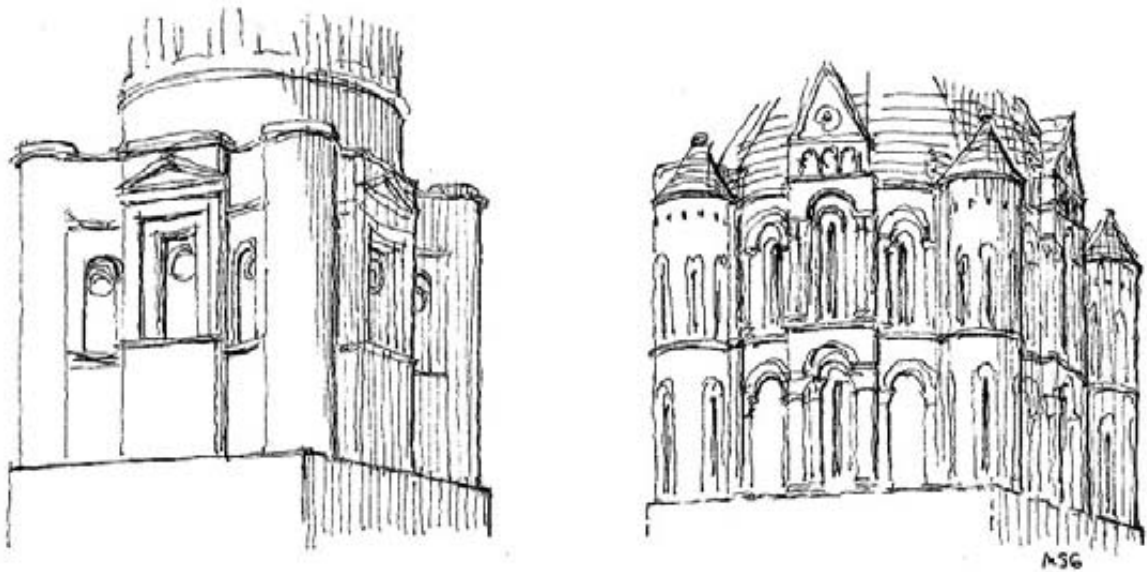
La coincidencia entre los abovedamientos de ambas catedrales no acaba aquí, pues en las dos se coronó el crucero con una torre hueca (o sea, un cimborrio) que destacase y diese mayor luminosidad al encuentro de las naves mayores. Y en ambos casos se acudió a la forma de cúpula, despegándose por tanto, para ese lugar concreto, de las bóvedas góticas que se ven en las naves de sendos templos. Después nos referiremos a los problemas que aquejaron a los dos cimborrios salmantinos; ahora sólo queremos terminar este apartado con una breve referencia al más antiguo de ellos, el que por la figura de la veleta que lo coronaba fue llamado Torre del Gallo.

No se sabe por qué, quizá por el toque orientalizante que los antiguos viajeros querían descubrir en cada cosa que les salía al paso en España, muchos expertos han buscado los modelos para este tipo de cimborrios —que tienen el ejemplo más antiguo en Zamora y que luego llegarían a Salamanca, Toro, Plasencia y, como indica Gutiérrez Robledo, también al remate de la torre de Ávila— en el mundo oriental, en la arquitectura islámica y bizantina. Y no se comprende tal cosa, pues, aparte de que en la Francia románica existen precedentes inmediatos, muchas de las formas que componen estos cimborrios se encuentran ya en la arquitectura romana, que tanto alimentó a la románica.

Las mismas escamas de cubrición, que parecen una peregrina invención medieval, están ya en el trofeo de Trajano en Adamclissi; pero más cerca aún de los cimbo-



Cimborrio de la catedral de Zamora.



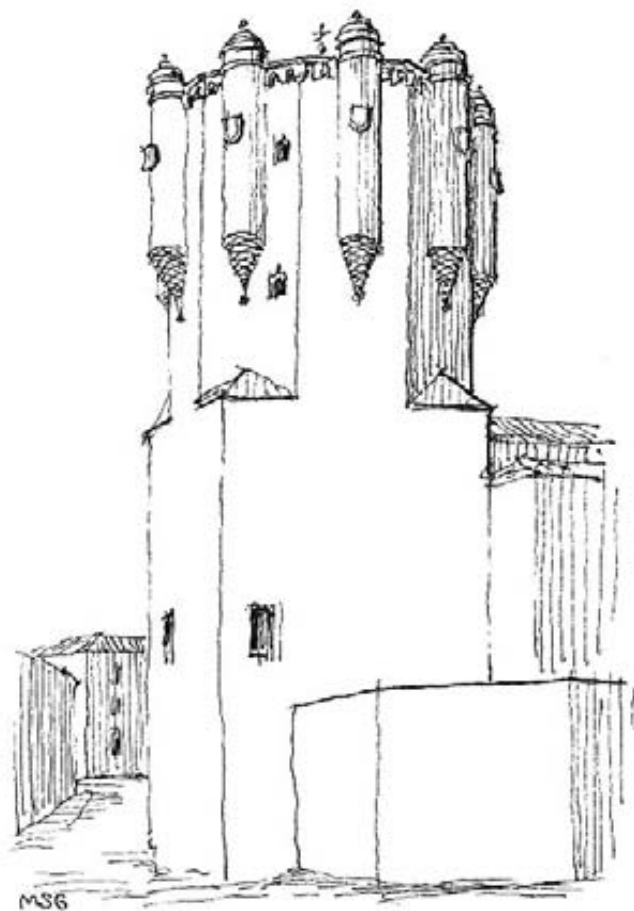
Cuerpos bajos de la *Canocchia* y de la Torre del Gallo.

En los rios románicos del Duero se encuentra un sepulcro romano del siglo I, llamado la *Canocchia*, en el que se da un caso parecido de transición entre la planta cuadrada de la base y la circular del templete que lo remata. Allí están, en estado germinal, los cilindros que refuerzan los ángulos e incluso los resaltes intermedios, coronados con un frontón, que vemos en Zamora y Salamanca. Los cimborrios románicos del Duero son creaciones felicísimas y originales, pero, por lo que acabamos de ver, no hay que ir a buscar la raigambre «oriental» de sus volúmenes más allá de la vía Apia, a las afueras de Roma.

LA TORRE DE LA VIRGEN

Está comprobado que a los antiguos cabildos les inquietaba que cualquier edificio pudiese hacer sombra a su catedral. En Santiago eso derivó, como veremos, en normas específicas que limitaban la construcción, pero en general no fue necesario llegar tan lejos. De forma natural, las catedrales se erguían siempre sobre el resto de la ciudad como consecuencia de la abundancia de los recursos puestos en su realización.

En la Salamanca románica, la catedral que ahora llamamos vieja destacaría sin parangón por encima de las parroquias de barrio y de las casas de madera y adobe,



Torre de Francisco de Sotomayor
o del Clavero, en Salamanca.

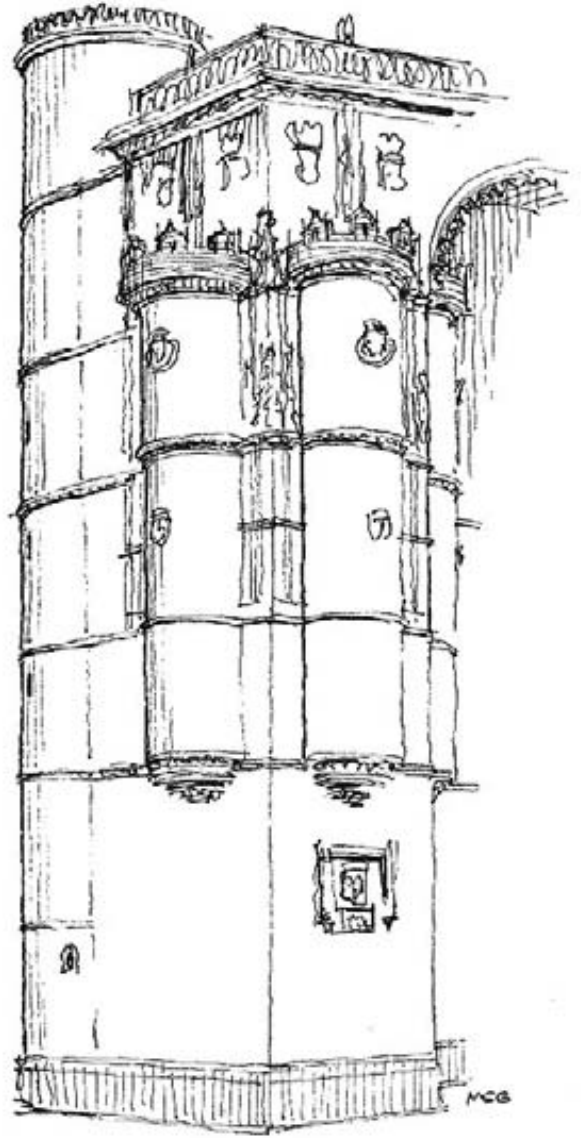
techadas con tejas o con paja; pero esa situación fue modificándose después, especialmente en el siglo xv. En esa centuria, los nobles comenzaron a levantar mansiones que unían la riqueza de sus portadas, salas y patios con la erección en todas ellas de una o más torres. Aunque los conjuntos españoles mejor conservados están en Cáceres y Trujillo, todavía quedan en Salamanca (como en Segovia y Ávila) varios ejemplares de estas monumentales casas-torre de las postrimerías de la Edad Media, las cuales comenzaron a poner en entredicho, junto a los nuevos edificios universitarios y a las fundaciones monásticas, el protagonismo de la catedral, una competencia que habría de pesar en la decisión de construir un nuevo templo a finales del cuatrocientos.

Como otras catedrales de finales del gótico (Sevilla, Segovia...) la nueva de Salamanca comenzó a construirse, en contra de lo usual, por los pies, debido quizá a que era el lugar donde el terreno ofrecía mejor asiento, sin el relleno de desniveles necesario por la zona de la futura cabecera. Lo primero en erigirse, sobre el solar de las casas expropiadas que conformaban el mercado viejo, fue el ángulo noroeste, que posee el aspecto chocante de un castillo de fantasía, en el que los elementos militares cumplen sólo como ornamento, y que muestra una inscripción por la que el templo queda dedicado a la Virgen. Quizá pueda explicarse la forma seudomilitar de esta «piedra angular» catedralicia en lo que antes hemos dicho, convirtiéndose en el medio por el que el clero diocesano manifestaba, desde el primer momento y usando su mismo lenguaje cívico-militar, su decisión de sobreponerse a la sombra que durante un tiempo pudieron hacerle las fastuosas torres de la nobleza.

LA UNIVERSIDAD

Otra institución que transformó su imagen con el desarrollo de la Salamanca cristiana fue su célebre Universidad. En este caso, la relación con la catedral tiene especial hondura, ya que los estudios salmantinos tuvieron su primera sede en la catedral vieja: en su claustro y capillas se impartían las lecciones, y en una de ellas, la de Santa Bárbara, se celebraron los exámenes para la graduación de licenciatura nada menos que hasta mediados del siglo XIX. Esta capilla ha conservado en todos sus detalles el mobiliario y la disposición de los antiguos exámenes, cuando el aspirante a licenciado pasaba solo y en vela todo el día y la noche anteriores a la prueba. Allí sigue el sillón frailerero donde se sentaba, con las patas de madera cortadas para adaptarse al pavimento irregular, así como los bancos de los profesores y licenciados que lo examinaban; allí sigue viéndose también un pequeño rosetón medieval, a través del cual le pasaban la comida desde el claustro, como si el estudiante se hubiese transformado durante unas horas en monje cartujo. Se nos escapa, sin embargo, el cometido funcional de la viga de madera que atraviesa la capilla, ya que no hace falta desde el punto de vista estructural y hoy sólo sirve para sostener una lámpara. En cuanto al estudiante, para saber el distinto tratamiento que recibiría según fuese o no aprobado, basta leer *El Buscón* de Francisco de Quevedo, quien, aunque ambientándolo en Alcalá de Henares, describe sin rodeos los pescozones y escupitajos que esperaban al que no hubiese superado la prueba de ingreso en el mundo académico.

En los tiempos en los que se edificaba la catedral nueva, la Universidad llevaba tiempo haciendo lo propio con sus sedes representativas: al abandonar las galerías y



Torre de la Virgen, con la que se inicia la catedral nueva.

estancias del claustro catedralicio y procurarse edificios propios, la Universidad salmantina impulsó el deseo eclesial de rehacer la catedral. Al lado del templo, aunque dándole la espalda, se yerguen todavía los principales estudios, mientras los monumentales colegios repartidos por la ciudad demostraban la nutrida y variada procedencia de los estudiantes que venían a formarse a Salamanca. De los grandes colegios salmantinos, tras las destrucciones y derribos decimonónicos sólo queda hoy el de Irlandeses, que en la actualidad sirve como residencia de profesores y que está amenazado desde hace unos años con ser convertido en un establecimiento hotelero.

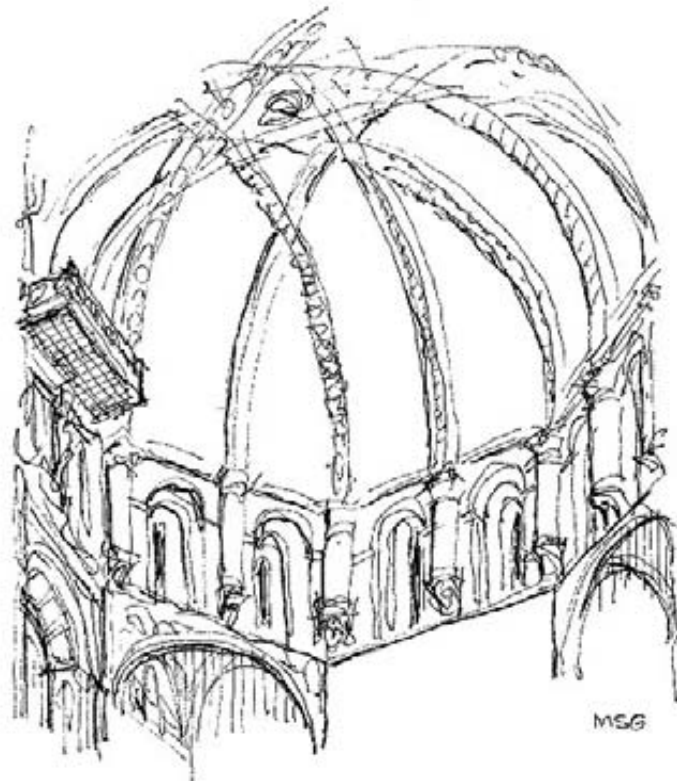
EL CLAUSTRO

Además de acoger las actividades universitarias, el claustro de la catedral de Salamanca sirvió también para los cometidos habituales, o sea, servir de distribuidor de las distintas capillas y dependencias diocesanas y como lugar de enterramiento. Hasta mediados del siglo XVIII pervivió el claustro románico, que tendría un solo piso con las usuales arquerías sobre columnas (parecido a los restos que aún existen de otro claustro en el monasterio de la Vega), y con sus galerías cubiertas por una techumbre de vigas policromadas, algunas de las cuales se exhiben en el museo. El terremoto de Lisboa dejó el viejo claustro maltrecho, lo que sirvió como argumento para una reconstrucción total, efectuada con una arquitectura anodina, en la que se traicionó la costumbre salmantina de respetar la integridad de la catedral medieval. Digamos que lo que no ocurrió con la catedral ocurrió con el claustro: el nuevo se hizo a costa del viejo. A principios del siglo XX, el arquitecto Enrique María Repullés exploró el ámbito claustral, y así pudo recuperar buena parte de sus muros externos, en los que se abren arcos con capiteles extraordinarios. Son pequeños, de labra muy fina, y muchos de ellos parecen coincidir en la representación de escenas cotidianas y de pacífica convivencia humana: un barbero afeitando a un cliente, un joyero trabajando, una partida de ajedrez...

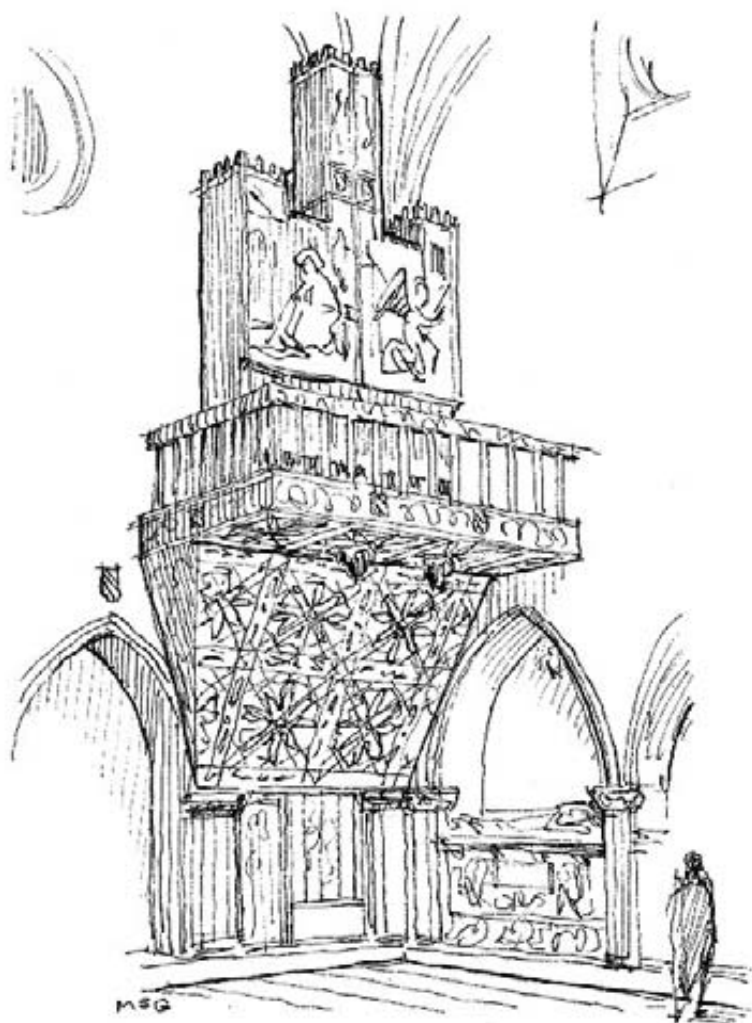
Los arcos y muros recuperados se adjuntan a otros elementos y dependencias de época románica, contemporáneos por lo tanto a la misma catedral vieja. Los más sobresalientes son la capilla de Talavera y la portada que conecta el claustro con el crucero del templo. La capilla tiene ese nombre pues, a pesar de haber sido fundada como sala capitular, fue convertida luego en capilla funeraria de los Maldonado, partícipes en la guerra de las Comunidades y originarios de la villa toledana de Talavera. Es cuadrada, con una composición que la emparenta con la Torre del Gallo y cu-

bierta por una cúpula que intenta copiar, con gracia pero sin mucho tino, los modelos musulmanes que irradiaban desde Córdoba. En cuanto a la portada del crucero, es una pieza extraordinaria pese a su escala reducida; en las enjutas hay dos relieves situados tras finísimas celosías de piedra, de una complejidad técnica y una pretensión simbólica difíciles de interpretar; sólo cabe entenderlos como un alarde de los escultores, apoyado en la ductilidad de la piedra arenisca de Villamayor.

No podemos irnos del claustro sin apreciar la serie de sepulcros y altares que lo jalonan, algunos de arte extraordinario, pertenecientes ya al tiempo en el que se estaba edificando la catedral nueva. El mejor de todos es el de don Gutierre de Castro, tan impresionante y magistral como la mayor parte de las creaciones de Juan de Juni. También debemos visitar el pequeño museo, con algunas pinturas de Fernando Gallego y Juan de Flandes, y las otras capillas: la de Santa Catalina, que fue librería catedralicia y lugar de ensayos de los músicos de la catedral, y sobre todo la de Anaya, donde se guarda la que quizá sea la caja de órgano más antigua de España. Tiene la forma de un castillo heráldico y en las puertas una Anunciación muy chocante: por muchas vueltas que se le dé, estén las puertas cerradas o abiertas, debe de ser la única Anunciación en la que la Virgen y el arcángel Gabriel están dándose la espalda.



Aspecto de la bóveda de la capilla de Talavera.



Órgano de la capilla de Anaya; a los pies, el sepulcro de Gutierre de Monroy y Constanza de Anaya.

En la capilla de Anaya hay, además, una excepcional colección de enterramientos. El que suele llevarse la palma por su monumentalidad y valor artístico es el de Diego de Anaya, exento y tapizado por una reja soberbia. Sin embargo, los visitantes que van sin prisa suelen dedicar más tiempo a otro sepulcro situado en un rincón, el de Gutierre de Monroy y Constanza de Anaya; su contemplación era más fácil hace años, cuando había ante el sepulcro un escabel de madera. Como el del Doncel de Sigüenza, esta pieza magistral es de autor desconocido. Es una obra de una sensibilidad extrema, en la que los bellos esposos conservan, pese a su definitiva dormición y el atavío de circunstancia, un aire de serena intimidad marital. Labradas en la dúctil piedra local, las maravillosas efigies de Gutierre de Monroy y Constanza de Anaya pueden des-

pertar la vocación de un escultor y conmover a un poeta. José Hierro dedicó a este sepulcro uno de sus poemas más largos, *Estatuas yacentes*: «Cuando oyó pisar a la muerte / el roble oscuro de su cámara, / sabe Dios a qué artista anónimo / encargaría su sepulcro. / Soñaba perdurar en piedra, / al lado de doña Constanza [...]».

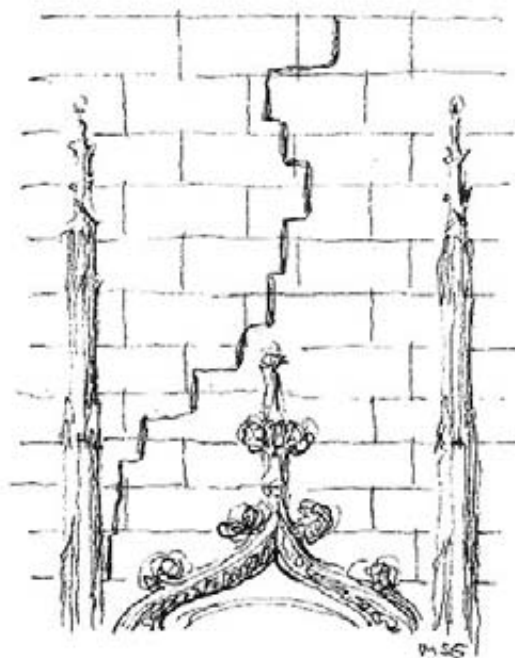
LOS REVESTIMIENTOS

La piedra con la que están construidas las catedrales y en la que se tallaron sus esculturas y ornamentos no estaba siempre a la vista. En el sepulcro de Gutierre de

Castro hemos visto que Juan de Juni subrayó el relieve pintando sobre la piedra; no obstante, hay otros revestimientos menos llamativos. Ninguno de los dos templos tenía, en el interior, la piedra a la vista. En la catedral nueva son evidentes los colores que resaltan medallones y capiteles, pero el revestimiento pictórico va más allá: las grietas que se abren en alguna de las capillas desvela que los muros están cubiertos de sillares fingidos, que ni siquiera coinciden con los del muro real que se oculta tras ellos.

En la catedral vieja ocurre lo mismo, aunque en los últimos años el revestimiento de sus muros está tomando un nuevo cariz. Bajo la capa de sillares pintados que recubría las naves del templo románico va revelándose poco a poco la piel original del edificio, un proceso emocionante de redescubrimiento del color que servía de ornato de la arquitectura medieval, y que por su fragilidad suele ser el aspecto que se pierde con más frecuencia. Con el paulatino rescate de las pinturas murales que la cubrían casi por completo, la catedral vieja de Salamanca se está convirtiendo en un atestado cofre de tesoros, con una excelsa arquitectura medieval sirviendo de soporte a una de las mejores colecciones que podamos imaginar de pintura de los siglos XIII al XV (y del XVII, si contamos con las que describen, a modo de piadoso cómic, los milagros del Cristo de las Batallas). Hasta hace unos años, ese plantel pictórico lo conformaba el deslumbrante retablo mayor y la casi secreta capilla de San Martín, a la que había que entrar empujando furtivamente una reja y buscando a tientas el interruptor de la luz; hoy es fácil que en cada visita que hagamos encontremos nuevas pinturas murales devueltas a la luz en la última campaña de restauración, que además se superponen a veces revelando sucesivas labores de puesta al día en la decoración pictórica del templo.

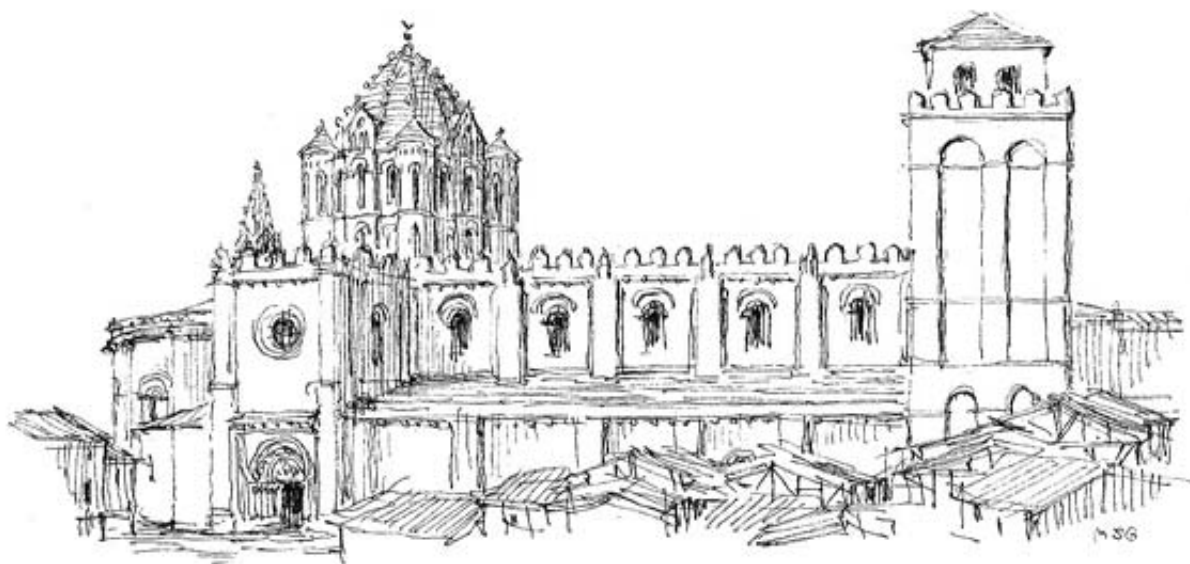
Luego nos referiremos al retablo, pero hay un aspecto de la recobrada imagen polícroma de la catedral vieja que nos gustaría destacar. Ya se ha dicho que algunas de las pinturas, como las de la capilla de San Martín (firmadas las más antiguas, de 1262, por Antón Sánchez de Segovia), pertenecen a un ámbito funerario pri-



Grieta en una capilla de la catedral nueva.

vado. Pero el conjunto que se ha recuperado en el brazo sur del crucero parece tener otra significación, más allá de que el lugar esté también cuajado de sepulcros. Ante una arquitectura tan cuidadosamente pintada, apenas nos caben dudas acerca de la intención escenográfica que tendría el crucero cuando todavía no existiese la catedral nueva. A la vista de la planta, todos los estudiosos señalan que el templo renacentista hizo desaparecer el muro norte de la románica y parte del ábside lateral; pero lo que se indica con menos frecuencia es que, con toda probabilidad, en ese lado se encontraba la portada principal de la catedral vieja, abierta hacia la antigua plaza del Mercado.

Esa hipotética portada, cuya existencia podría confirmarse mediante una excavación arqueológica, dotaría de su verdadero efecto a las pinturas murales recuperadas en el crucero, que estarían concebidas para ser vistas de frente, imponiéndose al espectador que accediese al templo por esa portada desaparecida. De hecho, el acceso desde la catedral nueva a la vieja siguió haciéndose a través del crucero de esta última, aunque se cegó y se cambió por la escalinata actual, instalada en la nave lateral, en el siglo pasado. No obstante, si nos situamos en el extremo norte del transepto, de espaldas al moderno sepulcro del obispo Francisco Barbado, podremos recrear mentalmente la impresión que causaría el crucero catedralicio, con su cuidada bóveda y sus pinturas, a quien siglos atrás accediese al templo románico tras franquear la puerta abierta a la abigarrada plaza que lo antecedía.

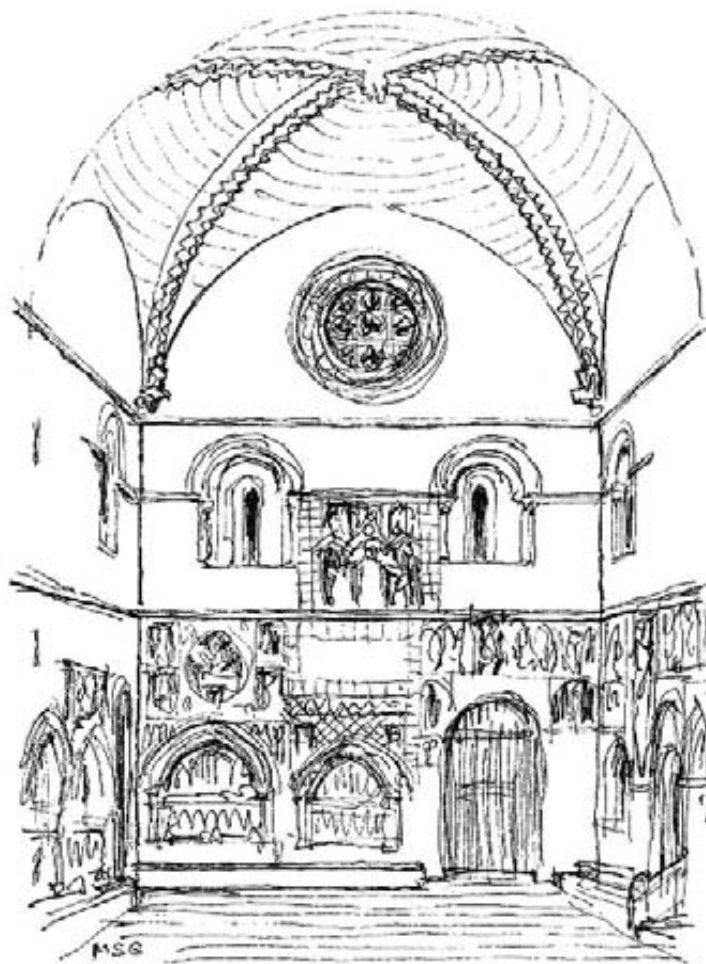


Visión hipotética de la catedral vieja desde la plaza del Mercado, antes de la construcción de la nueva.

LOS DOS PRESBITERIOS

El crucero sur, según acabamos de ver, sería una suerte de retablo concebido para quien entrase a la catedral románica desde la desaparecida portada norte; pero en esta catedral hay además, situado en el presbiterio, un retablo mayor en toda regla, acaso el retablo pictórico más sobresaliente que existe. Fue pintado en colaboración por artistas florentinos (los hermanos Dello y Nicola Delli) y castellanos, y reúne la vida de Jesús y de la Virgen en más de cincuenta tablas, además de medallones con retratos y del monumental fresco del Juicio Final que lo corona. La fama y prestigio de ese conjunto pictórico comenzó nada más ser finalizado, a mediados del siglo xv: el pintor Nicolás Francés, a quien conocimos en León, vino a Salamanca a estudiarlo por encargo del cabildo leonés, con el fin de tomarlo como modelo para sus propias obras.

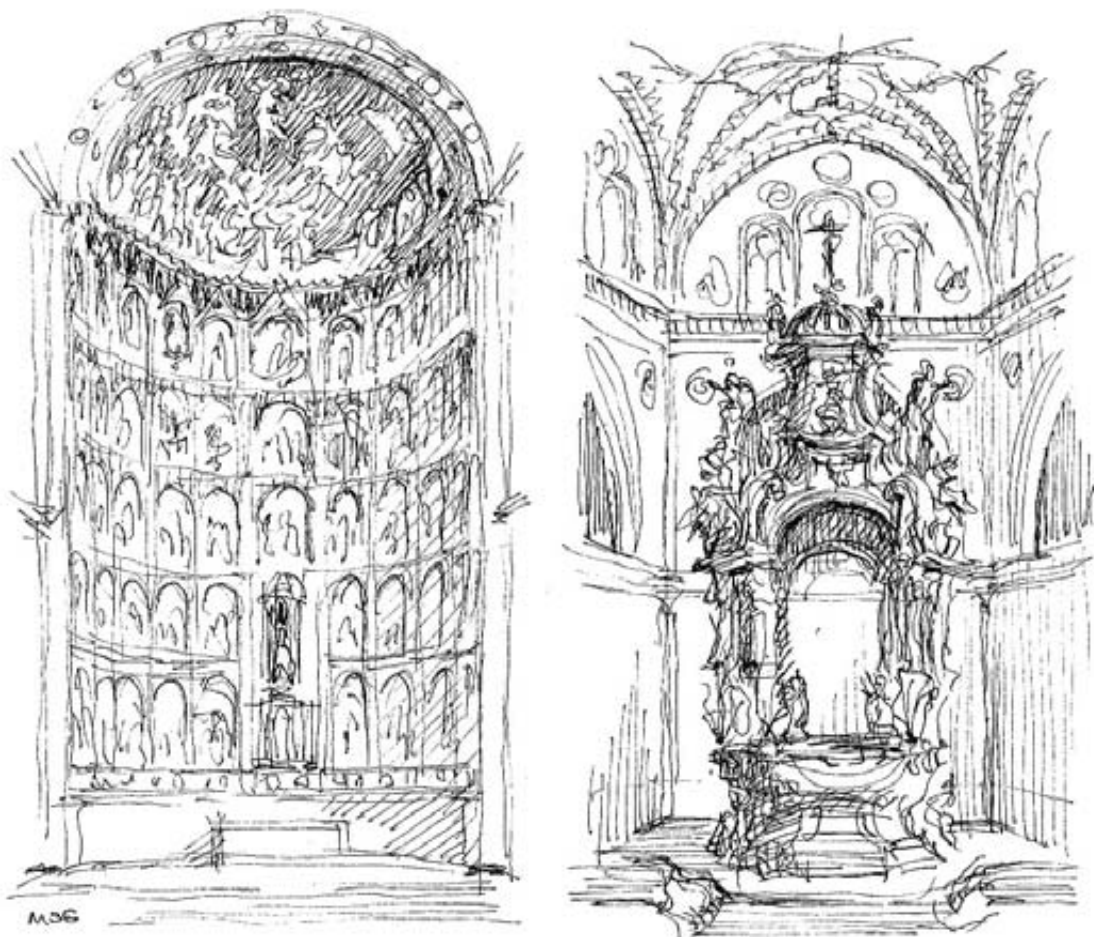
A la hora de comparar los presbiterios de las catedrales vieja y nueva, salta a la vista el contraste que existe en la actualidad entre el riquísimo altar mayor de la catedral vieja y la desolada desnudez del de la nueva. Por eso debemos retroceder hasta el siglo xviii, cuando el presbiterio de la catedral nueva poseía también su ornato. Del cotejo entre ambos espacios de celebración surgen contrastes interesantes: el retablo de la catedral románica se adapta como una piel al marco arquitectónico de planta curvada, y de hecho se remata formando un conjunto homogéneo con la pintura mural que recubre, sin más soporte que la propia bóveda, el cuarto de esfera del ábside; por el contrario, en la catedral nueva el espacio es rectilíneo, acorde con la so-



Crucero sur, cubierto de sepulcros y pinturas murales.

lución cuadrangular dada a la cabecera (que al principio se planeó poligonal, como la de Segovia). Lo que los hermanos Churriguera concibieron para el exorno de la caja del presbiterio fue un tabernáculo, esto es, un templete-baldaquino enmarcado por la arquitectura del templo, pero independiente de ella.

El tabernáculo churrigueresco era de madera policromada, y el pánico a los incendios hizo que fuese desmontado muy pronto, en 1743. Su población de santos de tamaño colosal descendió forzosamente del alto lugar al que había sido destinada, y ahora está repartida por ambas catedrales paseándose, como desubicadas almas en pena, por los muros del altar de la nueva y el improvisado museo en el que se ha convertido la capilla claustral de Santa Catalina. En el museo catedralicio hay también una maqueta del nuevo tabernáculo de mármol que se pensó para sustituirlo, aunque no pasó de ser un costoso proyecto. Los muros exteriores del altar mayor de la catedral nueva, con

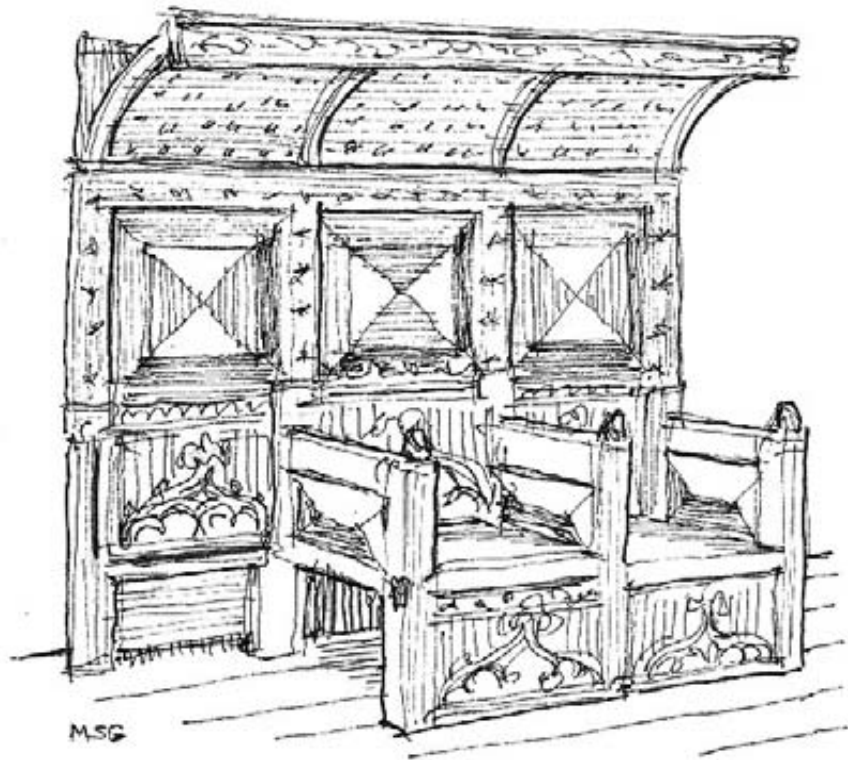


Retablo mayor de la catedral vieja e hipótesis del tabernáculo proyectado por los Churriguera para la nueva.

sus grandes superficies de piedra preparadas para la ejecución de relieves que nunca se hicieron, redundan en el aspecto fracasado de esta parte del templo, que debería ser la más rica cuando es, en contraste con el espléndido coro, la más despojada.

LOS DOS COROS

En un pilar de la catedral vieja se encuentra una piedra encerrada entre hierros a cierta altura, con una inscripción que relata que ese notable pedrusco cayó sobre la cabeza de un obrero que trabajaba en ese lugar y, por intercesión divina, rebotó ino-
cuamente en su cráneo. Lo más interesante de esta historia, que se repite en muchos relatos tradicionales —en las Cantigas de Alfonso X hay un pintor al que la Virgen sostiene en el vacío tras desplomarse su andamio—, es que habla de un altar del Cristo de las Batallas que, si la ubicación de la piedra es fiel, debía de situarse en el tras-
coro de la catedral. Esa alusión, junto al cambio en el pavimento que sigue siendo visible (y, quizá, los sitiales góticos de procedencia ignota que hoy se guardan en la capilla de Santa Catalina), son los testimonios que tenemos para certificar que el coro



Sitiales góticos conservados en la capilla de Santa Catalina.

medieval de la catedral románica estaba, como es habitual en nuestro país, en medio de la nave mayor, enfrentado al presbiterio.

El coro de la catedral medieval, aunque no fue desmantelado, al parecer, hasta mediados del siglo XIX, quedaría en desuso al hilo de la creación del coro barroco de Joaquín Benito y Alberto Churriguera en la catedral nueva, que es el que podemos seguir contemplando todavía. De los dos órganos que lo coronan, uno de ellos es contemporáneo a la sillería, del siglo XVIII, y otro, mucho más antiguo, procede seguramente del aparato coral con el que contaba la catedral vieja. En la sillería del coro de los hermanos Churriguera se conservan muy bien algunos elementos que delatan su antiguo funcionamiento, cuando había canónigos para ocupar sus siales: a la entrada está, como en Ávila, la mesa del contador que apuntaba fielmente las asistencias y ausencias de los religiosos, que tendrían reflejo en la cuantía de los salarios; por otra parte, en cada mitad del coro hay un letrero en el que se lee *Hic est chorus* (aquí está el coro), cada uno con su correspondiente cortinilla corrediza. Este sencillo artilugio, que vemos aún en otros lugares como el burgalés monasterio de La Vid —y que en las catedrales de Sigüenza o Toledo consiste en un cartelito que se colgaba alternativamente en un lado u otro del coro— indicaba, como explica Pedro Navascués, cuál



Hic est chorus.

de los dos lados del coro tenía asignado el comienzo del canto, un papel que iba alternándose periódicamente.

El órgano renacentista antes citado, que conserva las puertas pintadas, no es lo único reaprovechado que hay en el coro barroco. En el trascoro pueden contemplarse dos estatuas, pequeñas en tamaño y gigantescas en categoría artística. Su procedencia es incierta, pero su autoría está fuera de toda duda: son dos obras maestras del gran Juan de Juni. La más notable es la de la izquierda, con santa Ana enseñando a leer a la Virgen, una escena que muchos artistas, por ejemplo Murillo, han representado de forma naturalista y doméstica. Juni, al contrario, la transforma en una imagen apasionada y heroica, que resuena mucho más allá de su primera función —la ilustración de un episodio de historia sagrada— para convertirse en un emblema universal de la transmisión del saber. La mujer y la niña parecen estar a punto de ser arrastradas por un huracán, como si se encontrasen en la cumbre de una montaña. La madre tiene los rasgos prematuramente envejecidos de las mujeres antiguas, y la niña se ve envuelta por el cuerpo colosal de la madre en esa agitación física y mental que hace visible, mucho mejor que las actitudes aleccionadoras al uso, el temblor inquieto que une la voluntad de enseñar y el deseo de aprender.

LAS PORTADAS

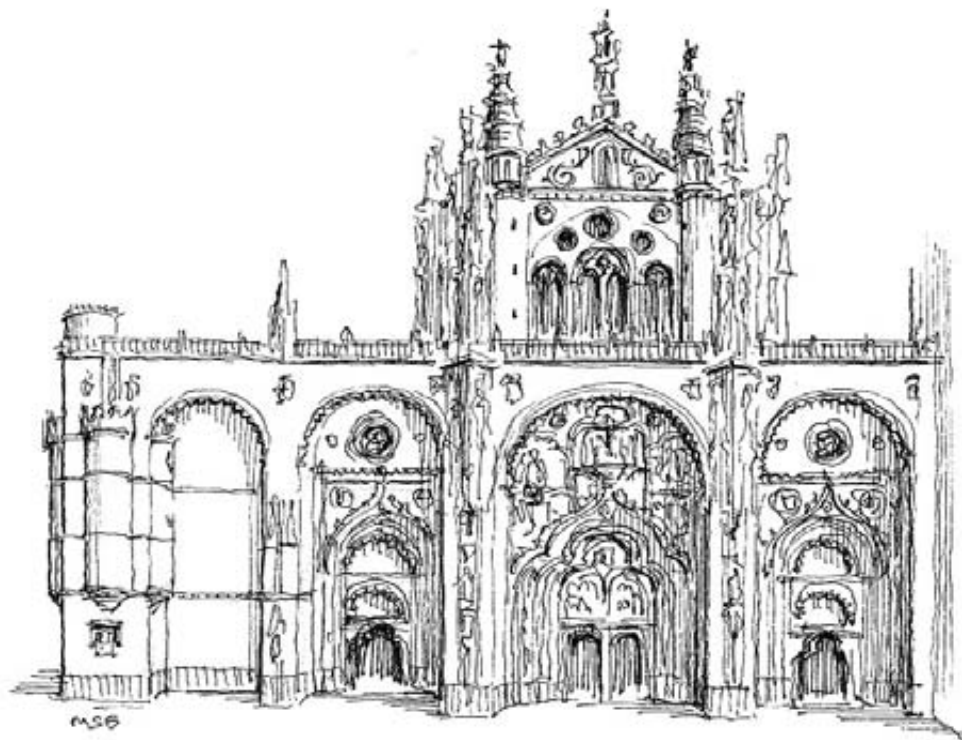
La catedral nueva, a falta de retablo mayor, tiene una de las fachadas-retablo más fastuosas que podemos encontrar, hecha por Juan Gil de Hontañón y terminada por su hijo Rodrigo Gil. A escala monumental, vemos en ella una representación de la transmisión de conocimientos que resumía



Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

Juan de Juni en su pequeña y emocionante escultura; una transmisión de padre a hijo que aquí fue por la vía práctica del oficio, ya que si Rodrigo fue un arquitecto cultivado, su padre era analfabeto. La fachada es, junto a la torrecilla de la Virgen que describíamos en otro apartado, lo primero que se hizo en la catedral, un orgulloso manifiesto del clero catedralicio dirigido hacia el resto de instituciones salmantinas, una declaración de intenciones acerca de la ambición con la que se daba inicio al nuevo templo. Tal ambición fue decayendo luego, y así la fachada principal quedó como el lugar más ornamentado y rico de la catedral nueva.

Con el resto de portadas ocurrió algo curioso. La siguiente en hacerse fue la puerta de Ramos (también de Juan Gil), que sustituiría, funcionalmente hablando, a la del crucero norte de la catedral vieja. Buena parte de su escultura se hizo ya en el siglo XVII, por lo que hay que imaginar al escultor Antonio de Paz labrando, subido a un andamio, los bloques emergentes dejados en la portada un siglo antes, similares a los que hemos visto en los muros exteriores del altar mayor. Aparte de esto, lo interesante de estas portadas es que son góticas, ajenas por tanto a la aparición temprana de la estética renacentista a través del retablo de la catedral vieja. Pero no sólo son góticas las portadas de Juan Gil de Hontañón, quien al fin y al cabo siempre perma-

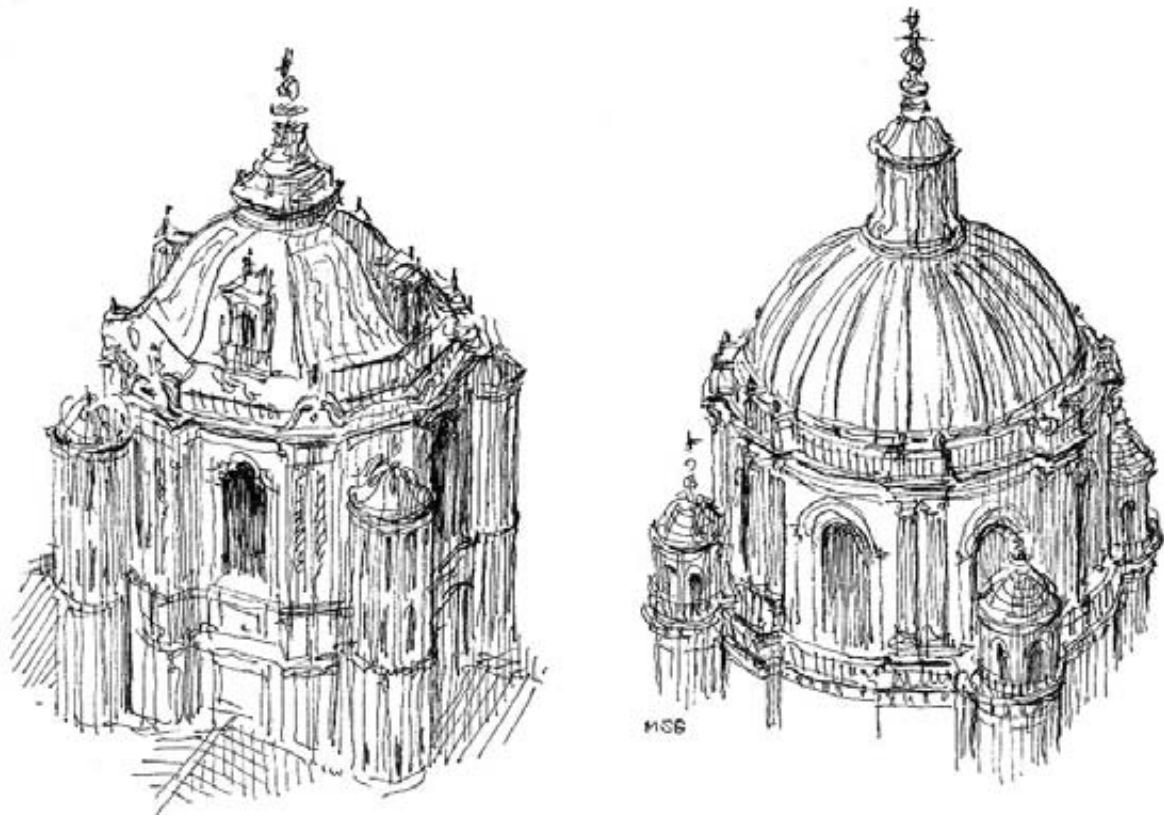


Fachada principal de la catedral nueva.

neció fiel a ese estilo, sino las que se hicieron para el crucero de la catedral nueva en el siglo XVII, cuando en la ciudad se estaban erigiendo edificios barrocos como la iglesia de las Agustinas o la Clerecía. Es un ejemplo más de algo muy frecuente: la voluntad expresa de armonizar con lo existente, aunque para ello hubiese que renunciar al estilo que imperaba en cada tiempo.

REHACIENDO CIMBORRIOS

Concluido el primer tercio del siglo XVIII la catedral nueva estaba ya totalmente cubierta. Faltaba sólo la guinda del gigantesco pastel: el cimborrio que habría de cubrir el tramo del crucero. Al tratarse de un elemento destacado por encima de las cubiertas, en el que resultaba fundamental también calcular su efecto en la escena urbana, se juzgó que era el momento de abandonar las formas góticas y crear una gran cúpula que compitiese con las otras que se habían erigido hasta entonces en la ciudad o sobre la misma torre de campanas de la catedral. La catedral nueva de Salamanca adquirió así un as-



Cimborrio de Churriguera y actual.

pecto externo semejante al que enseguida veremos en Segovia: una mole gótica coronada físicamente por las dos cúpulas clasicistas de la torre y el crucero.

La delicada cúpula barroca, que había sido encomendada a Joaquín Benito de Churriguera, sufrió grandes daños con el terremoto de Lisboa, hasta el punto de que no se encontró mejor remedio que su demolición. Se mantuvieron del proyecto churrigueresco las trompas y el tambor, cuajado de escenas en relieve, pero todo el cuerpo de ventanales y la cúpula se rehicieron con formas más clásicas y atemperadas que las de su precedente.

La relación de este suceso, que afectó a la cúpula barroca de la catedral nueva, con el cimborrio de la catedral vieja, llamado Torre del Gallo, va más allá de que sean dos elementos formal y funcionalmente equivalentes: el cimborrio románico resistió mejor que su colega barroco los efectos del terremoto, pero aun así llegó a la Edad Contemporánea en un estado que hacía dudar de su pervivencia. Por ello, Repullés juzgó necesario desmontar la Torre del Gallo y volverla a montar con las mismas piedras, pero corrigiendo desplomes y fisuras. Afortunadamente, los distintos restauradores que se ocuparon del desmontaje y posterior reconstrucción del cimborrio románico supieron mantener la autenticidad de la obra, de forma que, aunque rehecha en fechas cercanas a nosotros (hasta 1925 no se redactó el proyecto definitivo), la Torre del Gallo mantiene intacta su imagen y su materialidad románicas. Las dos cúpulas salmantinas, románica una y barroca la otra, comparten pues el extraño destino de haber sido erigidas para, tiempo después, necesitar una casi total reconstrucción.

INFORMES SOBRE LA TORRE

Junto a la plaza Mayor de Salamanca está la iglesia de San Martín, que, entre otras curiosidades, muestra el aspecto descangallado que le dejó en 1755 el terremoto de Lisboa. Muchas de las piedras debieron de estar durante alguna fracción de segundo en el aire, lo suficiente para que los pilares se inclinasen y las dovelas de arcos y bóvedas fuesen a caer en un lugar que no era exactamente el que ocupaban hasta ese momento. Aludimos a esta iglesia porque todavía hoy sigue ofreciendo la imagen más reveladora de lo que supuso en la ciudad el célebre terremoto, cuando muchos de sus edificios monumentales, entre ellos la catedral, vieron peligrar la integridad de sus fábricas.

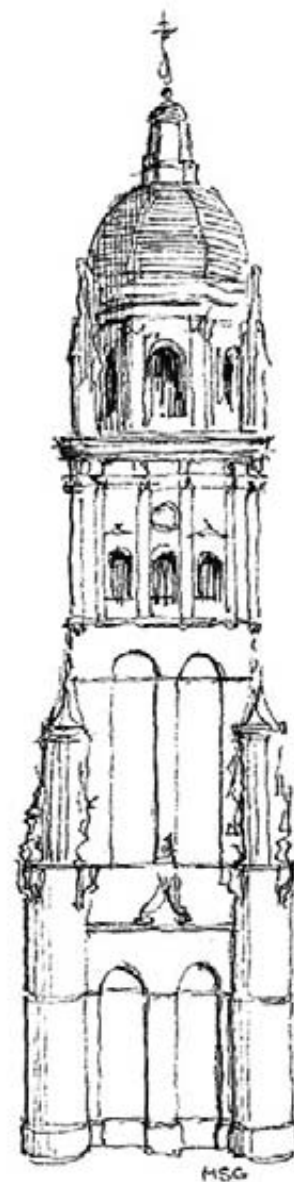
La torre de la catedral no tuvo que esperar al seísmo para que se abrieran grietas por varios lados. A principios del siglo XVIII, el que entonces era maestro mayor de

la catedral dio fin al campanario, las agujas y la cúpula superpuestas a la torre románica. Hasta el mismo nombre del maestro, Pantaleón Pontón Setián, parece añadir peso al pobre cuerpo medieval, que aunque muy recio no estaba preparado para soportar una cabeza tan sobresaliente. Algunos de los mejores arquitectos de aquel tiempo ofrecieron ideas para la reparación de la torre, mostrando así sus diversas personalidades: Ventura Rodríguez propuso, cómo no, tirar la torre y hacer otra, mientras que Pedro de Ribera concibió el refuerzo de la torre románica sin ocultarla, añadiendo a sus esquinas dos espectaculares cubos, muy parecidos a los templetos que preceden por el sur al madrileño puente de Toledo, obra también suya.

Y en esto llegó el terremoto. Ya nos hemos referido a sus consecuencias en los cimborrios medieval y barroco; en cuanto a la torre, las grietas verticales que la recorrían debieron de rebasar el límite de lo preocupante, y al fin, doce años después del temblor, se adoptó la solución propuesta por un ingeniero francés experimentado en el salvamento de torres, Baltasar Devreton, a quien nos referimos ya en Córdoba. Este zunchó la torre con cadenas y pletinas de hierro (algunos tramos son visibles desde las terrazas de la catedral vieja) y luego forró el cuerpo medieval con un talud de sillares de aspecto ingenieril, al igual que había hecho en el antiguo alminar, luego campanario, de la mezquita cordobesa. Por eso la torre de Salamanca es hoy muy lisa y clásica por fuera, mientras en su interior sigue guardando intactos los espacios medievales, entre ellos la nombrada capilla de San Martín, repleta de pinturas murales.

LA RESTAURACIÓN

En León ya fuimos testigos del paso más notorio dado en la vida de las catedrales, aquel que marca un antes y un después en su papel como edificios monumentales: el traspaso de responsabilidades de los empobrecidos cabildos catedralicios al Estado, que a partir de mediados del siglo XIX



Proyecto de Pedro de Ribera para reforzar la torre.

comenzó a ser el encargado de su conservación. En Salamanca, los primeros trabajos de recuperación del conjunto catedralicio, tras varios decenios de abandono, fueron los ya referidos de Repullés y Vargas; después se siguieron haciendo obras, algunas tan discutibles como la sustitución de las estructuras de las cubiertas de madera de la catedral nueva por otras de hierro.

Pero de unos años a esta parte, las catedrales salmantinas están siendo objeto de una restauración cuidadosa, dirigida por Valentín Berriochoa, un arquitecto que antes de intervenir sobre el conjunto ha dedicado muchos años a su estudio. Aunque los trabajos han seguido un curso muy racional, la propia lógica en la recuperación de los edificios ha tenido algunos resultados espectaculares: la cúpula barroca, con sus ventanales despejados y la policromía recuperada, luce hoy mejor que nunca; la catedral vieja ha visto rehecho su almenado, aquel que intervino en la denominación de *fortis salmantina*, y va descubriendo poco a poco su piel polícroma; se han abierto al público espacios nuevos, con un recorrido por el interior de la torre, la tribuna y las cubiertas de la catedral vieja y los triforios de la nueva que ofrece a los visitantes visiones de muy difícil acceso en otros grandes templos. Sólo cabe reprochar la demolición de la casa del campanero, que, aunque fuese una construcción humilde, tenía valores etnográficos suficientes como para haberla integrado en los recorridos.

Por último, es inevitable que aludamos a un elemento que ha logrado hacerse célebre en pocos años: el astronauta de la puerta de Ramos. Como es muy fácil que la figura del astronauta, incorporada a la catedral durante la reciente restauración, derive hacia terrenos anecdóticos y banales, conviene encuadrarla en los dos requerimientos que propiciaron su aparición: la destrucción de la parte baja de las portadas a causa de la humedad del suelo (la llamada «humedad por capilaridad») y la necesidad de distinguir de algún modo las partes antiguas de un edificio de aquellas que hayan sido añadidas en una restauración. Estaba claro que las portadas debían ser reconstruidas íntegramente, con sus baquetones y columnillas alternadas con paños de follaje, ya que no se trataba sólo de rehacer la decoración, sino de rescatar el efecto de claroscuro que con ella se lograba. Pero esto, efectuado de forma mimética, podía llevar a engaño, y haría creer a casi cualquier espectador, en cuanto transcurriese algo de tiempo, que la totalidad de la portada era antigua. Por eso se decidió incluir, entre la tupida vegetación tallada en la piedra, elementos semicultos que datasen la intervención para quien observase el conjunto de cerca: el astronauta, pero también un lince ibérico o un jovial dragón que come un helado de cucurucho.

El famoso astronauta de Salamanca, tallado por Miguel Romero Manso, responde pues a una de las normas más consensuadas en el mundo de la restauración: la necesidad de distinguir lo nuevo de lo viejo. Hay que decir que lo consigue con eficacia y discreción, virtud esta última que no abunda en el mundo de la restauración de arquitectura. Además, la introducción de anacronismos para fechar con un guiño las intervenciones en edificios históricos no es algo nuevo; ya en el siglo XIX, en la ampliación de la casa del Arcediano de Barcelona, las ménsulas con personajes góticos fueron completadas con otras que representan, por ejemplo, a un caballero burgués levantando cortésmente su sombrero de copa ante una damisela de la época.

El astronauta y el dragón de Salamanca han sido criticados por ciertos expertos, que acaso ven las obras de arte con excesivo envaramiento; en realidad, esos pequeños relieves no sólo respetan todas las normas de recuperación del patrimonio, sino que lo enriquecen adhiriéndose a una corriente muy antigua: la de las bromas y humoradas que se prodigaban por los márgenes de los edificios medievales y renacentistas. La historiografía del arte, tan solemne, no puede admitir que muchas obras deban parte de su aspecto, como en verdad es, a contingencias, a casualidades, a accidentes... o al sentido del humor de sus autores. Recogiendo la tradición que viene de los canecillos románicos de contenido erótico hasta las escenas mundanas y grotescas que pueblan las misericordias de las sillerías de coro, el astronauta salmantino induce hoy a la sonrisa que los hombres, también cuando construían catedrales, han gustado siempre de añadir a la seriedad de los logros técnicos y de las inquietudes religiosas.



El astronauta de la portada de Ramos.

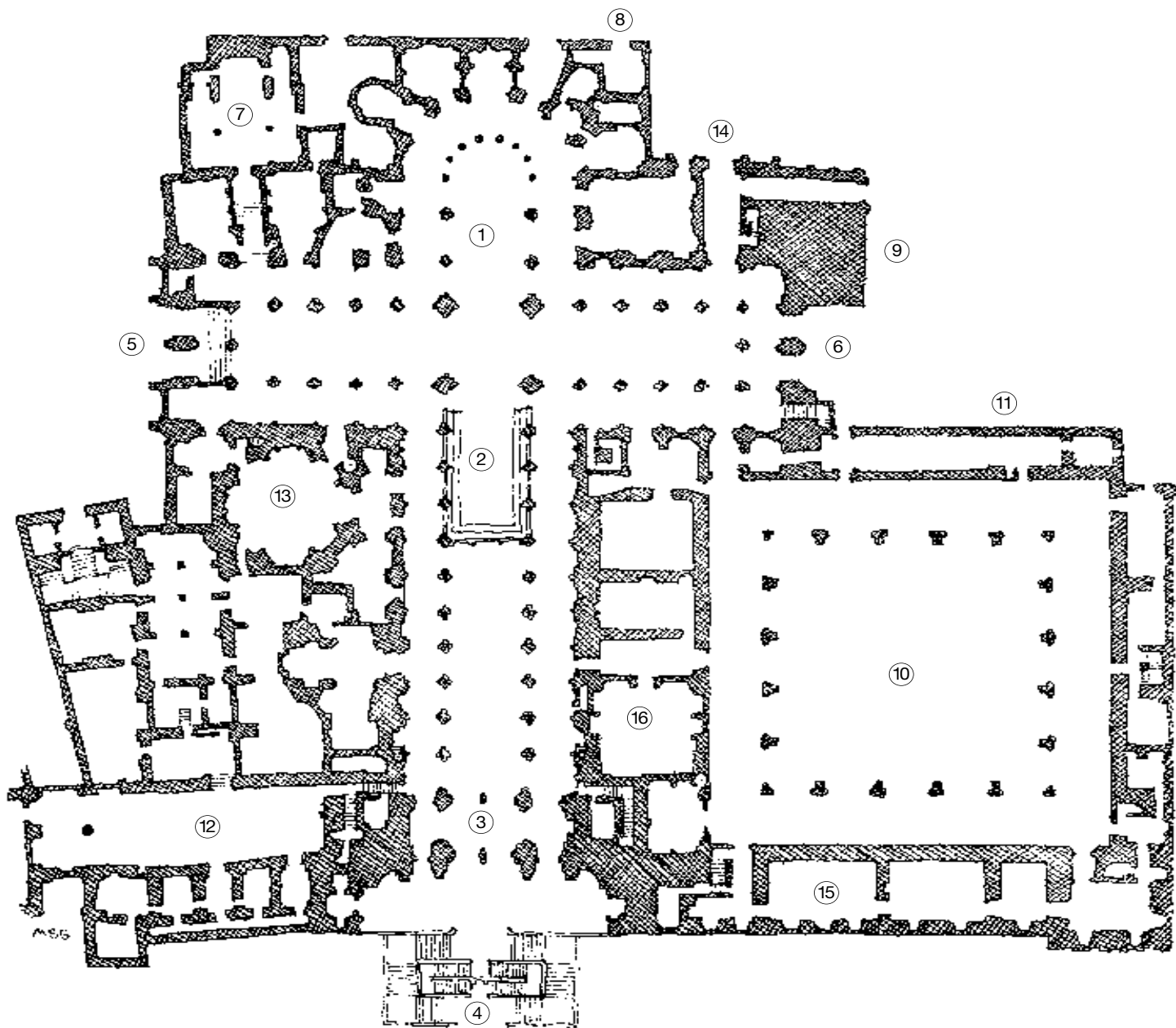
BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA JALVO, J. M., «Apuntes sobre la obra de la plaza Mayor», *La maqueta de la fachada del Ayuntamiento de Salamanca*, Salamanca, 2002.
- BERRIOCHOA, V., «La catedral de Salamanca. Obras de restauración contemporáneas», *Sacras moles*, Valladolid, 1996.
- CASASECA CASASECA, A., *Las catedrales de Salamanca*, León, 2006.
- CHUECA GOITIA, F., *La catedral nueva de Salamanca, historia documental de su construcción*, Salamanca, 1951.
- KOSTOF, S. (coord.), *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, 1984.
- NIETO GONZÁLEZ, J. R., «El conjunto catedralicio de Salamanca. Intervenciones arquitectónicas: 1765-1936», *Sacras moles*, Valladolid, 1996.
- PALACIOS, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 2003.
- RABASA DÍAZ, E., *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Madrid, 2000.
- RUPÉREZ ALMAJANO, M. N., «El proyecto del general Thiébault para la plaza de Anaya en Salamanca», *Goya*, nº 321, 2007.
- SOBRINO GONZÁLEZ, M., «Salamanca en el tiempo», *Salamanca 1570-2002*, Madrid, 2002.
- TORRES BALBÁS, L., «Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro», *Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, 1996.
- VIOLLET LE DUC, E., *Construcción medieval*, Madrid, 1996.

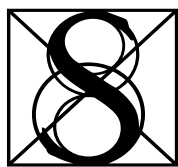
 ANTIAGO
DE COMPOSTELA

FIN DEL VIAJE





- | | |
|---|------------------------------|
| 1. Altar, baldaquino | 11. Casa del Tesoro |
| 2. Coro (destruido) | 12. Palacio de Gelmírez |
| 3. Pórtico de la Gloria | 13. Capilla de la Comunión |
| 4. Escalinata del Obradoiro y entrada a la cripta | 14. Puerta Real |
| 5. Puerta de Azabachería | 15. Museo |
| 6. Puerta de Platerías | 16. Relicario y panteón real |
| 7. Corticela | |
| 8. Puerta Santa | |
| 9. Torre del Reloj | |
| 10. Claustro | |



antiago de Compostela es una ciudad dotada de un despliegue arquitectónico que recuerda a las exhibiciones que, en la naturaleza, se dan en ciertas ceremonias ligadas a la fecundación y al cortejo. Las ciudades históricas deben su aspecto, que hoy nos satisface como turistas culturales, a diversos motivos: en Salamanca todas las instituciones y estamentos (universidad, clero catedralicio, órdenes monásticas, municipio, miembros de la nobleza) pujaban por distinguirse en la escena urbana, mientras que en ciertas poblaciones más meridionales (Úbeda, Baeza, Almagro...) eran los favorecidos por servir al imperio, los secretarios y los banqueros del rey, quienes exteriorizaban su estatus mediante la erección de capillas privadas y magníficos palacios.

Dentro del grupo de poblaciones españolas que podríamos denominar con propiedad «monumentales», Santiago posee unas connotaciones particulares. Del mismo modo que las flores atraen con la viveza de su color a los insectos y algunas aves seducen a las hembras con sus vistosos plumajes, Compostela es una ciudad concebida para colmar los anhelos de un viajero muy especial, al que debe su misma existencia: el peregrino. Uno puede llegar con ilusión a una ciudad y quedar defraudado, y esa impresión decepcionante quizá logre compensarse cambiando el rumbo del viaje; pero aquel que alcanza un destino irreemplazable después de haber pasado largo tiempo recorriendo a pie cientos de kilómetros debe ver, indubitablemente, compensado al fin su esfuerzo. La maravilla que fue y sigue siendo Santiago de Compostela confirma su razón de ser cada vez que un peregrino siente colmadas, al llegar, las expectativas que haya ido creando durante el prolongado trayecto que le lleva hasta ella.

En la actualidad, después de los escarceos de otras poblaciones históricas con dos corrientes antagónicas pero igualmente indeseables (el historicismo falsificador y una nueva arquitectura casi siempre irrespetuosa), es posible considerar a Santiago como la ciudad antigua mejor conservada de España. En ella la arquitectura moderna ha hecho aportaciones notables, a veces de gran calidad, que poseen además

el valor añadido de estar sujetas al ineludible respeto hacia la parte histórica. Su casco viejo rebosa de vitalidad y movimiento; sus casas están habitadas y rehabilitadas (no rehechas, como en Salamanca), gracias a un admirable plan de recuperación urbana puesto en práctica con eficacia. La ciudad, por otro lado, ha seguido creciendo y, aunque no se libra de un ensanche tan lamentablemente feo como los de casi todas las ciudades españolas, ha logrado abarcar dentro de la zona protegida a los antiguos arrabales, que son las grandes víctimas desconocidas de la especulación. Si comparamos los cascos antiguos de Santiago y Pontevedra entenderemos al instante la diferencia entre mantener los arrabales, con su efecto de transición hacia el paisaje y de colchón entre los barrios nuevos y la vieja almendra amurallada, o destruirlos: situándonos en los bordes de lo que fueron sus zonas muradas, comprobaremos que lo que en Compostela son vistas desahogadas y perspectivas hacia el campo, en Pontevedra ha sido convertido en un cinturón de vertiginosas traseras y medianerías de bloques de pisos que acosan a las pequeñas construcciones tradicionales.

La hermosura arquitectónica de Compostela, aumentada por un buen gusto generalizado que resulta casi increíble en España —y que puede constatarse en los acogedores bares y cafés, en los hospedajes y hasta en la cuidada señalización comercial—, debe su origen a una «invención», que etimológicamente significa «hallazgo», aunque aquí cobre un doble sentido: el descubrimiento (no sabemos si milagroso, pero desde luego providencial) de un sepulcro romano donde quisieron verse los restos de Santiago el Mayor.

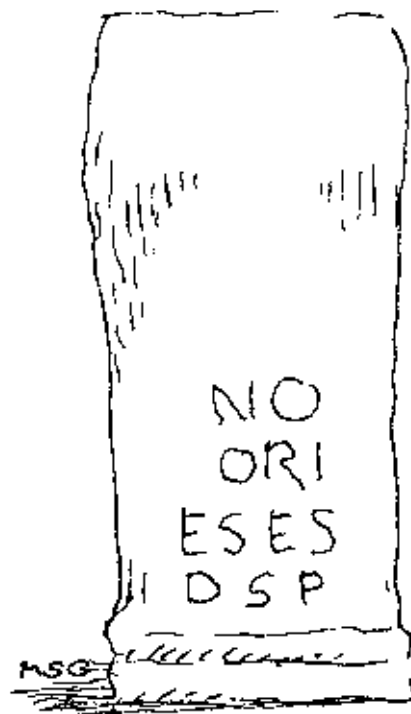
GALICIA ROMANA

En la Galicia romanizada llegaron a tener importancia algunos núcleos que luego destacarían también, una vez cristianizado el territorio, como centros episcopales. Uno de ellos era Lugo, cabeza del convento jurídico de Galicia, bastión en las comunicaciones entre Braga y Astorga y ligado, como esta última ciudad, a las rutas de transporte de los yacimientos de oro, los más importantes del imperio; otro fue Iria Flavia, puerto y centro comercial romano que cobraría gran protagonismo como sede de un obispado muy antiguo y, dentro de la leyenda piadosa, como lugar donde desembarcó el cuerpo del apóstol Santiago camino de su lugar de enterramiento. La piedra o *pedrón* donde se ató la mítica barca (que todavía se conserva en la iglesia parroquial) dio posteriormente nombre, según se dice, al municipio que engloba a Iria, Padrón. En aquel tiempo, la futura ciudad de Santiago debía de ser un pequeño nú-

cleo habitado, aunque parece que quedó abandonado, aparte de la presencia en sus cercanías de algún centro de culto cristiano, durante la Alta Edad Media. Entre los escasos restos de su pasado romano se mantuvieron las trazas de un cementerio, donde permanecería en pie un mausoleo de piedra que sería el germen para el futuro descubrimiento del cuerpo apostólico.

Como territorio excéntrico, la península Ibérica ha tenido siempre que encontrar motivos —al menos, hasta que la apertura de rutas comerciales con el continente americano cambiase el mapa del mundo— para integrarse en las redes de caminos que tejen la urdimbre europea. Galicia poseía en la Antigüedad los atractivos referidos, pero en los inicios de la Edad Media quedó convertida en una zona expuesta a los ataques por mar y alejada de los centros de actividad, que sólo a partir del culto apostólico pudo empezar a recuperarse. Para el establecimiento de una nueva vía de peregrinación hasta los confines del continente se reaprovecharon las viejas estructuras viales romanas, los caminos que llevaban desde Cesaraugusta (Zaragoza) hasta las minas auríferas del noroeste y que se prolongaban hasta el *finis terrae*. Es interesante comparar el fenómeno jacobeo, iniciado a partir del siglo IX, y el ligado a un santuario de Hércules que existió en la antigüedad junto a Cádiz, en la actual isla de Sancti Petri. Para llegar hasta el templo del Hércules Gaditanus, que atraía a multitud de peregrinos, era preciso recorrer toda la vía Hercúlea, que transcurría por la costa mediterránea peninsular. En ambos casos, uno cristiano y el otro pagano, santuarios situados en el extremo occidental de Europa sirvieron para atraer viajeros y para consolidar y desarrollar las poblaciones situadas en las rutas que llevaban hasta ellos.

Los reyes asturianos que instauraron el culto a Santiago establecieron un complemento pacífico a las campañas guerreras contra Al-Andalus: mientras ellos se encargaban de reconquistar territorios, los peregrinos conectaban como un flujo sanguíneo, con sus viajes de ida y vuelta, la franja cristiana que progresivamente iba, de norte a sur, haciéndose más ancha. Aunque es una expresión poco agraciada, la realidad es que el santuario compostelano funcionó, al igual que siglos antes el de Cádiz, como un verdadero «polo de desarrollo», que atrajo a las multitudes



El pedrón de Iria Flavia.

hacia una tierra entonces decaída e ignota, y que por añadidura benefició a todas las que servían de paso hacia ella.

UN SEPULCRO BAJO LAS ESTRELLAS

Como el lector habrá podido comprobar, en este libro no hay la más mínima pretensión de resaltar el halo legendario que rodea a las catedrales. A veces es necesario aludir a ciertos episodios de ese tipo, pues sin ellos resulta imposible comprender muchas de las obras de arte que atesoran algunos templos; el caso de Toledo, con la milagrosa imposición de la casulla a san Ildefonso, es seguramente el más destacado. Pero una cosa es que haya catedrales en las que la historia se enhebra con la leyenda, y otra que la fundación del templo (y de la propia ciudad que lo engloba) tengan su origen en el mito. La actual catedral de Santiago es una cumbre de la arquitectura medieval, y en los siglos XVII y XVIII fue objeto de reformas que están entre lo más destacable del Barroco europeo. Nuestra atención habrá de dirigirse sobre todo a examinar esa realidad edificada, cuyo proceso es a veces muy difícil de discernir y sigue abierto a interpretaciones, pero antes de entrar en lo que el visitante actual encuentra en Santiago de Compostela y en su catedral deberemos asomarnos un momento a ese mundo brumoso (tan propio, por otra parte, del clima local) para traer alguna noticia de los siglos lejanos en los que se forjó la leyenda de la tumba del apóstol Santiago.

En España subsisten muchos mausoleos monumentales de época romana, de Tarragona a Villajoyosa y de Cartagena a Mérida. La mejor colección está en la actual provincia de Zaragoza: Caspe, Sádaba (allí hay dos, el mausoleo de los Atilios y la llamada «sinagoga»), Chiprana y Fábara mantienen construcciones funerarias romanas de gran entidad monumental. Precisamente el sepulcro de Fábara, con su intacta apariencia de pequeño templo pagano, es el que ha servido de modelo a algunas de las reconstrucciones más optimistas de lo que pudo ser el sepulcro que, olvidado durante siglos en un despoblado paraje gallego, estaba destinado a ser una de las piezas que consolidaran el mito de Santiago como evangelizador de Hispania.

Las referencias a una supuesta predicación de Santiago el Mayor en nuestro suelo son bastante antiguas, y luego derivarían en leyendas como la de la fundación por el apóstol de la primera diócesis hispana, la de Cartagena, o su milagroso encuentro con la Virgen en Zaragoza. Según una tradición piadosa que fue definiéndose con el tiempo, los apóstoles se dispersaron por diversos territorios para dedicarse a la predi-

cación, como les había indicado Jesús antes de morir. El ejercicio proselitista les condujo al martirio: sólo uno de ellos, Juan, murió de viejo, en la isla de Patmos, lo que le sirvió para dar remate a las Sagradas Escrituras con la redacción del Apocalipsis.

Para la antigua Iglesia —que a través de la celebración de concilios y de espigar los textos fundacionales, eligiendo cuáles eran canónicos y cuáles no, y que tenía en el culto a las reliquias (una costumbre común a todas las religiones) una de sus grandes bazas para extenderse y asentarse— debía de ser un hecho muy inquietante el desconocimiento absoluto acerca de dónde se encontraban enterrados los doce apóstoles. Sólo Pedro, ejecutado en Roma al mismo tiempo que san Pablo, fijaba con su sepultura el principal bastión cristiano en la que había sido capital del imperio. Por eso, desde los primeros tiempos medievales, entre los siglos V y VI, se empezó a establecer la correspondencia entre los lugares en los que supuestamente predicaron los apóstoles y donde, al fin, recibieron sepultura.

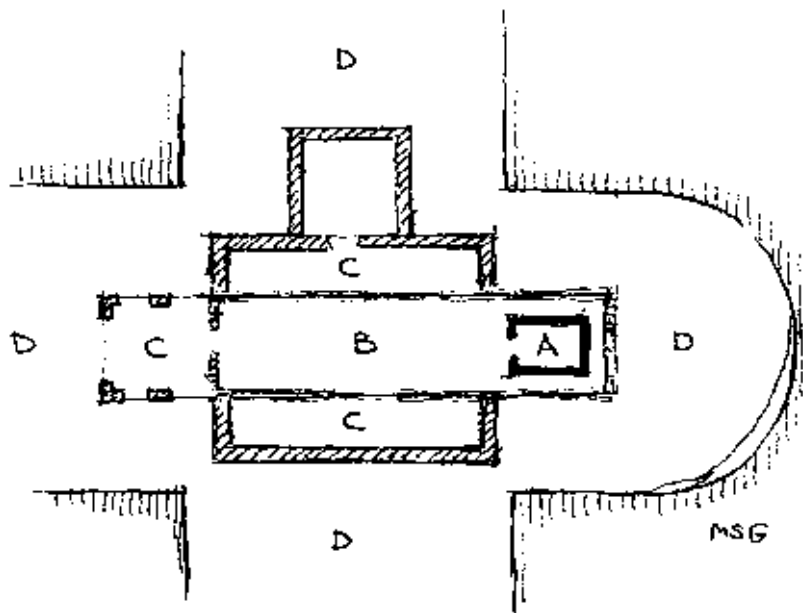
La confluencia de dos noticias difusas —una hipotética estancia de Santiago el Mayor en Hispania y la existencia de un viejo cementerio romano en un emplazamiento abandonado de Galicia— fue un hallazgo genial de la España cristiana, que bregaba, a comienzos del siglo IX, por consolidarse en un estrecho territorio acosado por el islam. La situación del sepulcro, descubierto por un ermitaño llamado Pelayo, que habría seguido la señal de unas milagrosas luces, resultaba idónea: Iria Flavia era desde finales del siglo VI cabeza de un obispado importantísimo para la incipiente monarquía asturiana, cuya actividad no se vio interrumpida por la invasión musulmana y que podría ocuparse de potenciar el lugar en el plano eclesiástico; el establecimiento de un santuario apostólico (como acabamos de ver, el único del mundo cristiano junto a San Pedro de Roma) en los confines hispánicos supondría la consolidación del norte peninsular como territorio cristiano y la superación de siglos de herejías —entre ellas, la de los seguidores de Prisciliano, primer obispo de Ávila, quien inició la lista de los ejecutados por la Iglesia y que muchos creen que es el verdadero sepultado bajo la catedral compostelana—; un territorio que desde el siglo VIII había logrado conformar, gracias en parte a la intervención de Carlomagno, un friso continuo desde Galicia hasta Cataluña.

LAS MUÑECAS RUSAS

Antes de la catedral románica que ha llegado a nuestros días hubo en Santiago dos templos, erigidos por sendos reyes de la monarquía asturiana, Alfonso II el Casto y

Alfonso III. Eran templos-santuario, destinados a ofrecer culto y dar cobijo al recién hallado sepulcro apostólico; tanto su forma como su orientación venían obligadas por la del mausoleo romano, que ocupaba, en planta y alzado, casi todo el espacio del presbiterio. Habitualmente, cuando se suceden varios templos en el mismo solar, se aprovechan las cimentaciones de los anteriores, pero los santuarios suelen crecer en cambio de forma telescópica, con el detonante de su fundación (o sea, el lugar concreto de la revelación, la sepultura o el milagro) a modo de punto de partida. Así, como si se tratara de un juego de muñecas rusas que van envolviendo a las anteriores, se desarrolló la catedral de Palencia a partir de la cripta de san Antolín, y así fue también el proceso expansivo protagonizado por los sucesivos templos que se erigieron para dar culto y cobijo a la tumba de Santiago.

En esos primeros tiempos, el sepulcro de Santiago llegó a definir a su alrededor un complejo muy común (como ya vimos en Oviedo) en la Alta Edad Media, formado por un grupo de iglesias especializadas, dedicadas cada una a una función: la de Santiago guardaba el altar, la de San Juan Bautista el baptisterio y la del Salvador (luego Antealtares, por su posición respecto del ara del apóstol) contaba con una comunidad monástica dedicada al cuidado del sepulcro y a organizar su culto. El conjunto estaba protegido por una cerca y rodeado por una superficie, agrandada posteriormente, que definía las posesiones del nuevo santuario. Los monjes de Antealtares eran,



A: mausoleo romano. B: iglesia de Alfonso II. C: iglesia de Alfonso III.
D: crucero de la catedral románica.

al principio, ministros exclusivos del culto jacobeo junto al obispo de Iria, con el que se repartían a medias las ofrendas. El complejo eclesiástico fue ampliándose luego con un grupo de clérigos que ayudaban al obispo y con una nueva comunidad, la de San Martín Pinario, que al principio tuvo su iglesia en el sitio de la actual capilla de la Corticela.

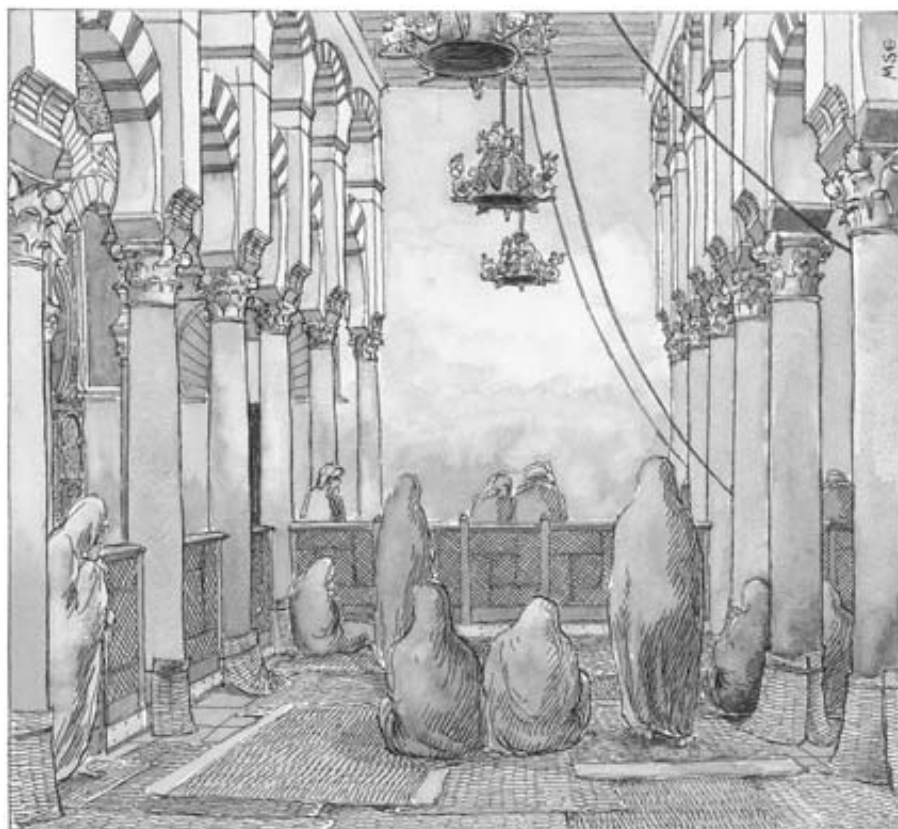
En el año 899, Alfonso III reedificó la iglesia de Santiago, haciéndola mucho mayor y más rica que su predecesora y trayendo desde Portugal columnas de mármol procedentes de edificios romanos expoliados (que son, probablemente, las que luego se retallaron para las portadas de la iglesia románica). Para entonces ya se había definido a su alrededor un núcleo urbano, y el continuo asentamiento de los obispos junto al templo había hecho que este adquiriese un rango similar al de una concatedral de Iria Flavia. A pesar de su incipiente desarrollo, Compostela fue reducida a cenizas a finales del siglo X, como consecuencia de una de las razias comandadas por Almanzor. La destrucción de Santiago debió de ser una acción planificada expresamente por parte de Córdoba, pues ya entonces constituía un elemento aglutinante de los reinos cristianos, y fue acompañada de gestos humillantes, como el expolio de las campanas (o sea, los elementos para llamar a los fieles) para hacer lámparas destinadas a la gran mezquita de la capital del califato. En el Museo Arqueológico Nacional se guarda, aunque no pertenezca a este episodio, una de esas campanas que los musulmanes andalusíes transformaban en luminarias.

Aunque Almanzor respetó el mausoleo romano y en seis años pudo restablecerse el culto, el paso del ejército cordobés por Galicia debe de ser el origen traumático de la posterior advocación de Santiago como «matamoros», una venganza simbólica del apóstol cuyo santuario había sido profanado. Las apariciones de Santiago en los enfrentamientos entre musulmanes y cristianos supone, como ya apuntamos en León, uno de los mitos que estos últimos debieron de inventar para darse moral en un momento desesperanzador, pues nunca lograron vencer a Almanzor en el campo de batalla. El obispo Gelmírez fue el primero en referirse a una cruzada de los cristianos contra la dominación musulmana en la Península. En la actualidad, los incontables Santiago Matamoros que pueblan los retablos y portadas de nuestras iglesias han empezado a crear incomodidades y conflictos, sin que prevalezca la evidencia de que es una imagen histórica y que, por tanto, no se puede cambiar. Igual que no queremos dejar de escuchar a Wagner ni de leer a Quevedo porque fuesen antisemitas, ni ciertos gags racistas impiden que sigamos disfrutando de las películas de Buster Keaton, vemos absurdos los intentos actuales de corregir la historia ocultando las belicosas imágenes de Santiago a caballo. Menos melindrosa y más entrañable es la respuesta popular al

hecho inaudito (aunque no tanto, también a san Millán se le representa a veces con esa actitud) de que sea un santo quien empuña la espada, y no quien es víctima de ella: en algunos lugares de México, las imágenes ecuestres de Santiago son a veces llamadas altares de los «Santos Moritos». Siguiendo la lógica impuesta por la historia sagrada, los inventores de esa advocación no dudan de que, en dicha escena, los mártires son los pobres moros descabezados que yacen bajo las patas del caballo de Santiago.

DE PELÁEZ A GELMÍREZ

La construcción de la catedral románica de Santiago abarca algo menos de siglo y medio, desde 1075 en que se comienzan las obras hasta 1211, cuando se consagra el templo. En esa horquilla temporal tuvieron lugar hechos de enorme relevancia, a los que debemos atender, aunque sea de forma breve, si queremos encuadrar debidamente las decisiones que afectaron a la catedral compostelana. En Jaca nos hemos re-



Aspecto de la mezquita de Córdoba, con campanas convertidas en lámparas.

ferido a la extensión del románico como estilo europeo, acorde con la unificación de la liturgia de la Iglesia occidental promovida por el papa Gregorio VII y acogida con entusiasmo por la poderosísima orden monástica de Cluny y por las casas reales, que veían en ella una oportunidad de contribuir a la consolidación de los territorios gobernados por ellos.

Un año después de la carta del papa Gregorio, en 1075, el obispo Diego Peláez dio inicio a las obras del gran templo románico que habría de sustituir a los que habían erigido los reyes asturianos. Desde el punto de vista práctico, la nueva iglesia hacía necesaria una reforma completa del solar jacobeo, pues su tamaño exigía la mudanza de las fundaciones religiosas que habían acompañado al sepulcro desde su descubrimiento. Esto se solucionó dos años después de iniciadas las obras con la llamada «Concordia de Antealtares», mediante la cual los monjes aceptaban el traslado de su cenobio al otro lado del cementerio que con los siglos habría de convertirse en la plaza de la Quintana. En cuanto a los inquilinos del monasterio de San Martín, recibieron un solar al norte de la catedral, mientras que su antigua capilla, la Corticela, estaba destinada a quedar absorbida por el nuevo complejo, cuyo carácter catedralicio se consolidaría enseguida. La querencia de los obispos de Iria Flavia por el lugar del sepulcro apostólico fue siempre muy evidente: ya Teodomiro, el prelado que testificó el milagroso hallazgo, quiso ser enterrado no en su sede, sino junto a la tumba de Santiago. Así, en 1095 se oficializó algo que venía anunciándose desde tiempo atrás: el traslado definitivo de la sede diocesana de Iria a Santiago.

Mientras avanzaba la construcción fueron sucediéndose algunos hechos relevantes. En 1085, cuando se llevaba un decenio levantando el nuevo edificio, tuvo lugar la conquista castellana de Toledo. Esto modificó para siempre el mapa de la España cristiana, con un nuevo centro de enorme potencia, y produjo conflictos eclesiásticos entre Santiago y Toledo. En Compostela no sólo se aspiraba a que se trasladara allí la vieja sede de Iria, sino que la posesión del cuerpo del apóstol llevaba a ambicionar el título de iglesia primada, que habría de situarla en un escalafón simbólico superior al resto de catedrales de España. Esta aspiración se vio amenazada por la entrada de Alfonso VI en Toledo y la recuperación de la primacía que su catedral había poseído ya en época visigoda. Alfonso fue, precisamente, el rey que más hizo por promover las iniciativas religiosas que pudieran contribuir a la unión de sus reinos: la universalización de la reforma gregoriana, la consolidación y difusión de la orden cluniacense y la consolidación de la ruta jacobea. Esto último no impidió un enfrentamiento por cuestiones políticas entre el rey y el obispo de Santiago, que fue depuesto y, tras pasar un tiempo en prisión, desterrado a Navarra.

Pasados estos conflictos, un nuevo prelado habría de dar, con el cambio de siglo, un renovado empuje a la sede compostelana. Diego Gelmírez trabajó para Raimundo de Borgoña, yerno de Alfonso VI, que en 1092 recibió el título de conde de Galicia. Un año después, Gelmírez fue nombrado administrador de la sede episcopal, entonces vacante, y en 1101 consiguió alcanzar el obispado de Santiago. De inmediato renovó la organización eclesiástica de la reciente catedral: amplió el cabildo, envió a algunos eclesiásticos a estudiar a Francia y fundó una escuela catedralicia que sirviese para pulir al embrutecido clero local («unos patanes que no están sometidos a disciplina eclesiástica alguna»); además, estableció un nuevo plan para acelerar las obras de construcción del templo y para darle mayor realce litúrgico, lo que lo llevó a decisiones de todo tipo, desde la confección de un altar de plata y un baldaquino que imitaba lo que había podido ver en Italia, hasta la entrada en Braga para hacerse con nuevas reliquias (esta última operación fue denominada por el prelado «pío latrocinio»).

Perdida la batalla de la primacía contra Toledo, Gelmírez logró llevar a cabo una operación insólita: dado que Mérida —que en tiempos visigodos había sido cabeza de un poderoso arzobispado— seguía dentro de las fronteras andalusíes, reclamó a Roma que la archidiócesis emeritense fuese concedida a Compostela, que de ese modo vio aumentado su poder. Con sus abundantes restos romanos, Mérida recordaba los tiempos en los que fue ejecutada por renunciar al culto politeísta una de las mártires más señaladas de Hispania, santa Eulalia, pero eso no le sirvió para recuperar, tras su reconquista en 1230, el papel episcopal arrebatado en 1120 por el ambicioso prelado gallego. Es más, la ciudad extremeña pasó a convertirse, tras la entrada de los cristianos, en un feudo de la orden militar de Santiago, que antes de instalar su casa madre en Castilla tuvo fuertes vínculos con la iglesia compostelana.

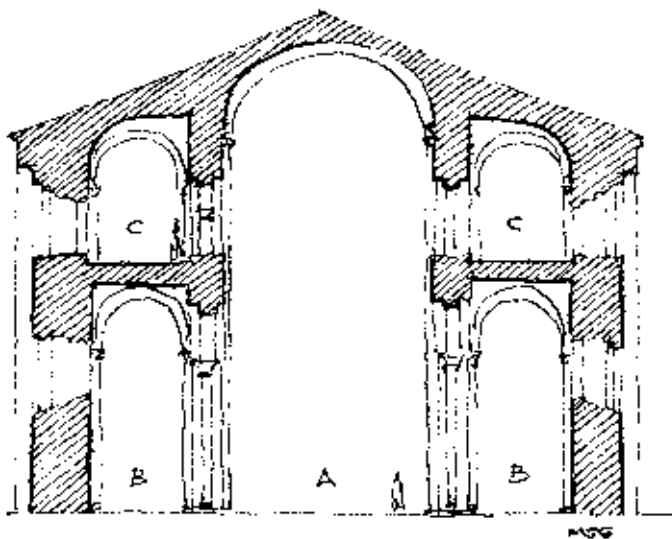
Como promotor de la obra catedralicia, Diego Gelmírez auspició la turbia demolición del sepulcro romano que dio origen al culto jacobeo, respetado por los templos anteriores e incluso por el mismo Almanzor, que había renunciado a violentarlo cuando asoló la ciudad. En su lugar erigió el nuevo altar de la catedral, un conjunto riquísimo formado por el ara, que algunos confundían con el propio cenotafio apostólico, el retablo de plata y el baldaquino que los magnificaba. De esa forma, como sugiere el profesor Taín, el sepulcro de Santiago fue sustituido por su figuración simbólica, y entonces comenzó a fraguarse la idea de la existencia de una cripta antigua donde debían de yacer los cuerpos de Santiago y de los dos discípulos, Atanasio y Teodoro, que lo trajeron hasta Galicia. La excusa para la demolición del edificio romano y la ocultación de su supuesta cripta se sostuvo en el peligro que corría el

enterramiento por los hurtos de los propios peregrinos, que arrancaban trozos del lugar sagrado para llevarlos consigo. El avance de la nueva iglesia románica obligó poco después a demoler el templo de Alfonso III, con lo cual el culto santiagués abandonó para siempre su base material originaria.

El poder acaparado por Gelmírez y el empuje que dio a la sede compostelana no podían dejar de crear conflictos. La faceta política del prelado, que murió en 1140, se refleja en su organización señorial del territorio, la defensa de la costa (llamó a armadores italianos para la construcción de barcos de guerra), la obtención del privilegio para acuñar moneda propia o su papel como primer canciller de nuestra historia; pero también se vio envuelto en sucesivas revueltas, como la de los burgueses que en 1117 reclamaban autonomía ante las atribuciones del obispo-señor, o la más tardía rebelión comunal. En esas ocasiones tuvo que refugiarse en su palacio, al que se prendió fuego, o, incluso, detrás del altar mayor, hasta donde fue perseguido a pedradas.

LA CATEDRAL DE QUINCE NAVES

Uno de los documentos fundamentales para conocer la catedral románica de Santiago es el *Códice Calixtino*, llamado así en honor al papa Calixto II (que favoreció mucho a Compostela y que la elevó al rango arzobispal) y entregado a la catedral, antes de mediar el siglo XII, por el clérigo francés Aymeric Picaud. Entre la múltiple información que contiene sobre diferentes aspectos del culto a Santiago, lo que más nos interesa del *Codex Calixtinus* es la pormenorizada descripción que hace del templo compostelano, del que dice que posee quince naves. En cualquier manual actual podrá leerse que es una catedral de tres naves, pero el autor del código las cuenta una por una y con otro enfoque: nueve abajo (tres en cada uno de los tres brazos de la cruz; la cabecera la describe aparte) y seis arriba (las dos que



Sección de la catedral. A: nave mayor.
B: naves laterales. C: tribunas.

en cada uno de esos brazos conforman, por encima de las naves laterales de abajo, las galerías o tribunas).

Dos cosas son, sobre todo, las que queremos traer a colación: la primera es que cuando se redactó el código aún no existía la parte más célebre del edificio, el pórtico de la Gloria, pese a lo cual se describe la fachada occidental como si estuviera terminada y afirmando que tiene, como las de los laterales, dos puertas; es decir, el mismo esquema que todavía conserva la de Platerías. Se ha intentado explicar este dilema con diversos argumentos, entre ellos algunos tan discutibles como que el autor del texto preveía de algún modo la conclusión de las naves, aunque no fuese efectiva hasta medio siglo más tarde. A nuestro juicio, lo que debió de ocurrir es que la parte occidental de la catedral, donde hoy está la fachada principal que preside la plaza del Obradoiro, debió de hacerse dos veces: una, más modesta, la que pudo ver Picaud, y otra, la que dirigió el célebre maestro Mateo (que, como enseguida comprobaremos, era mucho más que una simple fachada).

Para dar apoyo a esta idea (que ya ha sido apuntada por algunos investigadores) contamos, aparte de la afirmación citada, con otra de la misma fuente que se refiere a las múltiples torres de la catedral, que asevera que la más alta de todas era el cimborrio del crucero; según eso, las dos que remataban la fachada oeste no podían ser las que han llegado en parte a nuestros días. Por otro lado, el solar de la plaza del Obradoiro era entonces un espacio residual, un terreno irregular cercado por la muralla y situado a espaldas de la afluencia de peregrinos y que aún carecía de la entidad urbana y simbólica que habría de adquirir con el tiempo. También hay que recordar la frecuencia con la que se demolían los templos, aunque estuviesen recién hechos, para levantar en el mismo sitio otros mejores o más grandes: en Ávila y León hemos podido asistir a casos de este tipo, y en el mismo Santiago se pretendió deshacer, en el siglo XIII, toda la cabecera románica para construir en su lugar un coro gótico a la francesa.

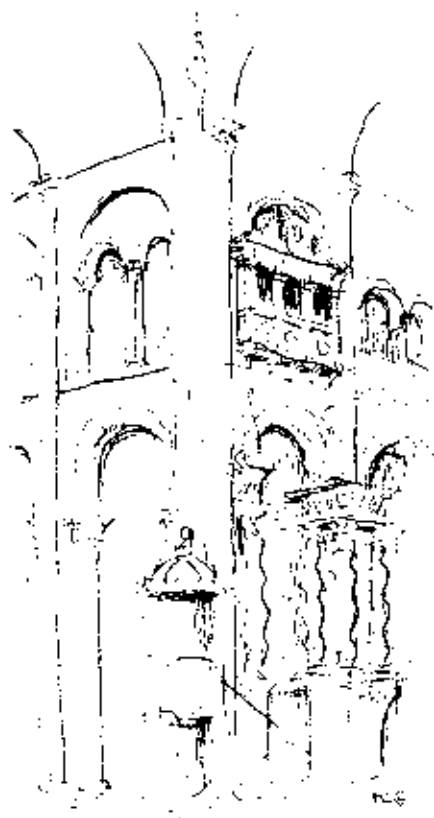
La otra cuestión que nos plantea el *Código Calixtino*, de un interés máximo, es la descripción que hace de las galerías que rodean por las alturas a la catedral, superpuestas a las naves laterales. Estas galerías (que también son llamadas «tribunas» o, con escaso tino, «triforios») generan desde hace mucho tiempo interpretaciones variopintas. Evidentemente, poseen un cometido estructural, para contrarrestar las bóvedas de cañón de las naves mayores, pero ¿para qué se utilizaría su amplio espacio? Una leyenda muy arraigada defiende que allí se subían las multitudes cuando el culto hacía rebosar al templo de peregrinos, a los que servía incluso de estancia en las noches de vigilia, pero es una opinión indefendible que carece, además, de apoyo documental.

No puede concebirse que las tribunas de la catedral (donde, según el códice, «hasta los que suben tristes se tornan alegres») fuese una especie de «gallinero» teatral para dar cobijo a las incontables miríadas de romeros.

La nomenclatura del documento no deja lugar a dudas. Ni triforio, ni galería, ni tribuna: el códice se refiere a esta parte de la catedral como «el palacio». De hecho, dice que la catedral tiene dos pisos, «como los palacios reales», y hay que recordar que en la tradición cristiana la planta noble es siempre la de arriba. Como en Barcelona, las tribunas de la catedral compostelana debieron de concebirse, al contrario de lo que sugiere la leyenda susodicha, como un ámbito de privilegio, provisto de algunas capillas propias (dedicada una a san Miguel, otras al culto privado del arzobispo), siguiendo un plan que se llevaría a la perfección con la reforma de Mateo y que tendría ecos mucho más tardíos: nos referimos a los dos balcones o palcos de época barroca que se asoman, flanqueándolo, al altar mayor de la catedral, las llamadas «tribunas del arzobispo» y «del deán». Aunque una restauración moderna ha eliminado los tabiques de madera que los cerraban por la espalda y por los laterales, aún pueden contemplarse a los lados del baldaquino barroco las fachadas de esos auténticos palcos, desde los cuales las máximas autoridades eclesiásticas y sus invitados podían asistir a los oficios, cuando no se reclamase su asistencia al coro, desde una posición privilegiada.

A LOS PIES DE LA GLORIA

Lo habitual es que la escultura medieval sea contemplada como un arte subordinado al de los edificios que harán gala de ella. Por una vez, en la catedral de Santiago sucede lo contrario: como señala Ramón Yzquierdo, el conjunto escultórico del pórtico de la Gloria hace que se olvide la excelencia de la arquitectura que la cobija. Ciertamente, el pórtico es la obra cumbre absoluta de la escultura románica, un «Partenón» de su tiempo y estilo, pero su excepcionalidad se acrecienta al contemplarlo como la parte más espectacular de



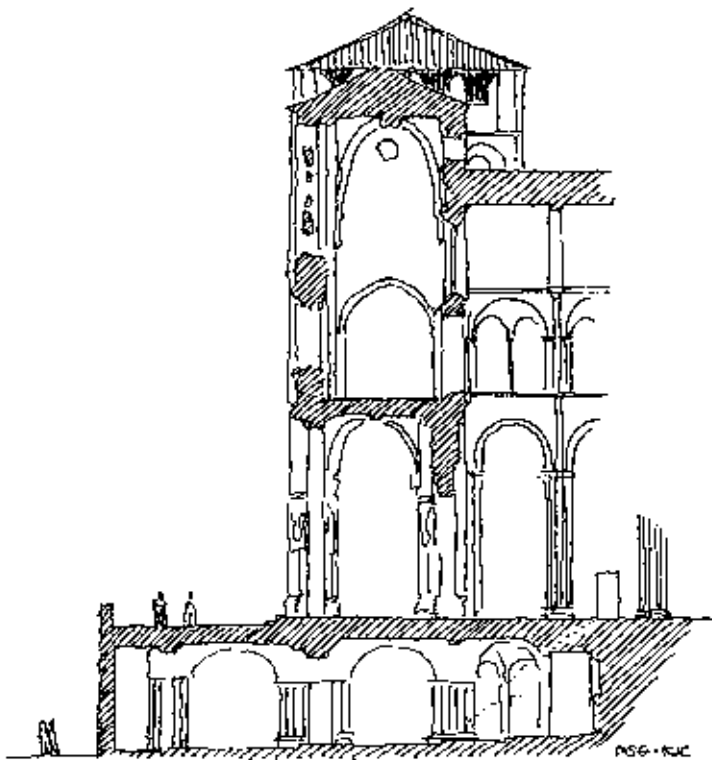
Uno de los palcos barrocos abiertos al altar mayor.

un proyecto que solucionó un buen número de exigencias constructivas, funcionales y simbólicas. La complejidad de esta parte del templo —su cometido práctico, sus implicaciones simbólicas y urbanísticas y su dilatado proceso constructivo— excede con mucho a lo que cabría esperar de una simple fachada catedralicia, por muy ornamentada que esté, y su estudio requiere cierto detenimiento. Debido a ello no podremos escapar aquí de cierta prolijidad, por la que pedimos disculpas al lector.

Como hemos apuntado en el apartado anterior, la fachada occidental que pudo contemplar el autor del *Códice Calixtino* debió de ser demolida pocos años después de su erección para hacer otra más monumental y, al mismo tiempo, prolongar la catedral hacia los pies. ¿Cuáles pudieron ser las razones para esa reforma del edificio catedralicio, que acabaría dándole los elementos (sobre todo, el pórtico de la Gloria) que han terminado por cobrar mayor fama? A nuestro juicio, uno de los detonantes pudo ser el deseo de renovar y aumentar el viejo coro, que sería de madera y acaso ocuparía sólo un par de tramos de la nave mayor a partir del crucero. Con el proyecto de un nuevo coro —que habría de realizar en piedra el mismo maestro Mateo, quien dirigió las obras de la nueva fachada y pórtico—, los tramos de la nave mayor ocupados fueron cuatro, en vez de los dos o tres que tendría el anterior. La instalación

de la nueva sillería coral pudo muy bien estimular (como pasó siglos después, de otra forma y en otro contexto, en la catedral de Ávila) el deseo de alargar las naves del templo.

Para llevar a cabo la prolongación de la catedral compostelana (donde, ahí sí, cabría un número mayor de fieles) se presentaba un problema técnico, pues en esa zona, rebasado el antiguo límite de la muralla, el terreno poseía un fuerte declive. Pero los arquitectos románicos ya se habían enfrentado muchas veces a problemas parecidos, salvando en todos los casos la diferencia de altura con la



Cripta bajo los pies de la catedral, a partir de Conant.

colocación de una cripta que hiciese de base a la construcción principal y que además sirviese para aprovechar el espacio inferior como lugar de culto o enterramiento. Multitud de iglesias románicas (Loarre, Sos del Rey Católico, San Felices de Uncastillo, San Vicente de Ávila, San Martín de Unx, San Justo de Sepúlveda, Luesia, Murillo de Gállego...) tienen criptas bajo sus cabeceras, dispuestas allí para salvar el desnivel; la diferencia con Santiago es que en esta última no se situó la cripta bajo el ábside, sino en el extremo contrario, bajo los pies del templo.

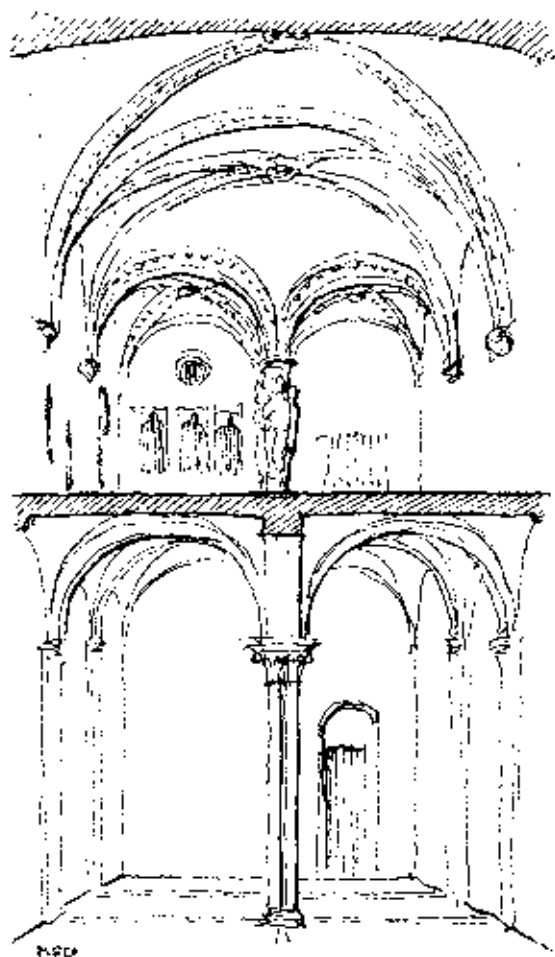
Hasta aquí, el asunto no parece tan complicado e incluso abunda en precedentes: se quiere alargar un edificio y, dado que el terreno es irregular, se coloca la prolongación sobre un cuerpo semienterrado, a modo de sótano, que corrija los desniveles. Pero el proyecto del maestro Mateo (y seguimos sin entrar todavía en lo escultórico) encierra mucho más: a nuestro entender, los pies de la catedral compostelana se concibieron para asumir diversas funciones de tipo áulico, relacionadas con el nuevo rango arzobispal adquirido por la catedral compostelana gracias a las gestiones de Gelmírez y, en consonancia con esto, al deseo de aumentar el prestigio de la sede compostelana dotándola de un panteón real. Respecto de esta última posibilidad, apuntada por el profesor Yzquierdo, hay que recordar que en Santiago están enterrados varios miembros de familias reales con monumentos funerarios de la órbita del maestro Mateo, aunque su disposición actual (la capilla de las Reliquias, por ejemplo) es mucho más moderna. No sería raro que la cripta se concibiese como lugar de enterramiento de reyes, a la manera de las llamadas «galileas», una especie de vestíbulo situado a los pies.

El complejo mateano no habría de servir solamente a los reyes una vez finados: con toda probabilidad, la idea de ampliar la catedral fue pareja a la concepción del nuevo palacio arzobispal iniciado por Gelmírez. El antiguo palacio episcopal estaba al sur del templo, cerca de la fachada de Platerías, y quedó muy maltrecho tras los disturbios de 1117. Diego Gelmírez trasladó de lugar el palacio hasta su disposición actual, a un lado de la fachada principal de la catedral, y es el mismo edificio que a pesar de las sucesivas reformas y ampliaciones todavía conserva los componentes principales de su etapa medieval.

EL PALACIO DE GELMÍREZ

El palacio arzobispal de Santiago, llamado «de Gelmírez», contiene los espacios más importantes de la arquitectura civil cristiana de los siglos XII y XIII conservados en Es-

paña. La parte más notable del edificio la forman dos salones superpuestos, uno con dos naves situado a nivel de calle y, sobre él, otro de una sola nave. Aunque la diferencia de fechas entre ambos es relevante (el bajo puede ser de la época de fundación del palacio, de hacia 1120, y el alto es un siglo posterior), no cabe duda de que responden a un proyecto homogéneo. Que un edificio tarde mucho tiempo en concluirse (como, de hecho, les pasaba a casi todas las catedrales) no quiere decir que su arquitectura no responda a un plan unitario. Para el palacio compostelano —que, por cierto, fue realizado por los mismos maestros que la catedral— tenemos paralelos de otras residencias episcopales de disposición similar, con dos salones superpuestos; en el de Santiago sólo variaría la forma de cubrición, pues cuando se realizó el salón alto ya se empleaban bóvedas de crucería. Pero hasta en este cambio hay concomitancia entre la catedral y el palacio: en ambos existe una primera fase con bóvedas romá-



Superposición de salones en el palacio de Gelmírez.

cas (las naves del templo y el salón palatino bajo) y una conclusión con bóvedas góticas (la ampliación del maestro Mateo en la catedral y el salón alto en el palacio).

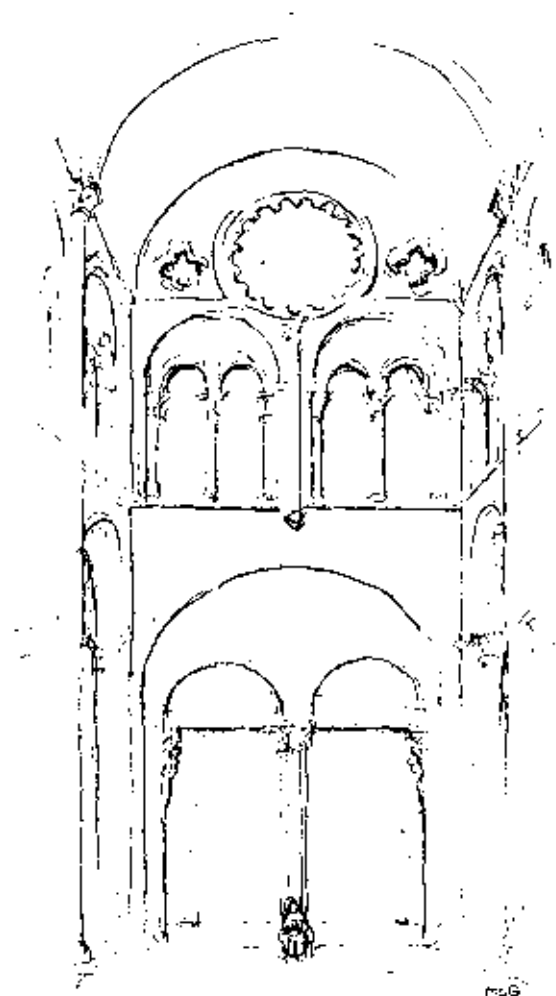
¿A qué queremos llegar con esto? Nuestra impresión es la siguiente: al maestro Mateo se le encomendó una transformación de la catedral que venía facilitada por la anterior labor promocional de Gelmírez, quien había conseguido para Compostela el rango arzobispal y había ampliado el clero capitular. La concreción de esta ampliación y perfeccionamiento de la catedral habría de ocupar el último tercio del siglo XII y los comienzos del siguiente, cuando pudo llevarse a cabo la ejecución de un nuevo coro y el alargamiento del templo. En el cuerpo que sirve como prolongación se superponen tres niveles (cuatro si contamos con las nuevas y altas torres): como base, una cripta con posible destino de panteón real, a la

que sólo se tenía acceso por dos escalerillas abiertas en el interior del templo; sobre la cripta, un pórtico cuajado de esculturas, que luego se llamaría pórtico de la Gloria; por encima del pórtico se creó una amplia tribuna, conectada física y simbólicamente con la sala de ceremonias del nuevo palacio arzobispal. Toda la tribuna compostelana supone un espacio privilegiado, como hemos apuntado antes, pero dentro de ella la parte ubicada sobre el pórtico de la Gloria tiene un relieve especial, subrayado por su posición en el eje del templo, su elevación con escalones respecto del resto de la tribuna y la altura y luminosidad del espacio que la acoge.

El pórtico de la Gloria, por tanto, sería sólo una pieza más de este complejo destinado, en buena parte, a servir como ámbito de prestigio para el arzobispo y los notables, algunos de ellos reyes, que lo acompañasen. Mientras el pórtico se dirigía hacia el exterior, la cripta y la tribuna se volvían hacia el interior del templo, con la finalidad de dar descanso eterno a los restos mortales de los reyes y la segunda a acogerlos en vida cuando desearan presidir desde ese lugar eminente las ceremonias.

PÓRTICOS Y PORTADAS

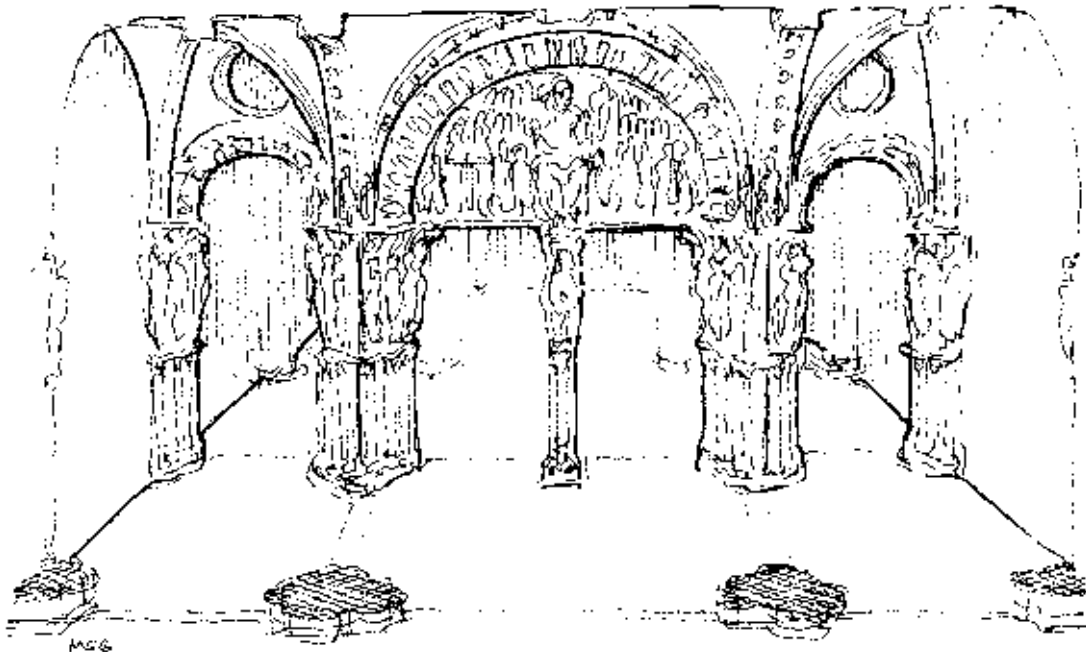
Después de tratar, con la extensión que nos permite el presente libro, de la fachada principal de la catedral en época románica, vayamos por fin ante su parte más divulgada, el celeberrimo pórtico de la Gloria. No podemos detenernos en el significado y simbolismo de sus imágenes, pero sí pensar un momento, tras la introducción a la escultura románica que expusimos en Jaca, en la perfecta comunión entre las artes (arquitectura, escultura, pintura) que se aprecia en esta obra. De la arquitectura ya hemos hablado, y respecto de la pintura habrá que conformarse con los restos de policromía que dejaron los técnicos ingleses e italianos que obtuvie-



Tribuna de los pies, vista desde la nave mayor.

ron una copia en escayola de las portadas en el siglo XIX, destinada al museo Victoria y Alberto de Londres: al arrancar los moldes aplicados a las estatuas y relieves originales, los vaciadores se llevaron una buena porción del color que los caracterizaba.

Aun desprovistos de una parte del color, los santos, ángeles y profetas del pórtico están rebosantes de vida. Los ancianos músicos de la arquivolta (a los que nos referiremos al hablar, en Toledo, de la música catedralicia) no parecen estar sumidos en la interpretación de una pieza, sino en los momentos previos a su ejecución, cuando los músicos armonizan la afinación de sus instrumentos intercambiando miradas y gestos. Una de las conquistas de la escultura medieval es la vitalidad de las imágenes, que consiguen establecer una relación directa con el espectador. Ante las portadas compostelanas no se tiene la sensación de asistir a un encuentro admirable pero ajeno, como ocurriría ante las metopas o frontones de un templo clásico, sino a una reunión en la que estamos invitados a participar. Por su escala mesurada (no es casualidad que la única figura que supera el tamaño natural sea la olímpica y abstraída efigie sedente de Dios Padre) y por su actitud, las imágenes de las portadas nos resultan cercanas; nos atañen sus gestos, su actitud reflexiva y dialogante, y la sonrisa de Daniel nos alegra tanto como la de un afable compañero de viaje. Sorprende de nuevo que las primeras sonrisas del arte —no las comisuras estereotipadas del arcaísmo clásico ni las muecas maliciosas de los sátiros, sino la sonrisa franca y amigable que es-



El pórtico de la Gloria.

peraríamos de un ser querido— se den en el supuestamente «oscuro» período medieval, en esta figura de Compostela o en el ángel anunciador de Reims.

Por lo demás, sólo nos detendremos a contemplar el autorretrato de Mateo, que por la cara interior del parteluz mira arrodillado hacia el altar, y las figuras de monstruos que sirven de base a las columnas. El maestro Mateo, que según la inscripción que figura en el dintel, con fecha de 1188, dirigió la obra del pórtico desde sus cimientos, es uno de los nombres insignes que nos ha dejado la Edad Media. La admiración que de inmediato y para siempre produjo su obra estableció la costumbre de los *croques*, los coscorriones que se daban los visitantes contra la cabeza pétreo de Mateo por ver si se les traspasaba algo de su talento e inteligencia. El vallado actual, que impide tocar el parteluz de mármol como se ha hecho durante siglos (en la piedra está impresa la huella cóncava de miles de manos), nos ha sustraído también, con la abolición de los tradicionales coscorriones, una de las pocas esperanzas que teníamos de obtener algo de ciencia infusa. Con respecto a los monstruos y las fieras que abren sus bocas bajo los pilares cuajados de profetas y santos, podríamos hablar del socorrido simbolismo, pero preferimos fijarnos en un aspecto más práctico y menos conocido: antes de ser clausuradas en fechas recientes (los gamberros arrojaban en ellas toda clase de desperdicios), algunas de las bocazas abiertas servían de respiradero a la cripta situada debajo. Es una nueva confirmación de que la cripta carecería originalmente de otro acceso que no fuesen las estrechas escalerillas que la comunican con las naves laterales del templo, así como de que el programa simbólico era compatible con la necesidad de dar salida a las humedades por condensación.

Queríamos acabar este apartado con una última cuestión, que sirve como cordial aviso al lector: la popularidad del pórtico de la Gloria ha hecho que se cometa con frecuencia un error terminológico. En muchas ocasiones vemos que se llama «pórtico» a lo que es sólo una portada; para ser denominado con propiedad, un pórtico requiere que sobre la portada haya un tramo cubierto, como en Santiago. No confundamos, pues, pórtico y portada.

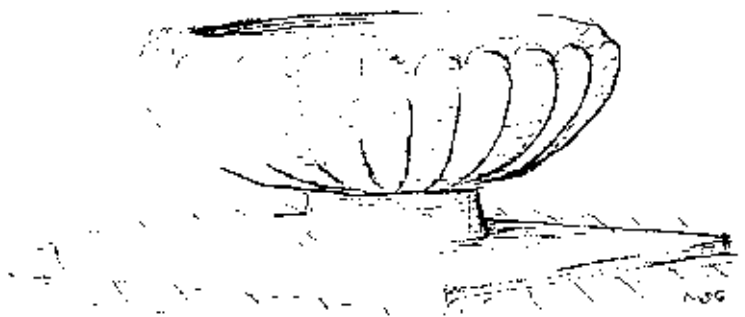
RITOS HIGIÉNICOS

En un estudio muy conocido, el antropólogo Marvin Harris señala las razones prácticas que se esconden tras ciertas costumbres que a primera vista parecen arbitrarias, como la sacralización de las vacas en la India o la prohibición de comer carne de cerdo para los hebreos y musulmanes. Algo así podría hacerse con muchas de las

tradiciones asentadas alrededor de la peregrinación jacobea, un corpus ritual que apenas escondía su cariz práctico. Teniendo en cuenta que los peregrinos constituían la mayor parte de los fieles que asistían a la catedral compostelana, la principal preocupación del clero catedralicio era, junto al mantenimiento del orden, lo que concernía a la higiene. A Santiago llegaban diariamente cientos de personas desaseadas y vestidas con andrajos, un aspecto que había que enmendar antes de que accediesen al templo para rendir culto al sepulcro del apóstol. El ritual de los peregrinos jacobeos en su llegada a la ciudad se parecía a la ablución (simbólica, pero también higiénica) que precede a la entrada de los musulmanes en una mezquita, aunque con un programa de lavado más exhaustivo: primero se aseaban los doloridos pies en el río que pasa por Labacolla, el último pueblo antes de entrar en Santiago; luego procedían a una limpieza completa en la enorme pila de granito que había ante la fachada de la Azabachería, un pilón que recuerda las frecuentes imágenes de baños colectivos que nos ha dejado la Edad Media y que hoy se conserva en el centro del claustro catedralicio.

Los peregrinos recibían ropa limpia, y a cambio entregaban los sucios hábitos que les habían acompañado a lo largo del viaje. En una curiosa rememoración de los viejos sacrificios paganos, conjuntando la renovación simbólica que conllevaba la culminación del trayecto y la eliminación de focos epidémicos, los harapos eran quemados lejos de donde su consunción por el fuego provocase mal olor, sobre la cubierta pétrea de la catedral, en un recinto que todavía se mantiene al pie de la cruz de los Farrapos. La quema de harapos (*farrapos*) dotaría a la catedral de una columna de humo permanente, una torre gaseosa que contribuiría, más que ninguna otra, a señalar con su altura la situación del templo desde la lejanía.

Pese al aseo y la renovación de su vestuario, las masas aglutinadas en el interior de la catedral debían de producir un ambiente cargado, que se combatía perfumán-

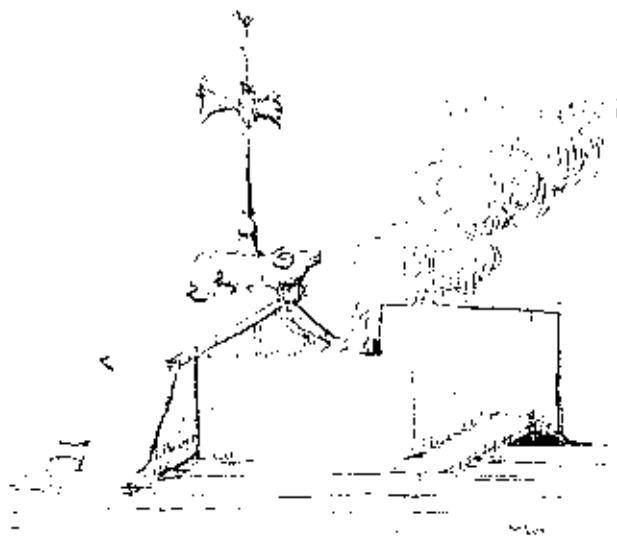


Fuente de abluciones.

dolo con incienso. El enorme incensario, llamado *bota-fumeiro*, que se acciona en la actualidad, con sogas y poleas que logran que vuele pendularmente de un lado a otro del transepto, es del siglo XIX, pero tiene precedentes desde los tiempos medievales. Una última tra-

dición no era higiénica, aunque desde luego sí práctica: a su paso por Triacastela, los peregrinos echaban a su zurrón un bloque calizo, del tamaño que fuesen capaces de acarrear, para ayudar a la construcción del templo. A Santiago le resultaba muy valiosa la llegada de esas piedras, con las que se elaboraba el mortero de cal que servía para unir los bloques graníticos de construcción de los que provee, en mucha mayor abundancia que los de caliza, el subsuelo gallego.

Esta escueta relación de tradiciones jacobeanas no puede dejar fuera la llegada al monte del Gozo, llamado así por ser el primer punto del Camino desde el que se contempla la ciudad de Santiago. Entre los caminantes, el primero que veía la ciudad a lo lejos era coronado como «rey» del grupo, un gesto de reconocimiento a quien comunicase la buena nueva. La simbólica coronación del pionero tiene que ver con una idea antigua que quizá hemos olvidado: las albricias, el premio otorgado a quien da las noticias alegres. Dentro de la catedral, los peregrinos asistían a misa, se detenían haciendo estaciones u orando ante los altares y recibían el certificado de su esfuerzo, llamado la «compostela», que servía para documentar la peregrinación y demandar los beneficios jurídicos o eclesiásticos pertinentes. La obtención de la compostela se hizo a veces muy necesaria, sobre todo en tiempos en los que resultaba preciso distinguir a los verdaderos romeros de los aventureros y golfos que se ganaban la vida alrededor de la actividad jacobea. Pero incluso los peregrinos auténticos tenían a veces en el interior del templo una conducta poco ejemplar: el alemán Jerónimo Münzer dice que «tan grande es el griterío del pueblo en la catedral, que la creerías en feria», y añade que hay allí poca devoción y que el apóstol merecería mayor reverencia. Especialmente peliagudas eran las vigiliadas, cuando las masas de fieles pasaban las noches en vela junto al sepulcro de Santiago. La pugna por permanecer lo más cerca posible de la tumba apostólica y la cacofonía idiomática, que iría creciendo de tono según se caldeasen los ánimos, derivaba en ocasiones en ese tipo de situación que empieza bien y acaba mal y que, de forma genérica, se llama desde hace siglos «el rosario de la aurora».



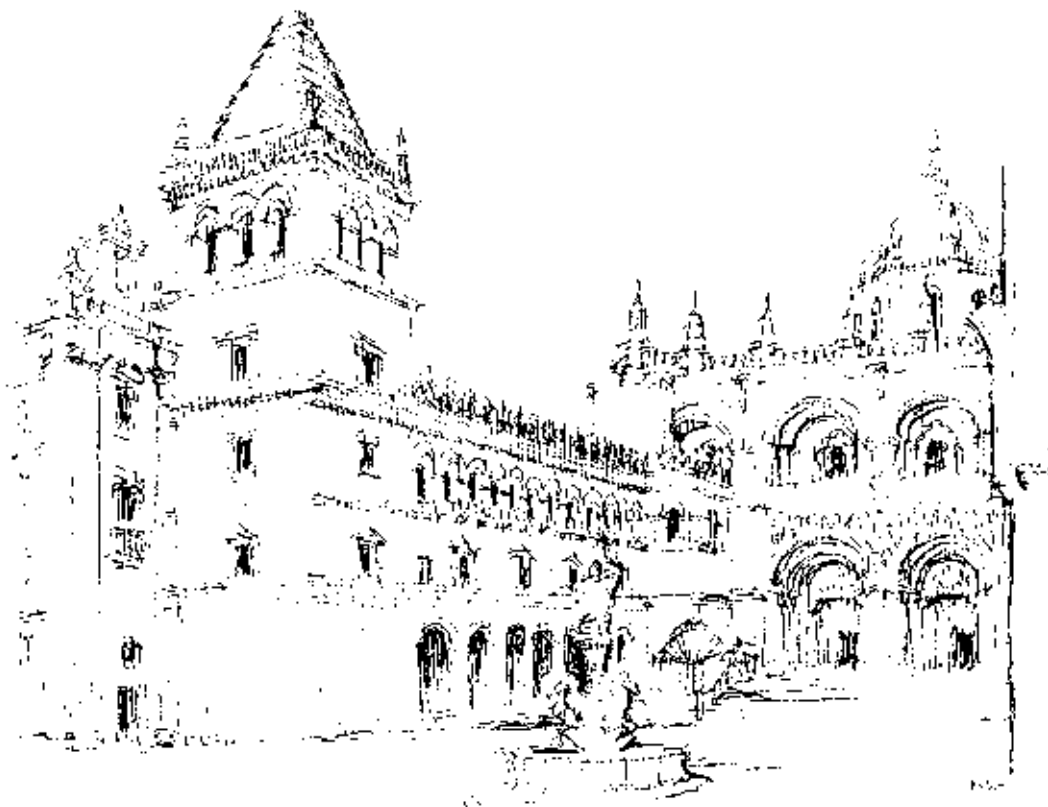
Cruz dos Farrapos.

EL COMERCIO Y LOS OFICIOS

Las puertas que las ciudades antiguas abrían en sus murallas deben sus nombres a causas muy diferentes: la cercanía de una iglesia o un edificio relevante (puerta del Puente, del Mercado, del Castillo...), su relación con un barrio o parroquia inmediato o, con mayor frecuencia, con la población hacia la que se dirigiese el camino que de ellas partía. Como un segundo recinto contenido en el de la ciudad, las puertas de las catedrales poseían también nombres propios, que solían tener que ver con las imágenes y representaciones que figurasen en ellas (puerta del Juicio, de la Gloria, de los Apóstoles, de la Virgen...), de la función que tuviese en el interior del templo un altar cercano a ellas (puerta del Perdón) o la instalación vecina de un mecanismo o elemento peculiar ligado a la catedral (puerta del Reloj, de los Palos, de las Campanillas...). Menos frecuente es que las puertas del templo mayor lleven el nombre de los oficios instalados en los establecimientos comerciales situados en las cercanías, y mucho menos que la actividad artesanal formase parte del proyecto arquitectónico del templo.

En Santiago, las dos puertas más usadas de la catedral, situadas a ambos extremos del crucero, han acabado por incorporar los nombres de los dos oficios que más caracterizan a la ciudad gallega: la platería y la azabachería. En ambos casos, se trata de artesanías puestas al servicio tanto de la confección de objetos litúrgicos más o menos singulares como de la producción masiva de amuletos y *souvenirs* para los peregrinos. En Oviedo tuvimos oportunidad de comprobar que el negocio de los recuerdos de viaje es muy antiguo, negocio que en Santiago llegó a concitar un gremio específico de concheros, que ejercían en exclusiva la venta de las conchas o vieiras que empezaron a caracterizar muy pronto los objetos jacobeos y el atuendo de los viajeros a Santiago. Los azabacheros compostelanos hacían uso de azabache procedente de Asturias, que se tenía por el de mayor calidad, el cual utilizaban para realizar adornos, objetos que recordasen el culto a Santiago (cruces, pequeñas imágenes del apóstol...) y amuletos que protegiesen contra las maldiciones y los peligros del viaje. Los plateros participaron en la creación de importantes objetos de culto para la catedral, como el retablo que les encargó Gelmírez a comienzos del siglo XII, y llegaron a cobrar una fama que traspasó fronteras.

Como veremos en Bilbao (dentro del capítulo protagonizado por la catedral de Vitoria), las iglesias solían estar rodeadas por tiendecillas y puestos de venta adosados a sus muros, que aprovechaban la afluencia de fieles para sus operaciones comerciales. También era frecuente que los barrios de las ciudades tradicionales llevasen los nom-



Plaza de Platerías; a la izquierda, la casa del Tesoro.

bres de los distintos gremios, que agrupaban sus tiendas y talleres a lo largo de una calle o colación. Lo que distingue a las dos fachadas laterales de Santiago, la de Platerías y la de Azabachería, radica en que los establecimientos comerciales no son construcciones arrimadas de forma más o menos sobrevenida a las paredes del templo, sino que fueron contempladas a la hora de proyectar los edificios que definen esos espacios urbanos. Ante la fachada de la Azabachería —la que servía como entrada a la catedral para los que habían hecho el Camino—, hay una lonja flanqueada por tiendas, y en un lateral de la de Platerías el edificio catedralicio del Tesoro, proyectado por Rodrigo Gil de Hontañón, posee en sus bajos algunos comercios que siguen en activo y que muestran la antigua disposición, bajo un mismo arco de piedra, de la puerta de acceso a la tienda y de la zona de mostrador, convertida hoy en escaparate.

Los efectos que tuvo para Santiago el haberse convertido en lo que hoy llamaríamos un «destino turístico», que se refleja, por ejemplo, en la pujanza comercial basada en la venta de recuerdos, los refirió el ya nombrado Münzer a finales del siglo xv: aunque el clima es templado y sus campos poseen una fertilidad envidiable, la

gente es perezosa y «no se preocupa lo más mínimo del cultivo de la tierra, y vive por lo general de las ganancias obtenidas de los peregrinos».

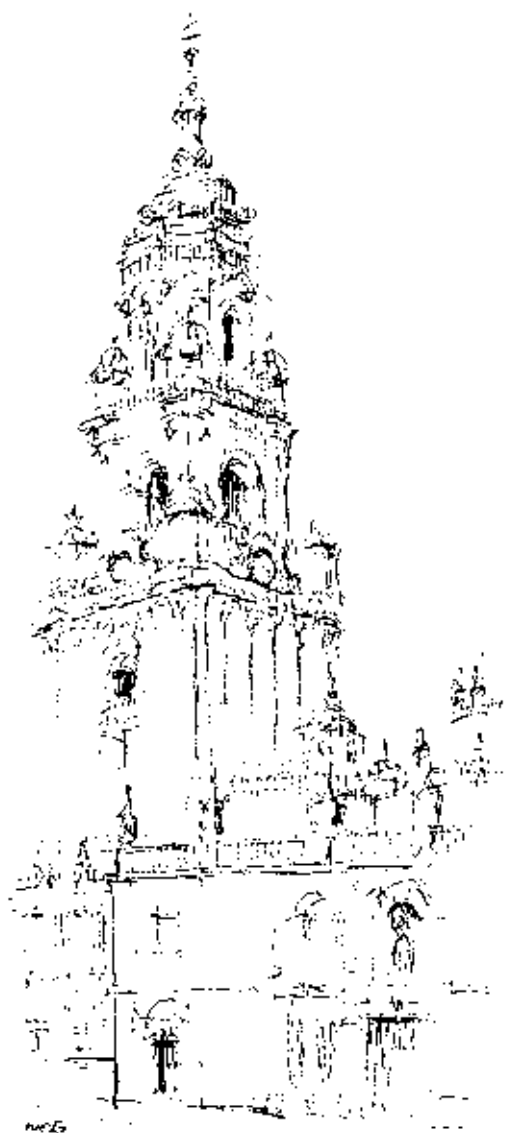
REFORMAS Y EXPANSIONES

Después de casi siglo y medio de construcción, en 1211 se consagró por fin la catedral románica de Santiago. Atrás quedaba el inicio de las obras por el obispo Peláez, el impulso dado por Diego Gelmírez y la reconstrucción de la fachada de los pies bajo las directrices del maestro Mateo. Acabado el templo, quedaba por concluir el gran palacio arzobispal (llamado de Gelmírez) y debía pensarse en construir las dependencias auxiliares, organizadas, como era costumbre, alrededor de un claustro. Aunque ya fue intentado por Gelmírez, que incluso regaló a la catedral un rebaño de vacas de su propiedad para contribuir a la financiación, el claustro no comenzó a construirse hasta mediados del siglo XIII. En ese momento, el gótico ya estaba asentado en la España cristiana, pero en Galicia el románico fue un estilo pertinaz, y conforme a sus líneas fueron levantadas las nuevas dependencias y galerías claustrales. Las formas románicas de ese tardío claustro chocan todavía más cuando se sabe que, muy poco después, existió un proyecto para reconstruir toda la cabecera catedralicia ateniéndose a los modelos más avanzados del gótico francés. Esa nueva cabecera pasó del estadio de simple proyecto y empezó a construirse: el arranque de sus muros se conserva bajo el pavimento de la plaza de la Quintana. El fracaso de este plan quizá se deba a que, por entonces, los centros urbanos hacia los que se volvía el interés económico y político eran Toledo y las ciudades andaluzas recién conquistadas a los musulmanes.

A pesar de todo, la catedral de Santiago continuó asentándose como destino de la más concurrida peregrinación del mundo cristiano. Esto tuvo su reflejo en la organización eclesiástica de Galicia (a finales del XIV se consumó el sometimiento a Santiago de todas las diócesis gallegas) y en la arquitectura del templo, que entonces comenzó la construcción de la torre del Reloj. Si la catedral románica fue al principio una aspiración ideal, la concreción de un proyecto completo y acabado, la evolución posterior de la ciudad de Santiago y, sobre todo, del entorno urbano y arquitectónico inmediato obligaron al templo a deshacerse del idealismo de su modelo inicial para adaptarse a las circunstancias. El primer elemento que rompería la homogeneidad de la catedral fue la torre del Reloj, que aunque se terminó en época barroca empezó a construirse en el siglo XIV. La ausencia de torres muy altas en la primera

fase de la catedral románica fue subsanada en su día por las que flanqueaban la nueva fachada del maestro Mateo. Sin embargo, esa fachada se abrió durante mucho tiempo, como ya indicamos, junto a un espacio residual, y el crecimiento de la población recomendó la construcción de una nueva torre, destinada a servir de llamada hacia los barrios más poblados y comerciales, dispuestos alrededor de las rúas Nova y del Villar. Es frecuente que las catedrales españolas tengan torres no en los lugares marcados por los cánones arquitectónicos, sino allí donde sean más útiles: así sucede en las catedrales de Palma y Palencia o en la llamada torre Vieja de la de Lugo. Incluso cuando ya existían torres «canónicas», como las que posee Santiago en la fachada occidental, se añadían a veces otras para dirigirse con más eficacia hacia los lugares donde la abundancia de población lo requiriese.

A partir del siglo XVI se añadieron a la catedral, a la espera de la radical transformación que tendría lugar en el período barroco, elementos que transformaron en buena medida su aspecto externo. En esa centuria se modificó la fachada exterior del pórtico de la Gloria, añadiéndole nuevas puertas; también se rompieron en muchos puntos los muros de la iglesia románica para abrir nuevas capillas o ampliar las existentes, y el claustro románico, que tanto había costado levantar, fue demolido para levantar en su lugar otro diseñado por Juan de Álava, a quien tratamos como autor de la catedral renacentista de Plasencia. Las elegantes galerías de Álava, alegradas por bellos frisos y cresterías, sirvieron como núcleo de la nueva organización de las dependencias catedralicias, cuya concreción habría de durar, con sucesivas ampliaciones, hasta el siglo XVIII. En su lado este, Rodrigo Gil (a quien trataremos en Segovia) construyó la nombrada casa del Tesoro, que es, tras la portada de la catedral con la que hace escuadra,



Aspecto actual de la torre del Reloj, con cuerpo gótico y remate barroco.

la segunda de las construcciones que fueron definiendo la bellísima plaza de las Platerías. La casa del Tesoro tiene la esquina rematada con una torre que, como se ha dicho alguna vez, se inspira en los grabados que recreaban durante el Renacimiento el aspecto que pudo tener el Mausoleo de Halicarnaso; entre el Tesoro y la portada del templo se dispuso más tarde un pasadizo con escalera que se apoya en una gigantesca trompa en forma de concha, cuya misteriosa estabilidad sigue intrigando hoy a los expertos. Tanto Álava como Rodrigo Gil trabajaron en Salamanca, y algo del festivo aire de la arquitectura salmantina alcanzó sus obras compostelanas, aunque el granito impuso aquí una mayor gravedad.

Las brillantes aportaciones de Juan de Álava y Rodrigo Gil inician una etapa peliaguda en la catedral, con arzobispos ausentes, más preocupados por la actividad política que se ejercía en los centros de poder que por atender directamente la sede de la que eran titulares. A esto habría que sumar el absentismo de muchos de los miembros del cabildo, que devaluaría aún más la solemnidad institucional. El ambiente del coro compostelano en esos años debía de ser desolador, semejante al que sigue ofreciendo en nuestros días, durante ciertas sesiones, el hemiciclo parlamentario. Alguno de estos arzobispos dejó, pese a todo, su huella: el tercer Alonso de Fonseca, que gobernó la diócesis compostelana entre 1506 y 1524, intentó imponer nuevas constituciones y la reforma del ceremonial, aunque sobre todo es recordado por transformar los antiguos estudios para convertirlos en una auténtica universidad.

LA PROLONGACIÓN EXTERIOR

Después de la celebración del Concilio de Trento, que puso las bases de la Contrarreforma, hubo un endurecimiento del control al clero catedralicio. El rechazo protestante hacia el negocio que se daba en Roma alrededor del culto a las reliquias fue uno de los detonantes de esa Reforma, que al atraer a los fieles de los países nórdicos redujo mucho el fenómeno de las peregrinaciones. A finales del mismo siglo XVI, el arzobispo san Clemente ocultó los restos del apóstol, con el fin de evitar el pillaje ante la presencia en las costas gallegas de piratas ingleses, dentro de un ambiente bélico que hacía más peligrosos los caminos. La ocultación del cuerpo de Santiago en un lugar secreto —tanto que estuvo sin encontrarse durante tres siglos— contribuyó seguramente al descrédito sufrido entonces por el santuario, enfrentado a un tiempo en el que miembros cualificados de la propia Iglesia pusieron en duda la veracidad del mito sobre el que se sustentaba, y el mismo patronazgo de Santiago sobre España era

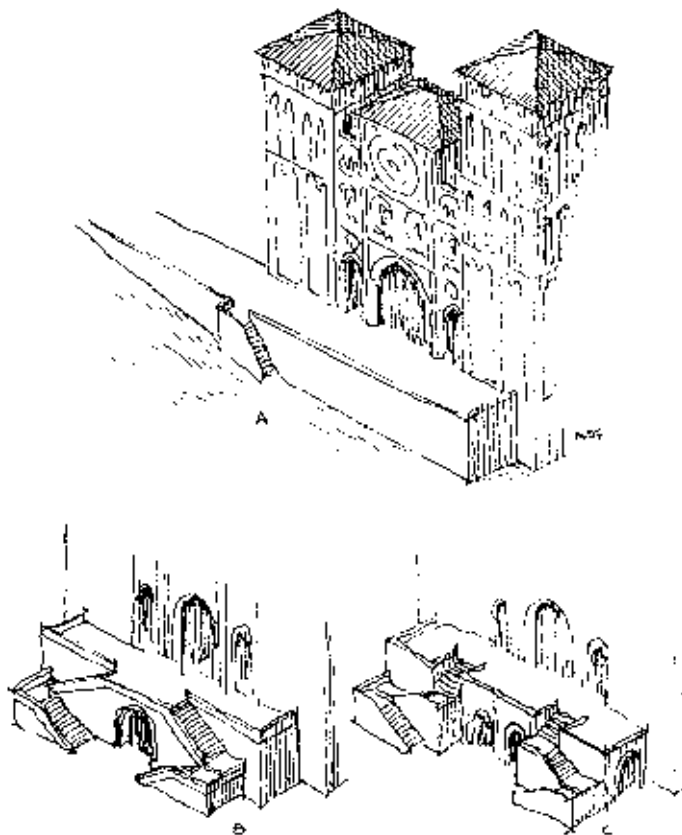
cuestionado. La desaparición de las reliquias de Santiago parece un hecho simbólico, acorde con los cambios que habría de sufrir la peregrinación como fenómeno medieval: en el siglo XVI, la nueva religiosidad erasmista y la definición de fronteras auspiciada por las monarquías europeas, que entonces estaban fraguando el absolutismo, pusieron trabas a la fluidez territorial que había facilitado hasta ese momento la libre circulación de viajeros. Europa empezaba entonces a definir el parto traumático de las naciones modernas.

La Contrarreforma, consolidada a partir de las normas dictadas por el Concilio de Trento, habría de afectar hondamente a la liturgia y, como consecuencia, a la forma de los templos católicos. Una de las pretensiones de Trento fue la adaptación de ciertos rituales, que en los primeros siglos habían tenido un carácter misterioso y casi secreto, para que se transformasen en actos públicos de expresión de fe y de poder. La presencia y participación de los fieles suponía un ingrediente fundamental de los ideales tridentinos, lo que motivó la creación en los retablos de grandes sagrarios donde se expusiera la Sagrada Forma y la eliminación de barreras visuales entre el culto solemne y el público. Si entonces se salvaron los coros catedralicios españoles fue porque, al contrario que los coros cerrados de tipo francés, los de nuestro país permitían que los fieles se dispusiesen, a los lados de la valla o vía sacra, entre la sillera coral y el altar.

En esos ideales está también el germen de los grandes espacios urbanos dispuestos ante los santuarios, plazas que fuesen capaces de acoger a las multitudes y que se convirtiesen, por decir así, en la prolongación externa de los templos. El máximo ejemplo de esto es una creación directa de los preceptos tridentinos: la plaza que concibió Bernini ante San Pedro de Roma. Cabe suponer que se empezó a planear vagamente, a raíz de la Contrarreforma, la idea de disponer ante la catedral compostelana un espacio extenso y monumental, origen de la futura plaza del Obradoiro, que ya había comenzado a definirse un siglo antes con la erección del hospital promovido por los Reyes Católicos y a la que se habían empezado a dirigir las ampliaciones del lado occidental del claustro catedralicio. Así pues, en los primeros años del siglo XVII tuvieron lugar dos operaciones que, por sus consecuencias posteriores, estaban destinadas a modificar sustancialmente el conjunto catedralicio de Santiago: la destrucción del coro románico, haciendo en su lugar otro de madera, y la construcción de una escalinata ante la fachada occidental del templo. El nuevo coro de madera —que incluía un altar en el trascoro para los fieles, dispuestos en la nave mayor, y que dotaba al arzobispo de un asiento central, colocado donde antes había una puerta— y la escalinata abrieron, a comienzos del siglo XVII, el período barroco y, so-

bre todo, posconciliar del templo. Hasta ese momento, y a pesar de las hipótesis que imaginan ante el pórtico de la Gloria una más que improbable escalera imperial romana, lo más factible es que la catedral careciera de accesos cómodos por su lado occidental: durante la Edad Media, la fachada catedralicia debía de quedar colgada a media altura, precedida sólo por una terraza a modo de balcón, una curiosa disposición que se mantuvo hasta hace pocos años en la catedral de Orense y que aún existe en la iglesia de Ribas de Miño.

La cuestión de si originalmente existía o no un acceso a través del Obradoiro sigue sin ser resuelta, aunque nosotros nos decantamos por la segunda posibilidad. Al hacer la escalinata, ordenando quizá algún «apaño» anterior, la gran extensión situada a occidente estableció comunicación directa con el interior de la catedral, multiplicando las posibilidades representativas y simbólicas del pórtico de la Gloria y consolidando la extensión diáfana de la plaza, que no llegaría a regularizarse hasta finales del siglo XVIII, como el espacio ideal para acoger a las multitudes que acudían a la llamada de los actos religiosos y festivos.



Posible solución original ante la fachada principal (A) y escalinatas imperiales imaginadas por Conant (B) y Puente (C).

ESCENA BARROCA

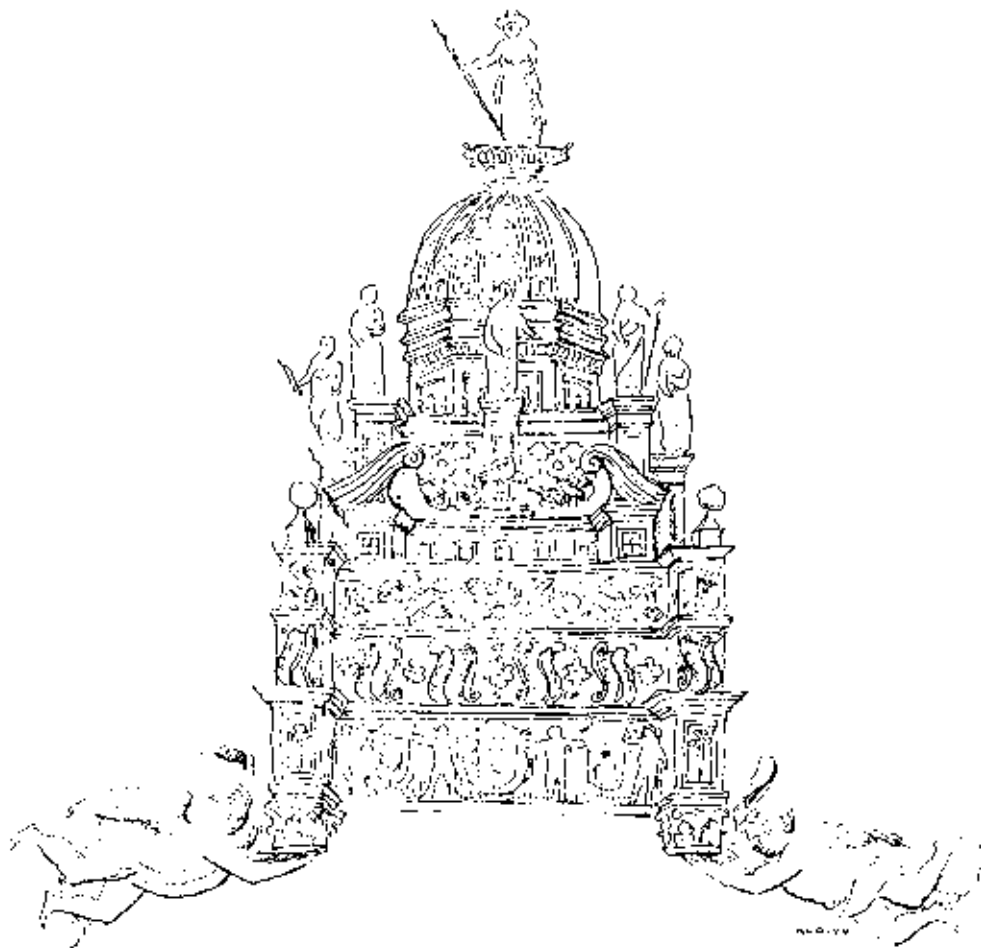
El personaje clave de la transformación barroca de la catedral, que es la que mejor define el aspecto actual del templo, fue José Vega y Verdugo. Presente en Santiago a mediados del siglo XVII, después de vivir en Roma y en diversos centros del máximo interés para la arquitectura española del momento (Salamanca, Madrid), desempeñó en Compostela el cargo de canónigo fabriquero, o sea, el miembro del cabildo más implicado en las obras y re-

formas del templo. La pieza que define al personaje es su famoso informe «sobre la realización de varias obras en la Santa Yglesia». Conocemos muchos de los aspectos perdidos de la catedral románica gracias al documento redactado por Vega y Verdugo: como memorial con propuestas para el futuro, los dibujos y descripciones del canónigo anuncian los cambios que se avecinaban y, por añadidura, sirven de legado documental sobre lo que estaba a punto de perderse.

A Vega y Verdugo le había marcado, como a tantos otros, su paso por Italia. Para quien se dedique a actividades artísticas o sea sensible a ellas, el «viaje italiano» equivale a un ritual iniciático, de donde se vuelve siempre marcado, provisto de nuevas ideas y de un vago deseo de acrecentar la belleza del deslucido entorno que encontraremos a nuestro regreso. Destinado a la catedral compostelana, el canónigo quiso enseguida poner en marcha un plan que hermosease la vieja sede recordando, cómo no, lo que había visto en Roma. Ya que Santiago era, con San Pedro, el único de los doce apóstoles con enterramiento conocido, Vega intentó trasladar a Compostela, como demuestra Miguel Taín, el modelo de altar que poco antes habían hecho Maderno y Bernini en la iglesia vaticana. Su idea consistía en sublimar el lugar del altar, que según la tradición era también el de la tumba apostólica, mediante un aparato similar al de Roma: prescindiendo del retablo que hubiese demandado la tradición hispánica, propuso un altar con cripta, cobijado por un baldaquino, que emulase e incluso superase el conjunto del Vaticano.

La reforma del altar mayor comenzó con un chasco. Una vez deshechos los elementos románicos que aún pervivían, al excavar en el suelo se comprobó que la mítica cripta que guardaba el cuerpo de Santiago no existía. Incapaz de dar con los extraviados restos del apóstol, Vega hubo de conformarse con repetir la disposición medieval del altar, aunque con elementos renovados. De él partió la creación de un nuevo baldaquino que pareciese flotar en el aire, sostenido por ángeles portadores, aunque su idea primera, no muy afortunada, hubo de ser corregida por su protegido Domingo de Andrade, el arquitecto que dirigió el paso de proyecto a materia. Entonces se consolidó la vieja idea de Gelmírez: en vez de monumentalizar el dudoso sepulcro, se trató más bien de crear una escenografía que simbolizase su presumible existencia.

Lo más llamativo de la reforma de la catedral, no obstante, es lo que atañe a su aspecto externo, ya que el interior de las naves románicas fue, en líneas generales, respetado. El arquitecto salmantino José de la Peña de Toro empezó remodelando la «indecente» cabecera medieval, criticada por Vega por estar llena de rincones y tejadillos que «parecen capillas de hornos». La intención, como un siglo antes en la catedral de

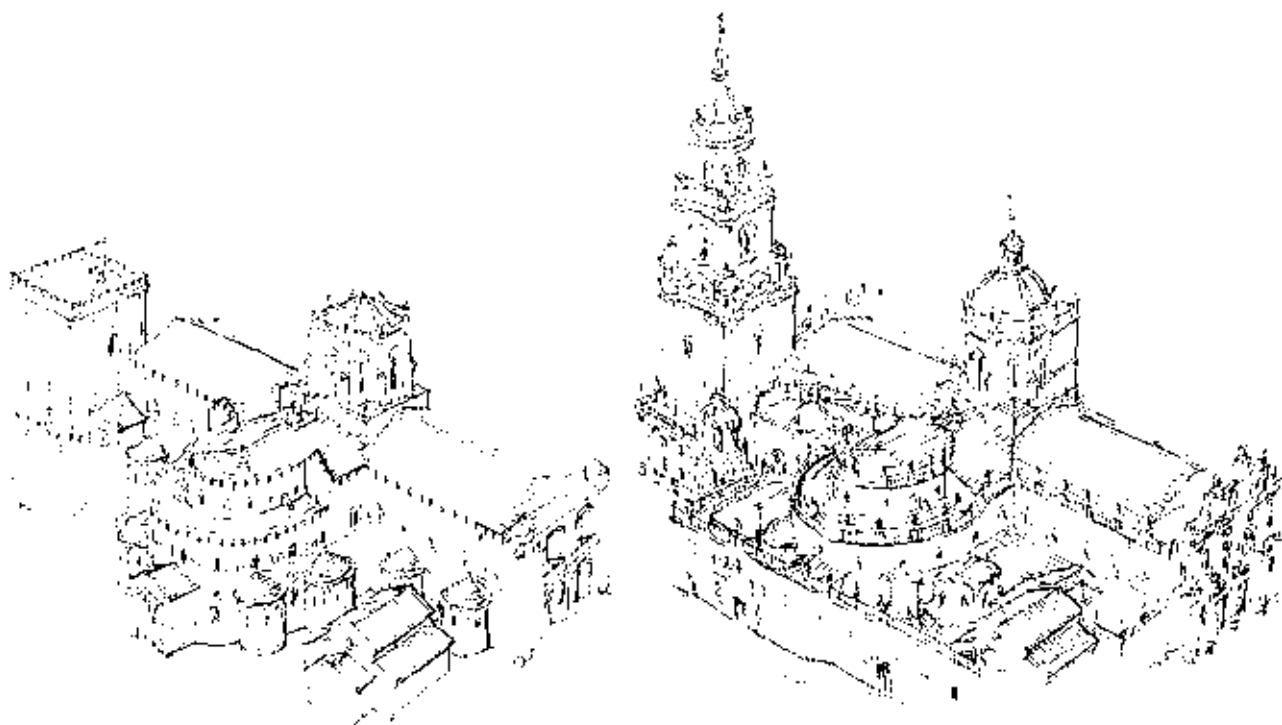


Baldaqino flotante dibujado por Vega y Verdugo.

Sevilla, fue dotar de unidad la apariencia externa del edificio allí donde la variedad de dependencias y capillas formasen un conjunto más irregular. En el frente que da a la actual plaza de la Quintana se dispuso el pórtico Real, inspirado en las potentes fachadas diseñadas por Miguel Ángel para el Capitolio (de nuevo, las sugerencias romanas) y se rehizo la puerta Santa, que ya había sido reformada tiempo antes utilizando para su ornato algunos de los magníficos relieves del maestro Mateo que provenían del coro recién destruido. Desde la Quintana se tiene la mejor vista sobre otro elemento renovado en esa época, el cimborrio, que, al igual que la torre del Reloj, es una construcción gótica suplementada en el período barroco. El recrecido del cimborrio no tiene misión alguna, sólo servir como expresión externa del crucero. Sin ese añadido, el cimborrio quedaría deprimido en comparación con el empuje

verticalista que empezaba a operarse en el templo, con el que, según Andrés Rosende, «el barroco se dispuso a otorgar a la arquitectura gallega lo que el período gótico le había negado»; una vocación por las alturas que el canónigo fabricante justificaba afirmando que «en subir y hermostrar sus cimborrios y torres» es en donde tienen puestas las iglesias «sus mayores vanidades». Vega y Verdugo marchó a Granada en 1672. No es infrecuente que el promotor de unas obras se ausente al poco de comenzar estas, pero, aunque no pudiese asistir al resultado de muchas de sus propuestas, el proceso de transformación era ya irreversible.

Con Domingo de Andrade empezó la fructífera labor de una serie de geniales arquitectos gallegos. Andrade era un hombre cultivado, maestro mayor de la catedral de 1671 a 1711. Formado en varias universidades por consejo de Vega y Verdugo, que fue su mentor, llegó a escribir tratados. Durante su maestría, Andrade modificó el pórtico Real para dar cabida a nuevas dependencias (esta posibilidad de movimiento refuerza su misión como «biombo» arquitectónico), construyó haciendo escuadra con él la bellísima casa de la Canónica, que parece un tardío homenaje al hospital de los Inocentes con el que Brunelleschi inauguró el Renacimiento en Florencia, y dio inicio a su obra maestra, el remate barroco de la torre del Reloj. Otra muestra del ta-



Torre del Reloj, cabecera de la catedral, cimborrio y fachada de la Azabachería, antes y después de las reformas barrocas.

lento de Andrade está fuera de la catedral, en la prodigiosa escalera triple del convento compostelano de Santo Domingo de Bonaval.

El sucesor de Andrade fue Fernando de Casas y Novoa, que murió en 1749, justo un siglo después de la llegada de Vega y Verdugo a Santiago. Su primera obra conocida es el claustro de la catedral de Lugo, adonde volvería años después para realizar la singular capilla de los Ojos Grandes. El nombre de Casas estará para siempre ligado a la magistral fachada del Obradoiro, una de las imágenes más subyugantes que ha creado nunca la arquitectura. En vez de componer un frente esceno-gráfico, ajeno a lo que había detrás, el primer acierto de esta obra fue respetar la composición dictada por las torres y la fachada románicas, levantadas casi seiscientos años antes por el maestro Mateo. El Obradoiro resultó la máxima expresión de una conjunción insólita, pero que en Galicia cuenta con más ejemplos: el maridaje entre dos arquitecturas tan aparentemente distintas como la románica y la barroca. La pre-existencia medieval se hace patente en varios aspectos: las torres románicas sirven de base para los campanarios barrocos, y el perfil de la nave mayor se asoma hasta la plaza gracias al inmenso lucernario, cerrado por cristales incoloros, con que se previó su generosa iluminación.

La imagen de unidad que ofrece la fachada es engañosa: además de la escalinata, siglo y medio más antigua, se aprovechó en un lateral la portada de una capilla del siglo XVI que se abría al antiguo balcón-mirador y se respetó, imitándolo en la otra torre, el recrecido barroco que cien años antes había construido, sobre la torre sur, José de la Peña. Casas tuvo además el acierto de diluir los límites entre el tramo central (la fachada propiamente dicha) y el frente de las torres. Antes de la reforma barroca, el frente occidental de la catedral estaba compuesto por los tres bloques habituales (una fachada central flanqueada por sendas torres); como consecuencia de la obra dieciochesca, esa composición pautada se vio transformada en un organismo continuo, ejemplo de la fluidez típica del Barroco.

El glorioso historial de portadas compostelanas tuvo un final fallido. El sucesor de Casas y Novoa en la maestría de la catedral fue un antiguo ayudante suyo, Lucas Ferro Caaveiro. Él inició la reconstrucción de la fachada de la Azabachería, que era la que solían usar a su llegada los peregrinos, a costa de demoler la románica. A esta obra le sorprendió un cambio de época, pues le salió al paso la reciente institución de las primeras academias de Bellas Artes, fundaciones reales que tenían poder sancionador y cuyos miembros abjuraban del Barroco y pretendían imponer una vuelta al clasicismo. El control académico, que pugnaba por atemperar los excesos barrocos, dio algunos frutos valiosos en la catedral (sobre todo, la magnífica capilla de la Co-



Fachada del Obradoiro.

muni3n, obra de Domingo Lois, un arquitecto formado en Roma al que ya nos referimos en Granada), pero en la Azabachería dej3 un conjunto desastrado, un mal broche para la historia arquitect3nica del templo compostelano. El acad3mico Ventura Rodr3guez puso el punto final a esta desdichada fachada, mientras que la honra de Ferro Caaveiro quedaba salvada gracias a la cercana iglesia de San Fructuoso, donde demostr3 ser digno disc3pulo del creador de la fachada del Obradoiro.

Aunque ya estuviera activa la censura acad3mica, el Barroco compostelano pudo todav3a despedirse con dos obras se3neras, separadas del cuerpo catedralicio pero pertenecientes a su 3rbita funcional: la casa del De3n y la del Cabildo, ambas de Clemente Fern3ndez Sarela, que en tiempos de Casas y Novoa hab3a sido aparejador del templo. La casa del Cabildo lleva al extremo la naturaleza escenogr3fica del Barroco: con poqu3simos metros de fondo, es casi una fachada sin edificio, una piel gran3tica adherida a las medianer3as con las que daba inicio la r3a del Villar, destinada sobre todo a completar el escenario arquitect3nico en que se hab3a convertido la plaza de las Plater3as.

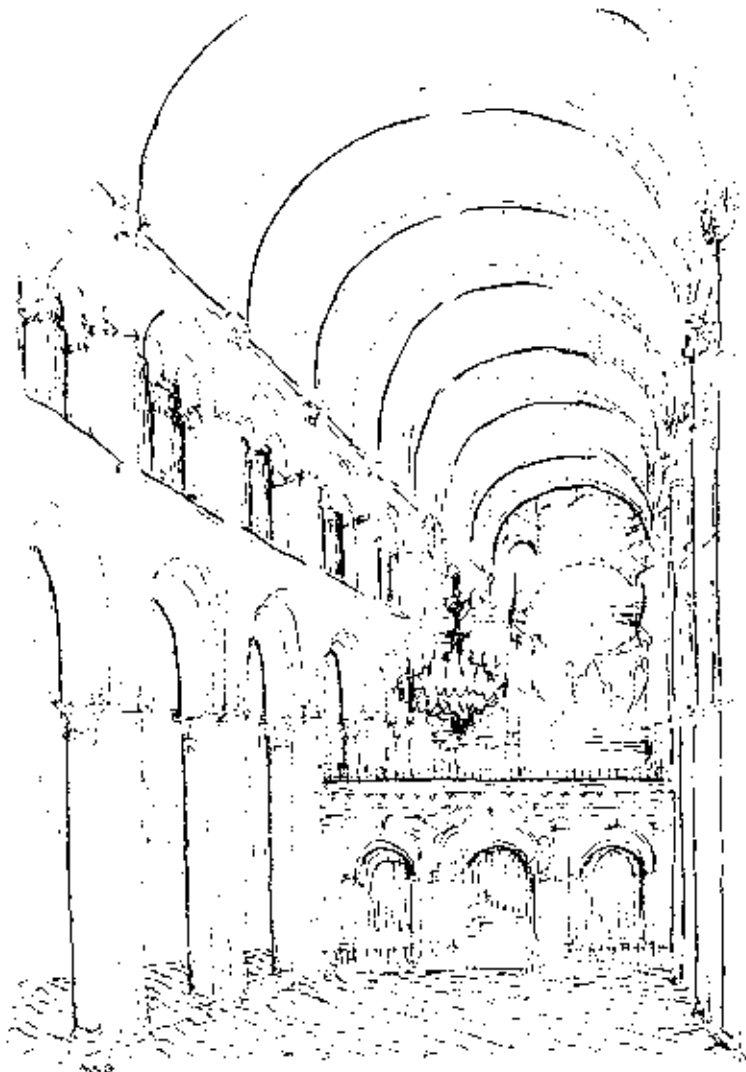
Por su parte, la plaza del Obradoiro encontr3 su remate definitivo con la iniciativa de otro prelado, Bartolom3 Rajoy y Losada, ligado a Carlos III y consciente, como otros prelados de la Ilustraci3n, de la funci3n social y asistencial a la que deb3a atender la Iglesia. Frente a la catedral mand3 levantar el palacio que lleva su nombre, trazado por el franc3s Carlos Lemaury para alojar el ayuntamiento (hasta entonces, el concejo hab3a tenido su sede en la Quintana y, luego, en la actual plaza de Cervantes), un seminario de confesores y una casa para los ni3os del coro. Aunque estas afirmaciones son siempre subjetivas, se puede sostener que el palacio de Rajoy forma, junto al Museo del Prado de Madrid y la Lonja de Barcelona, la trilog3a de la mejor arquitectura civil que dej3 el neoclasicismo en Espa3a.

Con las adiciones barrocas, la catedral de Santiago encontr3 una nueva manera de presentarse en su entorno inmediato (el sin par conjunto de plazas que la rodean) y de significarse en el perfil de la ciudad, formando una estampa que logra su mayor intensidad desde los miradores del paseo de la Herradura. Cuando se levant3 el templo rom3nico, sus dimensiones eran superiores a las de cualquier otro edificio cristiano peninsular. Con la pujanza posterior de la ciudad que hab3a crecido a su socaire, la catedral fue quedando relegada a un papel menos lucido del que tuvo al principio, con su masa puesta en entredicho por la construcci3n de nuevos y cada vez mayores palacios, fundaciones (hospital, universidad) y conjuntos mon3sticos. La erecci3n de las torres que flanquean el claustro, el recrecido del cimborrio y de la torre del Reloj y, por fin, la enorme elevaci3n y suntuosidad del Obradoiro tuvieron

como finalidad reafirmar la primacía de la catedral sobre un medio urbano que estuvo a punto de hacerle sombra: de hecho, el clero catedralicio se vio obligado a esgrimir todo su poder para impedir que el vecino monasterio de San Martín Pinario, aquel que en la Edad Media surgió a partir de la modesta capilla de la Corticela, edificase torres que le arrebataran el papel protagonista que defendía para sí el templo mayor.

LOS DOS ÚLTIMOS SIGLOS

Ya hemos visto que Gelmírez destruyó el sepulcro romano donde el monje Pelayo creyó ver la tumba de Santiago; en 1494, el médico germano Jerónimo Münzer advertía de que los cuerpos del apóstol y de sus discípulos no habían sido vistos por nadie, y añadió: «Lo creemos solamente por la fe, que es la que nos salva a los hombres». Si, desde Gelmírez, el rastro físico del mausoleo romano había desaparecido, asombra pensar que los restos apostólicos permanecieron extraviados desde 1588 hasta 1879, año este último en que se reencontraron gracias a una excavación parcial del subsuelo de la catedral; la «invención» decimonónica recibió el beneplácito de Roma, y contribuyó a dar nuevo brío a la decaída afluencia de peregrinos.



La nave mayor, con el trascoro, antes de 1944.

Según lo anterior, aún es más sorprendente constatar que durante la época de mayor auge arquitectónico de Compostela, los siglos XVII y XVIII, nadie sabía qué había sido de la tumba de Santiago. A la luz de esto, cabe pensar que el engalanamiento barroco de la ciudad, que al principio del capítulo hemos comparado con el plumaje brillante de ciertas aves, era en buena parte un disfraz, la cola desplegada y fulgente que hace olvidar la escasa capacidad de vuelo del pavo real que la exhibe. A finales del siglo XIX, como consecuencia de las antedichas excavaciones, se recreó bajo el altar una cripta que sirviese de apoyo a la legendaria existencia de ese elemento en el templo medieval; el *revival*, descrito por el profesor Taín, se completó creando una urna para los reencontrados restos que imita al altar de plata de Gelmírez, conocido gracias a los dibujos de Vega y Verdugo. Después de eso, el siglo XX trajo nuevas reformas asociadas a la arqueología: en 1944 se eliminó el coro, y a continuación se llevó a cabo una excavación completa del subsuelo del templo. A esas obras se debe el conocimiento de los edificios anteriores a la catedral románica, así como el feo pavimento de baldosas pulidas que sigue desluciendo el interior de la catedral en la actualidad.

El museo catedralicio, cuyo contenido se quiere ahora reordenar, guarda piezas y estancias interesantes; en el suelo de algunas de ellas se mantienen antiguas montañas: dibujos, trazados a punzón, que usaban los arquitectos para mensurar detalles de sus obras y a los que nos volveremos a referir en Sevilla. Después de tantos siglos de donaciones, el tesoro acumulado en la catedral se perdió en gran parte a raíz de la guerra contra los franceses, aunque no fue el único motivo de que desapareciesen muchas de las joyas de época medieval, ya que en el siglo XVII fueron fundidas multitud de piezas medievales para hacer con sus materiales el nuevo altar mayor. La disminución del tesoro catedralicio tuvo un último capítulo en 1906, cuando fue robada la cruz, pariente de las de Oviedo, que en el siglo IX había donado al viejo santuario el rey Alfonso III. En 2004 se hizo una réplica fiel de esa cruz perdida, y poco antes se llevó a cabo en el museo de la catedral otro intento de recuperar elementos valiosos de la historia del templo: la recreación parcial del coro de piedra del maestro Mateo. En esta obra se hizo uso de algunos de los elementos originales que se han ido conociendo y rescatando con los años, pues gran parte de las piezas del coro mateano se recolocaron ya de antiguo en otros lugares (portadas de Platerías y puerta Santa) o sirvieron de relleno en obras posteriores. El resultado de esa reciente reconstrucción, sin duda espectacular, ha sido muy discutido. Las restauraciones previstas o en curso seguirán dando sorpresas: a las obras de conservación del pórtico de la Gloria se añadirá pronto la recuperación de las pinturas murales del presbiterio, hoy cubiertas bajo una negruzca costra de hollín.

EL HOMBRE EN CAMINO

La verdadera presencia de los restos del apóstol Santiago en Galicia arroja incontables dudas, pero lo cierto es que a pocos debe importarles ya, como escribió en su día Claudio Sánchez Albornoz, la veracidad del mito. El culto a las reliquias se ha desplazado en la actualidad hacia otros «caminos de estrellas», las alfombras rojas por las que desfilan los astros del cine y la canción: los precios que se pagan en las subastas por el vestido que usó una actriz o por un mechón de la barba de un cantante indican que la adoración irracional de reliquias es un fenómeno que no desaparece, sino que, como la energía, sólo se transforma.

Pasados tantos siglos, el santuario gallego ha cobrado valores sobrados, capaces de interesar tanto al que se sienta impulsado por motivaciones religiosas como al que no dé a estas mayor importancia. En los últimos años, Compostela y la ruta que lleva hacia ella han sido refrendadas con pomposos nombramientos, que tanto gustan a las autoridades culturales y que vienen a engrosar el catálogo de «invenciones» jacobeanas: «Patrimonio de la Humanidad» y «Primer Itinerario Cultural Europeo» son denominaciones altisonantes que actualizan la labor promocional de los reyes y prelados medievales, aunque no retratan la destrucción, en fechas muy recientes, de buena parte del camino de peregrinación, invadido por una carretera rápida que a trechos ha sido bautizada con un oxímoron: Autovía Camino de Santiago.

No obstante, vayamos a pie o en coche, al final nos espera una ciudad prodigiosa, Santiago de Compostela, que nunca defrauda, última estación de un viaje que habrá que completar, si se puede, llegando hasta el cabo de Finisterre. Y si escogemos el lento caminar de los peregrinos de siempre, seguro que encontraremos más cosas, como ya expresamos en otra ocasión: «Para el hombre actual, la peregrinación puede cobrar especial significado devolviéndole a su verdadera escala y dejándolo libre de aditamentos, protectores o no, que se interpongan entre el pulso del mundo y el suyo. El peregrino pasa por lugares que le devuelven otras tantas imágenes del poder del hombre, creador del arte o destructor del medio natural; mas el que viaja andando recupera también el sentido de la distancia, del clima cambiante contra el que quizá no obtenga refugio, de los paisajes vistos no a través de una ventanilla veloz, sino desde la altura despaciosa de quien no tiene más locomoción que sus pies. Los medios de transporte son cada día más rápidos, la virtualidad gana adeptos y el arte y los paisajes son reproducidos en libros, documentales y revistas, dejando cada vez menos lugar a la sorpresa absoluta; pero la sucesión de los días y las noches, como el caminar del hombre, pertenece al tiempo antiguo, el que siempre será. Mirando el atardecer

junto al Atlántico y con las incontables imágenes y sensaciones del viaje en la memoria, el caminante podrá recordar la expresión que repite Homero para referirse a una parte del mundo que, vista hoy en los mapas, nos parece diminuta: “La inmensa Tierra”».

BIBLIOGRAFÍA

- BANGO TORVISO, I., «Edificios e imágenes medievales», *Historia de España*, nº 11, Madrid, 1995.
- CARRERO SANTAMARÍA, E., *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, La Coruña, 2005.
- CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V., y REGAL, B., *Galicia. La España románica*, Madrid, 1989.
- FALQUE REY, E., *Historia compostelana*, Madrid, 1994.
- FRANCO TABOADA, J. A. y TARRÍO CARRODEAGUAS, S. (dir.), *As catedrais de Galicia. Descripción gráfica*, Santiago, 1999.
- FRONTÓN SIMÓN, I. y Pérez CARRASCO, F. J., *Catedrales románicas*, Madrid, 2004.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. L. e IGLESIAS ROUCO, L. S., *La plaza en la ciudad y otros espacios significativos*, Madrid, 1986.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.), *La catedral de Santiago de Compostela*, La Coruña, 1993.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (coord.), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000.
- ROSENDE VALDÉS, A. A., «La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas», en M. Á. Castillo Oreja (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001.
- SINGUL, F. y DOMÍNGUEZ, B., *Palacio de Gelmírez*, La Coruña, 2001.
- SOBRINO GONZÁLEZ, M., *El arte en el Camino. Un recorrido artístico por el Camino de Santiago*, Madrid, 2000.
- TAÍN GUZMÁN, M., «Las monteas en Galicia: propuesta de una tipología», *Goya*, nº 297, Madrid, 2003.
- , «Prolegómenos de una excavación en tiempos del canónigo José de Vega y Verdugo: el mito de la cripta del apóstol Santiago y el retablo del arzobispo Gelmírez», *Goya*, nº 324, Madrid, 2008.

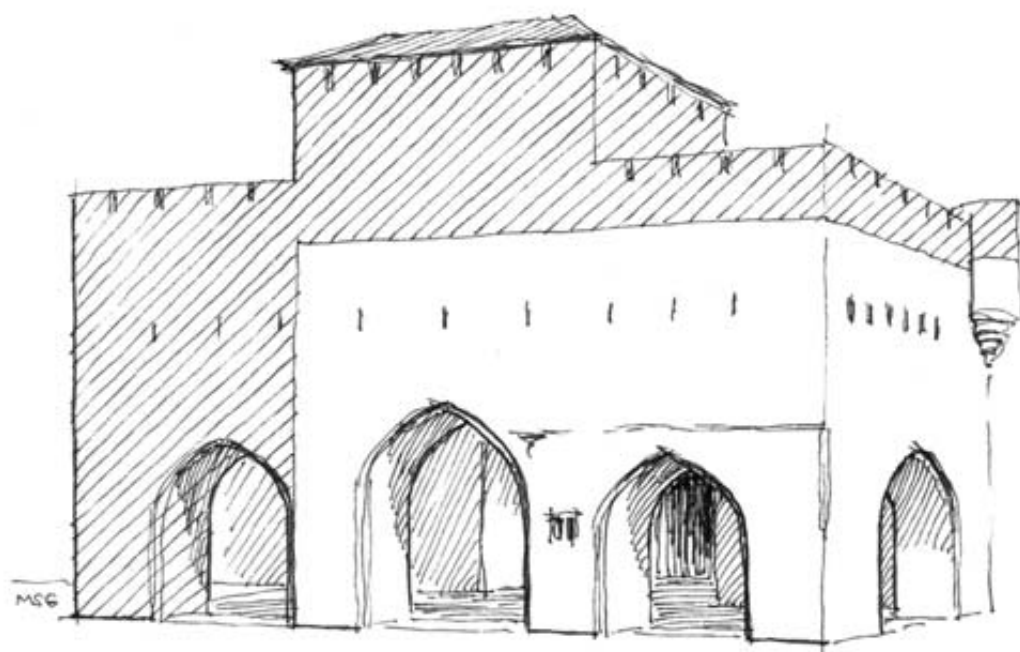
VIGO TRASANCOS, A., *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago. Arquitectura, triunfo y apoteosis*, Madrid, 1996.

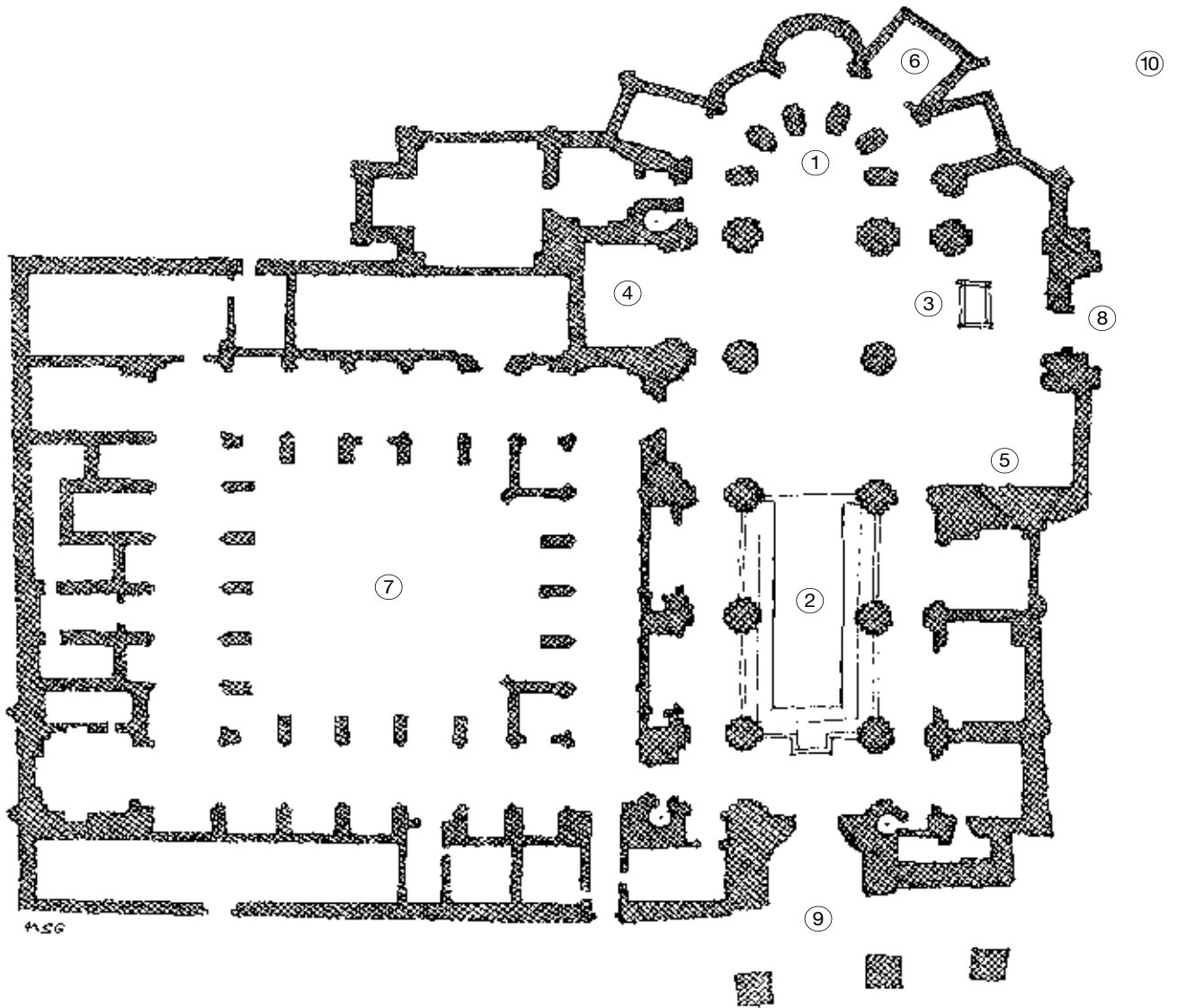
VILA, M. D., «Arquitectura barroca en Galicia», *Cuadernos de Arte Español*, n° 20, Madrid, 1991.

YZQUIERDO PERRÍN, R., «El Maestro Mateo», *Cuadernos de Arte Español*, n° 23, Madrid, 1992.

—, *Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo*, La Coruña, 1999.

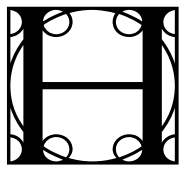
SANTO DOMINGO
DE LA CALZADA
LA CATEDRAL DEL «PONTÍFICE»





M.S.C.

1. Presbiterio
2. Coro
3. Sepulcro del Santo
4. Ubicación actual del retablo mayor
5. Gallinero
6. Capilla de San Andrés
7. Claustro
8. Portada principal
9. Pórtico fortificado
10. Torre



ace ahora mil años, en la Europa cristiana ocurrió algo extraordinario. El siglo XI, que identificamos con el nacimiento del arte románico, fue también el del inicio de la recuperación de las ciudades y el de la construcción de grandes monasterios, catedrales y castillos, algunos de los cuales aún perduran, aunque para todo eso pueden encontrarse precedentes en los siglos anteriores. Lo excepcional, lo verdaderamente novedoso e inaudito de esa centuria es que volvieron a construirse puentes.

La parte islámica de la península Ibérica, más próspera y evolucionada, sí vio erigir algún puente durante los siglos IX y X, pero en los territorios cristianos tales obras habían dejado de levantarse desde tiempos de los romanos. Los tópicos sobre la Edad Media nos hacen creer en una época de gente sedentaria y amedrentada en su rincón, cuando lo cierto es que entonces abundaban los viajes por causas de trabajo, de aventura, de religión, o por todo ello a la vez. Los viajeros medievales se enfrentaban a numerosas dificultades, y para paliarlas fue surgiendo enseguida una red de apoyo al caminante, con hospitales (no sólo en el sentido sanitario, sino de hospedaje) y albergues monásticos, civiles o catedralicios.

Vadear un río era una de las mayores dificultades que se le podía presentar al andariego medieval. Hoy estamos tan acostumbrados a salvar cualquier depresión o escollo por medio de túneles, puentes y viaductos que casi nos hemos olvidado de los obstáculos topográficos, de lo que representaría antaño atravesar un bosque de vegetación cerrada y pinchuda, de la agotadora ascensión por cualquier repecho o, sobre todo, de lo que supondría salvar sin auxilio un curso de agua. No es extraño que algunos puentes estuviesen luego dedicados a san Cristóbal, el gigantón que en tiempos de Cristo se ganaba el sustento pasando a los viajeros de una orilla a otra sobre sus hombros (o, según algunas imágenes, atados en ristra a su cinturón).

Durante la Alta Edad Media (o sea, desde el final de Roma hasta el ya mencionado siglo XI), los viajeros se las apañaban dando rodeos en busca de los recios puentes antiguos o caminando en paralelo a la orilla hasta encontrar algún pedrusco por

el que atravesar la corriente a saltos. En sitios poco profundos existirían braceros a la manera de san Cristóbal, tal como nos lo cuentan algunos episodios literarios: Tristán, amante de Isolda, se disfraza para pasarla de una orilla a otra, camino del lugar a donde ella ha de jurar en público que es fiel al rey, su marido; el ardid permite a Isolda asegurar que jamás estuvo entre los brazos de más varones que su esposo y el hombre que la ayudó a cruzar el río. En puntos más profundos o caudalosos se aparejarían pasos de barcas, amarradas a veces a las orillas para no ser arrastradas por la corriente.

Así las cosas, no es exagerado afirmar que la construcción de puentes fue una de las grandes contribuciones del período románico, no sólo para el bienestar de los viajeros, sino para el desarrollo de los territorios en los que iban siendo erigidos. La protección y mantenimiento, civil y militar, de un puente —y el cobro del impuesto de pontazgo para quien lo utilizaba, sobre todo si llevaba mercancías— supuso el origen de muchas poblaciones que incluso deben a esa construcción el nombre, como la navarra Puente la Reina.

Los romanos, verdaderos inventores del puente, eran plenamente conscientes de su importancia. Para ellos resultó, como lo sigue siendo ahora, un medio irremplazable de unir el territorio por ellos dominado, y por eso los constructores de puen-



Puente de Puente la Reina.

tes tenían un rango especial dentro de la sociedad. Como tantas otras cosas, la iglesia cristiana copió luego de Roma la denominación de los hacedores de puentes, los «pontífices», colegiados y dirigidos por un pontífice máximo (*pontifex maximus*). Así se entiende mejor el orgullo profesional de Cayo Julio Lácer, autor del sin par puente de Alcántara, quien mandó grabar una inscripción en la que se asevera que su obra está hecha para durar lo que dure el mundo.

Agenciado el título por el estamento eclesiástico, los verdaderos pontífices medievales debieron contentarse con la simple consideración de constructores, hombres itinerantes que seguramente alternarían esas obras con la erección de iglesias o palacios. De la España medieval provienen además noticias de algunos de estos constructores de puentes, uno de los cuales está en el origen de lo que habría de ser la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

UN MONJE FRUSTRADO

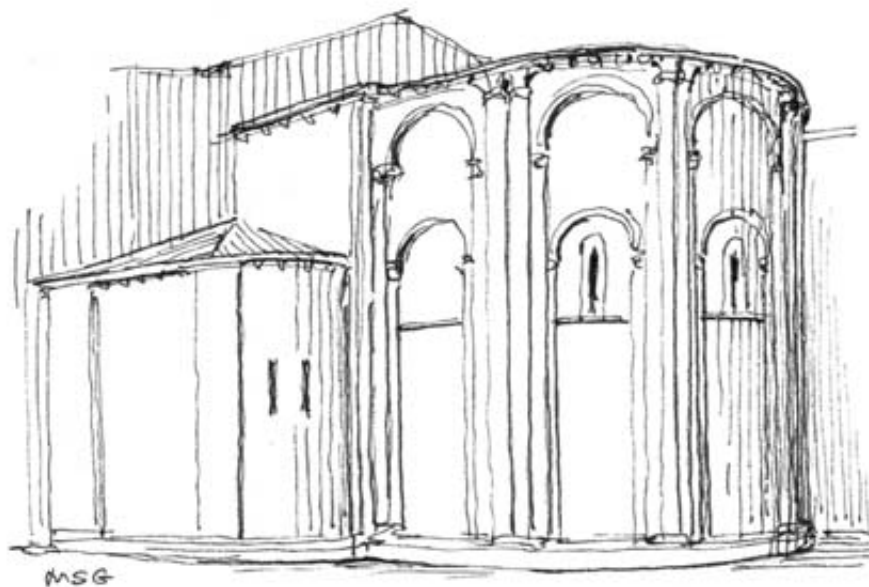
Viloria de Rioja sigue siendo un pueblo diminuto, situado en la frontera entre las actuales provincias de Burgos y Logroño. Nada queda en él del siglo XI, pero en alguno de sus solares debió de nacer hacia el año 1020 Domingo García, quien enseguida sintió inclinación por la vida religiosa. Sus primeros pasos en esa dirección le supusieron un chasco tras otro, pues al menos en dos ocasiones fue rechazado, no sabemos a causa de qué, por sendos monasterios. Sin tener a dónde ir, se decidió al fin por una vida eremítica, que ya tenía una asentada tradición local gracias a San Millán de la Cogolla y sus numerosos seguidores.

Ese supone el momento crucial en la vida de Domingo. En vez de retirarse a una cueva para dedicarse a la contemplación, el futuro santo tomó como asiento una llanura concedida por Alfonso VI a los pies del monte San Lorenzo, donde, con la ayuda de otros ermitaños, decidió desbrozar un bosque por el que transitaban con dificultad los por entonces ya numerosos peregrinos que se dirigían a Santiago de Compostela. La primera leyenda del santo lo imagina cortando encinas con una simple hoz, la cual, por cierto, se exhibe aún en la reja que rodea su sepulcro. Pero no se acababan ahí los obstáculos del camino jacobeo en el paraje elegido por Domingo: tras atravesar el encinar, el caminante se topaba con el Oja, riachuelo que con las crecidas invernales podía resultar peligroso.

Junto al río Oja se convirtió Domingo García en uno de aquellos pioneros «pontífices» con los que se inaugura el segundo milenio de nuestra era. Al comenzar

a cavar los que habrían de ser los cimientos de ese primer puente, daba además inicio a uno de los hechos más singulares de nuestro medioevo: la fundación de una futura ciudad no por un rey o un noble, sino por un humilde ermitaño. Domingo García quizá no era consciente de lo que se ponía en marcha mientras iba organizando, alrededor del lugar de su retiro, un auténtico complejo de asistencia al peregrino. Al camino en el bosque —prolongado con una calzada, tendida desde Nájera a Redecilla del Camino, que acabaría por servirle de apodo— y al puente sucedieron un albergue y una ermita, donde sería enterrado al morir, ya nonagenario. Para entonces Domingo era reconocido como santo, y sus artes de constructor habían sido solicitadas (junto con las de su discípulo Juan de Ortega, actual patrón de los aparejadores) por Alfonso VI para levantar el puente de Logroño, al que debió esa ciudad, junto a la redacción de un fuero modélico, su inmediato auge. Por cierto que Juan también eligió después un bosque peligroso, el de los montes de Oca, para fundar un monasterio que asistiera a los caminantes, acechados en ese enclave por los bandidos. La cabecera del monasterio-hospedería de San Juan de Ortega, así como un puente-cillo que se le atribuye en Agés, dan fe todavía en la actualidad de las habilidades constructivas de estos hombres.

Tampoco escapó a la atención de la Iglesia la fama creciente de Domingo García y lo estratégico del lugar donde vino a asentarse, por lo que pronto se desataron disputas por su posesión entre las poderosas diócesis de Burgos y Calahorra. En el



Cabecera de San Juan de Ortega.

siglo XII, a comienzos del cual murió el santo, estaban puestas las bases para que el conjunto formado por la ermita, el hospital y el puente erigidos por Domingo —que ya había logrado, de forma natural, aglutinar a su alrededor casas y edificios— se convirtiese en una de las más importantes poblaciones jacobeanas y en la futura sede de una catedral hermanada con la de Calahorra.

EL SEPULCRO DEL SANTO

La ermita construida por santo Domingo debía de ser una construcción modesta, ampliada y restaurada por sus sucesores con la intención de dar honra y cobijo al sepulcro del santo. Con su muerte, Domingo García había completado el círculo que daría relevancia a la futura ciudad, pues el culto a las reliquias es clave, como comprobamos en Oviedo, para entender buena parte de la antigua arquitectura religiosa. No nos referimos sólo al mundo cristiano: en la Grecia antigua, los templos solían erigirse allí donde quedaban testimonios constatables de algún episodio divino, como las huellas del tridente de Poseidón o la tumba del fundador Cécrops, que condicionaron el emplazamiento y la forma del Erecteión de Atenas. Asimismo, el islam venera la roca de la revelación de Mahoma en Jerusalén o el solar de su casa en Medina.

Resulta natural que, en todo tiempo, culto y lugar, los fieles vayan a la búsqueda de testimonios tangibles de lo que por principio es intangible. A ello hay que añadir el poder milagroso que se atribuía a las reliquias, así como los beneficios eclesiásticos o jurídicos ligados a su visita. El enclave fundado por Domingo tenía ya, nunca mejor dicho, parte del camino andado, pues los peregrinos que hacían allí estación se dirigían a Santiago, sede de las reliquias más veneradas por el cristianismo junto con las de Jerusalén y Roma; y si en la conclusión del trayecto los viajeros podían ver la tumba de uno de los apóstoles preferidos por Cristo, en la mitad del camino a través de territorio hispánico tenían la oportunidad de visitar el sepulcro de un hombre que, antes de su óbito, ya se había ganado la fama de milagrero, restaurador de vidas y liberador de cautivos.

En ese primer templo funerario se daba una característica mantenida después en la catedral: la disposición del cenotafio de santo Domingo como una entidad aparte, de forma que pudiera ser rodeado por los peregrinos. La adoración peripatética, esa costumbre de dar vueltas alrededor del objeto sagrado, resulta también común a distintas religiones. En el caso del que tratamos, tal idea obligó a principios del siglo XIII a materializar un sepulcro monumental, con una impresionante figura ya-

cente en la que el cadáver de Domingo García está acompañado por media docena de figurillas a modo de angelitos ápteros. Con su menudencia, estos personajes no hacen sino aumentar la escala gigantesca del cuerpo del santo, que parece reflejar la fortaleza de quien se enfrenta a la naturaleza y es capaz de erigir, venciendo todas las dificultades, caminos y puentes. Tanto el sepulcro del santo como la zona de la catedral donde está enclavado fueron potenciados en fechas posteriores, como más tarde veremos.

La fama creciente de Santo Domingo de la Calzada, como pasó a llamarse el enclave, obligó muy pronto a acrecentar el templo y a plantearse la ordenación del propio núcleo, que llegaría a convertirse en uno de los primeros ejemplos de planificación urbana de nuestra Edad Media.



Figura yacente de santo Domingo de la Calzada.

NACIMIENTO DE UNA CIUDAD

El conjunto eclesiástico organizado alrededor del sepulcro del santo tuvo al principio, según se deduce de ciertos datos, el carácter de un monasterio dúplice o, como diríamos en la actualidad, «mixto». Los cenobios integrados por hombres y mujeres tuvieron un gran predicamento durante la Alta Edad Media hispánica, y sólo comenzaron a decaer, por presiones del poder eclesiástico, a partir del siglo XII. No sabemos mucho de su organización, pues su carácter heterodoxo provocó que la Iglesia los sometiera, documentalmente hablando, a una *damnatio memoriae*, que borró su paso por la

historia. Puede que tuviesen su origen en los monasterios familiares surgidos en los tiempos de ruralización de los primeros siglos medievales, como una réplica cristianizada de las villas a las que se retiraron los pudientes en la decadencia de Roma. En La Rioja fue quizá dúplice el monasterio de Suso de San Millán de la Cogolla, edificado en el siglo X para consolidar el asentamiento de eremitas en la zona, atraídos por la fama de san Millán. Las dos naves que tiene su iglesia, uno de los ejemplos señeros del arte mozárabe, pudieron deberse a la necesidad de separar por sexos, durante los oficios, a los distintos miembros de la comunidad. Pese a las prohibiciones, algunos monasterios dúplices llegaron hasta el siglo XIV, como uno que sirvió luego de solar para la villa renacentista de San Miguel el Grox, cerca de Toro. El de Santo Domingo de la Calzada duró poco, pues en el siglo XII se encontraba ya sólo habitado por hombres.

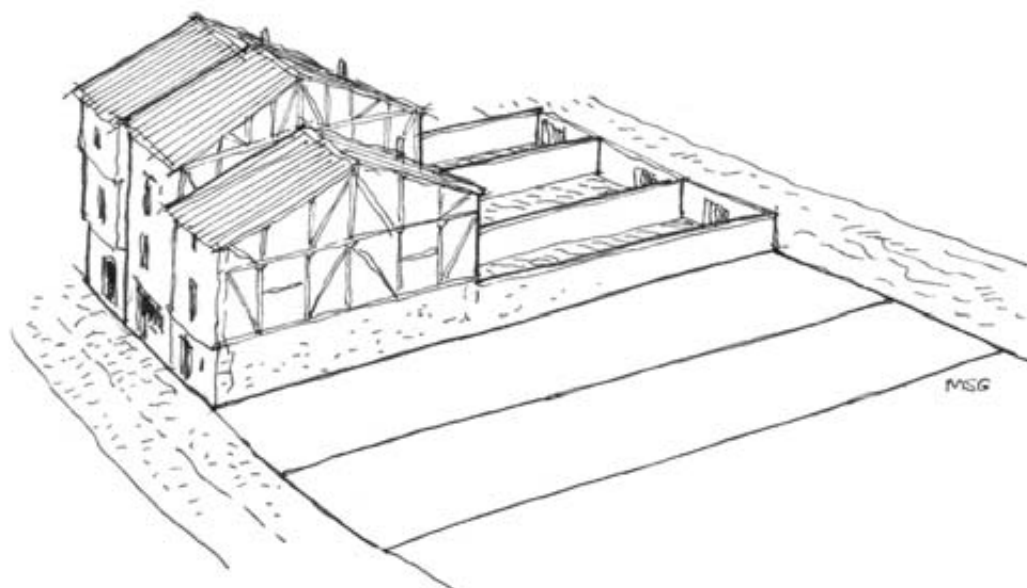
Poco después de la muerte de Domingo García, la iglesia calceatense fue distinguida como colegiata. Esta elevación del rango eclesiástico fue promovida en parte



Interior, con dos naves, de San Millán de Suso.

por el obispo de Calahorra, deseoso de contrapesar el poder de los monjes de la cercana Santa María de Nájera, antigua sede episcopal entregada por Alfonso VI a la orden monástica de Cluny. El filantrópico legado de Domingo empezó así, a poco de morir el santo, a convertirse en campo de batalla para los intereses cruzados de distintos obispos y comunidades monásticas, deseosos de extender su ámbito de influencia y de acaparar las numerosas donaciones y limosnas que atraía la tumba del santo.

De forma natural, el crecimiento de la sede eclesiástica fue acompañado por la consolidación y desarrollo del núcleo urbano en el que estaba enclavada. La existencia del Camino jacobeo condicionó el establecimiento de una calle principal que recorría longitudinalmente todo el conjunto, como en tantas otras villas camineras: Castrojeriz, en Burgos, es acaso el máximo ejemplo de una población conformada a lo largo de un tramo del Camino. A esta referencia se añadió en Santo Domingo una intención regularizadora, de forma que los solares y terrenos eran acotados y mensurados de acuerdo a una meditada planificación. La división de tales solares seguía un esquema habitual en la Edad Media, el denominado «solar gótico», que reservaba para cada vivienda una parcela con poca fachada y mucho fondo, destinada en parte al corral o patio trasero donde tener animales y una pequeña huerta; la estrechez del solar provocaba que las casas crecieran en altura. El alquiler y venta de estos solares fue una de las fuentes de financiación para la construcción de la nueva colegiata, pero este no es el único punto de conexión entre ambas empresas. La documentación del



Casas edificadas en solar gótico.

siglo XII reseña la actividad del maestro Garsión, encargado de acotar terrenos urbanos, el mismo maestro al que se debe el proyecto de la nueva cabecera por la que habría de comenzar a construirse el templo.

LA CABECERA ROMÁNICA

Isidro Bango señala que, a la vista de la cabecera románica que ha llegado parcialmente hasta nosotros, el templo calceatense se planificó de acuerdo a un plan cuya ambición sólo admitía paralelo con la propia catedral de Santiago de Compostela. Así lo prueba la existencia de una amplia girola con capillas radiales —un elemento del que carecían catedrales levantadas a la sombra de Compostela, como las de Orense y Lugo— y la tribuna abierta a las naves mayores, igual que en Santiago. Incluso hay que admitir, a la vista de lo que ya se conocía y de lo descubierto tras el reciente desmontaje del retablo mayor, que la catedral calceatense superó a la de Santiago en la riqueza y variedad escultórica con la que se planteó su cabecera. El aspecto original de esta construcción, que debió de ser una de las obras maestras del románico de nuestro país, se perdió en gran medida durante los siglos posteriores. La mayor parte de su perímetro fue modificado con la paulatina apertura de capillas, y la bóveda del altar mayor fue rehecha, como enseguida veremos, en el siglo XVI, una operación que también afectó al exterior, pues obligó a añadir arbotantes que contuvieran los empujes.



Exterior de la cabecera de la catedral, antes y después de las reformas.



Virgenes prudentes en un capitel de la girola.

A pesar de ello, queda de la cabecera románica una parte intacta de su arquitectura, que nos permite imaginar lo perdido, y, sobre todo, un conjunto escultórico espléndido. Además de los lugares que en el románico se suelen reservar para la escultura, canecillos y capiteles, existe en la catedral de Santo Domingo una insólita serie de fajas verticales, adosadas a los pilares del presbiterio, descubiertas hace pocos años. Gran parte de estas fajas tiene decoración geométrica y vegetal, pero también abundan los temas figurativos, entre ellos un magnífico rey David, hermanado con el célebre relieve de la puerta de las Platerías compostelana. Aparte de estos relieves, que han permanecido ocultos durante siglos, no debemos dejar de observar los grandes capiteles de los pilares que separan el altar mayor y la girola. La fortaleza de esos pilares hace que los relieves posean un gran desarrollo horizontal, tanto que, más que capiteles, parecen frisos. En ellos se representan, entre otras escenas, las vírgenes prudentes y necias a las que aludimos en el capítulo dedicado a la catedral de Burgos.

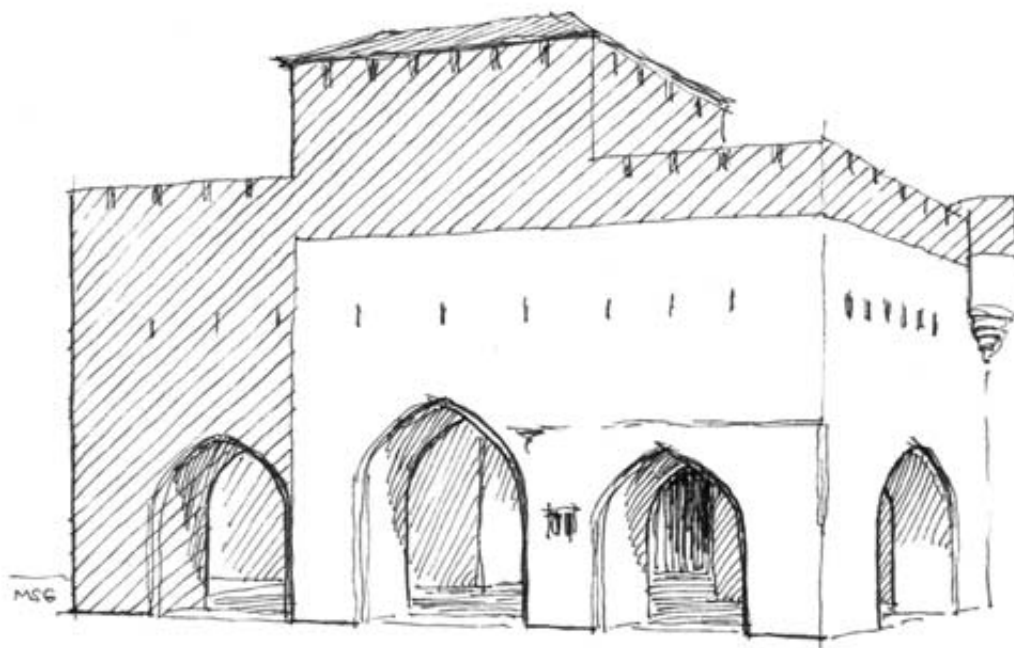
LAS NAVES

Son raros los templos que, tras comenzarse con arrojada ambición, mantienen el mismo tono en la prosecución de las obras. Para conseguir tal cosa hace falta la conjunción de al menos dos componentes: fondos que la sostengan y hombres capaces

(maestros y canónigos fabriqueros) que la dirijan. A veces el primer impulso queda definitivamente frustrado, como vimos en Plasencia; otras se va diluyendo hasta llegar a una solución de compromiso, en la que se pretende zanjar de una vez por todas el edificio, más que terminarlo de acuerdo con las ínfimas del plan primero. Este sería el caso de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

Curiosamente, la crisis de su proceso constructivo debió de comenzar poco después de que la colegiata fuese elevada a catedral, hacia 1230. Por entonces se cubrían las bóvedas de las naves, una operación que aún no se había terminado un siglo después, lo que parece demasiado para un templo más bien pequeño y que había dejado de lado por entonces la riqueza decorativa y conceptual visible en la obra de la cabecera. Hay que añadir algo más: el viejo enclave hospitalario se estaba convirtiendo en una pequeña ciudad disputada por unos y otros, y situada en un territorio conflictivo, muy cerca de la frontera entre Navarra y Castilla. En el siglo XIII, cuando recibió el título episcopal, se erigió una cerca amurallada, que una centuria más tarde, durante el reinado de Pedro I, fue muy ampliada y guarnecida mediante potentes torres almenadas. El ambiente belicoso obligó a fortificar la propia catedral, que, después de haber sido comenzada según las más gentiles líneas del románico, tuvo que ser terminada con toscas defensas militares.

La idea de acabar el templo con dignidad, pero sin comprometer demasiados fondos, debió de ser la razón para que el claustro se edificase con ladrillo. No cabe ver

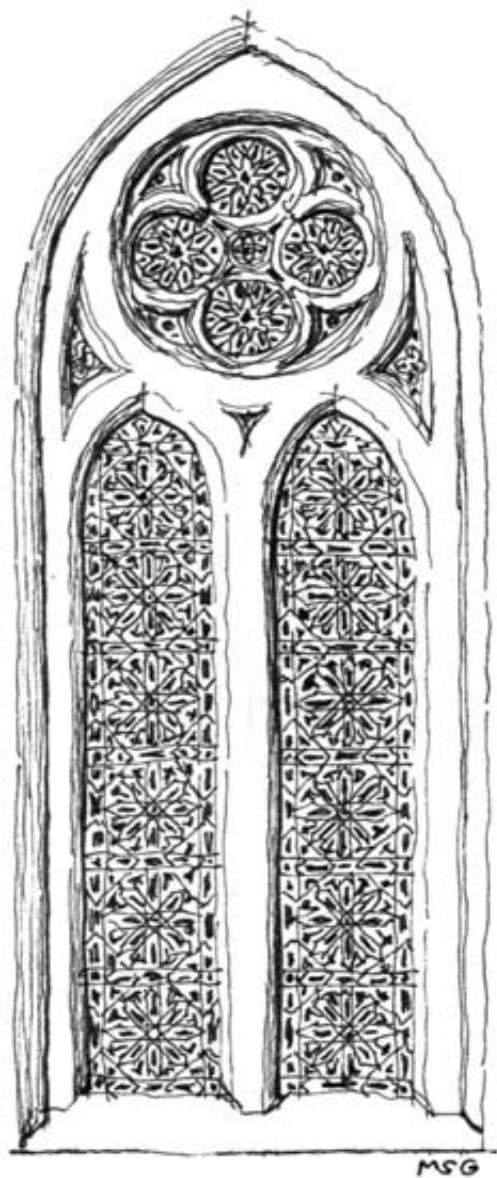


Defensas de la portada occidental; rayada, la parte hoy desaparecida.

en ello influencias mudéjares, pues se trata de una clara construcción gótica, en la que el uso del ladrillo sólo significa la necesidad de ahorrar en mano de obra y materiales. No obstante, sí existe un rasgo andalusí en la catedral, ya publicado en su día por Moya Valgañón, aunque siga sin llamar apenas la atención de los visitantes: nos referimos a las extraordinarias celosías de yeso que cubren algunos de los vanos de las naves.

Por costumbre, lo que se espera de una catedral gótica (y la de Santo Domingo, exceptuando la cabecera, lo es) es que tenga sus vanos cerrados con las consabidas vidrieras. Pero lo normal es que, en caso de existir, ese costoso cerramiento fuera haciéndose (y pagándose) poco a poco, mientras la mayoría de los ventanales se cubrían con materiales más baratos, como las yeserías caladas, que dejaban pasar la luz y el aire aportando ornato e impidiendo la entrada de los pájaros. En cualquier catedral, el proceso de confección de las vidrieras solía durar siglos, aunque el edificio estuviera ya terminado. En la de Barcelona, durante los siglos XIV y XV sólo tenían vidrieras los vanos del altar mayor y los de lugares muy específicos, como la capilla bautismal, cuya vidriera fue dibujada por el gran pintor Bartolomé Bermejo; el resto se cerraba con vitelas o pieles, que eran untadas con aceite para que resultasen más translúcidas.

Aunque estuviesen colocadas en edificios claramente románicos o góticos, las celosías caladas de yeso se diseñaban muchas veces de acuerdo con los modelos de decoración geométrica procedentes del mundo andalusí. Las ventanas con celosías parecen menos chocantes en construcciones más meridionales, como el monasterio de Guadalupe, pero continuamente salen a la luz, en el curso de diversas restauraciones, vestigios de



Ventanal gótico con celosía de yeso.

que resultasen más translúcidas.

este tipo de celosías en conjuntos tan alejados de lo musulmán como el monasterio cisterciense de Sacramenia o la catedral vieja de Vitoria. Lo triste es que hasta hace poco subsistieron, enteros y puestos en su lugar original, ejemplares magníficos de este tipo de celosías, destruidas a cuenta de las restauraciones puristas, que no entendían su presencia en edificios góticos. Las fotos antiguas prueban que la capilla Barbazana de la catedral de Pamplona o la cabecera del monasterio riojano de Cañas tenían bellísimas celosías de yeso; su desaparición aumenta todavía más el valor, como ejemplo conservado de algo que abundó pero que ya apenas existe, de las celosías de la catedral calceatense.

MILAGROS GALLINÁCEOS

Cuanto más popular es una creencia, más desea el fiel acercarse a aquellos elementos de culto que pueda tocar y comprobar. Suele pensarse que el hombre tradicional es crédulo por naturaleza, cuando en realidad suele ser lo contrario: la mentalidad tradicional es sobre todo pragmática, como corresponde a personas habituadas a sacar el máximo rendimiento de su tiempo, de los materiales con los que trabajan y de los pocos bienes de los que disfrutan. Quizá tiende a confundirse crédulo con creyente: el hombre tradicional puede muy bien ser lo segundo, pero su sentido práctico y hasta su desconfianza congénita, normal en quien está acostumbrado a bregar con mil dificultades, hace muy difícil que caiga en lo primero.

Esto viene a cuento por la traducción literal que precisan los milagros para ser tenidos en cuenta. Precisamente porque se tiene una vida difícil se necesita creer en milagros, pero los milagros no pueden ser, para darles un mínimo crédito, meros relatos sin constatación material alguna. Si alguien hace una peregrinación esperando obtener remedio a sus males, necesita comprobar que las historias que han llegado a sus oídos no son sólo palabras en el viento, sino hechos reales que, como tales, dejaron huellas en el lugar del prodigio.

La catedral riojana ofrece aún hoy un verdadero muestrario de aquellos elementos que acompañaban al culto tradicional, dedicados en este caso a aportar pruebas materiales de la vida y milagros de santo Domingo. Además del puente sobre el Oja y del hospital, legados directos (aunque hoy desaparecidos) de la labor del santo, en la catedral se muestra en la reja de su sepulcro la hoz, ya nombrada, con la que desbrozó el bosque; además, el ámbito donde se sitúa su sepultura está rodeado por los recuerdos del milagro más famoso del santo, y quizá de toda la ruta jacobea. Dado

que es un relato muy conocido, lo referiremos en pocas líneas para ambientar los objetos catedralicios que describiremos a continuación: una posadera se enamora de un joven peregrino que viaja con sus padres; como el muchacho no le corresponde, lo acusa injustamente de un grave robo; el chico es ahorcado, pero santo Domingo se aparece a los progenitores para decirles que sigue vivo, pues él mismo se ocupa de sostener sus pies en la horca; los padres van con el cuento al corregidor, quien, dispuesto a comer, les dice jocosamente que el peregrino está tan muerto como el gallo y la gallina asados que están sobre su mesa; en ese instante, ambas aves saltan de la bandeja y ejecutan una danza que deja perplejo al corregidor (cuyo cargo en la historia es un probable anacronismo) y llena de júbilo a los padres.

Este tipo de historias eran potenciadas por el clero, que basaba en ellas la asistencia a sus templos y gran parte de las limosnas, y eran divulgadas de forma natural, como corresponde a cualquier buena ficción, por los propios fieles. El episodio del gallo y la gallina se repite con variaciones en distintos lugares, aunque donde arraigó con más fuerza fue en Santo Domingo. La potenciación a la que acabamos de referirnos se evidencia en esta catedral gracias al gallinero gótico, que reemplaza a otro más antiguo de madera y cuya misión es guardar y exponer al público un gallo y una gallina. Renovadas periódicamente, estas aves son una reliquia viva (nunca mejor dicho) de la antigua presencia de animales en las iglesias. Hoy puede resultar sorprendente estar en un templo escuchando el cloqueo de una gallina —un sonido inocente que, según parece, molesta en la actualidad a algunos hombres de Iglesia—, pero es muy poca cosa si lo comparamos con lo que debía de verse hace siglos. Como cuenta López de Silanes refiriéndose a la tumba de santo Domingo: «[...] los ganaderos y labradores venían con sus animales a dar vueltas al sepulcro, hasta que esta costumbre fue suprimida por los clérigos catedralicios, hartos de ver caballos y bueyes dentro de la catedral, y de contemplar cómo los perros corrían por la girola tras las ovejas descarradas de los rebaños». Respecto del gallinero, el mismo autor indica que muestra huellas «reali-



Gallinero.

rinos se evidencia en esta catedral gracias al gallinero gótico, que reemplaza a otro más antiguo de madera y cuya misión es guardar y exponer al público un gallo y una gallina. Renovadas periódicamente, estas aves son una reliquia viva (nunca mejor dicho) de la antigua presencia de animales en las iglesias. Hoy puede resultar sorprendente estar en un templo escuchando el cloqueo de una gallina —un sonido inocente que, según parece, molesta en la actualidad a algunos hombres de Iglesia—, pero es muy poca cosa si lo comparamos con lo que debía de verse hace siglos. Como cuenta López de Silanes refiriéndose a la tumba de santo Domingo: «[...] los ganaderos y labradores venían con sus animales a dar vueltas al sepulcro, hasta que esta costumbre fue suprimida por los clérigos catedralicios, hartos de ver caballos y bueyes dentro de la catedral, y de contemplar cómo los perros corrían por la girola tras las ovejas descarradas de los rebaños». Respecto del gallinero, el mismo autor indica que muestra huellas «reali-

zadas por los peregrinos cuando intentaban llegar hasta las aves para alborotarlas y poder conseguir una pluma blanca con la que adornar el sombrero».

Se nos permitirá hacer una observación: a la vista de la forma en que se desarrollaba la vida diaria en nuestros tiempos, antes del progresivo envaramiento que ha llevado a convertirlos en circunspectos museos, el milagro de santo Domingo tenía todas las papeletas para hacerse célebre, gracias, entre otras cosas, a que es un relato que contiene los ingredientes del éxito, además de un final feliz: suspense, tragedia y humor. La posadera vengativa y el buen joven inocente son personajes arquetípicos de los cuentos tradicionales, y la resurrección de las dos gallináceas casi parece, vista con cierta causticidad, una parodia del episodio evangélico de la vuelta a la vida de Lázaro. De todas formas, una de las posibilidades del humor es crearlo involuntariamente: después de ver, colgado de una de las ventanas de la tribuna catedralicia, un resto de la horca donde fue infructuosamente ejecutado el peregrino, en Santo Domingo de la Calzada es posible recordar la visita a la catedral y los milagros del santo mientras nos deleitamos con un dulce típico, bautizado con el entrañable nombre de «ahorcadito».

RUINA Y REFORMA

El desigual edificio catedralicio, terminado a duras penas siguiendo los impulsos y necesidades del momento, fue muy modificado cuando, entre los siglos XV y XVI, llegaron los tiempos de prosperidad. Entonces se abrieron multitud de capillas, que aunque dieron al traste con la equilibrada concepción de la cabecera románica, abatiendo la mayor parte de sus muros y capillas, aportaron a cambio algunas de las mejores creaciones artísticas de la catedral. Entre ellas está el retablo de la capilla de San Juan (dedicada hoy a Santa Teresa) o los sepulcros de Pedro de Carranza, en la de la Magdalena, y de Juan Rodrigo en la de San Andrés. En este último hay un detalle inusual, que parece querer salirse del equilibrado marco arquitectónico: el personaje que, a los pies del difunto, lee con actitud dramática un grueso volumen.

Como ya sabe el lector, nuestra intención dista mucho de ofrecer un inventario detallado de cada catedral, pero en la de Santo Domingo no podemos pasar por alto la referencia momentánea —dentro del formidable acopio de pinturas y esculturas que encontramos en ella— a dos obras maestras, relacionadas entre sí por su origen flamenco: la escultura de la Verónica, una elegante dama que sostiene en sus manos la Santa Faz, y el tríptico de la Anunciación, donde se da, sirviendo de fondo a las be-



Lector del sepulcro de Juan Rodrigo.

llísimas figuras del primer término, una fiel representación de la ciudad de Amberes a comienzos del siglo XVI.

Además de las numerosas capillas abiertas a instancia de sus promotores, la catedral sufrió en esos mismos tiempos una profunda reforma, en la que tuvo una gran influencia la fortuna o, mejor dicho, el infortunio. Como en tantas ocasiones que hemos venido refiriendo, en los inicios de la Edad Moderna se renovó el núcleo litúrgico de la catedral de Santo Domingo, aunque dicha renovación resultó aquí espoléada por otro avatar clásico en los grandes templos: el hundimiento del crucero. En 1508 falló un pilar, lo que provocó la ruina de esa parte del edificio. Tenemos pocas noticias de lo que sucedió; ni siquiera sabemos si había o no cimborrio en el crucero, un elemento ligado casi siempre a hundimientos y ruinas.

La obligada restauración de la parte afectada conllevó grandes modificaciones, que sirvieron tanto para desarrollar el ámbito dedicado a ensalzar la tumba del santo, ya apuntado en los siglos anteriores, como para ampliar y enriquecer el presbiterio. Así se consolidó, en uno de los lados del crucero, lo que ya referíamos al principio del

capítulo, una especie de santuario con entidad propia en el interior de la catedral; un espacio amplio y diáfano, inmediato a la puerta principal de la catedral. Esta suerte de «templo dentro del templo» estaba destinado a acoger a los numerosos peregrinos que visitaban el sepulcro de santo Domingo, que centraba el lugar, y alrededor del cual se dispusieron los elementos y reliquias (gallinero, hoz, madero de la horca...) que daban fe de sus milagros. Además, aunque el espacio fuese hondamente renovado, quería dejarse clara la voluntad de proseguir y acrecentar antiguas tradiciones, subrayada por la incorporación e incluso restauración (el citado derrumbe provocó muchos desperfectos) de elementos más antiguos. Por eso, en la parte reconstruida mantuvieron su papel la efigie yacente de santo Domingo, el sepulcro del siglo xv donde se asienta, el baldaquino que lo cobija —que recuerda mucho al levantado para honrar al discípulo predilecto de Domingo en San Juan de Ortega— y, enfrente, el famoso gallinero.



Detalle de la Anunciación.

Si esa parte del templo estaba consagrada específicamente al culto del santo, la nave mayor debía acoger el obligado conjunto, inherente a toda catedral, de altar mayor y coro. El coro se instaló al principio en alto, una disposición más propia de conventos y monasterios que de catedrales, aunque ya hemos visto un ejemplo primitivo de esta disposición en Jaca. La situación alta del coro debía de resultar incómoda

para llevar a cabo la liturgia catedralicia, y muy pronto fue trasladado al suelo de la nave principal, lugar donde todavía se mantiene hoy.

La renovación de las bóvedas después del hundimiento, que modificó radicalmente la zona dedicada al santo, dejando algún pilar medieval interrumpido, tuvo su fruto más singular en el presbiterio. Allí, el maestro Juan de Rasines aumentó la altura de la antigua cabecera románica incorporando un nuevo piso de ventanas y, sobre ellas, una bóveda espléndida, que con su dibujo estrellado, típico de las plantas centralizadas, consigue aumentar la autonomía del altar mayor. Para ese ámbito excepcional, románico en su base pero mixto en sus alzados, creó su última obra uno de los mejores escultores de nuestro Renacimiento, Damián Forment. Junto con el francés Gabriel Yoli, Forment es el representante más sobresaliente de la escultura renacentista en el antiguo territorio de la Corona de Aragón. En ese ámbito creó la mayor parte de su obra, centrada en el mundo del retablo: el Pilar de Zaragoza, la catedral de Huesca y el monasterio de Poblet recibieron retablos mayores suyos, con la particularidad de que todos ellos fueron labrados íntegramente en alabastro.

Damián Forment supone un caso raro en nuestro Renacimiento, en el que, como vimos en Granada, el artífice solía quedar oculto tras las sombras proyectadas por sus obras. Al contrario que la mayoría de sus coetáneos hispánicos, Forment aprovechó sus creaciones para dar a conocer sus facciones y reivindicar los atributos de su oficio, introduciendo medallones en la base de los retablos de Zaragoza y de Huesca en los que aparece acompañado, sucesivamente, de su esposa y de una de sus hijas, y orlados por las mazas y cinceles con los que trabajaba. Los autorretratos de Forment recuerdan a los de Durero en la intención de representar el lado más noble del artista, con la cabeza cubierta con redecilla y un elegante sombrero. Desde luego, modesto no era, pues, como refiere Fernando Checa, consta que se consideraba émulo de Fidias y Praxíteles (*Arte statuaría Phidiae Praxitelisque aemulus*). Sin llegar a tales extremos, es cierto que las estatuas que pueblan esos dos retablos aragoneses son de lo mejor y más monumental del Renacimiento en España, con esculturas que trascienden el marco del retablo, donde tantas veces vemos figuras perdidas entre la prolija decoración, para convertirse en verdaderas obras de arte.

A través del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada, que fue el último trabajo de su vida, Forment se introdujo en el ámbito castellano. Como si hubiese sido influido por el *genio del lugar*, el escultor dio un viraje en lo que hasta entonces había sido su técnica para, con un plantel de ayudantes, crear un gran retablo de madera dorada y policromada. No cabe ver cuestiones prácticas, relacionadas con la facilidad de obtener uno u otro material, pues en La Rioja abundan las obras de alabas-

tro. Sólo el banco donde se asienta es de piedra, por la necesidad de aislar la madera de la humedad del suelo, como ocurre en el de la cercana localidad de Grañón.

En este retablo se codean las imágenes cristianas con multitud de escenas y personajes paganos, haciendo gala de la capacidad renacentista para conseguir la emulsión de ingredientes que podrían parecer incompatibles. Con todo, lo más relevante del retablo se encuentra en la perfecta coherencia que guardaba con el marco arquitectónico.

El presbiterio medieval reformado por Rasines fue cuidadosamente estudiado por el escultor, de modo que cada uno de los componentes de la arquitectura se tuvo en cuenta a la hora de diseñar la traza general y distribuir las escenas. El ostensorio, un componente característico de los retablos aragoneses, se colocó a la altura de la tribuna para que fuese posible acceder a él por el dorso; y los querubines bailones de la coronación, una fantasía que nos recuerda al *Tributo a Venus* de Ticiano, lograba su efecto chispeante al sobreponerse al móvil contraluz de los ventanales. Hablamos en pasado, pues, como veremos muy pronto, la obra póstuma de Damián Forment fue relegada hace unos años a un lateral del crucero, donde nada de lo que hemos descrito tiene ya efecto.



Autorretrato de Forment.

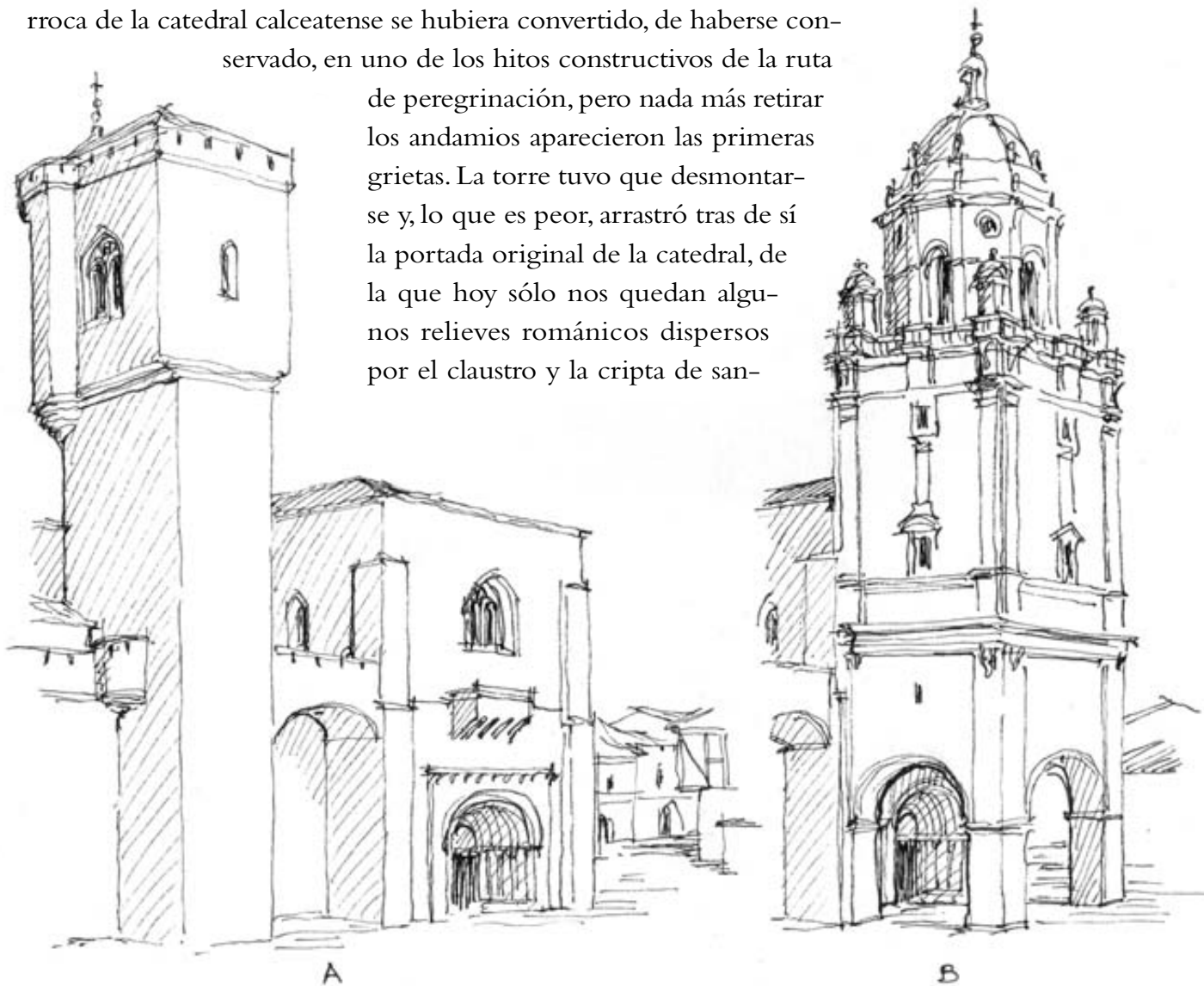
CUERNOS, PIEDRA Y CAL

La catedral calceatense tuvo una primera torre situada de forma peculiar, junto a la portada lateral sur, sobre el grueso muro donde hoy se encuentra el famoso gallinero. Esa posición daba a la torre un papel protagonista en la plaza principal y la hacía aparecer también como una referencia permanente para los que recorrían la calle Real, que, como apuntáramos ya, coincidía con el recorrido del Camino de Santiago por el interior de la ciudad. En el verano de 1450 cayó un rayo que la dejó maltrecha, por lo que fue necesario llevar a cabo obras que duraron algo más de un siglo y que supusieron su casi total reconstrucción.

En el siglo XVIII se sucedieron todavía dos torres más, una que recién hecha tuvo que ser desmontada y la que ha llegado hasta el presente. La primera de estas torres dieciochescas debía de ser muy llamativa, pues cabalgaba sobre un pórtico colocado ante la portada sur, que, aunque lateral, siempre ha sido la principal del templo. Durante el escaso tiempo que estuvo en pie, esta torre-pórtico formó parte del grupo de edificios que crean un tramo de túnel sobre el Camino jacobeo, al igual que la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina o el monasterio de San Antón en Castrojeriz.

Con sus bóvedas protegiendo un fragmento del Camino y cobijando la puerta por la que se accedía a la tumba del santo, la primera torre barroca de la catedral calceatense se hubiera convertido, de haberse conservado, en uno de los hitos constructivos de la ruta

de peregrinación, pero nada más retirar los andamios aparecieron las primeras grietas. La torre tuvo que desmontarse y, lo que es peor, arrastró tras de sí la portada original de la catedral, de la que hoy sólo nos quedan algunos relieves románicos dispersos por el claustro y la cripta de san-



Tres torres calceatenses: hipótesis de la torre bajomedieval (A), de la torre-pórtico barroca (B) y fachada y torre en la actualidad (C).

to Domingo. Un mismo arquitecto, Martín de Beratúa, realizó en 1761 el proyecto para la cuarta y última torre y para la fachada que debía sustituir a la medieval desaparecida. La nueva fachada catedralicia es poco afortunada, con un cuerpo superior mezquino y una portada doble que no se entiende muy bien, ya que una de las dos puertas permanece cegada. Mucho mejor es la torre, que a cuenta de los problemas que habían aquejado a sus predecesoras (contagiados algunos de ellos al propio edificio de la catedral) se edificó en un solar distinto,

que acababa de quedar libre en la plaza gracias al traslado de la cárcel real. Los problemas de cimentación tenían escarmentados a los eclesiásticos calceatenses, por lo que exigieron

que la nueva torre se asentase sobre una base firme. Para asegurarlo se creó una cimentación fortísima, con una especie de hormigón hecho según una curiosa fórmula: a las habituales cal y arena se les añadió, con el fin de endurecer y trabar el conjunto, cuernos de vacuno.

La torre de la catedral de Santo Domingo de la Calzada se configuró así como una construcción literalmente singular, separada del templo; pero no exenta, como suele decirse. Torres exentas son los campaniles italianos, no la de Santo Domingo, pues aunque no pertenece a la misma manzana que la catedral tiene construcciones adosadas, alguna de ellas pertenecientes al mismo proyecto: pegada a la torre y erigida a la vez que ella está la casa del campanero, por donde sigue entrándose para ascender hasta el cuerpo de campanas. De cualquier forma, su singular posición, independiente de la catedral, potencia la entidad propia de la torre, convirtiéndola en el mejor y más alto exponente



de la fecunda tradición que durante el Barroco sembró los pueblos, villas y ciudades de La Rioja de altas torres eclesiales.

EL TRASLADO DEL RETABLO

La catedral de Santo Domingo de la Calzada ha sufrido en el último siglo las restauraciones habituales, concebidas con más o menos acierto. Entre las decisiones menos plausibles estuvo la de eliminar las numerosas capillas que se habían ido añadiendo al

claustro, invadiendo parte de su espacio abierto, pues la arquitectura del claustro no tiene un valor específico que diera razones para una intervención tan dura. De un cariz diferente es la disposición del sepulcro del santo, debida a una reforma de los años treinta del siglo xx. Nos guste o no, es una aportación interesante a la trayectoria de esa parte de la catedral, que, como hemos podido comprobar, debe su forma a la configuración paulatina de un espacio propio para el culto a santo Domingo. El foso (también llamado «seudocripta») que rodea al santo desde esa moderna modificación sirvió asimismo para dar un emplazamiento digno a varias esculturas románicas, quizá procedentes de la portada medieval que se destruyó en el siglo xviii.

De signo bien distinto son las operaciones llevadas a cabo en los últimos años. En 1994, el retablo mayor de la catedral fue desmontado para proceder a su restauración. Con ello se descubrieron aspectos ignotos de la girola medieval, como los relieves románicos que habían permanecido ocultos hasta entonces tras el retablo renacentista. Ante un descubrimiento de tanta importan-



Posición del retablo en su lugar original en el crucero.

cia se planteó el dilema entre documentar el hallazgo y volver a cubrirlo después, o bien instalar el retablo, ya restaurado, en otro emplazamiento. Aprovechando la intervención, podía haberse obtenido toda la documentación posible de los relieves aparecidos (dibujos, fotografías, vaciados) y haber vuelto a colocar el retablo en su sitio tras la restauración; incluso hubiese sido posible una solución imaginativa, dejando entre el retablo y la girola un pequeño espacio que permitiese, en grupos reducidos, visitar lo descubierto. Así está desde el siglo xv la cabecera de la seo de Zaragoza, con un retablo gótico de alabastro y, separado de él, el antiguo ábside románico. Y no dejan de darse paralelos a esta posibilidad, en la que se opta con prudencia por la convivencia entre el fruto (artístico y litúrgico) de dos épocas diferentes: hace muy poco se han descubierto, en el pueblo segoviano de Turégano, unas esculturas medievales formidables en el ábside románico de la iglesia, tapadas hasta ahora por el retablo barroco. La restauración tiene previsto dejar el retablo algo retranqueado respecto de su posición original, de modo que puedan contemplarse las estatuas románicas sin perder, a cuenta de ello, ni el retablo barroco ni la orientación litúrgica por él señalada.

Después de su restauración, el retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada fue colocado al fin en el brazo norte del crucero, pero la operación no dio en absoluto un resultado satisfactorio: en el plano material, hubo que destruir o trasladar varios elementos que estorbaban para ubicar en el crucero la obra renacentista, y las piezas de nuevo cuño (el moderno mobiliario del presbiterio y la vidriera que corona el retablo en su nuevo emplazamiento) son de ínfima calidad en su diseño y realización. Uno de los elementos destruidos fue una balconada de piedra que recorría por dentro el extremo del crucero, la cual formaba parte del sistema de circulación por las zonas altas de la catedral desde época gótica: no era, por tanto, un simple balcón, sino un componente esencial para comprender (y usar) el edificio.

Los daños más graves pueden englobarse, sin embargo, en términos no estrictamente materiales. Los elementos que acompañan a la estructura edificada de un templo —los coros, rejas y retablos— tienen (o al menos tenían) un sentido más allá de su valor artístico, que sólo puede comprenderse si se encuentran en el lugar para el que fueron concebidos. En Santo Domingo de la Calzada, la nueva situación del retablo mayor desbarata la orientación litúrgica, tergiversando el sentido del templo. Ya sabemos que operaciones similares se hicieron de antiguo —como la partición y traslado del retablo mayor renacentista de la catedral de Lugo, de Cornelis de Holanda, en época barroca—, pero no parece recomendable que escudemos nuestras acciones bajo las barbaries del pasado. Además, lo que se ha dejado al descubierto en la catedral calceatense no es, como muchos creen, una obra románica: lo que ahora se ve

allí es un deambulatorio medieval recrecido con ventanas y bóvedas renacentistas, un conjunto heterogéneo que era coherente sólo como marco del retablo del cual ha sido despojado.

Lo que no se puede achacar a la obra hecha en la catedral de Santo Domingo es falta de sintonía con los valores contemporáneos. Por el contrario, el resultado de la reforma coincide con el gusto por el vacío y el aparente despojamiento visible en tantos campos de la cultura actual, producto todo ello no de la austeridad, sino de la ausencia de significados.

¡OBEDIENCIA!

Ya que la catedral calceatense es excepcional por deber su origen a un ermitaño, podrá perdonársenos, también como excepción, que refiramos una experiencia personal para concluir el capítulo. Antes de redactar estas páginas, parecía apropiado refrescar los recuerdos de pasadas visitas con el fin de ofrecer al lector una visión actualizada, algo importante en unos edificios que, contra lo que suele pensarse (lo demuestra la propia catedral riojana), pueden cambiar radicalmente de un día para otro. En la mañana de un sábado, en horario normal de visitas, el templo estaba cerrado porque iba a celebrarse en él una boda; no una boda de Estado, que pudiese justificar tal incautación temporal de la catedral, sino acaso un enlace de postín que dejara sus dividendos en las arcas capitulares. Mientras se abrían las puertas a los invitados, hubo un hombre mayor que visitaba la ciudad y que no se resignaba a quedarse fuera, a pesar de que un guarda y un sacerdote joven gritaban, a todo el que intentaba entrar, «¡sólo los de la boda!». Al fin el sacerdote, vestido con ropas talaes, empujó al anciano, que estuvo a punto de caerse (tuvo que apoyar una mano en un escalón), y ante sus protestas le espetó, agarrándolo del brazo: «¡Obedezca!».

Esa voz imperativa, dirigida en nuestros días a un hombre adulto (o incluso pro- vecto), resonando a las puertas de una catedral situada en un país democrático y occidental, resultó impresionante. Ya sabemos que los muertos no se remueven en sus tumbas, pero nos gustaría creer que la orden y el zarandeo del joven clérigo a un anciano que estuvo a punto de aterrizar a la entrada del templo llegaron hasta los oídos de piedra de Domingo García, aquel ermitaño filántropo que dedicó su larga vida a facilitar el paso de los peregrinos. Y, de ser posible que los finados asistieran a algo de lo que aquí pasa, Domingo, dominada su ira gracias a su congénita bondad, hubiese

podido quizá evocar aquellos lejanos días en los que, pretendiendo hacer realidad su vocación religiosa, fue desdeñado por varias comunidades monásticas, ignorantes (o quizá no) de que tenían ante sí a un futuro santo.

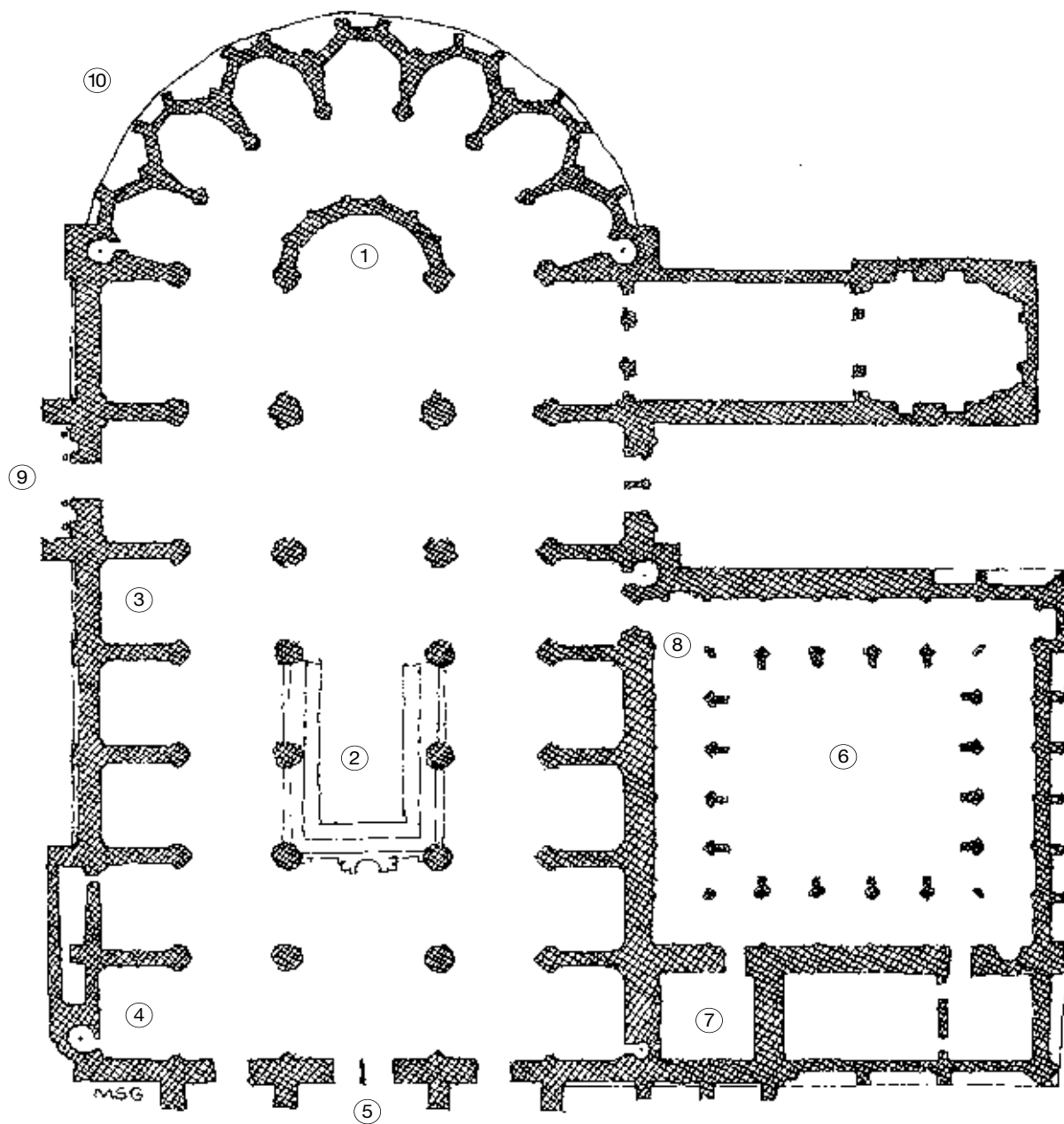
BIBLIOGRAFÍA

- AZOFRA, E., *La catedral de Santo Domingo de la Calzada*, León, 2003.
- BANGO TORVISO, I., *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, 2000.
- CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1988.
- FERNÁNDEZ SAN MILLÁN, J. M., *Guía de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1992.
- GARCÍA GUINEA, M. Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (directores), *Enciclopedia del románico. La Rioja*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2008.
- GONZÁLEZ TASCÓN, I., «Las vías terrestres y marítimas en la España medieval», *Ars Mechanicae, ingeniería medieval en España*, Madrid, 2008.
- LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., *Rutas románicas en La Rioja*, Madrid, 2000.
- MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1991.
- RODRÍGUEZ CASTILLO, T. H., «Monasterios dúplices», *Historia* 16, nº 370, Madrid, 2007.

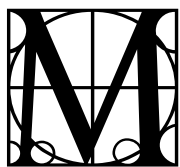
SEGOVIA

EL AVE FÉNIX





1. Altar mayor
2. Coro
3. Capilla de la Piedad
4. Árbol de la vida
5. Enlosado
6. Claustro
7. Torre
8. Sepulcro de Rodrigo Gil
9. Puerta de San Frutos
10. Balcón del cabildo (desaparecido)



uchas veces, para poder imaginar el aspecto original de los edificios históricos, es preciso conocer un buen número de ellos y tomar de cada uno lo que en él permanece y en los demás se ha perdido. En el caso de las catedrales, sumidas hoy en un aire mortecino de falso museo, lo poco y disperso que se ha conservado de su antigua funcionalidad nos permitirá evocar en todas ellas, supliendo mentalmente lo que falta, la actividad religiosa y civil que antiguamente las habitaba.

En ese rastreo itinerante iremos encontrándonos con los escasos testimonios vivos que quedan del pasado de nuestros viejos templos, aspectos convertidos en peculiaridad cuando en realidad son restos de lo que antes estaba generalizado, pero que en los demás sitios se ha perdido. Igual que el Misterio de Elche es una reliquia del teatro sacro medieval, una muestra única por su vigencia de lo que hace siglos fue común en todas las iglesias, podremos acercarnos a Lugo o a la seo de Zaragoza para ver un trascoro utilizado todavía como altar de los oficios ordinarios; a Badajoz para apreciar un claustro usado y recorrido por el clero y los fieles, que llevan a cabo actividades diversas en sus dependencias y lo decoran de forma espontánea con macetas; a Barcelona para participar del trasiego de personas a través de las naves del templo y de las galerías del claustro, con sus cererías y tiendas de estampas y el griterío de fondo de las ocas; a Valencia para asistir al reparto de las aguas de riego de la huerta ante la puerta de los Apóstoles; a Sevilla para ver en acción, acompañando el culto con sus danzas y sus voces blancas, a los niños del coro, allí llamados «seises»; a León para conocer el trabajo de los canteros del Centro de los Oficios, que siguen haciendo piezas para el mantenimiento de la catedral; a Almería para asistir a las procesiones claustrales; y a Segovia para recorrer el barrio medieval de canónigos mejor conservado de Europa y para asistir a la única procesión capitular que todavía transita, el día de la festividad de san Frutos, por las naves y capillas del templo mayor.

A ZAMORA POR SEGOVIA

En el caso de Segovia, lo que podríamos complementar ampliando nuestros viajes no es la imagen del actual templo catedralicio, bastante íntegra por fortuna, sino la existencia de una catedral anterior que, por inusual pero muy explicable caso, no estaba situada en el mismo lugar que la que luego la sustituyó. Antes del airoso y tardío edificio gótico que hoy vemos, hubo otro románico de tiempos de la repoblación que se levantaba junto al alcázar, llenando entre los dos un menguado reducto triangular flanqueado por los hondos barrancos del río Eresma y el arroyo Clamores.

Para hacerse una idea de cómo pudo ser la catedral segoviana en su etapa medieval —no ya como edificio, sino por su situación en la trama urbana— será conveniente, según lo que decíamos al principio, que reservemos algún día para acercarnos antes a Zamora. La ciudad, último enclave español de entidad a orillas del Duero, tiene aún parte del casco histórico rodeado de murallas, y la catedral, pese a su reducido tamaño, sigue protagonizando la imagen urbana, como puede comprobar quien busque las mejores panorámicas desde el puente de Piedra, los paseos de la orilla izquierda del río, los altos horadados por antiguas bodegas del arrabal de San Frontis o la pequeña carretera que conduce a la aldea ribereña de Carrascal.



Castillo y catedral de Zamora.

Zamora y Segovia comparten con Soria, Salamanca, Ávila y Toro el haber sido repobladas hacia el año 1100 en lo que se denominó parcialmente la «extremadura», una zona de colonización cristiana al sur del Duero que se consolidó a partir de la entrada, en 1085, de los cristianos en Toledo. Por razones cronológicas y litúrgicas a las que aludimos en Jaca, el románico sería el modo arquitectónico que iría a definir la primera fase de esos núcleos, por mucho que varios de ellos mantuviesen improntas, urbanísticas o monumentales, de su pasado romano. En esa lista, Zamora y Segovia coinciden hoy en ser las dos ciudades españolas que mayor número de templos románicos conservan. Las dos erigieron su casco amurallado sobre una emergencia orográfica alargada y flanqueada por algún curso fluvial, y ambas tenían situado en el punto más avanzado o «proa» de ese recinto murado el conjunto donde se congregaban las sedes del máximo poder religioso y civil-militar: la catedral, con su palacio episcopal, y el castillo.

Cuando uno recorre Zamora, normalmente entra en la zona histórica por el este, a través de la calle de Santa Clara, una vía comercial muy modernizada, peatonal y llena de actividad. Flanqueados por edificios recientes, van apareciendo dispersos ante el paseante algunos testimonios de la ciudad antigua: la fachada del palacio de los Momos, muestra del gusto extravagante del último gótico civil, o la iglesia románica de Santiago del Burgo, la única de tres naves de la ciudad (junto con la catedral) cuyo espacio interior no fue unificado en fechas posteriores. A partir de la plaza Mayor, con la restaurada calle de Balborraz precipitándose hacia el río, crece la intensidad; desde ese momento será fácil encontrar antiguas parroquias románicas o algún templo más raro, como la preciosa iglesia de la Magdalena, que tiene la explicación de sus múltiples singularidades en que nunca fue parroquia, sino capilla de los caballeros de la Orden de San Juan.

El paseo por Zamora culminará su *crescendo* al llegar a la plaza de la Catedral, un edificio pequeño pero llamativo por muchas razones. Su cabecera, reconstruida en tiempos de los Reyes Católicos para dar más espacio al presbiterio, se encuentra perfectamente entroncada con el transepto románico. Sobre las naves se asoma la torre, desproporcionada más por su masa que por su altura, y el cimborrio, una de las piezas maestras del románico europeo, que con su lomo escamado parece un viejo dinosaurio que dormita sobre el templo. La importancia de este cimborrio es mayúscula por tratarse, además, de una obra que creó escuela, ya que fue después copiado en las catedrales de Salamanca y Plasencia, y en la colegiata de Toro; la prueba de que los ciudadanos, cuando hay motivos para el aprecio, son permeables al valor del patrimonio es que Zamora quizá sea la única ciudad en el mundo en la que cualquier

persona sabe lo que es un cimborrio. Por fin, abierta hacia el palacio episcopal y los restos de la casa del Cid, se encuentra la única fachada románica que conserva la catedral, en la que algunos ven resonancias de la portada emiral de San Esteban, en la mezquita de Córdoba. El paseo tendrá una grata conclusión en los menguados restos del castillo, hoy convertido en parque público y mirador sobre el Duero, que por allí se despide camino de Portugal.

Este mismo conjunto de catedral y castillo que aún podemos ver en Zamora, compacto y apartado del resto de la población, se daba durante la Edad Media en Segovia. En la actualidad, una plaza ajardinada precede la entrada del alcázar segoviano; allí era donde, hasta el siglo XVI, existía un templo catedralicio que por sus dimensiones debía de ser similar al de Zamora, aunque la ausencia de excavaciones arqueológicas impida que podamos «ponerle cara», que nos sea posible imaginar su aspecto. El dibujante holandés Antón Van den Wyngaerde, que tenía el encargo real de recoger las vistas de las principales ciudades españolas, dibujó sus dos panorámicas de Segovia en 1562, cuando la catedral románica estaba ya medio derruida y ocho años antes de que desapareciese por completo, por lo que sólo se puede adivinar en uno de ellos lo que, a juzgar por la orientación, debe de ser la abovedada y ruinososa nave mayor.



Detalle del dibujo de Wyngaerde, con los restos de la catedral románica a la izquierda del alcázar.

FUEGO CRUZADO

Antes del lance definitivo que terminaría con la desaparición de uno de los dos componentes de la *acrópolis* medieval segoviana, la cercanía física entre la catedral románi-

ca de Segovia y el alcázar ocasionó muchos problemas prácticos. En su origen, el conjunto debió de plantearse por razones de comodidad, las mismas que en tantas ocasiones llevaron a juntar las sedes del poder religioso y secular, dando lugar a un complejo donde se asociaban el templo principal y el palacio, muchas veces fortificado, del poder civil. Esto era común entre cristianos y musulmanes —piénsese en las mezquitas, unidas al palacio fortificado, de Sevilla, Córdoba o Palma— y se daba no sólo en las ciudades (Ávila, Barcelona, Lérida...), sino en núcleos de menor rango, donde el palacio o el castillo solía estar al lado de la iglesia parroquial, conformando un todo compacto donde es difícil a veces advertir, como ocurre en Valderrobres, dónde acaba la residencia civil y comienza el templo. Cuando algún día se excaven junto al alcázar los cimientos de la catedral primitiva de Segovia, es probable que se compruebe una relación que podría ir más allá de la simple vecindad para entrar en el rango de la unidad física de los dos edificios.

En la época de la repoblación, tanto el alcázar como la catedral tenían un tamaño muy inferior al que irían cobrando luego, pues, según pasaba el tiempo, ambas construcciones no pararon de crecer y expandirse. A finales del siglo XV, en los decenios previos a la desaparición de la primera catedral, el mismo arquitecto, Juan Guas, se encontraba construyendo para el alcázar la inmensa torre de Juan II y, casi pared con pared, el nuevo claustro catedralicio. Los problemas de vecindad no procedían sólo de las limitaciones físicas, con dos grandes entes deseosos de crecer pero obligados a compartir un espacio reducido. La algarabía propia de un lugar habitado por militares molestaba al clero catedralicio, que con frecuencia se veía obligado a elevar sus voces por encima del estrépito de las salvas y las paradas y desfiles; cabe incluso imaginar que los cánticos de las celebraciones religiosas serían empañados a veces por el bramido de los osos que el rey tenía en el foso que precede al alcázar. A la contra, la mole catedralicia podía verse desde el alcázar como una amenaza constante para su defensa en su punto más débil, el único que no está rodeado por profundos barrancos, como si el campanario de la catedral fuese una torre de asedio montada de forma permanente ante los muros de la fortaleza; de hecho, es posible que la edificación en el alcázar de la referida torre de Juan II, mediante el recrecido de una torre anterior mucho más pequeña, respondiese a la necesidad de compensar la cercanía de la catedral con un elemento más alto y potente que ella.

A principios del siglo XVI, y a pesar de que ya se había sugerido alguna vez la posibilidad del traslado, seguían haciéndose obras de mejora en la catedral, lo que significa que no había intenciones de efectuar una mudanza inmediata. Fue un episodio bélico, tantas veces presagiado, el que consiguió al fin deshacer el conflicto latente en-

tre los dos edificios, desembarazando para siempre al alcázar de su engorrosa vecina. La guerra de las Comunidades —que enfrentó al rey Carlos V con algunos nobles y comerciantes castellanos, quienes lo veían como un extranjero ajeno a sus intereses— tuvo en Segovia uno de sus escenarios principales. La ciudad fue patria adoptiva de uno de los cabecillas de los comuneros, Juan Bravo, cuya casa fue demolida en época franquista para hacer en su lugar el hotel Las Sirenas. El hecho de armas más señalado se desarrolló, en 1521, en el constreñido espacio que alojaba la catedral y el alcázar: mientras el ejército del rey se encontraba, como le correspondía, en este último, los comuneros lograron atrincherarse en el templo y desde allí hostigaron a sus enemigos.

Ya se sabe que el bando ganador fue el que apoyaba a Carlos V, aunque, tras la refriega, tanto la catedral como el alcázar debieron de quedar bastante maltrechos. Quizá fuese esa la razón de que en el siglo XVI se comenzara una profunda reforma de la fortaleza, la cual finalmente le proporcionó las empinadas techumbres de pizarra que tanto la caracterizan. Por su parte, la catedral acabaría el episodio con desperfectos, pero no tan graves como para impedir su reconstrucción: lo prueba el hecho de que, como veremos, muchos de sus elementos fueron reaprovechados en el templo que se haría después en otro emplazamiento.

La reducción de la vieja catedral a cenizas no se debió, por tanto, a una destrucción provocada por el lance bélico, sino a que la Corona vio en la reciente batalla la excusa para alejar definitivamente del alcázar el edificio frontero, dejando en su lugar una explanada expedita en la que no quedase rastro del templo ni del viejo palacio episcopal y que es el precedente de los jardines, de ambiente decimonónico, que aún podemos ver hoy día. Pero deberemos reconocer en ellos la presencia fantasmal de la vieja catedral si queremos comprender en todo su valor la forma y situación del viejo barrio medieval donde edificaron sus casas los canónigos.

LAS CANONJÍAS

Para llegar a los jardines del alcázar puede bordearse la ciudad por el soleado paseo sobre la muralla que mira al valle del arroyo Clamores, ascender desde el Eresma a través de la puerta de Santiago o bien acercarse a través de una de las dos calles bautizadas hoy con el nombre de Daoíz y de Velarde, combatientes de la guerra de la Independencia cuyo monumento, inaugurado en 1908, preside la entrada a la fortaleza. Esas calles, que vienen a confluir frente al alcázar, están todavía flanqueadas por

multitud de casas que delatan su antigüedad a través de las sencillas portaditas románicas que les sirven de acceso.

Segovia mantiene todavía una buena cantidad de edificios civiles del período románico. Es un caso excepcional, ya que en muy pocos lugares pueden verse casas y palacios de dicha época. Entre la treintena de residencias románicas conservadas, dos tercios pertenecen al barrio de las Canonjías, construido a lo largo de los siglos XII y XIII para que vivieran los canónigos de la catedral, en uno de los primeros casos hispánicos de secularización de la vida capitular tras abandonarse la convivencia en comunidad, que, como hemos visto en Pamplona, era similar a la de los monasterios. El barrio (donde los canónigos vivían juntos, pero cada uno en su casa) tenía recinto propio, con tres puertas de acceso que se cerraban por la noche y que para ciertos aspectos servían también como límite: en previsión de las flaquezas carnales de los religiosos, estaba prohibido que accediesen al barrio las mujeres, salvo aquellas que, «por su natural fealdad», no presentasen un claro peligro. No haría falta recordar que el establecimiento de una prohibición es siempre síntoma de la regularidad con la que es transgredida.

Las casas románicas de las Canonjías —que en la actualidad, tras años de abandono, se han convertido en las más apreciadas por algunos artistas y, en general, por los pudientes con buen gusto— poseían ya desde su origen comodidades infrecuentes para su tiempo. Todas tenían dos plantas, un patio con pórticos, un huerto donde cultivar para autoabastecerse y agua corriente, procedente del *specus* o canal del acueducto, cuyo curso atraviesa de este a oeste la ciudad para llegar hasta el alcázar; no en vano, el castillo medieval se erige sobre los restos del *castellum* romano. Las dos puertas principales de las Canonjías, situadas en los



Puerta de entrada a las Canonjías.

extremos de la actual calle de Daoíz, fueron derribadas para dejar paso a la comitiva que acompañaba a Ana de Austria hasta el alcázar con ocasión de su boda con Felipe II, pero todavía podemos ver la tercera puerta en una plazuela vecina, formando parte de una de las estampas más bellas de una ciudad pródiga en ellas.

Con el traslado de la catedral, las Canonjías quedaron desgajadas del complejo catedralicio, igual que luego le ocurriría al palacio episcopal. A causa de ese cambio de emplazamiento del templo, lo que en todas partes es un conjunto homogéneo (catedral, palacio del obispo, casas de los canónigos...), en Segovia quedó atomizado, ya huérfano de la antigua interconexión, como las Canonjías, ya emplazado allí donde resultara posible dentro de un solar urbano muy codiciado, como el palacio del obispo. En cuanto a la catedral, pasó de culminar el barrio románico de los canónigos a presidir, en su reedificación gótica, las callejuelas de la antigua judería.

EN LA JUDERÍA

Por orden real, tenemos en 1523 al cabildo segoviano haciendo las maletas (o, dada la época, suponemos que los arcones) y a la busca de una nueva ubicación, distante del alcázar, para la futura catedral. Ya no se daban las circunstancias medievales, que recomendaban que el templo mayor estuviese situado cerca del recinto amurallado; por eso, y por otros motivos que a continuación explicaremos, se optó por ubicar la nueva iglesia en el centro de la ciudad.

La razón de tal ubicación parece clara para el visitante actual, que no deja nunca de admirar desde cualquier punto el efecto majestuoso de la catedral presidiendo el precioso conjunto de Segovia; pero aparte de la aconsejable y simbólica centralidad, que prevalece para quien mira los edificios con ojos de esteta, lo que en mayor medida pesó fue la disponibilidad de solares en un espacio urbano menguado y muy poblado. Poco antes había tenido lugar la desdichada expulsión de los judíos, y sus casas habían ido en buena parte a engrosar los bienes inmobiliarios de la Iglesia. Allí estaba también el convento de Santa Clara, cuyo mantenimiento temporal obligó a comenzar la nueva catedral por los pies; el solar de este convento, junto a una parte ya despoblada de la judería y otros inmuebles que hubieron de expropiarse —pagando buen precio por ello, pues era la zona más cotizada y comercial de Segovia— depa-
raban una superficie suficiente para levantar en su lugar un templo de gran tamaño. Por fortuna, el área de la aljama judía quedó en parte habitada por conversos y era mucho mayor que la necesaria para levantar la catedral, y gracias a ello aún podemos

ver el templo cristiano rodeado, por sus flancos este y sur, por unas callejuelas donde todavía quedan bastantes casas medievales y, en distinto grado de conservación, al menos dos de las sinagogas de la importante aljama segoviana.

APERTURA DE ZANJAS

Una vez provistos del solar para la nueva catedral, sólo faltaba la financiación, tan escasa que en un primer momento se pensó en fabricar los muros del nuevo edificio con mampostería. Al final se optó por la costosa sillería, lo que hizo que, al iniciarse las obras, el obispo se encomendara a Dios no como una fórmula rutinaria e inherente a la ocasión y a su oficio, sino como esperanzado medio de asegurar la continuidad y futura conclusión del templo.

Por cuestiones estilísticas, se dice que la catedral de Segovia es la última catedral gótica de España; sin embargo, este templo carece de un componente que escapa a las cuestiones de estilo, pero que es común a todas las catedrales góticas: el patrocinio regio. Carlos V, quien había ordenado el traslado de la sede, prometió contribuir a los costes de la construcción, aunque luego no cumplió su palabra. Parece significativo que, en vez de por la última de las catedrales góticas, el rey se interesase en esos mismos años por la construcción de la primera de las renacentistas, la de Granada, donde en un principio tenía pensado instalar su tumba.

En contraposición con este descuido del monarca, la de Segovia es, eso sí, el último exponente de una catedral entendida como objetivo compartido por toda la población. Las catedrales renacentistas de Andalucía o de Valladolid fueron planteadas y costeadas al margen de la ciudad llana, como expresión del culto solemne y de la parte de gobierno que correspondía al obispado, aparte de los intereses comunes con la Corona; sólo en las catedrales medievales era posible contemplar la colaboración directa de los ciudadanos, empeñados en sacar adelante unos edificios que entonces eran entendidos como el resultado de un esfuerzo común. En Segovia, tras la ceremonia de apertura de los cimientos, en mayo de 1525, los simbólicos azadones ejecutados por el obispo fueron proseguídos de inmediato por el entusiasta concurso de los segovianos, que, sin parar ni de día ni de noche y siguiendo los cordeles tendidos por el maestro Juan Gil de Hontañón, lograron abrir las zanjas de cimentación de la catedral en tan sólo quince días, tras lo cual siguieron colaborando con el transporte de los escombros de la catedral románica para relleno de los fundamentos de la nueva y haciendo donación de continuas ofrendas y limosnas.

Todo ese esfuerzo colectivo hace aún más triste que, en la actualidad, para acceder a una catedral en la que las personas comunes tuvieron una participación tan grande y tan directa, no pueda entrarse sin abonar antes la entrada en las taquillas instaladas en el cortavientos de la puerta de San Frutos.

LA SAGA DE LOS JUANES

«Juan» fue un nombre muy común en la España de los siglos XV y XVI, pero alrededor de la catedral de Segovia se vino a congregarse en ese tiempo un verdadero cónclave de Juanes, lo que nos sirve de excusa para hacer alusiones a la catedral a través de unas pocas y breves referencias biográficas.

Juan Arias Dávila fue nombrado obispo de Segovia en el año 1461, y se distinguió por su deseo de engrandecer la catedral románica mediante la construcción de nuevos elementos góticos, acordes con el tipo de arquitectura que entonces imperaba en Castilla. Arias Dávila procedía de una familia de judíos conversos, y al final tuvo que exiliarse a Roma, donde murió, pues la situación en Segovia, con investigaciones inquisitoriales abiertas hacia sus antepasados, le hacía temer por su seguridad. Era un hombre muy culto, lo que se reflejaba en su nutrida biblioteca; él fue quien encargó en 1472 a otro miembro de nuestra casual saga, el impresor Juan Paris, la confección del *Sinodal de Aguilafuente*, la primera obra hecha en España con las entonces novísimas técnicas de la imprenta (el taller estaba instalado en una casa de las Canonjías). Otro encargo de Arias Dávila, esta vez de tipo arquitectónico, fue el de un nuevo claustro para la desaparecida catedral románica, obra que se encomendó a Juan Guas.

Juan Guas es el arquitecto más representativo de la Castilla de los Reyes Católicos. Trabajó para la nobleza y la Corona, y así son obras suyas algunos de los mejores y más espectaculares edificios de la época, entre los que destacan el convento franciscano de San Juan de los Reyes en Toledo y el palacio del Infantado de Guadalajara. En Segovia, Guas intervino en fundaciones religiosas como los monasterios de la Santa Cruz y del Parral y en la ya referida torre de Juan II para el alcázar, además del claustro catedralicio. Cuando los comuneros, comandados por Juan Bravo, se atrincheraron en esa catedral, el claustro de Guas debió de resultar poco dañado. Su traslado hasta el emplazamiento del nuevo templo, al que nos referiremos enseguida, fue dirigido por otro Juan, el abulense Juan Campero, que trabajó como aparejador de Juan Gil de Hontañón en Salamanca y que ade-

más es autor de la única torre renacentista de Segovia, la del monasterio jerónimo del Parral.

Si Juan Guas representa el gótico isabelino, Juan Gil de Hontañón es un arquitecto situado ya en un punto intermedio entre los viejos y los nuevos tiempos, los representados por un gótico crepuscular y un Renacimiento balbuceante. Juan Gil, padre del Rodrigo Gil del que luego hablaremos, se ocupó de reedificar al modo gótico la capilla mayor de la catedral románica de Segovia —que tras esa reforma tendría el aspecto híbrido que hoy ofrecen las de Zamora y Ciudad Rodrigo—, así como la librería (una estancia cuadrada con bóveda estrellada) donde se depositarían, entre otros, los libros del obispo Juan Arias Dávila. Al poco tiempo tuvo lugar el episodio armado de las Comunidades y la decisión de trasladar la sede diocesana a otro punto de la ciudad, y fue el mismo Juan Gil el destinatario del encargo para la concepción de la nueva iglesia. Seguramente, la solvencia con la que Gil hizo su trabajo en el templo desaparecido, así como la maestría de la catedral de Salamanca que entonces poseía, fue la mejor garantía para que el cabildo se decidiera por él como maestro mayor de la nueva fábrica. No obstante, Juan Gil habría de morir sólo un año después de iniciadas las obras, por lo que la construcción de la catedral pasó enseguida a manos de sus hijos, primero Juan Gil el joven y luego Rodrigo (la hermana de ambos, María, se casó tres veces y las tres con hombres que se llamaban Juan).

Dentro de ese cabildo que eligió como maestro a Juan Gil estaba el canónigo fabriquero, encargado, como su nombre indica, de lo relativo a las construcciones y reformas de la sede diocesana. Él fue, según Ruiz Hernando, «el verdadero artífice de la catedral», un hombre entusiasta e instruido que puso todo su empeño en que la costosa y difícil obra saliera adelante. Por supuesto, también se llamaba Juan: Juan Rodríguez.

CON EL CLAUSTRO A CUESTAS

Cuando el visitante se dirige desde el interior de la catedral actual hacia el claustro, se encuentra con una primera pista de que hay allí algo que se despega del resto del templo: en un edificio tan simétrico, dispuesto con tanta pulcritud en su conjunto y en cada uno de sus detalles, extraña que la puerta de acceso al claustro se halle descentrada. La misma portada que la enmarca ya revela un carácter menos sereno que las naves catedralicias, pues responde a un gótico anterior, el que a finales del siglo xv se ufanaba por dibujar sus molduras siguiendo mil curvas, regates y quiebros.



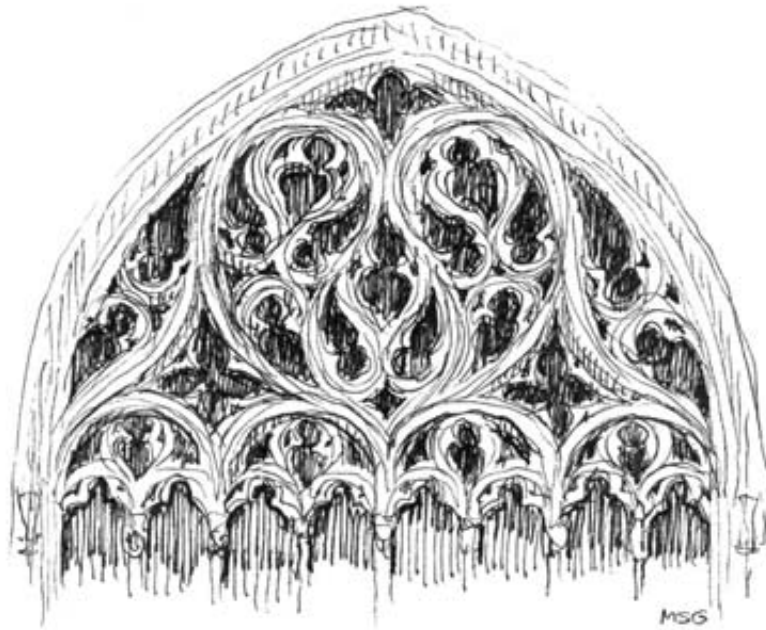
Portada del claustro.

Tanto la portada como el claustro que se encuentra tras ella es, como ya se ha dicho, obra de Juan Guas, todo lo cual llevaba hecho pocos años junto a la desaparecida catedral románica cuando tuvo lugar la guerra entre comuneros y partidarios del rey Carlos. El claustro era tan bueno y flamante que se decidió su traslado hasta el centro de la ciudad, para que acompañase a la nueva catedral que allí habría de edificarse. La delicada operación supondría la construcción ex profeso de cimbras para el desmontaje y posterior montaje, la numeración de cada uno de los bloques, acompañada de cuidadosos planos, y el transporte en lentos carros de bueyes, a través de las calles de la ciudad, de los delicados bloques tallados con finas molduras, protegidos quizá con sacos de tierra o haces de paja. Un aliado fundamental de Juan

Campero, el aparejador encargado del traslado, fue el mortero de cal que hasta fechas no lejanas a nosotros era la masa de unión más utilizada en construcción. La cal, mezclada con arena, tiene una adherencia sobresaliente, pero no tanta como para impedir la reversibilidad. De haber sido construido uniendo las piedras con el actual cemento pòrtland, el claustro gòtico de Segovia no habría podido resistir el traslado.

El claustro no fue, además, el único componente de la catedral vieja reaprovechado en la nueva, pues también se utilizaron la sillería del coro, así como varias rejas recolocadas en algunas de las capillas, la pila bautismal o el sepulcro del desdichado infante don Pedro de Castilla, que se cayó al precipicio en 1366 desde una de las ventanas del alcázar. Tampoco hay que olvidar que los mismos cascotes procedentes de la catedral derribada fueron llevados en carretadas para rellenar los cimientos del nuevo templo, que se convirtió así en un ave fénix arquitectónico, engendrado a partir de sus propias cenizas.

El episodio del claustro segoviano es llamativo y ha motivado multitud de elogios y comentarios, pero no es único. En Madrid hubo un monasterio en un sitio,



Detalle del claustro.

junto al río Manzanares, que se reveló insalubre; su claustro fue llevado a principios del siglo XVI hasta un nuevo emplazamiento, al costado de la iglesia de San Jerónimo el Real. Dicho claustro gótico fue a su vez derruido en el siglo XVII y reemplazado por otro, aunque la reciente conversión de ese espacio para la ampliación del Museo del Prado ha permitido, en el curso de la restauración dirigida por Concha Cirujano, el descubrimiento de no pocas piedras góticas que habían sido reutilizadas como cimentación, lo que ha supuesto un revulsivo para el conocimiento de la hoy casi inexistente arquitectura medieval madrileña.

Tampoco podemos obviar el caso de la catedral de Vic, cuya desdichada reconstrucción neoclásica se llevó por delante el venerable edificio medieval. Perdida la catedral románica de Vic y su baptisterio exento —un conjunto que era lo más parecido que teníamos en España a la disposición de catedral y baptisterio al modo italiano, como en Florencia—, el derribo del claustro gótico pareció ya demasiado latrocinio a los habitantes de Vic, que exigieron su reconstrucción, aunque quedó desplazado unos metros respecto de su emplazamiento original. Viendo el resultado, es evidente que los técnicos del siglo XIX fueron mucho menos escrupulosos que Juan Campero, encargado de hacer en Segovia una obra similar varios siglos atrás.

Por último, conviene no olvidar que en época moderna los claustros medievales han acusado aún más su sobrevenido carácter viajero. Otro claustro segoviano, el del monasterio cisterciense de Sacramenia, es hoy presentado en los folletos turísticos de Miami, donde sirve para la celebración de bodas, como el monumento más antiguo de Estados Unidos; y son los claustros románicos expoliados de Francia y de Italia los que dan nombre a The Cloisters, el inaudito museo por el que muchas piedras labradas en la Europa medieval han acabado mirando, desde el extremo norte de Manhattan, a las riberas neoyorquinas del río Hudson.

MAESTRO RODRIGO GIL

En el arte español son frecuentes las relaciones familiares, que a veces adquieren el carácter de una auténtica estirpe, como la de los Sagrera en Mallorca, pero que suelen quedarse en dos o tres representantes de otras tantas generaciones que van heredando el oficio de los padres. Uno de los casos más conocidos es el de Juan Gil y su hijo Rodrigo Gil de Hontañón, quien no sólo recogería el testigo profesional, sino que en ocasiones heredó la maestría que hasta su muerte había pertenecido a su progenitor.

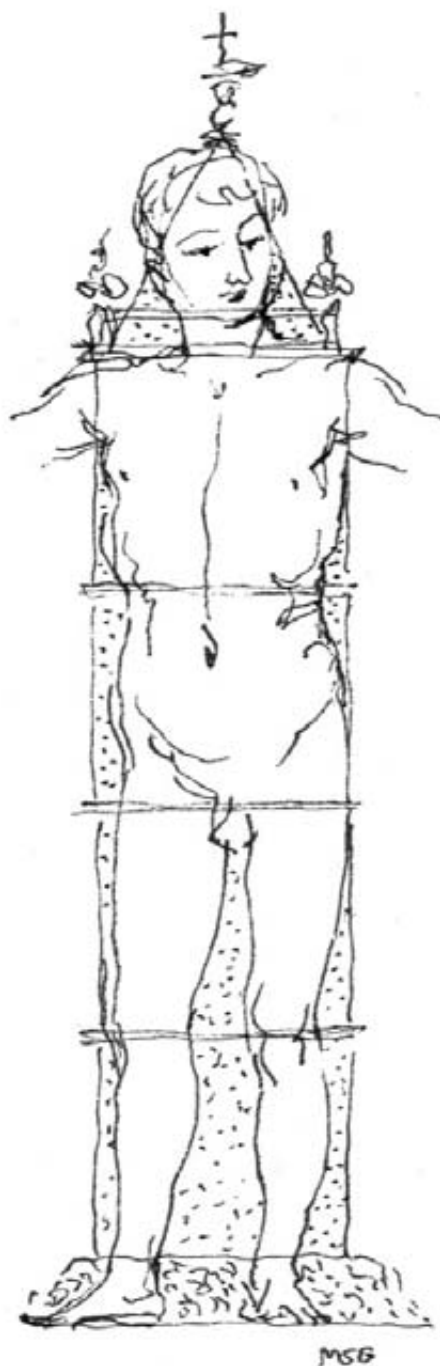
Ya hemos referido que Juan Gil apenas sobrevivió un año tras comenzarse la nueva catedral de Segovia, por lo que la dirección de las obras recayó en manos de su hijo y homónimo Juan el Mozo y, poco después, en las de Rodrigo Gil, nacido en 1500 en Rascafría, un pueblo del valle del Lozoya que pertenecía a Segovia pero que hoy queda dentro de la provincia de Madrid. La familia procedía de Cantabria, de la zona de Rasines, donde debían de poseer algún rango señorial (cosa no infrecuente en esos pagos) que les hacía tener torre y escudo de armas. El origen cántabro engarza también con las raíces trasmeranas tan comunes entre los canteros y arquitectos españoles de los siglos XVI al XVIII, un período en el que las montañas norteñas proporcionaron de abundantes y expertos profesionales de la piedra para las construcciones que con ese material se llevaban a cabo en todo el país.

Rodrigo representa además otra frontera con respecto a su padre y maestro, ya apuntada al hablar de la fachada que ambos construyeron en Salamanca: mientras Juan era analfabeto, Rodrigo Gil fue hombre instruido, que poseía biblioteca y que llegó a escribir un tratado que constituye, como afirma John Hoag, uno de sus más valiosos legados. El tratado nos ha llegado gracias a una copia, llamada *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*, que un arquitecto salmantino, Simón García, hizo a finales del siglo XVII. Las explicaciones de Rodrigo tienen una importancia inmensa, pues

recopilan el saber de la arquitectura gótica cuando esta ya se encontraba en una época crepuscular. Baste decir que el *Compendio*... es el único texto donde se explica, por alguien que realmente las ejecutaba, cómo deben ser construidas las bóvedas nervadas que son la máxima gala del gótico. Los dibujos que acompañan al escrito, pese a tratarse de copias torpes de los originales —sí son de Rodrigo algunos de los conservados en el rico archivo catedralicio de Segovia, estudiados por Ruiz Hernández—, demuestran asimismo la preocupación por someter las proporciones de los edificios a las del cuerpo humano.

Además de esa aportación a la teoría de la arquitectura, Rodrigo Gil vivió en un verdadero torbellino creativo, que le obligaba a pasarse la vida viajando de un lugar a otro para supervisar las incontables obras que estaban a su cargo. Hubo años en los que, como apunta Casaseca, dirigía la construcción de hasta ocho catedrales, además de varias iglesias parroquiales, universidades y palacios. Podemos imaginar a Hontañón desplegando papeles para dibujar trazas en las posadas donde fuera pernoctando, y causando el enojo de algunos de sus clientes, que no se conformaban con que dejase a pie de obra algún aparejador de su confianza. Tanto es así que a veces fue despedido no por incompetencia, sino por incomparecencia.

Cuando Rodrigo murió, en 1577, dejó bienes a su hijo natural (que, rompiendo la tradición familiar, ingresó en los dominicos de Salamanca) y a su compañera, Ana Ortiz Romero, además de constituir un fondo para ayuda a los necesitados. Es curioso pensar que el legado de Rodrigo Gil de Hontañón llegó, a través de facetas muy distintas, hasta el siglo XIX: si su obra podía funcionar en Segovia hasta ser abolida en tiempos de



Proporción antropométrica de una torre, según el tratado de Rodrigo Gil.

Isabel II, el estilo de su arquitectura se mantuvo a través de las numerosísimas copias superficiales de algunas de sus obras (sobre todo el palacio salmantino de Monterrey y la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares) que se aprecian en infinidad de edificios modernos, desde la estación de tren de Zamora y la Diputación de Valladolid hasta algunos inmuebles de la Gran Vía madrileña o los pabellones que representaron a España en la exposiciones universales de París de los años 1867 y 1900.

LA CATEDRAL DE RODRIGO

La de Segovia es, entre todas las catedrales en las que intervino, la que más define el estilo de Rodrigo Gil de Hontañón a la hora de construir templos. En ella se formó junto a su padre y su hermano, y allí hubo de afrontar su primera maestría. El cabildo lo despidió en dos ocasiones, debido a las ausencias citadas, pero siempre hubo de volver a un templo que lo entretuvo hasta su muerte, ya septuagenario, y en el cual fue enterrado (su lápida se encuentra hoy a la entrada del claustro).

La catedral de Segovia muestra algunos de los aspectos que hacen que sea tan complicada la comprensión del arte español del siglo XVI, una centuria en la que la asunción del clasicismo procedente de Italia no suponía el desalojo de las formas y técnicas góticas. En este libro procuramos dejar de lado las cuestiones de estilo, pero en el caso de Segovia es necesario aludir a ellas, pues no en vano se trata de una catedral gótica construida en una época en la que el Renacimiento estaba plenamente consolidado: la catedral se comenzó por los mismos años del palacio de Carlos V en Granada, y cuando faltaba muy poco para que Diego de Siloé proyectase la novedosa catedral de esa ciudad andaluza. En cuanto a la finalización, dado que la construcción se comenzó por los pies, resulta que lo más gótico de todo, la cabecera, fue terminada a mediados del siglo XVII, y en el proceso participaron canteros venidos nada menos que de las obras de El Escorial.

El goticismo y unidad de la catedral de Segovia responden también a cuestiones hasta cierto punto circunstanciales. Fue trazada por un maestro del viejo estilo, Juan Gil, muerto al comenzar las obras, las cuales fueron proseguidas durante sólo tres años por un hijo inexperto; luego, a lo largo de varios decenios, la dirección corrió a cargo de un aparejador, García de Cubillas, que se mantuvo fiel al proyecto primero, sin efectuar los seguros cambios que, pese a las inspecciones externas que a veces los sugerían, hubiese llevado a cabo un arquitecto con ideas propias. Por fin, el canónigo fabriquero Juan Rodríguez, que había estado a pie de obra en todo el proceso, influyó

para que el sexagenario Rodrigo Gil mantuviese, cuando retomó la maestría de la obra, la cabecera curva con girola y capillas radiales, que es un verdadero tributo epilogal al camino emprendido por las grandes fábricas góticas cuatro siglos atrás.

Pese a ello, en toda la zona de la cabecera y el crucero parece advertirse cierto cansancio, que podía permitir determinados desvíos. Quizá eso explique la antigótica pequeñez de las ventanas y óculos (no pueden llamárseles rosetones) de la nave del crucero o la extraña prolongación del tramo que precede al altar, que con la vecina sacristía se parece a un segundo transepto pegado al primero. Más interés tiene la forma ciega del presbiterio, que se cierra en sí mismo como una inmensa hornacina, en vez de abrirse a través de arcos hacia la girola, como es norma en los grandes templos góticos. Quizá esto último se deba a que entonces, finalizando el siglo XVI, estaría previsto para ese lugar un gran retablo que ocupase toda su altura, elemento este que no podía concebirse cuando, durante los siglos XIII o XIV, se erigían las catedrales del gótico.

Suele decirse que las formas góticas de la catedral de Segovia no impiden que sea apreciable en ella cierto tinte renacentista, propio de los años en los que se hizo; pero lo que más delata el tiempo en el que este magno edificio se ejecutó es un aire, que puede resultar incómodo en una catedral, de estar hecho sin titubeos. La forma de la catedral será gótica, pero es tan rotunda, clara y unitaria como un templo clásico. A esa imagen contribuye la escasez de elementos figurativos, pinturas y esculturas: la de Segovia es, prácticamente, una catedral sin escultura, debido en parte a los escasos



Girola de la catedral.

fondos con los que se contaba. Hay algunas gárgolas y escudos, testimonio alguno de estos últimos del patrocinio municipal que compensaba la inexistencia de provisiones regias, pero las portadas, donde siempre se concentra la estatuaria, están prácticamente desprovistas de ornato. Por eso llama todavía más la atención la presencia, en una de sus capillas, de un retablo cuya riqueza escultórica parece querer compensar la escasez de este arte en el resto del templo.

UN RETABLO TEATRAL

Ocupados los fondos en acometer los desmesurados costes del propio edificio, la catedral de Segovia carece de un ajuar artístico equivalente al de otras catedrales españolas. Sólo ciertas piezas aisladas, como una tabla de Pedro Berruguete, el famoso tríptico de Ambrosius Benson o el retablo de la Piedad de Juan de Juni, compensan ese relativo vacío.

Ya nos hemos referido en otros capítulos al arte magistral del escultor Juan de Juni, que aquí sólo queremos reseñar por una característica peculiar del retablo que exorna la capilla de la Piedad. En él hay un claro contraste entre el carácter de las figuras en relieve de la escena central, un grupo que recrea el trágico episodio que co-



Detalle del retablo de Juni.

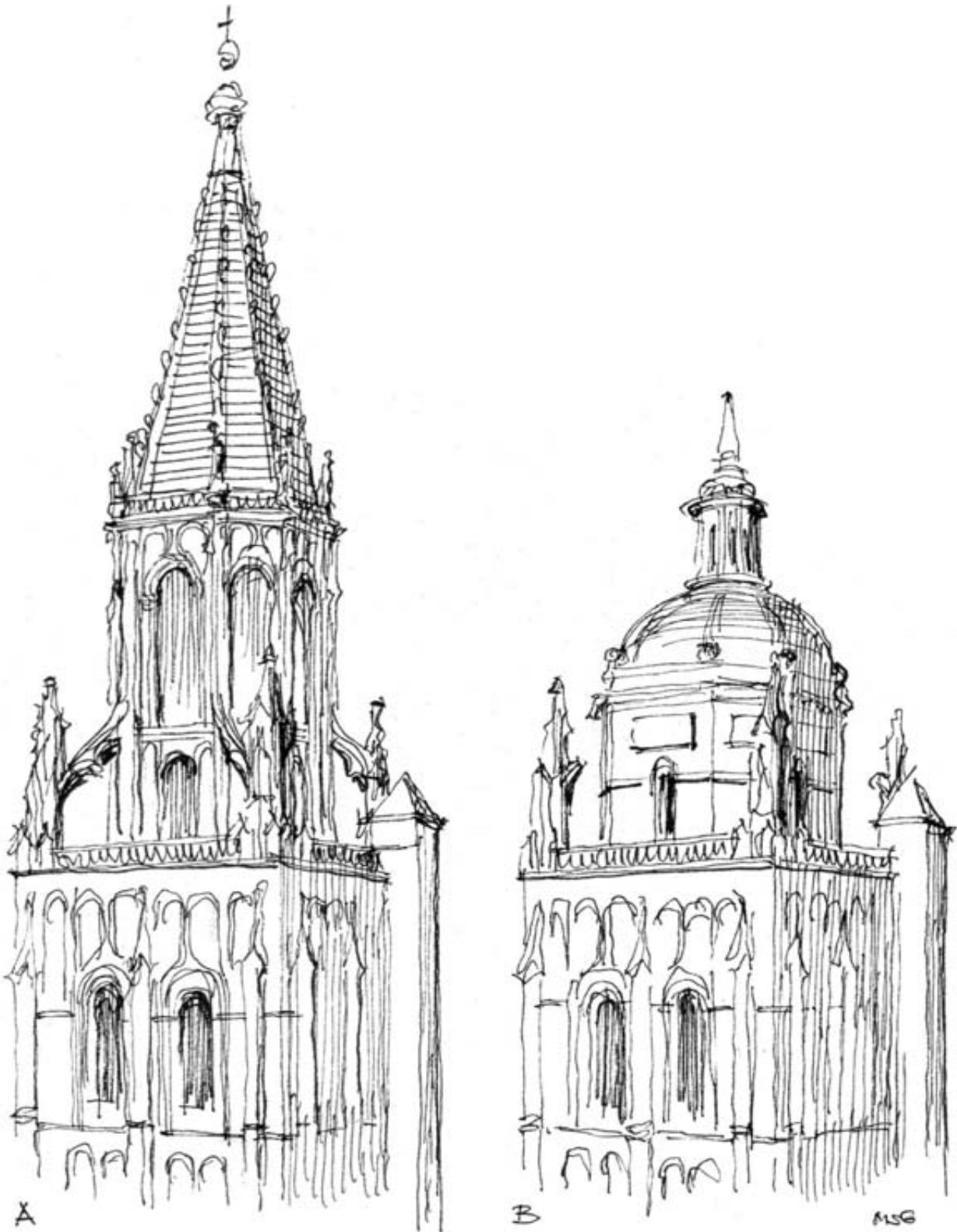
rresponde a la advocación de la capilla, y los soldados que a los lados parecen señalar con gesto ambiguo, quizá jocosos, la escena.

Los retablos, que hoy vemos como elementos estáticos ante la pared de una capilla, iban acompañados originalmente, como hemos podido ver en Plasencia, de ciertas tramoyas y efectos escénicos, entre los que se encontraba la iluminación y, en días de penitencia, la cubrición con sargas pintadas a grisalla. A nuestro juicio, la doble naturaleza de los personajes de este retablo refleja muy bien —y este reflejo no se escaparía a quienes lo contemplaran hace siglos— el carácter del teatro contemporáneo, cuando la trama principal encontraba siempre un contrapunto burlesco y un puente de comunicación con el público en los entremeses programados para los descansos o en la recurrente presencia del «gracioso», que colaba sus irreverentes comentarios entre los graves diálogos y declamaciones de los protagonistas del drama. Este cariz teatral se vería antiguamente acusado por las cortinas que seguramente cubrían, dada la ocasión, la escena central.

RAYOS Y REMATES

Sólo hay tres torres españolas que superan o alcanzan los noventa metros de altura: las de las catedrales de Sevilla, Murcia y Toledo. La de Segovia, que hoy mide ochenta y ocho metros, fue durante un tiempo la más alta de todas, la única que superaba la barrera de los cien metros. Para conseguirlo, sobre el cuerpo de campanas que todavía vemos había otro octogonal, rematado por una aguja de madera forrada de plomo. El aspecto que tenía entonces el remate de la torre de Segovia, que no conocemos con exactitud pues los dibujos de Wyngaerde son anteriores a su conclusión y ofrecen información contradictoria, podría parecerse al que hoy luce, a mucha menor escala, otra torre del gótico tardío: la de la iglesia parroquial de Sádaba.

En 1614, un rayo prendió en el altivo chapitel de madera y plomo, envolviéndolo en fuego y deshaciendo toda la coronación. Pedro de Brizuela, maestro entonces de la catedral, ideó un nuevo remate totalmente distinto de aquel que se había perdido, con una cúpula de piedra que recuerda a las del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La unión de la torre gótica y el remate clasicista podría haber sido poco grata, pero resultó correcta dada la sobriedad externa de la catedral, que parecía hacerse eco, con su contención ornamental, de lo que Juan de Herrera construía por los mismos años en la falda meridional de la sierra de Guadarrama.



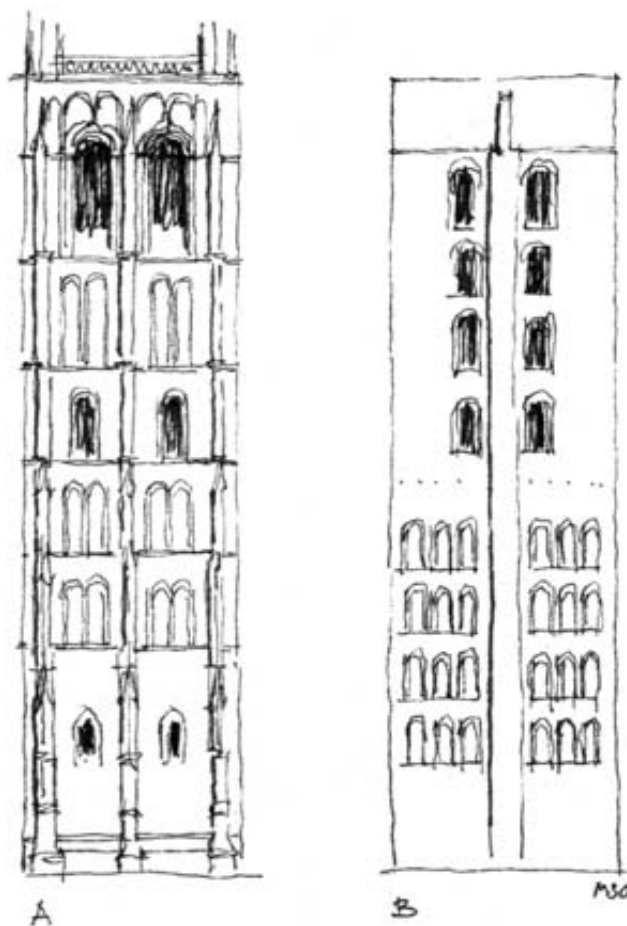
Hipótesis del remate original (A) y remate actual (B) de la torre.

En todo caso, la torre de la catedral de Segovia debe llevarnos todavía a otra observación. Vemos desde abajo su mole, que aumenta según descendemos por la judería hacia la puerta de muralla de San Andrés, y no acabamos de encuadrarla en ningún modelo claro. Es tan sobria y desornamentada como toda la catedral, y su carácter gótico queda relegado a los pináculos y poco más. ¿A qué se parece esta torre, tan ajena en realidad a la arquitectura gótica, y que tampoco es renacentista?

Algo parece revelarse cuando nos ponemos a dibujarla. Despojada del color y la textura de la costosa piedra de sillería con la que está construida, haciendo abstracción de su escala, la torre catedralicia trasluce sus presumibles fuentes de inspiración, que no deben de ser otras que las humildes torres de ladrillo y mampostería que durante los siglos XII y XIII se construyeron en las actuales provincias de Ávila y Segovia, desde Coca hasta Arévalo. Como el dibujo permite obviar el rico despiece de piedra o el pobre aparejo de ladrillo, lo mejor es ofrecer una doble imagen de esa inspiración o quizá sólo sugestión que, en sus múltiples viajes por Castilla, Rodrigo Gil pudo encontrar en la misma Segovia y en tantos pueblos y villas castellanos.

PEDRO DE BRIZUELA

El remate cupulado de la torre es una de las aportaciones a la forma del templo de Pedro de Brizuela, maestro de la catedral entre 1607 y 1631 y el arquitecto más señalado de la Segovia del siglo XVII. Brizuela proyectó también el edificio del Ayuntamiento, que se concibió, junto a las filas de casas asoportadas que lo acompañan, como el principio de una plaza Mayor rectangular, nunca finalizada.



Fuste de la torre de la catedral de Segovia, del siglo XVI (A), y torre de San Nicolás de Coca, del siglo XIII (B).

Brizuela fue, por tanto, un arquitecto que trabajó al servicio tanto del municipio como de la catedral. Para esta última diseñó asimismo la cúpula del crucero, llevada a cabo después de su muerte, un elemento masivo que parece desprenderse de los abovedamientos góticos que imperan en todo el templo, pero que ya era una de las posibles soluciones previstas por Rodrigo Gil. Las cúpulas que rematan la torre y el crucero catedralicios parecen acompañarse y justificarse mutuamente: ambas salen beneficiadas de no encontrarse a solas, como dos montañeras que hablan y se ayudan entre sí tras coronar, cada una por su lado, una montaña gótica.

Peor fortuna crítica ha tenido otra aportación de Brizuela: la puerta de San Frutos. Esta portada carece de todo atisbo de querer hermanarse con el edificio al que se adosa; es un alarde de orgullo estilístico desapegado incluso en lo material, pues el granito gris con el que está hecha, que aumenta su severidad, hace que se acuse aún



La masa catedralicia, coronada por las dos cúpulas del crucero y la torre.

más el contraste con la caliza dorada de la catedral. Está claro que Pedro de Brizuela, obligado como estaba a seguir en líneas generales el plan legado por Rodrigo Gil de Hontañón, colocaba siempre que podía algún elemento que trasluciera su personalidad y el tipo de arquitectura que imperaba en su tiempo. Pero la portada de San Frutos, que su autor quizá concibió como un nexo plástico entre la arquitectura de la catedral y la de la nueva plaza que él mismo construía, quedaría menos solitaria de lo que se encuentra hoy cuando estuviese acompañada de otra construcción de Brizuela: el desaparecido y contiguo mirador del cabildo.

EL CORREDOR DE LOS TOROS

Desde el mismo siglo XVI, tanto el cabildo como el municipio perseguían que la catedral quedase despejada, por algunos puntos, del mar de casitas que la rodeaba. Con eso se comprende que la sede segoviana, pese a sus líneas góticas, estaba ya inmersa en una nueva mentalidad, pues la cuestión de las perspectivas urbanas importaba bien



La catedral, con el muro del Enlosado en primer término.

poco en la Edad Media. Hasta un siglo después de iniciarse la construcción del templo no consiguió el cabildo disponer una gran planicie ante su fachada principal, una amplia lonja elevada a la que se accede por escalinatas y monumentalizada con remates, balaustradas y leones heráldicos. Esa plaza habría de ser bautizada como «el Enlosado» cuando, ya en el siglo XVIII, se llevaran a ella las lápidas que cubrían el suelo de la catedral, renovado entonces con el pavimento de pulimentadas losas rojas, blancas y negras que todavía se conserva.

La catedral habría de erigirse en la referencia de los principales espacios públicos de la ciudad intramuros cuando, poco después de hacerse la citada lonja, el concejo decidió llevar a cabo el viejo plan de componer una plaza regular presidida por un nuevo edificio para el Ayuntamiento. El desplome de la iglesia románica de San Miguel —quién sabe si acelerado por alguna intervención furtiva, dado que esta iglesia, en cuyo atrio Isabel I había sido coronada, estorbaba dichos planes— propició la concreción de una nueva plaza Mayor regular similar a la de otras ciudades barrocas españolas, aunque, como se ha dicho, aquí nunca llegara a completarse.



La plaza Mayor, con el mirador del cabildo.

Como todas las plazas mayores, la de Segovia servía como escenario de las principales fiestas y celebraciones, entre las que no podían faltar las corridas de toros. Los miembros del cabildo catedralicio querían aprovechar que la catedral se asomaba a la plaza para, como habían hecho años atrás sus equivalentes de Valencia, proporcionarse una construcción desde la cual pudieran asistir cómodamente a las corridas taurinas y demás festejos. Tras muchas discusiones y pleitos, después de que solventasen provisionalmente sus deseos de ver las fiestas con entablados desmontables, el cabildo pudo erigir por fin un pabellón con un amplio mirador sobre la plaza; la naturaleza de tal construcción se aclara todavía más cuando sabemos que no faltaba en ella una cocina donde pudiera calentarse el chocolate...

El mirador, de noble arquitectura y debido al mismo Pedro de Brizuela que fuera maestro mayor de la catedral y autor de la cárcel real y del ayuntamiento, se transformó al final en víctima de los mismos principios que había utilizado el cabildo para derribar las casitas que estorbaban la construcción de la lonja ubicada ante la fachada de los pies. Con el argumento de que obstruía la visión de la cabecera catedralicia, la

tribuna desde la que los canónigos veían los toros mientras tomaban chocolate fue por fin demolida a finales del siglo XVIII.



LA CATEDRAL CORTESANA

Cuando Wyngaerde dibujó Segovia, la ciudad estaba en el punto culminante de su prosperidad, con abundantes fábricas de paños, tenerías y una ceca que la convertían en el mayor centro industrial de Castilla. Poco después, a finales del siglo XVI, fue abatida por una epidemia de peste, que resultó una primera señal del largo período de decadencia que se avecinaba. Una obra conservada en la catedral parece simbolizar el ambiente que debía de flotar en la Segovia del Seiscientos. Se trata de una pintura de escuela sevillana, atribuida a Ignacio de Ries, que forma parte de la profusa decoración de la capilla de la Concepción. En ella hay una representación un tanto ingenua, por la llaneza poco sutil de la metáfora, de la muerte que acecha a quienes pasan alegre y despreocupadamente sus



El árbol de la vida.

días: mientras el demonio y la muerte están a punto de abatir el ya tajado árbol de la vida, Cristo intenta avisar a los incautos de su inminente caída haciendo sonar una campana, un paralelo evidente con aquellas otras que desde lo alto de la torre catedralicia llamaban a participar en los oficios religiosos a los segovianos, sumidos entonces en un período de creciente postración.

Segovia, si descontamos la apertura de las dos plazas que flanquean a la catedral (el Enlosado y la plaza Mayor), cambió poco durante los siglos XVII y XVIII; pero, mientras la ciudad se adormecía en brazos de una crisis sin final, a muy poca distancia de ella iban a materializarse, con la llegada de la nueva dinastía borbónica, algunas de las iniciativas artísticas más relevantes de la España del momento. Desde el siglo XIV poseía Enrique III un cazadero a los pies de la sierra, el cual se convertiría, a través de ampliaciones y reformas, en la villa de recreo que Felipe II tuvo en Valsaín. El palacio de Valsaín ardió en el 1700, justo el año del relevo entre la casa de Austria, apagada con la muerte de Carlos II el Hechizado, y la llegada a España de Felipe V, el

primer Borbón. Cuando ya Madrid estaba plenamente consolidada como solar de la corte y Segovia atravesaba su época más sombría, los gustos de Felipe V y de Isabel de Farnesio habrían de deparar a la ciudad, con la construcción de los prodigiosos complejos palatinos, muy cercanos a Valsain, de La Granja y Riofrío, el inesperado papel de satélite de un Versalles hispano. Hoy vemos Segovia y La Granja como dos conjuntos monumentales hermanados por la vecindad y cuya visita podemos comprender en un mismo viaje, pero la verdad es que, en su día, la instalación de los palacios borbónicos en sus cercanías no favoreció precisamente a la ciudad, que se veía obligada a invertir sus escasos recursos en arreglar los caminos por los que transitaban los reyes con sus nutridos séquitos.

Aunque Segovia permaneció al margen del esplendor barroco que tenía lugar a pocos kilómetros de ella, algún reflejo de esos fastos llegó hasta su catedral. Las capillas de la girola presentan decoraciones murales que parecen anunciar el estilo imperio, un aire afrancesado que predominaba en la corte de Felipe V, que no en vano era nieto de Luis XIV, el Rey Sol. Pero la huella más palpable del favor borbónico la encontramos en los dos principales altares de la catedral, el mayor y el del trascoro. Este último fue concebido por Joaquín Dumandre, escultor real, para instalarlo en la capilla palatina de Riofrío, y luego fue regalado por Carlos III para ser colocado en el emplazamiento que ocupa en la actualidad. La adaptación fue concebida y ejecutada, no sin polémicas, por los dos arquitectos más prestigiosos de la España de entonces: Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez. Es de mármoles multicolores, una riqueza material debida a su primer destino y que en los laterales del coro, menos visibles y hechos ya ex profeso para la catedral, se reduce a una imitación de madera estucada. Las estatuas que flanquean el trascoro, san Felipe y santa Isabel, están elegidas por hacer honor (pese a lo poco que hicieron por rescatar a Segovia de su decadencia) a Felipe V e Isabel de Farnesio; de hecho, la santa Isabel es un retrato apenas disimulado de la lozana reina.

La sillería del coro catedralicio, que como se ha referido provenía de la desaparecida catedral románica, hubo de ser ensanchada para acoplarla a la nave del nuevo templo. En ella hay dos sillas reservadas para el rey y la reina (en origen, Enrique IV y Juana de Portugal), lo que unido a la posterior donación del trascoro por Carlos III hace que, desde su origen hasta su última configuración en el Setecientos, el coro segoviano conservase vínculos con la Corona. En cuanto al retablo mayor, fue trazado por el arquitecto real Francesco Sabatini, el autor de la madrileña Puerta de Alcalá, y está construido con mármoles de colores, como el del trascoro; en ambos casos, esto nos recuerda la condena que entonces, en la segunda mitad del siglo XVIII, se empe-



La nave mayor, con el trascoro en primer término.

zó a hacer de las policromías y dorados que encubrían la madera, abogándose en cambio por los materiales «nobles» expuestos en su color natural. El retablo de Sabatini, que se acomoda muy bien a la colosal exedra ciega del altar, representa también el nuevo papel (de mecenazgo, pero también de control artístico) que la monarquía absoluta empezó entonces a tener sobre la arquitectura religiosa.

MÚSICA EN LAS CALLES

Las catedrales suelen ser la máxima expresión física del esplendor de una ciudad antigua, un reflejo de sus aspiraciones de permanencia y significación. A la inversa, cuando la ciudad entra en crisis, la catedral constituye a veces el ancla que salva en el naufragio, la última razón para no abandonar el lugar donde se ha nacido o al que se ha llegado poniendo en él una esperanza de prosperidad.

Se ha dicho de Burgos que en los años de decadencia de la ciudad, cuando ya había perdido el papel preponderante que en el ámbito europeo le había dado, como a Segovia, el comercio de la lana, la razón más poderosa para que se mantuviese como núcleo urbano habitado era la existencia en su centro de la catedral, testimonio y recuerdo del esplendor perdido. Algo parecido podría colegirse de Segovia: quienes la visitaron durante el siglo XIX insisten en que sólo sus monumentos —el alcázar, la catedral, el acueducto, las numerosas iglesias y los palacios— permitían evadirse de la impresión general de decrepitud y pobreza, en medio de la cual los segovianos parecían arrastrarse en una conformidad desesperanzada. El municipio llegó a encargarse que pequeñas bandas de música tocasen por las calles, con el objetivo, seguramente incumplido, de sobreponerse a los sonidos procedentes del generalizado crujir de tripas.

Con la segunda mitad del siglo XIX llegaron los intentos de modernización, a veces mal entendidos, como el derribo de varias de las puertas de muralla o la desdichada reforma de la plaza Mayor, que perdió entonces sus casas más antiguas y pintorescas; en este último espacio tuvo también lugar la simbólica erección del teatro Juan Bravo, un claro competidor civil de los fastos y entretenimientos que durante siglos fueron exclusivos de la Iglesia. También se debe a esta época el esgrafiado de la mayor parte de las fachadas de Segovia, un intento municipal de «adecentar» los antiguos muros, considerados entonces indignos, de entramado de madera.

En los comienzos del siglo XX, Segovia fue reivindicada por multitud de artistas e intelectuales sensibles a su belleza. Ignacio Zuloaga pintó en ella lienzos memora-

bles, mientras su tío Daniel instalaba su taller de ceramista en la iglesia románica de San Juan, antigua parroquia del barrio de los caballeros. Antonio Machado tuvo en la ciudad castellana una de sus últimas habitaciones antes del exilio, en una fonda modesta, cercana a la catedral, que hoy conserva con mimo y en toda su autenticidad la Real Academia de San Quirce.

La etapa dictatorial supuso la desaparición de casi todos los arrabales, arrasados a cuenta de un crecimiento desordenado, así como la consolidación del casco amurallado como objetivo turístico. Entonces se desmanteló, con la excusa de crear amplias perspectivas, el entorno inmediato al acueducto, un monumento sin igual que desde esa reforma no ha encontrado una solución ambiental satisfactoria. El aspecto desangelado que sigue ofreciendo el Azoguejo en la actualidad contrasta con el que se aprecia en las antiguas fotografías, cuando las altísimas arquerías romanas de granito acrecentaban su grandeza al elevarse por encima de callejuelas flanqueadas por casas medievales de madera y ladrillo.

LA PROCESIÓN VA POR DENTRO

Al principio del capítulo nos hemos referido a que en Segovia se mantiene algo que en tiempos pasados era común pero que hoy constituye una rareza: la celebración de una procesión por el interior de la catedral. Su descripción nos la hace José Miguel Merino de Cáceres, arquitecto segoviano que ha dirigido algunas de las restauraciones efectuadas en la catedral:

Dentro de la progresiva desaparición y deterioro de los grandes ceremoniales litúrgicos de la Iglesia Católica, resulta gratificante comprobar la pervivencia de manifestaciones como la que cada 25 de octubre se celebra en la catedral de Segovia, en la festividad de san Frutos, patrono de la ciudad y su obispado. Una celebración en la que tiene singular participación el pueblo segoviano, tanto en las calles de la ciudad como en el interior de la catedral y que se remonta al menos al siglo xv. Fue entonces cuando, tras la renovación de la capilla mayor de la antigua seo de Santa María, por Juan Gil de Hontañón, pasaron a venerarse allí las reliquias del santo patrono, legendario anacoreta que habitó a principios del siglo viii en el *desierto* del Duratón, cerca de Sepúlveda. Al construirse a partir del xvi la nueva catedral, las reliquias del santo pasaron a venerarse en el trascoro de esta, lugar donde desde entonces se desarrolla el acto central de la celebración en su honor. En la mañana de este día, tras el canto del coro y rodeada de gran ceremonial, tie-

ne lugar una procesión de cinco capas en la que participan conjuntamente los cabildos de Ávila y Segovia, con sus respectivos prelados. El cortejo, por las naves del templo, efectúa un alto ante el altar del santo, procediéndose al canto de un villancico en su honor, los populares «gozos», del que es autor el que fuera maestro de música del templo Antonio Hidalgo, en 1874; en la ejecución participa una orquesta de cuerda con medio centenar de músicos y un coro popular de más de doscientas voces, con un solista infantil que se renueva cada año. La ceremonia termina con la solemne misa de pontifical en el altar mayor, con la solemnidad de la música de los monumentales órganos barrocos. La asistencia de fieles y público siempre es numerosísima, continuando luego la celebración en la plaza Mayor con diversos actos populares.

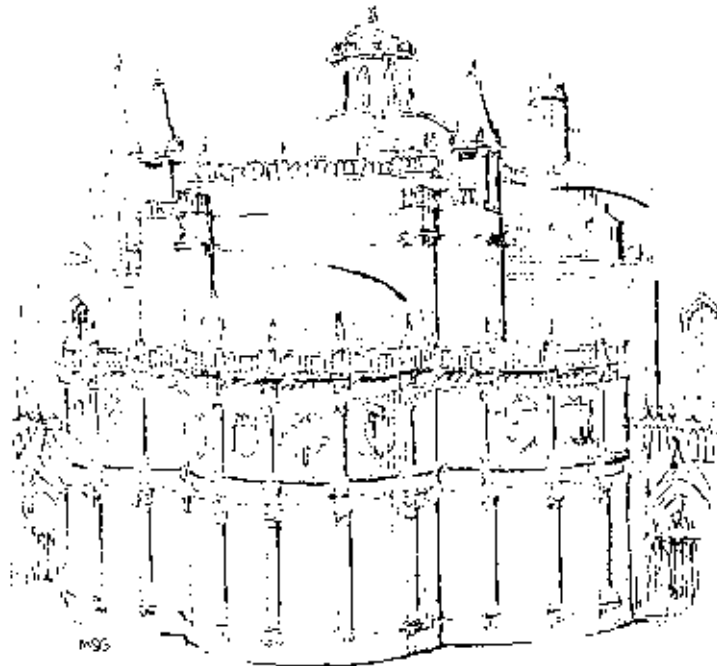
La procesión de san Frutos dota por un día de todo su significado a los espacios del templo catedralicio. Ante esa puntual resurrección de unos actos que hace siglos eran frecuentes y comunes a todas las catedrales, podremos encontrar nuevos valores a esa extraña y tardía catedral gótica, que recoge en su claustro y en su coro, pero también en el escombros de sus invisibles cimientos, el testigo renacido de aquella otra sede que durante la Edad Media tuvo su asiento junto al hoy solitario alcázar.

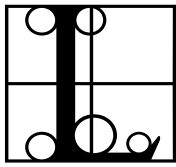
BIBLIOGRAFÍA

- CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón*, Salamanca, 1988.
- CEBALLOS-ESCALERA, I., *Segovia monumental*, Madrid, 1953.
- CIRUJANO GUTIÉRREZ, C., «Restauración y estudio geométrico y compositivo del claustro gótico del monasterio de los Jerónimos de Madrid», *Bienes culturales*, nº 6, Madrid, 2006.
- CORTÓN DE LAS HERAS, M. T., *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, 1997.
- GARCÍA, S., *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*, Salamanca, 1941.
- HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985.
- MERINO DE CÁCERES, J. M., «Patrimonio monumental español exiliado», *Koiné*, vols. 3 y 4, Madrid, 1986.
- , *El alcázar de Segovia*, León, 2000.
- RUIZ HERNANDO, J. A., *La ciudad de Segovia*, Segovia, 1986.
- , *Las trazas de la catedral de Segovia*, Segovia, 2003.

EVILLA

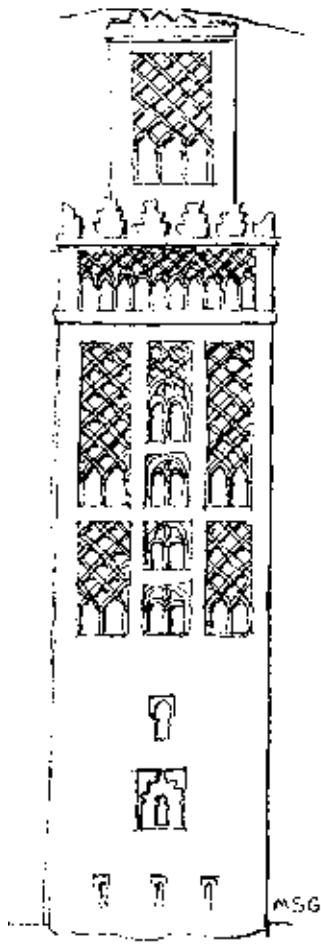
DE CASTILLA A ULTRAMAR





a primera vez que aparece la palabra «Castilla» es hacia el año 800, en el valle de Mena, un territorio vinculado históricamente a Vizcaya y a Cantabria (sus iglesias dependen en la actualidad del obispado de Santander) y que hoy pertenece a la zona más septentrional de la provincia de Burgos. Por allí declinan las Merindades al encuentro del Cantábrico, y esa reducción de la cota de altura respecto del mar se trasluce en un clima más benigno que el de las otras Merindades, las que han quedado en lo alto y tierra adentro, tras las pronunciadas pendientes del puerto del Cabrio. Paseando por el verde valle de Mena, a pocos se les ocurriría emparentar los paisajes de esta auténtica cuna de Castilla con los páramos mesetarios con los que suele identificarse ese nombre, y mucho menos llegaría a establecerse la relación de un territorio montañoso típicamente septentrional, poblado de robles, surcado por ríos y arroyos y cuajado de iglesias románicas, casas con balconadas y torres señoriales, con las lejanas llanuras que riega en su curso bajo el Guadalquivir.

La capital del valle es Villasana de Mena, que conserva en relativo buen estado su casco antiguo, formado por una sola calle recta flanqueada por casas de piedra. En un extremo de la calle está la torre señorial de los Velasco, similar a tantas construcciones fortificadas que venían a ser los emblemas de poder de los nobles norteños, y en el otro la iglesia parroquial, reconstruida en época moderna. En el tramo central hay una plazuela donde se encuentra el convento de Santa Clara (sin nada que destaque en su exterior) y un caserón ruinoso, que de forma excepcional para la pétreo arquitectura de la zona tiene las ventanas con embocaduras de ladrillo. Es lo que queda de la casa de Sancho Ortiz de Matienzo, natural del lugar y que antes de retirarse, al final de su vida, a su patria chica fue canónigo de la catedral de Sevilla y tesorero de la Casa de Contratación, donde se despachaban los asuntos concernientes a los viajes transcontinentales que empezaban por entonces a comunicar el puerto fluvial hispalense y las recién descubiertas tierras de ultramar.



Detalle de la lápida
de Sancho Ortiz
de Matienzo.

Ortiz de Matienzo no sólo edificó en Villasana de Mena su casa, sino que fundó el convento vecino para procurarse en él un lugar para su enterramiento. La capilla y sus tesoros artísticos —entre los que se encontraba una tabla del gran pintor Alejo Fernández, afincado en Córdoba y luego en Sevilla— fueron destruidos en la Guerra Civil, pero una visita al convento, hoy propiedad municipal, causará asombro a quien se fije en su, al principio, poco llamativa arquitectura. La pieza más sorprendente es el claustro, de ladrillo encalado y con pavimentos, adornos cerámicos y techumbres absolutamente ajenos a lo habitual en la zona, pues se trata de una obra concebida y construida sin apartarse un ápice de lo que sería normal en la Andalucía occidental de su tiempo, en torno a 1500. El claustro de Villasana vendría a ser uno más, y bien modesto, si se encontrase en Sevilla, Huelva o Badajoz, pero en el norte de Burgos, a un tiro de piedra de Valmaseda y Bilbao, es un objeto exótico del sur llegado cerca de las orillas del Cantábrico por capricho de su promotor.

Para la construcción de la casa y el convento, el canónigo menés debió de recurrir a un grupo de operarios andaluces, que hasta montaron allí los techos con el sistema meridional, inédito en el norte, que combina vigas de madera y baldosas de barro. También resultan insólitas las decoraciones de cerámica, con azulejos multicolores que debieron de

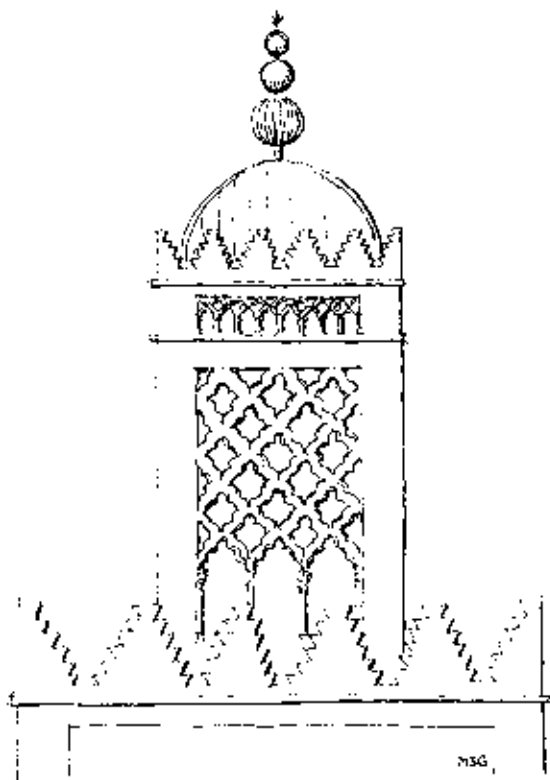
ocupar una superficie mucho mayor que en la actualidad, pues sólo quedan restos de ellos. Perdido el sepulcro y el ajuar artístico que lo acompañaba, nos queda contemplar todavía la pieza más extraordinaria que nos ha llegado de la presencia andaluza en el valle de Mena. Para ello deberemos acercarnos hasta la moderna iglesia parroquial, donde está instalada la lápida de Sancho Ortiz de Matienzo, que contiene la mejor representación, fechada en 1499, del alminar almohade de la mezquita mayor de Sevilla. El lugar de origen de un canónigo de la catedral hispalense dio como resultado un fruto sorprendente: para saber cómo era la torre sevillana antes de la reforma renacentista que la convirtió en la Giralda, no hay mejor documento que un relieve situado, casi al otro extremo de la Península, en la iglesia de un valle cantábrico.

LAS DOS MEZQUITAS

Cuando a principios del siglo IX —unas fechas en las que florecía el emirato de Córdoba y casi toda la Península recibía el nombre de Al-Andalus— se empezase por los valles del norte a hablar de Castilla, nadie llegaría a imaginar que el territorio puesto bajo esa denominación se extendería enseguida hacia los nuevos condados liderados por Fernán González ni que, en poco tiempo, Castilla daría nombre a un reino destinado a extender sus dominios hasta las costas mediterránea y atlántica, o que habría incluso de saltar el océano para conquistar tierras de las que por entonces no se podía sospechar su existencia. En ese tiempo, la mezquita mayor de Sevilla estaba en el centro de la ciudad, bajo la actual colegiata del Salvador, una aljama construida poco después de la de Córdoba y de la que han aparecido restos importantes en las excavaciones de los últimos años.

A finales del siglo XII, los gobernantes almohades de Sevilla decidieron construir un templo nuevo y mucho más grande en un extremo de la urbe, junto al alcázar real, que también estaba siendo ampliado y enriquecido por ellos a partir del solar palatino donde había vivido, entre otros, el rey poeta Almutamid. El inmenso rectángulo formado por la mezquita nueva, sólo inferior en extensión al de la aljama cordobesa, estaba coronado por un alto alminar construido, como todo el edificio, de ladrillo, enriquecido en diversos puntos por columnas marmóreas procedentes de las ruinas de la efímera ciudad palatina de Medina Azahara. Nos ha llegado el nombre del autor de la gran mezquita sevillana: Ahmed Ibn Baso, que por derecho propio debe reconocerse como uno de los grandes maestros de la historia de nuestra arquitectura.

En 1248, pocos años después de que se terminase la nueva y grandiosa mezquita mayor, un rey castellano, Fernando III el Santo, se encontraba a las afueras de Isbiliya firmando las capitulaciones que certificaban la entrega de la ciudad. La tradición ha transmitido un episodio que concuerda con el carácter y las querencias de su hijo Alfonso, el futuro rey sabio: habiendo escuchado que los musulmanes exigían la destrucción de la mezquita mayor, por el hecho simbólico de que sus sagrados muros no fueran aprovechados por los conquistadores, Alfonso entró furioso en la tienda, diciendo que habría terribles castigos por cada ladrillo que se tocase de la torre; esa misma torre que luego habría de llamarse Giralda y cuyo aspecto en los tiempos de la conquista cristiana conocemos, entre otros testimonios, por el relieve de Villasana de Mena. Si la permanencia de la mezquita y su alminar no se debió a esta anécdota, es verosímil que el príncipe Alfonso (el mismo que ordenó conservar, doce años



Remate original de la torre.

antes, la mezquita de Córdoba) habría tenido tiempo durante el asedio de quedar prendado de la torre sevillana, que entonces emergía majestuosa por encima de las murallas de áspera tapia con un atributo que aumentaba tanto su magnificencia como su altura, y que ya no aparece en la lápida de Ortiz de Matienzo: la cúpula y las manzanas decrecientes de bronce dorado, ensartadas en un vástago vertical (el *yamur*, el equivalente musulmán a las cruces que rematan las torres cristianas), que coronaban el alminar hasta que un terremoto las derribó en 1356.

El temblor no sólo echó por tierra el *yamur*, sino que dejó en mal estado la propia mezquita, convertida desde hacía un siglo en catedral cristiana. Durante la segunda mitad del siglo XIV se sucedieron los terremotos y las reparaciones, hasta

que en los primeros años del XV el cabildo hispalense se reunió para iniciar el proceso de construcción, sobre el emplazamiento del edificio almohade, de una nueva y grandiosa catedral; una iglesia «tal y tan buena que no haya otra su igual».

TAL Y TAN BUENA

Entre otros cometidos, muchos de los cuales hemos ido describiendo en este libro, las catedrales tenían también algo de «comunidad de propietarios», que daban dinero o legaban bienes por situar en ellas no su vivienda, sino el ámbito donde hubiesen de reposar perpetuamente sus restos. El cuidado y permanencia de las sepulturas era vigilado por los herederos (que acaso también llegarían a ocupar su lugar en el panteón familiar) y las mismas autoridades civiles, celosas por mantener los privilegios de la nobleza frente a los a veces encontrados intereses eclesiásticos. En Sevilla, el primer paso para cambiar de sede fue la elaboración de un Libro de Capellanías, destinado a organizar la mudanza de las numerosas capillas y altares que poblaban las naves peri-

metrales de la mezquita, además de una «cuadra» o plano general que sirviese de guía. Existía una dificultad añadida, pues entre las capillas funerarias había una erigida por los propios reyes, sin cuyo consentimiento resultaba imposible proceder a la demolición para dejar vía libre a la nueva catedral. Al contrario de otros muchos casos, donde era el prelado quien tomaba la iniciativa para comenzar las obras de un nuevo templo, en Sevilla la decisión fue cosa del cabildo catedralicio, en un momento en el que la silla arzobispal estaba vacante.

Hay una noticia infundada que ha corrido de boca en boca y de libro en libro, hasta lograr que muchos la den por cierta: la supuesta afirmación de un canónigo, asistente a la reunión fundacional, diciendo que habría de hacerse una catedral tan grande que los que la vieran concluida tomaran por locos a quienes la iniciaran. Nada de eso aparece en la documentación, donde en cambio sí constan (aunque expresados en términos más templados) los ánimos megalómanos del cabildo de Sevilla, y que dan razón del apodo, *Magna Hispalensis*, con que luego se denominó la catedral. Por ejemplo, del templo que se proyecta construir se dice «que sea el más grande y más bien dispuesto que haya en nuestros reinos». También se indica algo que nos interesa especialmente: que el nuevo templo ha de labrarse «de rica labor de cantería». La elección del material resulta un aspecto clave para la futura configuración del edificio, y que fuese de piedra indica hasta qué punto los eclesiásticos estaban seguros de que sus recursos lograrían vencer todo tipo de dificultades. Aunque se menciona la existencia de canteros en la ciudad desde finales del siglo XIII, la Sevilla medieval estaba construida en yeso y ladrillo, que eran los materiales que podían obtenerse del entorno inmediato. Los pocos elementos de piedra procedían (salvo algún componente reducido y excepcional, como las portadas de algunas de las parroquias de ese período que aún existen) del expolio de la vecina Itálica, de la propia Hispalis romana o de las ya mentadas ruinas de Medina Azahara.

Con el inicio de la construcción de la catedral, hacia 1433, se asentaron en Sevilla los talleres de cantería, desplazando en la obra catedralicia a las cuadrillas de albañiles que hasta entonces se habían ocupado de mantener y reparar la fábrica almohade. Hubo que identificar canteras capaces de surtir de material las obras, contando con el Guadalquivir como inmejorable auxilio para el transporte de los bloques. En realidad, la «primera piedra» del nuevo templo no se colocó en los fundamentos del edificio, sino en los del muelle fluvial que el cabildo preparó para la recepción de bloques; y las primeras operaciones de los carpinteros no estuvieron destinadas a componer los andamios ni las cimbras para la futura iglesia, sino los navíos que debían transportar las piedras río arriba y la grúa que las descargaba en las carretas de bueyes

que esperaban en la orilla. En las representaciones antiguas de Sevilla aparece siempre el muelle del cabildo, adonde llegaban las embarcaciones cargadas con bloques de la sierra de San Cristóbal —situada entre Jerez y El Puerto de Santa María— y que servía como fuente suplementaria de ingresos alquilándolo para otros cometidos. El Guadalquivir fue un componente fundamental en la historia local; su papel más conocido es el de puerto ligado a los viajes transoceánicos, pero a él se debe también que la ciudad, desprovista de canteras, se surtiese de los centenares de columnas de mármol, provenientes de Génova, que nutren sus patios porticados y que llegase a tener la mayor catedral pétrea de la cristiandad.

En cualquier caso, para quien conozca la Sevilla monumental, el gigantismo de su catedral no le parecerá una rareza, sino casi una costumbre. Es evidente que se quiso abarcar todo el solar que dejaba vacante la mezquita, tanto por razones prácticas (el aprovechamiento del terreno) como simbólicas. La propia mezquita almohade era, pues, un precedente colosal; pero la historia cristiana de la ciudad está jalonada, dejando a un lado la catedral, de edificios inmensos. Recién conquistada, Alfonso X mandó edificar unas atarazanas (naves para la construcción de barcos) muy extensas, que en parte se han recuperado en la actualidad; pasada la Edad Media, edificios ingentes como el hospital de la Sangre, la fábrica de Tabacos o el palacio de San Telmo continuaron esta tradición que contrapone la menuda compartimentación del caserío sevillano con la rotunda presencia de algunas de sus construcciones más insignes.

TUMBAS DE REYES

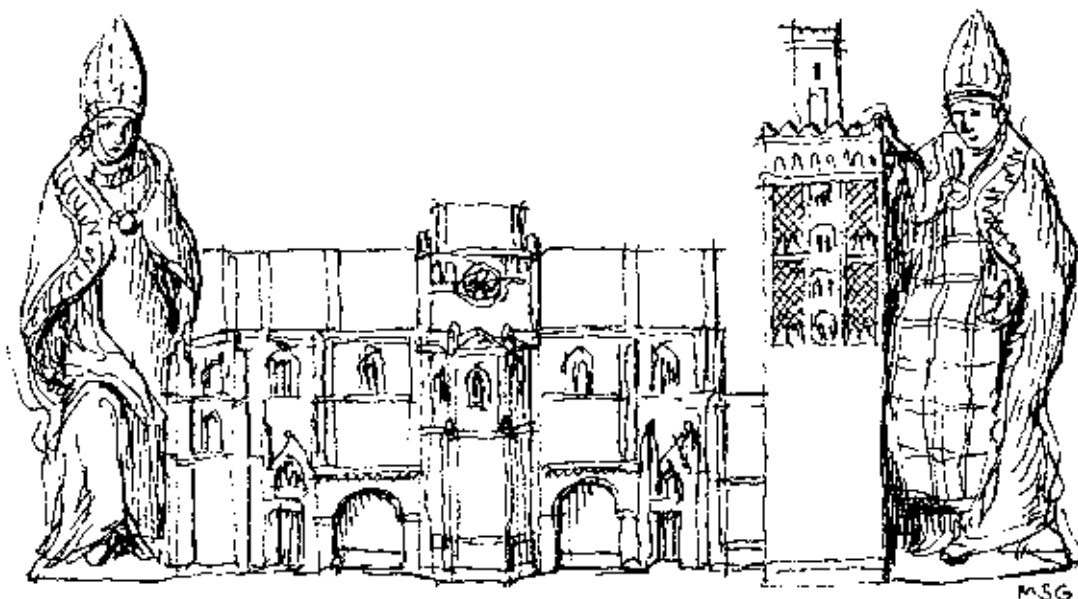
El primer obispo de la Sevilla reconquistada fue un hijo de Fernando III, Felipe, aunque luego renunció para poder casarse. La instalación de una capilla real dentro de la mezquita cristianizada, donde encontrarían sepultura el propio Fernando III y su hijo Alfonso X, marcó el destino de la futura catedral, que se convirtió no sólo en el templo que encabezaba la diócesis, sino en un auténtico panteón real. Ubicando en ella su sepulcro, Fernando y su hijo Alfonso pretendían consolidar la conquista de Andalucía, de forma parecida a como lo hicieron, dos siglos más tarde, los Reyes Católicos en Granada. Antonio Almagro ha ofrecido una hipótesis de cómo podrían ser estas capillas, instaladas entre las arquerías de la mezquita. Como en Córdoba y Toledo, estaban al este de la capilla mayor y con un segundo piso, elevado sobre el pavimento general del templo, donde se situaban los sarcófagos. En Toledo diremos algo más

acerca de este tipo de capillas funerarias, de las que sólo ha llegado hasta nosotros la de Córdoba y, parcialmente, la de Palma.

La identificación real con el solar catedralicio no tuvo, sin embargo, las consecuencias de patrocinio que cabría esperar. Si se compara con lo ocurrido en otras catedrales góticas, en Sevilla los reyes apenas aportaron fondos para la construcción, aunque por todas partes asomase, incluso de forma conflictiva, la presencia de la institución; a la citada capilla real, duplicada después por Pedro I, se añadía el sitio del coro reservado para el soberano, así como el terreno urbano compartido, y a veces discutido, por la catedral y el alcázar. El mayor obstáculo para la erección del nuevo templo gótico radicaba en la existencia de las capillas reales, que no podían ser demolidas ni trasladadas sin la venia de la Corona. La obtención del permiso era un trámite que se presumía largo, por lo que fue la existencia de esas capillas la que llevó a comenzar la construcción de la catedral, contra lo que suele ser norma, por los pies.

LOS MAESTROS

Algunas circunstancias afortunadas han hecho que conozcamos bastante bien el momento de gestación de la nueva catedral. Gracias a ellas se han conservado referencias directas a dos piezas que formaban parte fundamental de esos prolegómenos, aquellas que servían a los maestros para concebir y presentar su proyecto y que en casi todos los



Modelo de la catedral, en el retablo.

sitios se han perdido: el dibujo de la planta y el modelo tridimensional del edificio. Este último, en forma de maqueta, debía de hacerse con cierta frecuencia desde el período gótico, aunque en rarísimas ocasiones haya llegado hasta nosotros. Hemos contemplado ecos de estos modelos en la catedral de Pamplona, pero en la de Sevilla tenemos verdaderas maquetas de la ciudad y de la catedral, conservadas en la parte baja del retablo mayor. La última de ellas se inspira con toda probabilidad, como indicó Torres Balbás, en el modelo de madera con que se daría inicio a la construcción, y sirve además para documentar formas del proyecto que luego fueron modificadas.

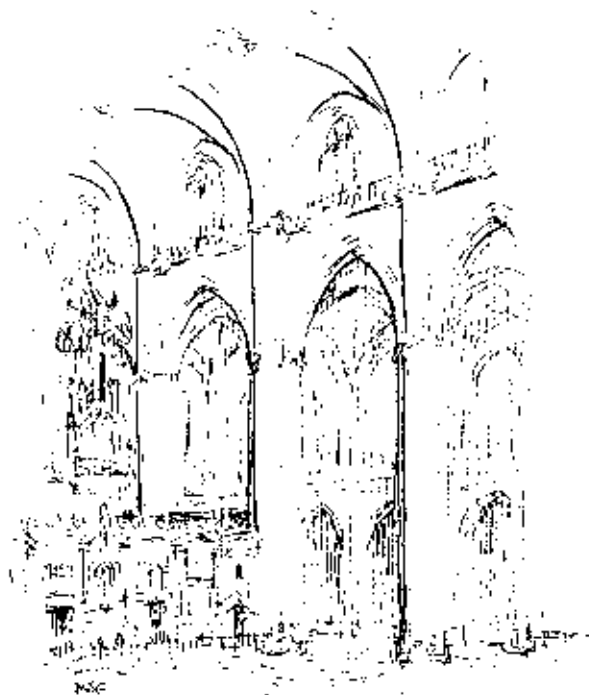
El otro elemento ha sido hallado muy recientemente por Begoña Alonso y Alfonso Jiménez en la biblioteca del convento guipuzcoano de Bidaurreta: se trata de un plano general de la catedral, hecho seguramente a raíz de los problemas acarreados por el cimborrio que habría de erigirse sobre el crucero. Su descubrimiento incide en la curiosa circunstancia de que sea en las regiones del norte donde se encuentren, como comprobamos en el valle de Mena, algunos de los testimonios fundamentales del origen de la gran catedral hispalense.

A los dos componentes citados, el modelo de madera y el plano, deberían adjuntarse, como testimonios directos del proceso constructivo, las numerosas monteas identificadas en las cubiertas de la catedral. Las monteas eran dibujos que los maestros y operarios hacían a escala real, con el fin de dimensionar las partes más complicadas del edificio (bóvedas, tracerías de los ventanales...) y prever con exactitud la forma y el tamaño de las piedras que habrían de componerlos. Muchas veces, las monteas se hacían en dependencias especiales, denominadas «cuartos de trazas», en las que se extendía una solera de yeso que permitiese dibujar fácilmente con punzones; en otras, el dibujo se hacía directamente sobre los muros y suelos de piedra, como vimos en Santiago, o sobre las bóvedas, como en Sevilla. La catedral francesa de Clermont-Ferrand debe parte de su fama a las numerosas monteas descubiertas en ella, y en los claustros de las de Ávila y El Burgo de Osma, o en el crucero del monasterio de Las Huelgas de Burgos pueden verse también incisiones de este tipo. Todas esas trazas demuestran que para hacer grandes dibujos, imposibles de realizar en papel, no había mejor soporte que los propios pavimentos y paredes, donde nunca llegarían a extrañarse y donde han permanecido, muchas veces, para ilustrarnos acerca de los métodos de construcción de nuestros antepasados.

En palabras de Leopoldo Torres Balbás, la catedral de Sevilla «es edificio totalmente exótico, creación, sin duda, de tracistas foráneos». Los primeros maestros son, en efecto, extranjeros, como el flamenco Ysambarte, activo también en la catedral de Palencia, que quizá inició las obras y que luego presentó al cabildo al francés Carlín,

autor del proyecto de la portada de la catedral de Barcelona y de diversas obras en la de Lérida. Contemplada desde el extremo sur de la actual avenida de la Constitución —el único punto de vista desde donde no queda semioculta por construcciones anteriores (patio de los Naranjos, Giralda...) o posteriores (Sagrario, contadurías...)—, la catedral de Sevilla ofrece una estampa singular: por su altura, se asemeja a cualquiera de las grandes empresas catedralicias del centro de Europa, aunque la ausencia de torres le dé un aire extraño; pero a partir de esa altura ingente se desparrama hacia los lados, desmintiendo con su descomunal anchura la tendencia verticalista del gótico europeo. Para hacerse una clara idea de las dimensiones de esta catedral, quizá no haya mejor lugar que el interior de la nave del crucero; mirando, por ejemplo, desde la puerta de San Cristóbal hacia la del patio, parece increíble que esa sea sólo la anchura del edificio, pues supera en dimensiones a la longitud de otros muchos templos catedralicios.

Para cubrir un espacio tan desmesurado en poco tiempo (unos setenta años) fue necesario simplificar y, hasta cierto punto, estandarizar los elementos que conforman la catedral. Esto, unido a la tosquedad de la piedra utilizada, dio lugar a la sobriedad, o incluso sequedad, que muestra su arquitectura. Choca encontrar un templo tan tardío cubierto por bóvedas de la más simple crucería, cuando en aquel tiempo nuestro país sentía pasión por las bóvedas estrelladas, cubiertas por multitud de nervios y tachonadas de claves esculpidas. Las bóvedas sevillanas no sólo son lo más sencillas posible, sino que quedaron desprovistas de los pinjantes de madera dorada, pendientes del hueco practicado en las claves, que tanto ornato dan a la mayor parte de los templos de la época. Las únicas alegrías que se permitió el templo antes de que se diera lo que hemos denominado, refiriéndonos a León, «el momento del adorno» —cuando, una vez construido el edificio, llegase la ocasión de revestirlo con retablos, muebles, rejas y pinturas murales—, fueron las gárgolas y, en el interior, los antepechos de las galerías que hacen las veces de triforio.



Interior de la catedral.

Aunque la pragmática sobriedad impuesta en Sevilla impidió, como en tantas catedrales, que cada maestro incorporase variaciones de su propia cosecha, el proceso de terminación del templo, a veces con intermedios muy dilatados, dio lugar a algunos resultados que podrían parecer paradójicos: la fachada principal, lo primero en hacerse, es gótica; la capilla real, con la que se concluyó la catedral, es renacentista; pero la terminación, a finales del siglo XIX, de lo que quedó sin hacer en las portadas vuelve a ser gótico (es decir, neogótico), un estilo que tampoco se dudó en recuperar cuando, en el siglo XVIII, se rehizo la complicada bóveda de la capilla de la Antigua. Clara muestra todo ello de que el arte no es, como creen algunos, un viaje lineal y sin retorno.

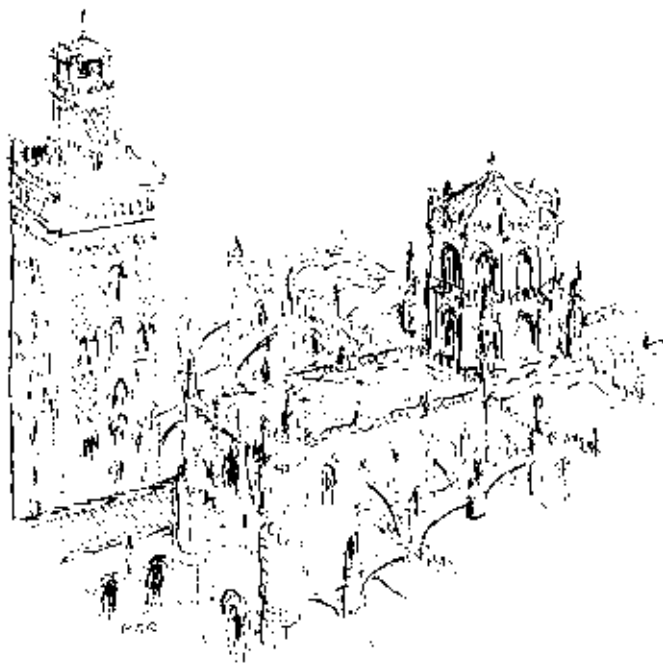
CAMBIO DE CICLO

Las aportaciones renacentistas a la catedral, que modificaron la tradición medieval con la que se había concebido el templo, tuvieron un aval involuntario en aquello que hubiera debido constituir la culminación gótica del conjunto. A finales del siglo XV fue llamado a Sevilla Simón de Colonia, que por entonces andaba erigiendo la incomparable capilla del Condestable en la catedral burgalesa. Durante diez años, de 1496 a 1506, se levantó sobre el crucero de la sede hispalense (siguiendo las trazas que el maestro de origen alemán había dejado antes de regresar a Burgos) un colosal cimborrio, que debía de ser el no va más en la línea exhibicionista del último gótico: cuajado por dentro y por fuera de esculturas de tamaño mayor del natural y con su bóveda calada, competía en altura con el gigantesco alminar almohade, y además iba ornado por cerámicas multicolores realizadas por Niculoso Pisano, de cuya labor quedan obras en la misma Sevilla o en un sitio tan distante como la iglesia de Flores de Ávila. Aunque Francisco Pinto ofrece un paralelo entre el cimborrio hispalense y el de la catedral de Valencia, la autoría de Colonia y la aportación de las técnicas locales y las decoraciones cerámicas hace presumir que sería más parecido a los cimborrios aragoneses de Zaragoza, Tarazona y Teruel, a los que superaba en tamaño y ornato.

El asombrado júbilo por realización tan magna duró solamente un lustro: en una noche invernal de 1511 se vino abajo la gran máquina ideada por Colonia, un episodio que se repitió en distintos templos y que aquí, debido a las dimensiones colosales del edificio y del propio cimborrio, debió de resultar especialmente traumático. Después de aquello se llamó a un prestigioso maestro castellano, Juan Gil de

Hontañón, para que reparase los cuantiosos desperfectos y concibiese una cubrición más contenida. Es una pena que no se realizase entonces, como propusieron algunos miembros del cabildo, una cúpula de madera de lazo, similar, aunque mucho más grande, a la que cubre el salón de Embajadores del vecino alcázar. Este nonato cimborrio, cuyo aspecto ha aventurado Ana Almagro, hubiese dotado a la «exótica» catedral, concebida por flamencos, franceses y alemanes, de un rasgo espectacular de la tradición local. Con los años, de haber tenido una cúpula de madera rematando el crucero, la catedral sevillana hubiese poseído, gracias a sus dos elementos culminantes, una combinación capicúa: mientras la torre almohade estaba destinada a quedar coronada por un campanario manierista, el templo gótico hubiese sido rematado con una techumbre de estética musulmana.

Como edificio gótico, la catedral no se vio terminada hasta comienzos del siglo xx. Las portadas principales (la central de los pies y las del crucero), que habían quedado inconclusas, fueron rematadas por Adolfo Fernández Casanova, con desigual fortuna, entre 1887 y 1917. Este arquitecto fue el encargado de abordar la restauración de la catedral después de que fuese declarada Monumento Nacional, en 1881, cuando el edificio mostraba claros síntomas de debili-



Aspecto hipotético de la catedral con el cimborrio.



Ruina del segundo cimborrio en 1888.

tamiento. En 1888 se le concedió a Fernández Casanova la Gran Cruz de Isabel la Católica para reconocer sus esfuerzos ante la difícilísima obra, pero fue una gloria efímera: pocos meses después se vino abajo el cimborrio (la segunda caída de su historia), y al año siguiente presentó su dimisión. Esto último no evitó que diseñase las referidas portadas, aunque su concreción, como la reconstrucción del maltrecho crucero, fuese dirigida por otro arquitecto, Joaquín Fernández Ayarragaray.

El neogoticismo no ocupó sólo el campo de la arquitectura, sino que encontró también amplia representación en el de la escultura. El relieve de la Asunción y los apóstoles de la portada principal son de Ricardo Bellver, un escultor que trabajó mucho para la Iglesia (en la catedral sevillana es también suyo el sepulcro de Luis de la Lastra, en la capilla de Santa Ana), pero que es conocido sobre todo por crear lo que se ha convertido en el único monumento público del mundo dedicado al Demonio, el *Ángel Caído* del madrileño parque de El Retiro. Aún hay otra aportación neomedieval a la catedral, de una calidad sobresaliente: el sepulcro de Colón, de Arturo Mélida, al que Guerrero Lovillo define como «arquitecto, escultor, pintor y gran dibujante saturado de amor al pasado». Mélida es el autor de la restauración del convento de San Juan de los Reyes en Toledo, una de las obras más cuidadas de su época, y del monumento a Colón en Madrid. En muchas de sus creaciones incluía unas figuras que lo fascinaban por su carácter emblemático y ornamental: los maceros o reyes de armas característicos de las postrimerías de la Edad Media. Fue un artista erudito —amante, en efecto, del pasado, capaz de abarcar todas las técnicas y formatos, ilustrador de cuentos y muralista—, cuya figura está siendo ahora, poco a poco, recuperada.

BARRO COCIDO

Veinte años después de que se iniciase la catedral, en 1453, llegó a Sevilla el que habría de convertirse en el primer representante de la brillante escuela hispalense de escultura, Lorenzo Mercadante. Su primera creación allí fue el sepulcro del cardenal Juan de Cervantes, el prelado que más hizo en favor de la empresa arquitectónica catedralicia. Está labrado en alabastro, al igual que las únicas piezas que se le atribuyen fuera de la ciudad andaluza, expuestas en el museo de la catedral de Gerona. Pero el grueso de la obra de Mercadante —las figuras y relieves de las portadas del Nacimiento y el Bautismo (que son las correspondientes a los lados en la fachada principal)—, está ejecutada en barro cocido, una consecuencia de la imposibilidad de hacer

estatuas con la tosca piedra que llegaba a la ciudad desde la sierra de San Cristóbal. En el conjunto escultórico creado por Lorenzo de Breña, como también es conocido, llama la atención que los hombres son siempre viejos y graves, y las mujeres, jóvenes y risueñas. Esto podría encajar en la contraposición de las dos parejas de santos ligados a Sevilla que tantas veces veremos repetida en la catedral, dos hermanos y dos hermanas: por un lado Isidoro y Leandro, conspicuos arzobispos de época visigoda y, el primero, doctor de la Iglesia; por otro, las adolescentes Justa y Rufina, mártires patronas de los alfareros. Pero en la misma escena del Nacimiento se acentúa la senectud de José, mientras la pastora que se acerca al pesebre, como en las escenas populares que pronto se encargarían de difundir la pintura flamenca y holandesa, estalla en una risa abierta. La fotografía ha hecho que hoy lo tengamos asumido, pero antiguamente era muy raro que una representación humana, esculpida o pintada, mostrase los dientes. Con sus esculturas en Sevilla, Mercadante nos dejó dos muestras antagónicas de la inhabitual exposición de la dentadura: si la pastora del Nacimiento es el personaje llano que ni en un marco solemne puede contener la franqueza de su risa, el cardenal Cervantes muestra los dientes dejados al aire por las indiscretas mandíbulas descolgadas de los muertos.

La técnica del barro cocido tuvo un excelente continuador local, Pedro Millán, y se cruzó en Sevilla con la brillante tradición de la *terracotta* italiana a través de piezas importadas (en la catedral y en el convento de Santa Paula se conservan relieves del taller de Andrea della Robbia) y, poco después, de la presencia en la ciudad de un importante escultor florentino, Pietro Torrigiano. Aunque el hecho que le ha dado más fama es el puñetazo con el que, siendo adolescentes, partió el tabique nasal de Miguel Ángel, Torrigiano fue un artista de gran talento, del que se conservan soberbias piezas en



La pastora y el cardenal.

la catedral de León y en el Museo de Bellas Artes hispalense. Su mal carácter se volvió al final en su contra, pues la airada reacción contra un cliente que le regateaba el precio de una Virgen motivó su encarcelamiento en Sevilla y allí, en prisión, encontró la muerte.

Otro francés como Mercadante, Miguel Perrín, ornó con idéntico material (ya en la década de los veinte del siglo XVI) las portadas que flanquean la capilla Real, la de los Palos y la de las Campanillas, con efigies que parecen resumir el ambiente cosmopolita de la Sevilla de entonces: si la Virgen de la primera portada se asemeja, en palabras de Fernando Chueca Goitia, a una dama florentina, el resto de las estatuas resume los rasgos y atavíos que sería frecuente encontrar entre los numerosísimos extranjeros que convivían en la ciudad a cuenta de su actividad mercantil y financiera. El mismo escultor hizo en Sevilla un magnífico conjunto escultórico de *terracotta*, destinado a la capilla de Mondragón de la catedral de Santiago de Compostela, donde todavía permanece. La escultura en barro cocido, resistente a la intemperie, continuó vigente en la Sevilla barroca como alternativa exterior a las tallas en madera, y todavía encontró ecos en la actividad de Aníbal González, el arquitecto que proyectó los edificios más emblemáticos de la Exposición Iberoamericana de 1929.

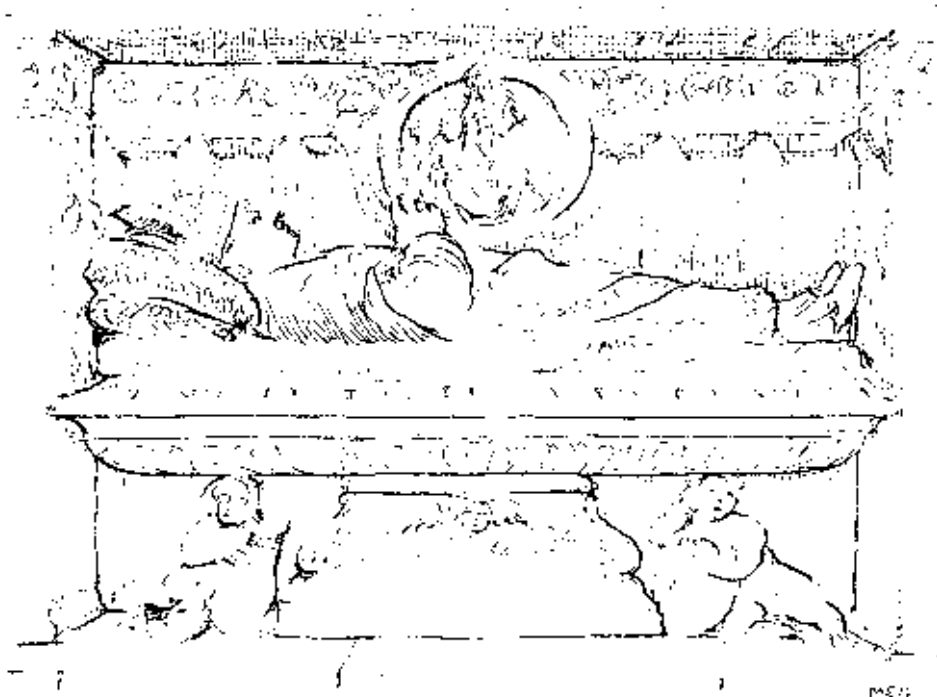
Hablando del barro como material de la escultura y la construcción, conviene hacer un aparte para referirnos un momento a las santas Justa y Rufina, pues sus hermosas efigies aparecen por todas partes en la catedral, representadas tanto en pintura como en escultura. Tiene gracia que las santas estén realizadas, en las portadas descritas, en *terracotta*; o sea, el material propio del oficio del que son patronas. La identificación de Justa y Rufina con la ciudad hace que, desde sus primeras efigies, se las represente flanqueando el principal emblema arquitectónico de Sevilla, la torre de la catedral, que a veces aparece como una verdadera maqueta arquitectónica. Acompañando a la Giralda, las protectoras del gremio de los ceramistas parecen querer subrayar el papel de la torre sevillana, con sus muros de ladrillo y su decoración de cerámica esmaltada, como la cumbre de lo que se puede llegar a hacer con el barro cocido.

DESEMBARCO RENACENTISTA

Andrea della Robbia y Pietro Torrigiano son nombres de primera fila en el arte renacentista florentino, y la presencia de creaciones suyas en la capital hispalense avalan la conexión de la ciudad andaluza con Italia. A la llegada de obras y de artistas adscritos

al Renacimiento en el campo de la pintura (que después referiremos) y la escultura se añadiría un cambio de rumbo en la propia arquitectura de la catedral, que pronto adoptaría las formas clásicas. Aunque la catedral es un templo gótico, su conclusión por la cabecera, con la nueva capilla Real, y la adición de las dependencias necesarias (contaduría, sala capitular, sacristía...) ya en el siglo XVI lo convirtió, como enseguida comprobaremos, en uno de los monumentos clave de nuestro Renacimiento.

La consolidación del nuevo estilo en la catedral se hizo a través de una pieza escultórica, el sepulcro de Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla en los años de transición de un siglo a otro. La creación del monumento funerario fue gestionada a principios del quinientos por el conde de Tendilla, que se lo encargó a Domenico Fancelli. El escultor ejecutó la obra en Italia, y fue su carta de presentación para los importantísimos encargos, todos en mármol de Carrara, que luego habría de realizar para nuestro país: el cenotafio del infante don Juan en Ávila y el de los Reyes Católicos en Granada. Algo posterior, pero también hecho por italianos, es el sepulcro del obispo de Scalas, que además de su excelencia artística muestra una curiosa disposición, repetida en varias capillas de la catedral: con el fin de procurarse una sacristía propia, el sepulcro-retablo se levanta del suelo, formando una especie de tribuna o balcón elevado bajo el que se sitúa esa estancia auxiliar.



Sepulcro de Scalas.

Tales sepulcros fueron acompañados por infinidad de elementos arquitectónicos «prefabricados» (columnas, fuentes, portadas...) que desembarcaban en Sevilla, requeridos por la nobleza local, provenientes del puerto de Génova. La urbe andaluza se llenó de mármoles italianos, complementados por el gusto coleccionista que se surtía de los restos del propio subsuelo hispalense y del mercado de antigüedades italiano. De todo ello es buena muestra la llamada casa de Pilatos, que como el palacio de Mirabel en Plasencia mantiene buena parte de su colección de antigüedades. El mármol y la *terracotta* tuvieron al fin una ocasión para expandir sus dominios, logrando que Sevilla se convirtiese al Renacimiento: en 1526 se celebró en ella la boda de Carlos V con Isabel de Portugal. La metrópoli andaluza se revistió con una escenografía (concebida seguramente por Diego de Riaño, arquitecto de la catedral) que la presentaba como una ciudad clásica, ornada por arcos de triunfo, alegorías y demás componentes de una estética festiva más o menos basada en la Antigüedad. Es curioso que estas arquitecturas efímeras, tramoyas pintadas sobre materiales fungibles, fueron muchas veces el vehículo de introducción de novedades estéticas: era difícil que el cliente aceptase, en una obra definitiva, formas demasiado atrevidas, pero el arte efímero que acompañaba fiestas y celebraciones deparaba a los maestros —además de una fuente de ingresos superior, muchas veces, a la que le reportaban las creaciones perdurables— un campo muy oportuno para la experimentación.

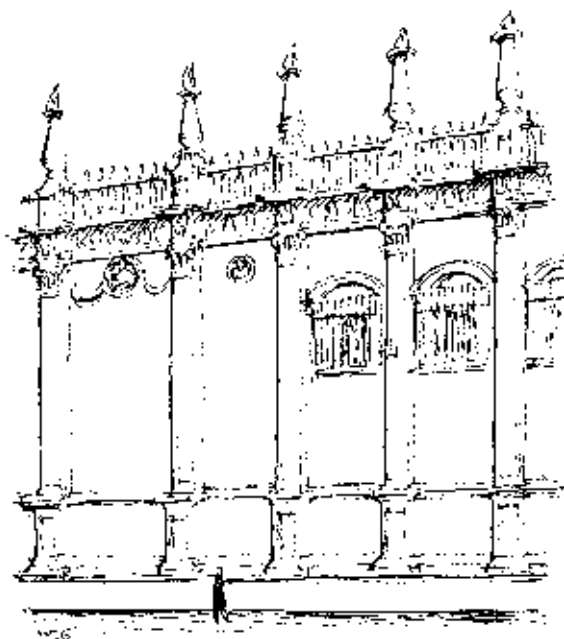
APAREJADORES Y CANTEROS

Superada la reconstrucción del cimborrio, con notable mengua de su complicación y tamaño, por Juan Gil de Hontañón, el arquitecto que condujo el cambio del gótico al Renacimiento en la catedral fue Diego de Riaño, de quien se han ido conociendo datos gracias a las investigaciones de los últimos años; su obra maestra, la sacristía mayor catedralicia, fue durante mucho tiempo atribuida a Diego de Siloé, el autor de la catedral de Granada. Riaño, de origen cántabro, trabajó también en el nuevo edificio consistorial de Sevilla, que es una de las construcciones más ricas y originales de su tiempo, plagada de referencias a la raigambre clásica, mítica e histórica, de la ciudad: como en la Alameda, saneada y reformada por la misma época, las imágenes que presiden el conjunto son las de Hércules y Julio César. En la catedral, Riaño inició el proceso de construcción de las diversas dependencias que, parapetadas tras una fachada común, se adosan al ángulo sureste de la catedral. Las primeras en hacerse fueron las dos sacristías: la de los Cálices, todavía con abovedamiento gótico,

y la Mayor, que tuvo que ser terminada por el vasco Martín de Gainza a raíz de la muerte de Riaño.

Antes de describir someramente las estancias renacentistas situadas tras la citada fachada común, conviene resaltar una característica peculiar de esta parte del templo. La catedral necesitaba proveerse de una serie de instalaciones, coherentes con su magnificencia y tamaño, pero en vez de ir levantándolas según se pudiese se optó por acotar primero un área donde, ateniéndose a sus límites, fueran colocándose después los diferentes espacios como las piezas de un gigantesco puzzle. La decisión de homogeneizar exteriormente una serie de espacios heterogéneos, envolviéndolos con una fachada regular, es algo que ya hemos visto en Santiago, aunque allí se trataba de dar regularidad a los sucesivos elementos que se habían ido incorporando, a lo largo de varios siglos, a la ya de por sí irregular cabecera románica, llena de entrantes y salientes. En Sevilla, sin embargo, la erección de la fachada que se conoce como «de la Contaduría» fue una decisión de principio, que habría de funcionar como condicionante de lo que se construyese detrás de ella y que hace que, desde el exterior, la única manera de adivinar qué se esconde tras sus altos muros sea observando las linternas y remates que asoman, con mayor o menor éxito, por encima de su cornisa.

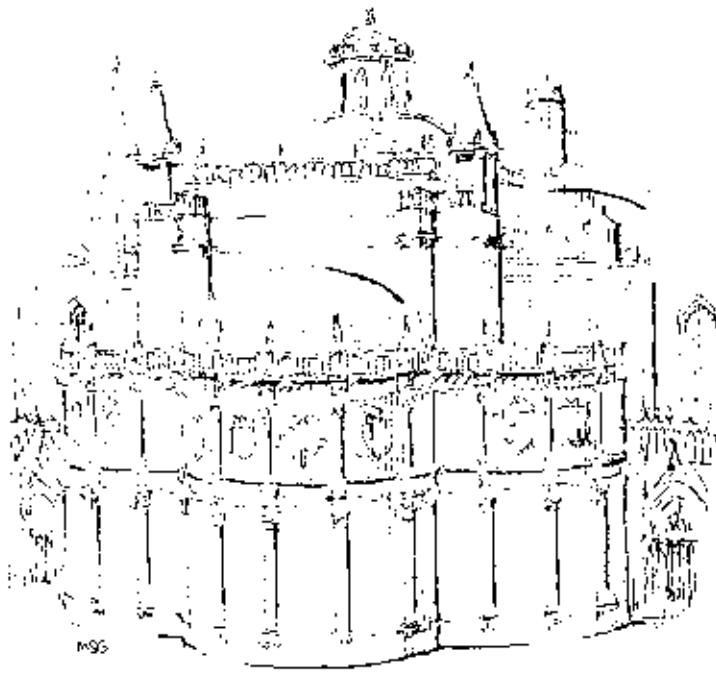
Los arquitectos que intervinieron en este singular conjunto renacentista adosado al templo (Diego de Riaño, Martín de Gainza, Hernán Ruiz y Asensio de Maeda), formado por una serie de estancias y patios envueltos por la fachada antes referida, encontraron un especial gusto en dar con soluciones brillantes y originales, traducidas tanto en la abundancia del ornato como en la propia forma arquitectónica. Quien pasea hoy por estas salas se siente envuelto por un ambiente que tiene mucho de civil, más relacionado con el orgullo con el que hacían ver sus hallazgos los artistas del Renacimiento y con las contingencias del gobierno de la archidiócesis que tenía lugar en ellas que con el ambiente religioso que pudiera contagiarle el templo que las preside. Ante la variedad de bóvedas y cúpulas, la abundancia de esta-



Detalle de la fachada de las dependencias renacentistas, llamada «de la Contaduría».

tuas y relieves, las columnas gigantescas de la sacristía mayor o el aspecto del patio del antecabildo, tratado como si fuese la versión pétreo del atrio de una *domus* romana, no es difícil recordar la forma de los establecimientos termales de la Antigüedad; tanto que no extrañaría demasiado encontrarse la gran pila de mármol del patio de los Naranjos, rescatada de unas desaparecidas termas, instalada en el centro de algunas de estas estancias. El aire civil de esta parte de la catedral, dedicada a la administración y a las funciones prácticas mientras el templo asumía el desarrollo del culto, queda subrayado por las propias representaciones escultóricas que la jalonan. En ella se representan figuras de virtudes y ciertos pasajes bíblicos, elegidos para servir de recordatorio de los principios morales que habrían de regir la conducta de los miembros del cabildo que gobernaban la catedral y la diócesis; un aparato simbólico que recuerda mucho a las ejemplarizantes alegorías del buen y del mal gobierno que presiden el salón principal del palacio público de Siena.

A la muerte de Diego de Riaño, Gainza se encontró ante la oportunidad de convertirse en maestro mayor de la catedral, aunque debió de verse sobrepasado ante semejante responsabilidad. Despojado del control que ejercería Riaño sobre él cuando era ayudante suyo, Gainza afrontó la construcción de la nueva capilla Real (destinada a rematar el templo por la cabecera y a acoger definitivamente los sepulcros reales) con la incontinencia de quien pretende demostrar a toda costa, incluso cayen-



Exterior de la capilla Real.

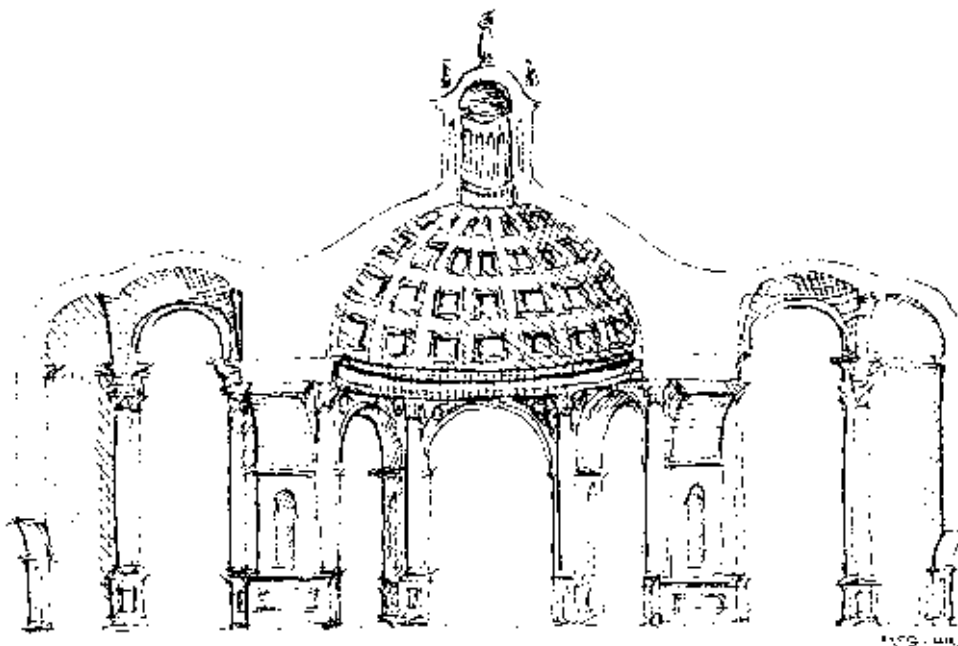
do en la imprudencia, sus cualidades. Lejos de convertirse en la obra que anhelaba su autor, que debió de poner en ella todos sus recursos técnicos y estéticos, la capilla Real fue criticada desde muy pronto. Más que el supuesto exceso y desorden ornamental que se le achacan, cabe reprochar que la estructura de la capilla se resintiese enseguida, obligando a recalzar sus cimientos y a tabicar, con ánimo de fortalecerla, muchas de las ventanas. Como curiosidad, debe saberse que

la profusa ornamentación del interior de esta capilla sirvió a finales del siglo XVII para acuñar el exitoso término «plateresco», aplicado por Ortiz de Zúñiga a una decoración arquitectónica que recuerda, por su finura y profusión, al trabajo de los plateros.

De todos los anexos renacentistas a la catedral, la capilla Real es el único que posee una presencia exterior propia, tratada con una potencia que hace que no se sienta amilanada, desaparecidos los muros del corral de los Olmos, por la vecindad de la Giralda. Igual que le había ocurrido a su predecesor con la sacristía mayor, Martín de Gainza murió antes de hacer la cúpula de su capilla, que fue encomendada, junto a los mencionados reparos, al mejor arquitecto que hubo nunca en la catedral de Sevilla: Hernán Ruiz.

HERNÁN RUIZ, EL JOVEN

En Córdoba hemos hablado acerca de la estirpe de los Hernán Ruiz, tres generaciones de arquitectos del mismo nombre cuya actividad abarca todo el siglo XVI y los comienzos del XVII. El más talentoso fue Hernán Ruiz II, llamado a veces «el Joven»; el problema de esta denominación es que dejamos sin apodo a su hijo Hernán Ruiz III, que entonces habría de llamarse «el Jovencísimo». Hernán Ruiz II, pues, nació en Córdoba hacia 1514, y allí se formó en el oficio, como era habitual, a la sombra de su pa-



Dibujo del *Libro de Arquitectura* de Hernán Ruiz.

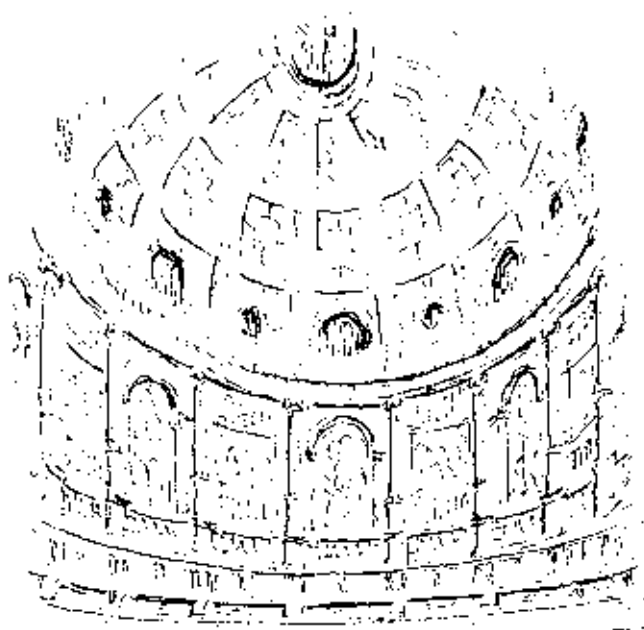
dre. Muerto este, se encargaría de continuar las obras de la catedral que se estaba erigiendo entonces en el centro de la gran mezquita de los omeyas. Curiosamente, el trabajo que le reportó mayor fama fue una nueva intervención sobre un edificio musulmán, el alminar almohade de Sevilla, que enseguida comentaremos. Su trayectoria tiene puntos en común con la de Rodrigo Gil de Hontañón, a quien tratamos en Segovia: ambos tuvieron padres inmersos aún en el ambiente tardomedieval, mientras que ellos destacaron por su formación intelectual y por redactar importantes trabajos teóricos. Aunque una parte de los que realizó Ruiz se han perdido, se conserva el *Libro de arquitectura*, que recoge dibujos y estudios suyos, muestra de su elevado nivel técnico y teórico.

Ruiz llegó a Sevilla como parte de un grupo de maestros que debían dar su parecer acerca del proyecto de construcción de un gran hospital, denominado «de la Sangre» o «de las Cinco Llagas», encomendado a Martín de Gainza y que hoy, restaurado por Ricardo Aroca, es la sede del Parlamento de Andalucía. A la muerte de Gainza, en 1555, se convocó un nuevo sanedrín de arquitectos para la terminación de otra de sus obras, la capilla Real catedralicia; fue una oportunidad que Hernán Ruiz aprovechó para hacerse cargo de esas dos magnas empresas, y fue además nombrado, a sus cuarenta años, maestro mayor de la catedral. En el hospital levantó la iglesia, que a decir de Chueca es «la más grandiosa organización de edificio religioso clásico que tenemos en España antes de El Escorial», y en la capilla Real subsanó los errores estructurales de su predecesor y erigió la cúpula que la cubre.

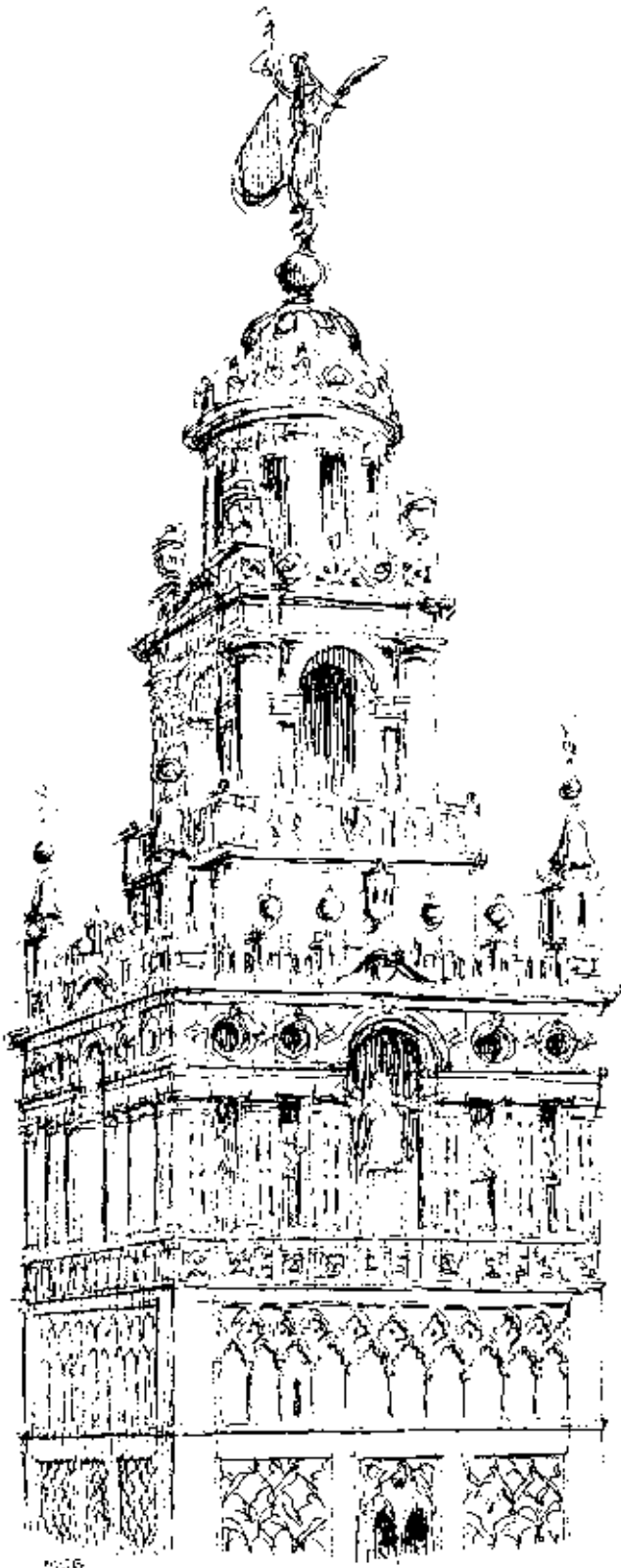
Entre las moles de la capilla Real de Gainza y de la sacristía mayor de Riaño, constreñido por la infranqueable fachada de la Contaduría, a Hernán Ruiz le quedaba un esquinazo donde alojar dos nuevas dependencias catedralicias relacionadas entre sí: el antecabildo y la sala capitular. Son dos piezas que, con su forma radicalmente diferente (una, rectangular; la otra, oval) componen una de las páginas señeras de la historia de la arquitectura española, y acaso puedan figurar entre los mayores logros del arte europeo de su tiempo. En ellas se conjugan maravillosamente la arquitectura y la escultura, dirigida esta última por Diego de Pesquera y Juan Bautista Vázquez; la sala capitular se cubre por una gran bóveda elíptica, la primera en hacerse con esa forma en el mundo. Está sostenida por un orden «colgante», que desmiente el efecto de pesantez al apoyar las columnas sobre ménsulas que salen a media altura del muro, un juego muy apreciado por los maestros españoles y que Hernán Ruiz aplicó también a la iglesia hospitalaria antes nombrada. Para completar, el pavimento de esta sala es una cita literal, realizada a finales del siglo XVI, del que diseñó Miguel Ángel para la reforma de la plaza del Capitolio de Roma.

Con todo, la obra que ha hecho inmortal al maestro cordobés es el remate del alminar almohade que sirve de torre a la catedral, torre que sería conocida a partir de entonces como «la Giralda» por la figura giratoria de la Fe que la corona. La efigie, probablemente la de mayor tamaño que creó el Renacimiento español, sirve de veleta o «giraldillo», una denominación esta última aplicada, con cierta frecuencia, a las estatuas-veleta: en Molina de Aragón, por ejemplo, hay un Giraldo. Aquí no se encontraría Hernán Ruiz con las dificultades estructurales que acarreaban las salas antes descritas, con sus complejas formas abovedadas, sino con otras muy diferentes: por una parte, estaba obligado a organizar una construcción que arrancaba a setenta metros de altura, para lo que contaba con la ayuda de la rampa de acceso por la que ahora ascendemos

los visitantes y que entonces también daba paso a las caballerías; por otra, lograr que el nuevo campanario armonizase con la potentísima y consolidada imagen del alminar. No hay discusión acerca de si lo consiguió: Chueca afirma que el añadido de Hernán Ruiz al alminar parece estar allí desde siempre, formando con el fuste de la torre musulmana, cuatro siglos más antigua, un conjunto ya indisoluble. El éxito de la torre fue mayúsculo, de forma que en toda el área de influencia (la Andalucía occidental y el sur de Extremadura) brotaron decenas de pequeñas girdaldas, nacidas de nueva planta a imitación de la de Sevilla. En Carmona, Écija o Jerez de los Caballeros pueden verse los ensayos, más o menos fieles al modelo, derivados de la conmoción que supuso la hermosura inigualable de la torre sevillana, tan almohade como manierista, tan musulmana como cristiana.



Sala capitular.



La Giralda.

No debemos pensar, de todas formas, que el de la Giralda es un caso aislado, pues en el Renacimiento fue muy frecuente la remoción y adaptación de edificios anteriores. En Italia son famosos los casos de la capilla Malatesta en Rímmini, reformada por Leon Battista Alberti, y de la basílica de Vicenza, envuelta por Andrea Palladio en una nueva y fastuosa arquitectura. En ambos ejemplos, los maestros italianos buscaron sobre todo ocultar los edificios medievales, conservados por necesidades ahorrativas, y eso es lo que más los distingue de los ejemplos españoles más o menos coetáneos. Antes de que Hernán Ruiz lograra su proeza con la Giralda, el gran arquitecto Alonso de Covarrubias, a quien encontraremos en Sigüenza y Toledo, añadió a la sinagoga toledana de Santa María la Blanca una nueva cabecera para transformarla al culto cristiano, y en la misma ciudad hizo otro tanto con la iglesia medieval de San Román. En todos los casos, la nueva obra se presentó como añadido enriquecedor y, sin prescindir de las formas propias de su tiempo, se logró un perfecto maridaje entre lo antiguo y lo nuevo.

Hernán Ruiz murió en 1569, con sólo cincuenta y cinco años, lo que da una triste y postrera justificación al sobrenombre de «el Joven».

De nuevo, se cumplía con él «la maldición de las cúpulas», que llevó a Riaño a dejar sin levantar la de la sacristía y a Gainza a morir antes de hacer la correspondiente a la capilla Real: la de la sala capitular, inconclusa a su muerte, hubo de ser rematada por Asensio de Maeda. Las tres décadas que ejerció su maestría le bastaron para intervenir en las catedrales de Córdoba y Sevilla, construir iglesias magníficas en esta última ciudad y en su área diocesana, numerosos palacios en la capital cordobesa y un puente, el de Benamejí, que figura entre las realizaciones más audaces de la ingeniería renacentista.

MUSEO DE LAS ARTES

Muchas veces se ha destacado el papel del arte público como detonante para la vocación de nuevos artistas. Antes de que existiesen museos, las esculturas instaladas en las portadas de las iglesias y las pinturas de sus capillas servían, aparte de su cometido religioso, como escuela y acicate de los jóvenes que desearan formarse en los oficios artísticos. El caso más celebrado es el de Florencia, donde el joven Miguel Ángel podía estar un rato observando las puertas que Lorenzo Ghiberti hizo para el baptisterio de la catedral y acercarse luego a tomar apuntes de las figuras pintadas por Masaccio en el convento del Carmen. En Sevilla, los nobles edificaron palacios suntuosos, donde llegaron a poseer colecciones extraordinarias de arte antiguo, como aún puede apreciarse en la casa de Pilatos, pero estos eran ámbitos infranqueables para la mayoría. Con las estatuas y pinturas palaciegas vedadas al disfrute general, las iglesias ofrecían sin reparo, a quien quisiera verlas, las innumerables obras artísticas que jalonaban sus altares y capillas. La escuela sevillana de pintura y escultura, que tuvo su etapa culminante en el siglo XVII, estuvo en parte originada por la irradiación y el potencial didáctico de las obras de arte que el riquísimo cabildo hispalense había ido reuniendo en su catedral.

De forma equivalente al papel de Lorenzo Mercadante en la escultura, para la pintura el pionero fue Alejo Fernández. Pese a su apellido hispanizado, era de origen alemán, y llegó a Sevilla procedente de Córdoba. Tras él trabajaron en la ciudad otros pintores formados en la escuela italiana, como el holandés Hernando de Esturmio o el bruselés Pedro de Campaña, autor, en 1547, del magistral Descendimiento que hoy se exhibe en la sacristía mayor, con sus figuras azotadas por el viento y una María, de ojos desorbitados, que muestra el instante de tensión insoportable que precede al desvanecimiento.



Detalle del Descendimiento.

Como era de esperar, el ambiente de competición (unas veces sana y otras no tanto) entre los artistas del Renacimiento se dio también en Sevilla. Los pintores pugnaban entonces por exhibir sus cualidades imponiéndose retos que se sabían difíciles: mientras Hernán Ruiz afrontaba por primera vez una cúpula elíptica, el italiano Mateo Pérez de Alesio se encaramaba a un andamio para pintar al fresco un san Cristóbal de ocho metros de altura, o el pintor Luis de Vargas aprovechaba una escena no muy común

(la genealogía que conduce desde Adán hasta la Virgen), ya representada en Florencia por Vasari, para hacer notar su pericia en la representación de la anatomía. Cruzando de lado a lado el primer término de su pintura, colocada en el altar de la Concepción, la figura desnuda de Adán se muestra como un indisimulado modelo anatómico, tanto que un admirador italiano bautizó el cuadro como *La gamba* (la pierna) por la llamativa musculatura de uno de sus miembros inferiores. El retorcimiento manierista, que llevaba a crear composiciones y escorzos forzados para dar cuenta de las habilidades del artista, recuerda un poco a la exposición actual de anclajes y artefactos en la arquitectura de la autodenominada «alta tecnología» o *high tech*: en ambos casos se trata de exhibir, con entusiasta ingenuidad, métodos y recursos técnicos que no tendrían por qué quedar a la vista y que acaban robando protagonismo al objeto mismo. Ante la obra de Vargas, pocos espectadores atienden al meritorio conjunto, pues están más preocupados por fijarse en la pierna, la famosa *gamba*.

Las pinturas lucen en la catedral de Sevilla más que en otros templos, en parte por la sencillez recatada (a pesar del tamaño) de su arquitectura y en parte porque Sevilla pertenece al grupo de ciudades que han tenido un papel primordial en la historia universal del arte pictórico. La consciencia de su valor llevó a veces a confeccionar retablos sencillísimos, sin columnas ni mazonería, formados por simples listones que enmarcan las tablas o los lienzos sin acaparar el más mínimo protagonismo: así son, por ejemplo, el de Hernando de Esturmio en la capilla de los Evangelistas o el de un seguidor de Alejo Fernández en la de la Magdalena. De fechas posteriores, no po-

dían faltar en el templo obras de Murillo, Zurbarán y Valdés Leal. La sacristía de los Cálices se muestra hoy como una sala museística de primer orden, con tablas de Alejo Fernández y, en posición presidencial, el lienzo de *Las santas Justa y Rufina* que pintó Goya por encargo del cabildo hispalense. Como siempre, la interpretación goyesca de un tema dado, por muy repetido y decantado que estuviese, resulta novedosa y genial: las santas, iluminadas por dos focos de

luz cenital, parecen actrices posando ante un telón pintado donde se representan descuidadamente la catedral y la Giralda. Los sonrosados rostros de las muchachas son idénticos al de la estatua pagana que yace, partida en trozos, a sus pies; la diferencia se encuentra en la lividez pétrea de la estatua y en su metafórica ceguera, que alude a los tiempos del paganismo y que contrasta con la lozanía y la intensa mirada, dirigida hacia el cielo, de las jóvenes conversas.

El papel de involuntario museo público, forjador en buena parte del desarrollo de las artes en Sevilla, fue acrecentándose a cuenta de la llegada a la catedral de diversas obras que no habían sido concebidas para ella. Las desamortizaciones del siglo XIX hicieron depositario al templo de multitud de pinturas y esculturas, e incluso retablos enteros, procedentes de los expolios de la exclaustación forzosa de conventos y monasterios. Algunas de las piezas más célebres conservadas hoy en la catedral, como el *Cristo de la Cle-*



Detalle de la *gamba*.



Detalle de *Las santas Justa y Rufina*, de Francisco de Goya.

mencia de Martínez Montañés o el *Ángel de la Guarda* de Murillo, tienen esa procedencia, así como el actual retablo de la capilla del Sagrario, de Pedro Roldán y Valdés Leal, que fue trasladado desde el desamortizado convento de San Francisco.

UNA CATEDRAL DE VESTIR

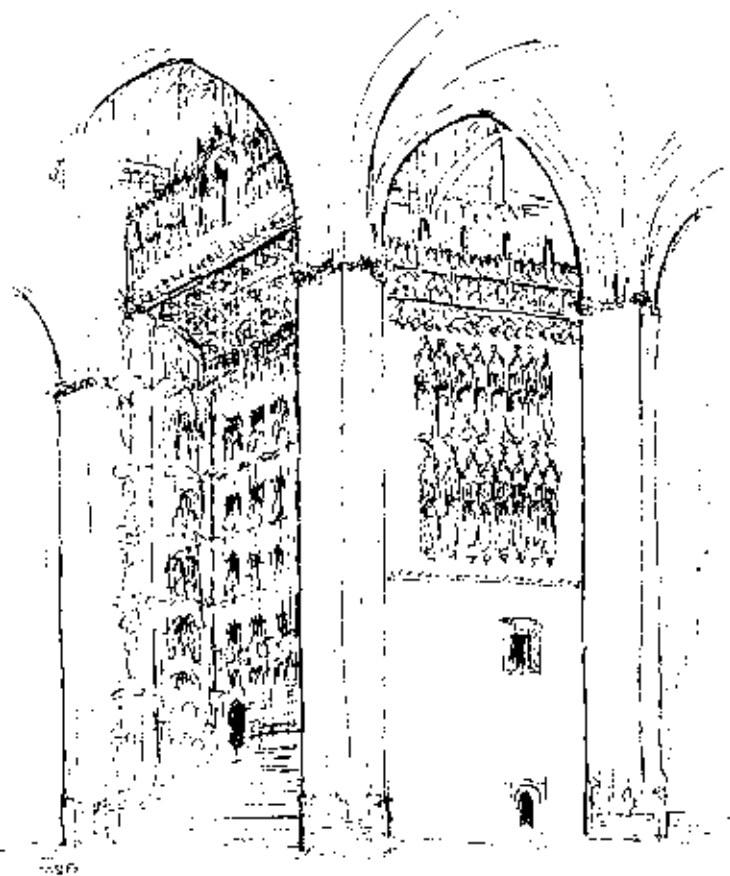
Hay un tipo muy frecuente de tallas religiosas, las llamadas imágenes «de vestir», en la que sólo las partes visibles del cuerpo (cabezas y manos) son realizadas cuidadosamente en madera policromada, mientras el resto consiste en un simple esqueleto que irá cubierto, a modo de sumario maniquí, por ropas, encajes, coronas y telas. A la vista de la sencillez formal de la catedral sevillana podríamos sospechar que, como las tallas de devoción susodichas, la de Sevilla es una «catedral de vestir», un ingente bastidor destinado a sostener y cobijar el exorno y aparato que requiere la liturgia.

El ropaje que envuelve y transforma la sobria arquitectura de la catedral es de dos tipos: permanente o temporal. El primero se refleja en los elementos habituales, como los retablos, que además de los innumerables que pueblan las capillas tienen aquí el ejemplar más aparatoso e inabarcable que pueda encontrarse. El retablo mayor de la catedral tardó en hacerse unos ochenta años, desde que lo iniciase en 1482 el flamenco Pierres Dancart hasta que recibiese los últimos añadidos de manos del gran Juan Bautista Vázquez, a quien conocimos a través de la versión que realizó para la catedral de Ávila de *La Piedad* de Miguel Ángel. El retablo es en realidad un edificio dentro del templo, una especie de torre (que engloba escaleras, sacristía y otras dependencias) con fachadas por sus cuatro lados, tres de ellas de piedra y la cuarta, presidiendo el altar, de madera dorada y policromada. Esta última, el retablo en sí, es un panel gigantesco e inextricable, que para colmo arranca de un pavimento situado más arriba de nuestras cabezas: el efecto de este pavimento, al que se accede por prolongadas escalinatas, resulta vertiginoso. Es necesario un verdadero esfuerzo para advertir, en medio de semejante maraña, alguna figura o aspecto concreto; si tuviéramos la suerte de acercarnos u observarlo pormenorizadamente en un libro, podríamos advertir que cada uno de los detalles del retablo es de altísima calidad. Algunas de las imágenes resultan memorables, como la escena con Adán y Eva o las maquetas de la ciudad y de la catedral, colocadas en la predela, a las que aludimos en un apartado anterior.

Frente al altar, haciendo conjunto con él y guarnecido también por rejas, está el coro gótico. Es de los pocos que conservan en España todos los objetos que le co-

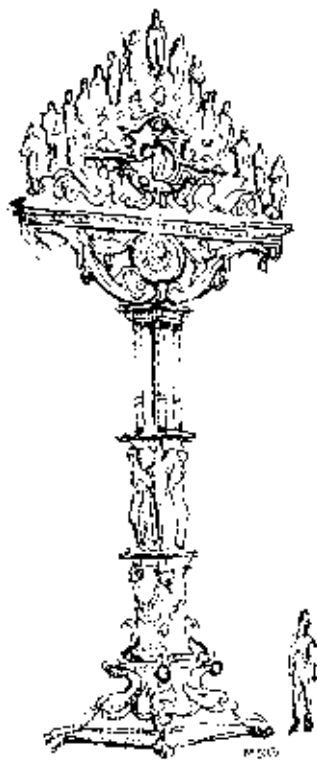
rresponden: el monumental facistol colocado en su sitio (los dibujos del pavimento demuestran que la posición de cada elemento está perfectamente meditada) y los dos órganos barrocos coronando las voces antifonales del coro. Por fuera, el conjunto es espléndido, con tramos hechos en el siglo XVI (capillas de los Alabastros), el XVII (trascoro) y el XVIII (capillas bajo los órganos), en los que el brillo de las maderas y las piedras nobles denota la riqueza con la que quiso ser revestido. En la tupida coronación barroca de madera, cuajada de esculturas, trabajó Pedro Duque Cornejo, el escultor sevillano al que vimos partir hacia Córdoba, ya muy mayor, para crear la sillería coral de la mezquita-catedral, con la que culminaría su carrera.

Además de estos elementos permanentes, en Sevilla tenemos noticia, más que en ninguna otra catedral, de multitud de componentes más o menos móviles, efímeros o temporales, que servían a la liturgia en ocasiones señaladas. A este género pertenecen los monumentos de Semana Santa y del Corpus, el tenebrario de los oficios de tinieblas o los catafalcos que sirvieron para rendir tributo a la monarquía tras la muerte de distintos reyes. Todo este aparato significativo, con un claro componente teatral, responde a lo que sucede en la misma ciudad, donde todavía siguen aparejándose arcos triunfales, gradas y tramoyas efímeros en las ocasiones festivas. Son las señales de pervivencia de la Sevilla del Barroco, un período que es, según afirma Bonet Correa, el que más ha marcado la cultura andaluza; la escenificación ciudadana se proyecta en la catedral, cuyo espacio abovedado funciona como una cámara oscura que recoge con fidelidad las imágenes de lo que sucede en la propia escena urbana.



Esquema de la *torre del retablo*
(no se han dibujado las rejas).

El Monumento de Semana Santa era una especie de torre de madera, un templete clásico tan alto como las propias bóvedas que lo cobijaban, concebido para exponer durante esa festividad el Santísimo. Confeccionado entre los siglos XVI y XVII, estaba formado por órdenes de columnas y multitud de estatuas, y se montaba cada año en la nave mayor, entre el trascoro y la fachada de los pies. El montaje anual del Monumento en la catedral llegó hasta los años cincuenta del siglo XX, cuando una dañina interpretación de los preceptos del Concilio Vaticano II dio al traste con él. Sus restos reposan hoy en algún almacén, a la espera de que fructifiquen las reivindicaciones que ven en esa pieza litúrgica, en vez de un mueble más o menos prescindible, una obra singular de la historia del arte español, por más que sus columnas y entablamentos no sean de piedra, sino de madera. De plata es el Monumento del Corpus, que, aunque muy menguado tras su accidentado traslado a Cádiz para salvarlo del expolio napoleónico, sigue siendo montado anualmente en la catedral. Como la custodia (elemento al que dedicaremos atención en Toledo) y el tenebrario, forman parte de la exaltación de determinadas festividades, aunque a nosotros nos interesen sobre todo por su valor artístico. La custodia sevillana es obra de Juan de Arfe, descendiente del gran Enrique de Arfe y autor de un interesantísimo trata-



Tenebrario.

do, que fue publicado en 1585 en Sevilla, por los mismos años en que trabajaba en la custodia hispalense; por su parte, el tenebrario supera su condición de luminaria, característica que referimos en Plasencia, para convertirse en una pieza magistral, inmensa como corresponde al ámbito de la catedral de Sevilla. Fue diseñado por Hernán Ruiz II, que aquí, ayudado por el metal y la madera, pudo crear formas libérrimas, masas enormes apoyadas en finísimas columnillas, como si se tratase de una arquitectura dibujada en el aire. Al igual que en el facistol y en la sala capitular, para el tenebrario tuvo Ruiz como colaborador al escultor Juan Bautista Vázquez, *el Viejo*.

El boato que reviste periódicamente al culto que tiene lugar en la catedral de Sevilla estaría incompleto sin una mención a los Seises. En origen, se trataba de los mozos de coro, a los que la iglesia daba manutención, alojamiento y formación a cambio de que colaborasen como auxiliares y prestasen sus voces blancas al coro capitular. Algunos de estos niños eran castrados para que conservasen el timbre

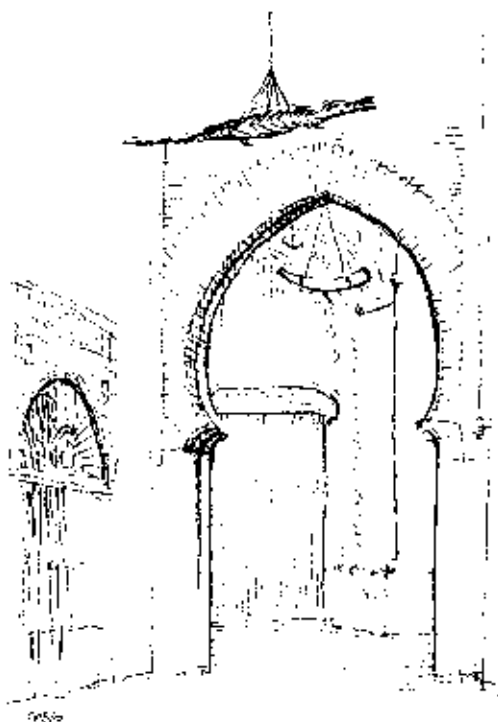
de voz en su edad adulta, una operación que a veces era promovida, cuando las tenían, por sus propias familias, que veían en ello una oportunidad laboral para el muchacho. En Sevilla las noticias de cantantes castrados llegan hasta comienzos del siglo XIX, y en otras partes el fenómeno pervivió aún más: como es sabido, existen grabaciones del canto de un castrado de principios del XX. En ocasiones, los niños eran disfrazados de pastores o de ángeles para contribuir a las escenificaciones que eran tan usuales en las iglesias. Entre los siglos XVI y XVII se fijó la vestimenta y el número de los niños que danzan ante el altar tañendo castañuelas; así, Sevilla es hoy la única catedral en la que permanece (desprovisto, por supuesto, de sus componentes más oscuros) el eco de los antiguos mozos de coro.

MONSTRUOS EN LA CATEDRAL

Como cualquier sede de poder, las catedrales solían recibir multitud de ofrendas y regalos de sus fieles y visitantes. La mayoría eran joyas que se incorporaban al tesoro sacro del templo, independientemente de su origen religioso o laico: en la custodia de Barcelona, los elementos procedentes del mundo civil (cinturones, coronas, adornos...) casi superan en número y entidad a los de tipo devoto. También pudimos comprobar que la gargantilla de la enamorada del caballero Suero de Quiñones acabó luciendo, dentro de la catedral compostelana, en el cuello de la imagen de Santiago Alfeo; a esa misma catedral le entregó la reina Isabel de Portugal, que peregrinó hasta ella en 1325, los atributos y joyas propias de su cargo. Asimismo era frecuente que se ofreciesen a los templos paños ricos, armas, libros, imágenes...

En la catedral se acopiaban, además, otros regalos más heterodoxos, similares a los «productos típicos» que pueden traerse de los viajes a destinos lejanos. Antes de que Cristóbal Colón volviese de América con aves exóticas (e, incluso, con humanos aborígenes), hubo en Sevilla, pasados doce años de la conquista cristiana, una embajada egipcia que trajo consigo un elefante y un cocodrilo. También los acompañaba «una asna muy hermosa rayada de una banda blanca y otra prieta», o sea, una cebrá. De estos peculiares presentes de finales del siglo XIII se conservan todavía recuerdos en la catedral, en un lugar del patio de la mezquita que se denomina, por el retocadísimo cocodrilo disecado que allí pende, «la nave del Lagarto».

En este aspecto, los templos antiguos vuelven a parecerse, como advertimos en la introducción, a los palacios. En estos últimos era frecuente que se conformasen, junto a las pinturas y esculturas de rigor, colecciones de un tipo más caprichoso y variopinto, defini-



Nave del Lagarto.

das bajo el nombre de «gabinetes de maravillas». Allí podían mezclarse joyas y medallas con libros curiosos, restos de animales más o menos singulares (caparazones de tortuga o dientes de narval, que solían interpretarse como cuernos de unicornio), antigüedades reales o falsas, relojes, esferas armilares, estatuas parlantes, autómatas... Parte de estas piezas procedían del gusto del propietario, que podía sorprender con ellas a sus visitantes y amigos, y otras eran el resultado de regalos que buscaban la singularidad. En las iglesias resulta todavía frecuente encontrarse con animales disecados, normalmente de origen remoto, como grandes reptiles o especies marinas. Hay quien explica la presencia de estos «monstruos» en los templos por la supuesta identificación entre el reptil vencido y el demonio, pero no hace falta acudir a esos paralelos moralizantes. En la colegiata de Berlanga de

Duero se conserva un caimán disecado que trajo de sus viajes transoceánicos un insigne hijo de la villa, el dominico fray Tomás de Berlanga, quien quiso regalarlo al templo. En la iglesia segoviana de Santa María la Real de Nieva figuran como obsequios o exvotos una serpiente pitón y la dentadura de un pez sierra, y el curioso podrá encontrar más reptiles en el colegio del Patriarca de Valencia o en la iglesia de Viso del Marqués.

Al ver el cocodrilo y el colmillo de elefante de la nave del Lagarto, no extraña que este tipo de objetos espoleasen la imaginación de los feligreses. Cuando pasase el tiempo, casi nadie recordaría la razón de su presencia, y su aspecto extraño los haría derivar enseguida hacia el terreno de lo legendario: es el caso del famoso «topo» de la catedral de León, al que se atribuyó popularmente los males estructurales del edificio, pues se ocupaba de excavar maliciosamente los cimientos con el fin de echarlo abajo. Como ha demostrado un análisis reciente, el ingente «topo», que aún cuelga en los muros del templo leonés, es un caparazón de galápago que alguien ofrecería en su día como presente, valioso por su rareza, a la catedral.

Sobre la nave del Lagarto no podemos dejar de hacer una apreciación. Es un punto muy significativo del templo, revelador como pocos de la historia de su construcción, donde se superponen un arco de ladrillo de la antigua mezquita con otro

gótico de la catedral. A finales del siglo XIX se cubrió ese espacio con un artesonado antiguo, que fue eliminado en 1992. Al quitar esa hermosa techumbre, los autores del moderno proyecto de reforma no sólo demostraron ser insensibles al aspecto magnífico adquirido por el lugar gracias a la suma de elementos de distintas épocas y procedencias, sino que parecieron ignorar una cuestión fundamental: buena parte del tesoro catedralicio procede, como ya hemos apuntado, de los conventos desamortizados, y este artesonado era, al respecto, tan digno de su nuevo emplazamiento como cualquier talla o pintura. Además, las techumbres de madera eran con frecuencia cambiadas de sitio, como demuestran los documentos que hablan, por ejemplo, de nobles que regalaban artesonados de sus palacios a los reyes. Lo que ha sustituido al desaparecido artesonado es, por otra parte, una techumbre con cerchas metálicas paupérrimas y vergonzantes, más propias de una nave industrial que de una catedral.

VENERADAS MARIONETAS

En el retablo mayor de la capilla Real está la imagen de la Virgen de los Reyes, originaria del siglo XIII. Lo peculiar no es que sea un ejemplo muy antiguo de las mentadas imágenes de vestir, sino que la estructura corporal de María y del Niño estaba concebida para permitir el movimiento de las cabezas y las manos, que se accionaban en determinados momentos de las celebraciones religiosas.

Muchos retablos incorporaban antiguamente mecanismos que facilitasen su uso en las distintas festividades o que añadiesen animación (nunca mejor dicho) al culto. En el retablo de la burgalesa cartuja de Miraflores, de finales del siglo XV, la escena central de la predela giraba para adaptarse al calendario litúrgico, y en la catedral de Murcia tenía lugar, durante el Corpus, una tramoya con ángeles autómatas que se movían. Las imágenes animadas poseían a veces una función muy específica, como la talla de Santiago de Las Huelgas de Burgos, que, a falta de algún seglar que tuviese un rango superior al del rey, ordenaba caballeros a los monarcas gracias a un brazo móvil. En Segovia, en la iglesia de San Justo, el Cristo de los Gascones tiene los brazos articulados, lo que ha inspirado a la investigadora y dramaturga Ana Zamora una bellísima recreación de los dramas litúrgicos medievales. Incluso cuando no poseían mecanismos, muchas veces se atribuía la capacidad de movimiento a las imágenes sagradas, como muestra de su cualidad milagrera. Algunas son célebres, como el Cristo de la Vega, en Toledo, cuyo brazo caído (señal indudable de que en origen pertenecía

a un Descendimiento, por lo que la razón de su postura se debe a que su cuerpo estaba siendo desenclavado) dio lugar a numerosas leyendas y obras literarias.

La Virgen de los Reyes es, en realidad, una reliquia incommensurable del origen etimológico de la palabra «marioneta», que procede de las pequeñas imágenes de la Virgen (*mariettes* o *marionnettes*; o sea, «pequeñas Marías») que en la Francia medieval ayudaban a escenificar la vida de la Virgen, quien a partir de los siglos XII y XIII cobró un nuevo papel como intercesora benevolente entre el Dios justiciero y los hombres. No sabemos gran cosa de cómo eran usadas esas sacras marionetas, pero la antigüedad y el muy probable origen francés de esta Virgen sevillana la convierten en una joya, cultural y cultural, de primerísimo orden. El marco barroco que la envuelve hoy no puede ser más adecuado, ya que, si nos fijamos bien, se asemeja a un auténtico teatrillo, donde sólo falta que se dé inicio a la música del órgano vecino y al movimiento de la Virgen y de los santos para que comience la representación. No es casualidad que la palabra «retablo» definiese hace siglos tanto el mueble con figuras que exaltaba el altar como el escenario ambulante donde los titiriteros representaban, a la manera del cervantino Maese Pedro, sus historias de fábula.

Al hilo de estas antiguas representaciones, con tallas de madera y trapo haciendo el papel de personajes de la historia sagrada, es muy probable que el hombre actual crea verse ante manifestaciones de una antigua superstición, en las que tendría un papel primordial la ignorancia de los fieles, que asistirían embobados al movimiento «milagroso» de sus imágenes de devoción. Sin embargo, a nadie se le escaparía entonces la presencia de los hombres que accionaban palancas y cuerdas bajo el altar o el palio procesional, igual que ningún espectador actual confunde a un actor con Hamlet o una pantalla de proyecciones con la vida real. El prodigio de la representación, antes y ahora, es que el espectador, de forma voluntaria y consciente, decide abandonarse a lo que ve, quedar en suspenso para entregarse a aquello que, dispuesto ante un simple escenario, lleguen a transmitirle los intérpretes, sean de palo o de carne y hueso.

LO RELIGIOSO Y LO CIVIL

Los límites de la catedral no estaban circunscritos a los muros exteriores de la iglesia mayor, pues, aparte de los edificios habituales (palacio del arzobispo, casas de los canónigos, hospital...), existían actividades que hacían fluctuar las lindes entre la potestad religiosa y la civil. En las gradas de la catedral —el zócalo escalonado que aún se mantiene en la parte externa de lo que queda de los muros de la mezquita— hubo siem-

pre gran trasiego: las reuniones populares, llamadas «cabildos», se celebraban allí desde finales del siglo XIII, y Cervantes retrató en algunas de sus *Novelas ejemplares* la pillería que se aprovechaba de aquellas multitudes. Por otra parte, las columnas unidas por cadenas que rodean gran parte del templo indicaban los límites de la jurisdicción eclesiástica, con consecuencias como el acogimiento de los perseguidos por la justicia.

La actividad civil rebasaba hacia el interior del templo el límite dibujado por los muros y por las hileras de columnas exteriores, de forma que lo religioso y lo secular se entremezclaban: en el patio de los Naranjos se celebraron mercados y ferias anuales, y las aglomeraciones seguirían produciéndose cuando se instaló, en el lado oriental del patio, un púlpito desde el que predicar a cielo abierto, a la manera de los altares que presidían las plazas mayores de Medina del Campo y Valladolid. Aun fuera del recinto, la zona inmediata a las gradas y a la puerta del Perdón siguió teniendo, tras la prohibición de las ferias del patio, un carácter comercial que todavía mantiene en la actualidad y que sin duda influyó, como indica Antonio Collantes, en la elección del tema del relieve que hizo Miguel Perrín para ese acceso a la catedral: la expulsión de los mercaderes del templo.

El uso de la catedral como lugar para los negocios llevó a la construcción, en el siglo XVI, de la vecina lonja de mercaderes, aunque la de Sevilla no puede considerarse fruto de una decisión pionera: uno o dos siglos antes, muchas ciudades de la Corona de Aragón construyeron lonjas de comercio con el fin de dar un marco adecuado a la actividad comercial y financiera y, también, para desahogar a los templos de



Las gradas y la puerta del Perdón, ornadas con tapices, a partir de una pintura de Domingo Martínez (siglo XVIII).

la presencia en ellos de tratantes de toda índole. La intersección entre actividades religiosas y civiles se palpaba asimismo en el corral de los Olmos, un espacio cercado, heredado de la vieja mezquita, que pervivió junto a la capilla real hasta finales del siglo XVIII, y donde el cabildo tenía alquilado al Ayuntamiento de la ciudad un lugar donde celebrar sus juntas concejiles.

LOS DIOSES DEL ARZOBISPO

En otros capítulos del libro, como los dedicados a León y Segovia, nos hemos referido a los barrios donde vivían los canónigos como parte integrante del conjunto catedralicio, aunque estén fuera del templo al que hoy asignamos en solitario el nombre de «catedral». En Sevilla, la canonjía estuvo hasta el siglo XIX en la zona de la calle Abades, al lado de otro elemento fundamental del complejo catedralicio, el palacio arzobispal.

Las viviendas del arzobispo y de los canónigos eran vecinas al templo, y por eso es más fácil relacionarlas como partes de un conjunto homogéneo, mas, como ya apuntamos en la introducción, la estructura catedralicia comprendía otros elementos, a veces físicamente alejados del edificio que los preside y aglutina. Ejemplo de esto son las residencias suburbanas que poseían los prelados, como cualquier miembro de alto rango en la sociedad del antiguo régimen, para la explotación agrícola y el disfrute personal. En España quedan muchos de esos palacios episcopales alejados del centro de gobierno de la diócesis, inexplicables hoy si desconocemos su relación con la red de posesiones que la catedral tuviese dentro del territorio diocesano: recordemos ahora la casa del obispo de Cuenca en Pareja, el castillo de La Pelegrina, perteneciente al obispado de Sigüenza, la fortaleza del prelado de Segovia en Turégano o, mucho más antiguo, el palacio fortificado del obispo de Gerona en La Bisbal, que en su aspecto actual se asemeja a los palacios torreados que presiden las plazas públicas de la Toscana italiana.

La catedral de Sevilla poseyó, desde los tiempos de Alfonso X, el señorío de Umbrete, a unos quince kilómetros de la capital, con una granja dedicada a la explotación agrícola. Con el tiempo, la posesión fue delimitando una zona para convertirla en casa de descanso y recreo, definida en el período barroco como un verdadero palacio, unido a la iglesia local por un arco que permitía al prelado pasar de un edificio a otro por las alturas, sin pisar la calle. Tras un incendio, el palacio de Umbrete se definió en su forma actual en el último tercio del siglo XVIII. Su aspecto es el usual en las grandes residencias andaluzas, con una fachada monumental y un patio porticado,

pero en este había además un componente del mayor interés: los jardines, que fueron los más ricos en escultura de la Andalucía barroca junto a los del Retiro de Churriana, cerca de Málaga. Había en ellos medio centenar de estatuas de mármol, entre bustos y figuras completas, que componían un verdadero Olimpo pagano para solaz del obispo católico, en el que junto a los dioses de la Antigüedad se erigían esculturas de musas y faunos. Todas ellas fueron arrancadas del lugar, a mediados del siglo XIX, a raíz de las desamortizaciones, que respetaron la propiedad del palacio pero enajenaron el señorío eclesiástico.

Algunas de esas estatuas, de excepcional calidad, pueden contemplarse hoy en el jardín de las Delicias de Sevilla, aunque muchas se perdiesen por culpa de la barbarie asociada a la embriaguez nocturna, que en los últimos años ha encontrado víctimas inermes para su encono en las esculturas de nuestros parques históricos. Tampoco ayuda, en el mentado jardín, el papel de comparsa de un montón de bustos modernos, de piedra artificial y mérito mediano, que si para algo sirven es para resaltar aún más la calidad de las pocas estatuas de mármol, procedentes de Umbrete, que quedan: un angelote, una Venus mutilada, la musa Urania, el dios Pan. Respecto del palacio, después de las agresiones sufridas a cuenta de añadidos y ampliaciones recientes (en los años sesenta y noventa del siglo pasado), permanece intacta su unión física con la iglesia a través del arco de Palacio, y en los muy mermados jardines luce aún, despojado de su entorno escultórico, el cenador desde el cual los arzobispos de Sevilla contemplarían complacidos a los dioses paganos que, en sus escapadas de la capital, les ayudarían a descansar de la iconografía católica que allí imperaba.

EL SALTO A ULTRAMAR

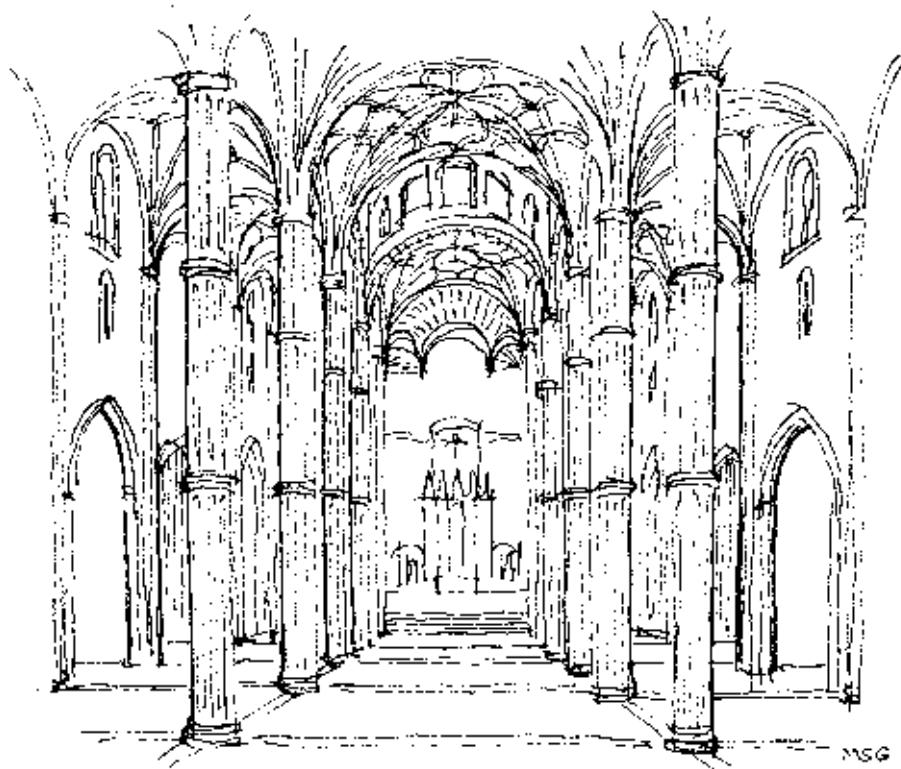
El sepulcro decimonónico de Cristóbal Colón, al que antes hemos aludido, da realce escultórico a la íntima relación entre la catedral sevillana y el continente americano. El hijo del descubridor, Hernando Colón, también está enterrado en el templo, y a él legó su valiosísima biblioteca, instalada en una nave del patio de la vieja mezquita bajo la denominación de «Biblioteca Colombina».



El dios Pan.

Leopoldo Torres Balbás ya intuyó en su día el paralelismo entre las catedrales de Sevilla y México, cuya planta «reproduce la del gran templo andaluz reducida a tres naves». Como señala Pedro Navascués, cuyos estudios seguimos en este apartado, cuando las leyes de Indias establecieron la organización de la Iglesia en el Nuevo Mundo tomaron la catedral metropolitana de Sevilla como modelo y, durante algunos decenios, incluso como cabeza eclesiástica. La lejanía física entre las nuevas diócesis y la archidiócesis hispalense, que retrasaba y dificultaba cualquier gestión, condujo a que Carlos V nombrase en 1547 tres nuevas archidiócesis americanas: Santo Domingo, México y Lima. Navascués relata el «viaje de las catedrales» hacia los territorios recién conquistados haciendo parada, como los navíos que transportaban a los hombres, en las islas Canarias: así, la catedral gótica de Las Palmas podría verse tanto como la primera gran catedral erigida a larga distancia de la Europa continental como el jalón insular de un fructífero trayecto catedralicio camino de América.

La catedral más antigua del continente americano, la de Santo Domingo, es todavía un templo relativamente pequeño, con naves góticas y una peculiar fachada renacentista; pero los otros dos templos metropolitanos, los de Ciudad de México y



Interior de la catedral de Las Palmas.

Lima, copian con gran fidelidad la disposición de la catedral sevillana, espejo de su papel de modelo para las de América. En ambas se da la peculiar disposición de la cabecera, con dos portadas flanqueando la llamada capilla Real que allí, lógicamente, prescinde de enterramientos para convertirse en un tributo simbólico a la monarquía española. En las catedrales americanas es frecuente que se apostillen los reglamentos con la frase «como en Sevilla», algo que va más allá de la forma arquitectónica para englobar también la organización jurídica y eclesiástica y el reconocimiento de la ciudad hispalense como poseedora del monopolio comercial con las Indias.

La resonancia americana de la catedral de Sevilla se advierte en multitud de detalles. A este nuevo destino fueron maestros castellanos, extremeños y andaluces para dirigir la construcción de los templos, contando con la mano de obra de canteros y operarios locales. La capilla hispalense de la Virgen de la Antigua fue el lugar de partida y llegada de la primera vuelta al mundo, y su imagen titular, que en origen estaba pintada en los muros del mihrab de la antigua mezquita almohade, extendió su devoción hacia el otro lado del Atlántico. El desarrollo de una gran capilla dedicada a la exposición del Santísimo Sacramento, el Sagrario, establece un lazo significativo entre las catedrales de Sevilla y Ciudad de México; en el Sagrario de Sevilla colaboró Alonso de Vandelvira, quien transmitió en un tratado el arte de construir bóvedas de su padre, el genial Andrés de Vandelvira, y Miguel de Zumárraga, autor también del trascoro. Por cierto, el creador del desaparecido retablo del Sagrario hispalense, Jerónimo de Balbás, se embarcó luego para hacer el de la capilla de los Reyes de la catedral de México.

La catedral de Sevilla se empezó a construir en un tiempo intermedio, dos siglos después de que los castellanos arrebatasen la ciudad a los almohades y medio siglo antes de que la misma Corona de Castilla iniciase la conquista de un nuevo continente. Con su pila de mármol romana, su torre y su patio musulmanes, sus naves góticas y sus dependencias y obras de arte renacentistas y barrocas, con su papel religioso y sus componentes seculares y paganos, con sus piedras llegadas por el río y sus formas y reglamentos viajando a través del océano, el templo mayor sevillano es, quizá, el mayor crisol cultural de la historia de la arquitectura, receptor y emisor de la religiosidad y las formas que, acopiadas durante cientos de años por Occidente, comenzaron a extenderse, cuando su construcción no había todavía concluido, hacia los ignotos territorios de ultramar.

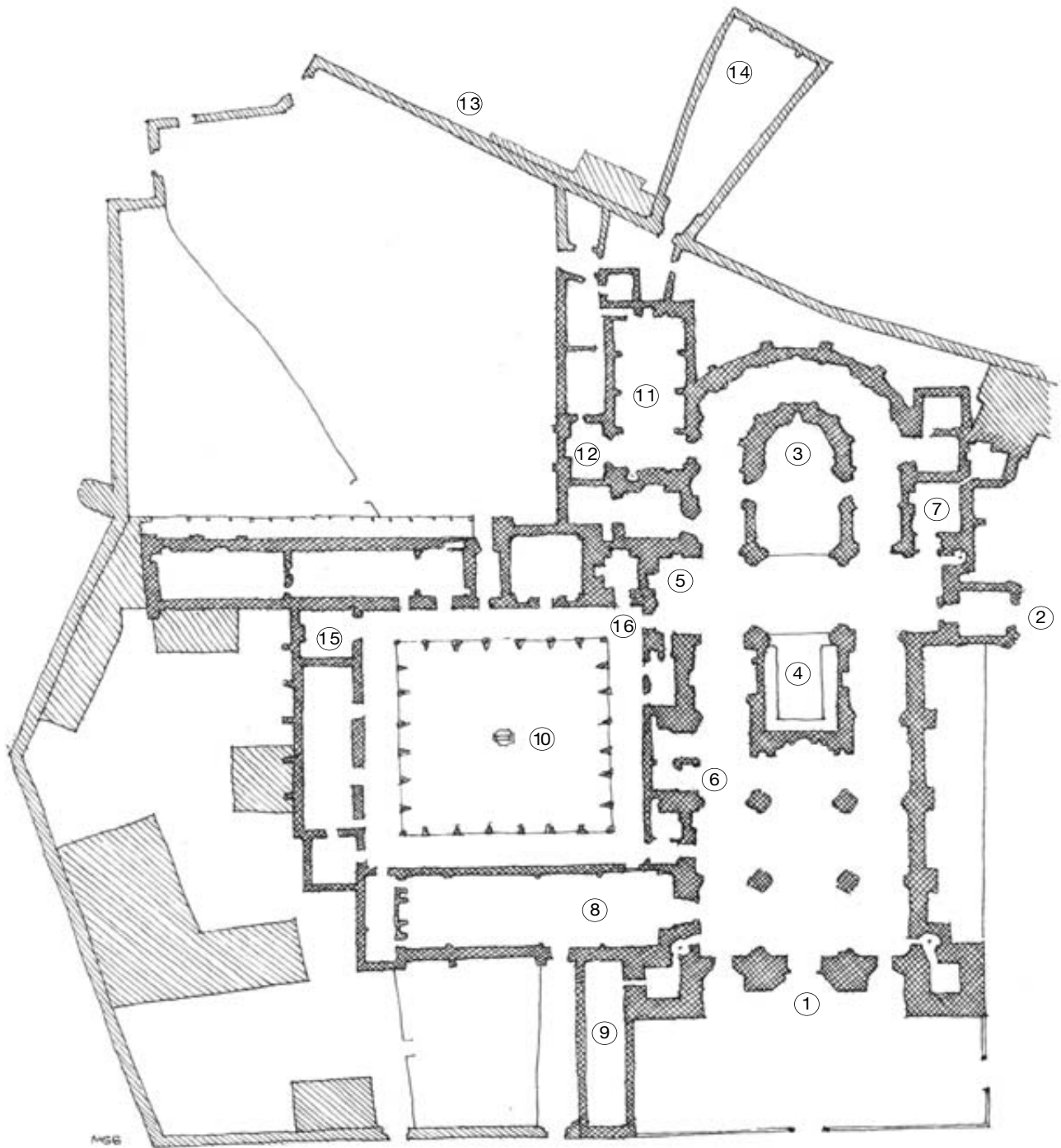
BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, A., (*et al.*), *Atlas arquitectónico de la catedral de Sevilla*, Sevilla-Granada, 2007.
- ARFE Y VILLAFÑE, J., *De varia commensuración para la escultura y architectura* [1585], Madrid, 1974.
- BONET CORREA, A., *Andalucía barroca: arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 1978.
- CRUZ, FRAY VALENTÍN DE LA, *Remansos de historia y arte*, Burgos, 1987.
- GARCÍA AVILÉS, A., «Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio», *Goya*, n° 321, Madrid, 2007.
- GUERRERO LOVILLO, J., *La catedral de Sevilla*, León, 1992.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (ed.), *La piedra postrera. V centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla*. Simposio Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final, Sevilla, 2007.
- LAGUNA PAÚL, T. y CIRUJANO, C., «Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla», *Bienes Culturales*, n° 1, Madrid, 2002.
- MORALES, A. J., «Gloria y honras de Carlos V en Sevilla», en Rosenthal, E. (ed.), *Arquitectura imperial*, Granada, 1988.
- , «Arquitectura del siglo XVI en Sevilla», *Cuadernos de arte español*, n° 63, Madrid, 1992.
- , *Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, 1996.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (estudio y edición crítica), *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, 1974.
- , *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Madrid, 2000.
- PÉREZ-EMBED, F., *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid, 1973.
- VV. AA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984.
- VV. AA., *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, 2006.

8 IGÜENZA

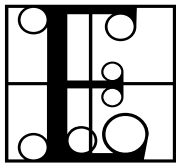
EN TIERRAS DE LOS MENDOZA





- 1. Puerta principal y lonja
- 2. Puerta del Mercado y torre del Gallo
- 3. Altar mayor
- 4. Coro
- 5. Altar de Santa Librada
- 6. Capilla de la Animación
- 7. Capilla del Doncel
- 8. Capilla de San Pedro

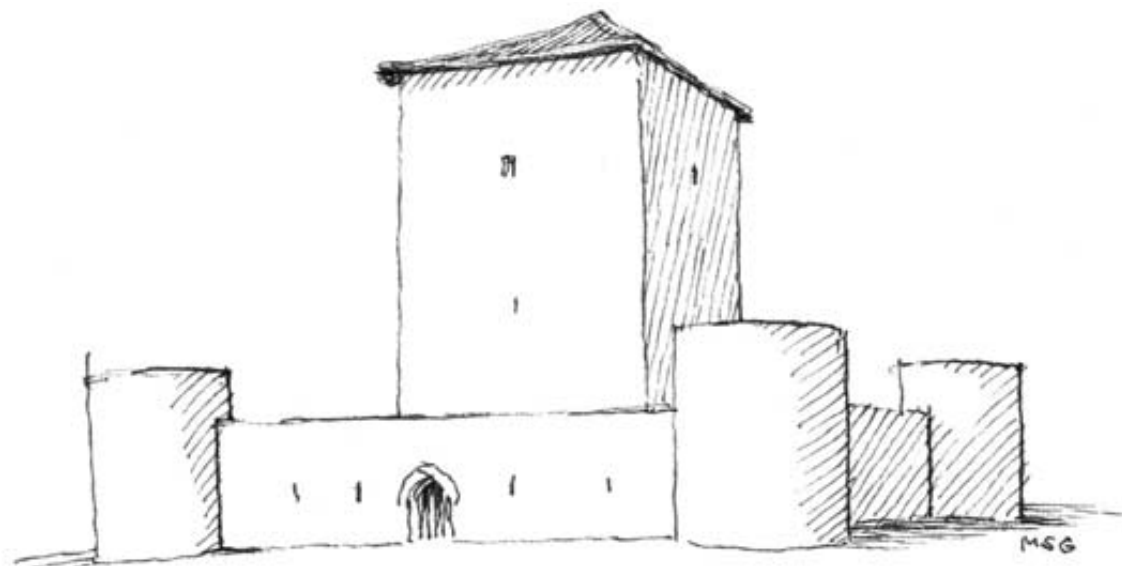
- 9. Contaduría
- 10. Claustro
- 11. Sacristía mayor
- 12. Relicario
- 13. Muralla episcopal
- 14. Cementerio de canónigos
- 15. Capilla de la Concepción
- 16. Puerta del Jaspe



n el *Diccionario* de la Real Academia aparece una sola acepción española (también es un gentilicio argentino) para «mendocino». En contra de lo que cabría esperar, no significa «relativo a la familia Mendoza», sino «que cree en agüeros; supersticioso». Como el asunto es chocante y parece que no pueda quedarse así, sin alguna aclaración, la nota etimológica colocada entre paréntesis elude su habitual concisión para especificar que esa noble familia fue, al parecer, la primera en creer que derramar la sal sobre la mesa era un presagio de mala suerte. El origen de otros signos agoreros, como la rotura de espejos, es fácil de deducir: los objetos de vidrio y los espejos (estos últimos podían ser también de plata u otro metal noble pulido) eran, antes de la posibilidad de su producción industrial, piezas muy valiosas —las galerías de espejos de los palacios barrocos son, muchas veces, sus salas de mayor lujo—, y la mejor manera de asegurar su conservación sería amedrentar con maldiciones a la servidumbre encargada de transportarlos y limpiarlos. Pero ¿por qué la sal?

El linaje de los supersticiosos Mendoza procede de Álava, donde aún se conserva, falseada por una mala restauración y convertida en museo de heráldica, su torre solariega. La fortuna familiar, que tuvo su período álgido entre finales del siglo XIV y mediados del XVI, se produjo gracias a su constante comunión con la realeza, en la que además, cuando hubo conflictos sucesorios, supieron ponerse a tiempo del lado ganador.

La participación en intrigas y enfrentamientos políticos no es lo único que hace que los Mendoza nos recuerden a ciertas familias de la Italia coetánea, aquellas que entre guerras y enmarañados cruces de intereses encontraban tiempo para urdir el movimiento cultural que fue después llamado Renacimiento: también el carácter de clan familiar, la posición de algunos de sus miembros en los más altos escalafones del poder eclesiástico y, sobre todo, la afición de muchos de ellos por la arquitectura, los jardines, el coleccionismo y la poesía parecen una transposición hispánica de lo que caracterizaba a ciertos personajes relevantes de la Italia del mo-



Torre de los Mendoza en Álava, antes de su restauración.

mento. Hasta fonéticamente hay parentesco entre «Mendoza» y «Médici»; sin demasiada exageración cabe afirmar que, en tono menor, esa familia de procedencia alavesa, en su asociación con la monarquía y su entronque con la otra casa noble entonces predominante, la de los Velasco, es lo más parecido que hubo en España a una de esas estirpes italianas que han pasado a la historia por favorecer en un momento oportuno, como es el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, el desarrollo de las artes.

Una de las principales fuentes de financiación del próspero obispado de Sigüenza, donde fue prelado durante muchos años Pedro González de Mendoza, radicaba en las salinas que abundan en las cercanías, cuya explotación correspondía a una concesión de la Corona. Por eso, cuando recorramos las mendocinas tierras de Guadalajara y vayamos de Sigüenza y Palazuelos (pueblo amurallado por Íñigo López de Mendoza) hasta Atienza, deberemos parar en Imón, donde aún perduran, remozados por Carlos III y abandonados desde hace pocos años, los estanques de secado de la sal que la nobiliaria familia Mendoza no quería ver caer sobre la mesa, quizá porque en su explotación se basaba, en buena medida, la riqueza de un territorio que durante mucho tiempo estuvo dominado por ellos; un territorio al que debían parte de su poder y que les permitió convertirse, desde finales del siglo XV, en los principales introductores y mecenas del Renacimiento en España.

LA PIEDRA BERMEJA

La catedral de Sigüenza, tal como la vemos en la actualidad, ha sido conformada a lo largo de tres etapas. El gran templo medieval, que fue modificado sobre la marcha para acrecentar su altura y que aunó de modo coherente las formas románicas y góticas, supo acoger, sin sufrir transformaciones radicales, obras extraordinarias del primer Renacimiento español y, luego, de un Barroco brillante. A esos dos períodos clave hay que añadir que la seguntina fue, de todas las catedrales españolas, la más dañada en la última Guerra Civil. Las oprobiosas huellas de bombas, metralla y disparos, estas últimas aún bien visibles, acarrearón notables reformas en la posguerra y han encontrado literal reparación y consuelo gracias a la reciente restauración, una de las más cuidadas de cuantas se han efectuado en las catedrales de nuestro país.

Pero antes de entrar en la catedral conviene asimismo destacar que, por haber quedado en fechas modernas apartada de las vías de mayor tránsito, y quizá también por el abandono de la antigua industria de la sal, Sigüenza ha conservado como pocas poblaciones el carácter de una antigua ciudad episcopal, que si en el siglo XIX podía tener el aire asfixiante de una población pequeña y conservadora, que condujo a Galdós a inspirarse en ella para la Orbajosa de su *Doña Perfecta*, hoy nos ofrece la imagen casi intocada de un bellissimo conjunto urbano, con cada uno de sus componentes —fortificaciones, iglesias, casas, jardines, huertas y zonas de cultivo— ocupando el lugar y siguiendo la escala que les corresponden dentro de una ciudad tradicional. La mejor panorámica de Sigüenza se tiene a lo largo de un paseo que es frecuentado por los lugareños, pero que suele permanecer inédito para los turistas: el camino del cementerio. Desde allí puede apreciarse que la catedral, pese a encontrarse en un punto intermedio del terreno en declive en el que se asienta la población, preside con la autoridad de su silueta torreada un extenso casco que desde el alcázar episcopal se precipita hasta la ilustrada Alameda, pasando de los barrios medievales al ensanche dieciochesco y al antiguo convento de San Francisco, hoy llamado de las Ursulinas. El frente oriental de la muralla, despojada de su estampa defensiva por haber ido creciendo sobre ella casas y miradores, se asoma por aquí a las huertas que aprovechan el cauce del arroyo del Vadillo.

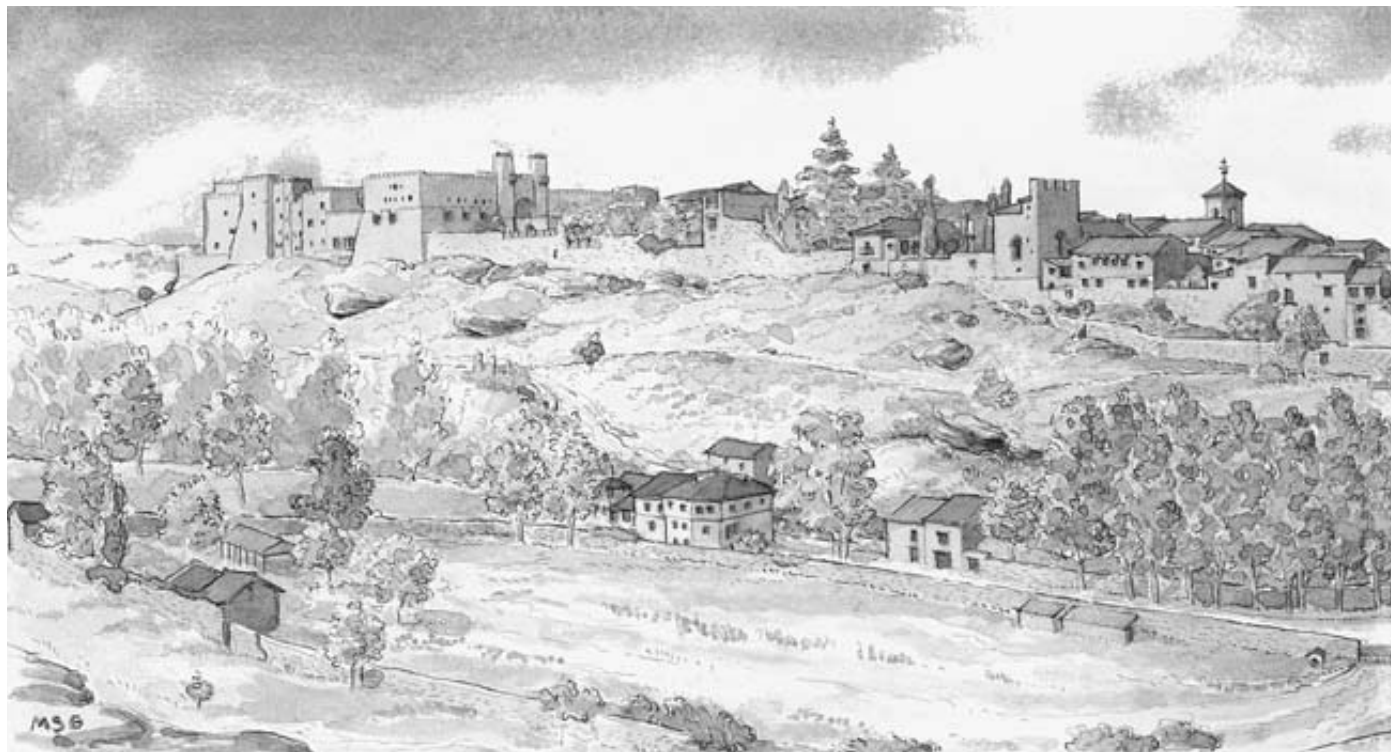
El paseo hasta el cementerio nos permite también observar un paraje de abrigos rocosos que se escalonan entre los árboles. Si nos fijamos, los relieves de piedra rojiza, que avanzan a veces sobre el camino a modo de visera, muestran en diversos puntos cortes producidos por la extracción del material. El color encendido, entre ocre y bermejo, de los edificios de Sigüenza se debe en parte a esta piedra sacada del mon-

te de enfrente, unas rocas que sirvieron durante siglos para la construcción de la ciudad y que hoy, invadidos los antiguos bancales por la vegetación, hacen de asiento para quienes deseen contemplar las más hermosas vistas sobre ella.

CATEDRAL Y CIUDAD

Lo habitual es que las ciudades crezcan a costa de sí mismas, y que los nuevos barrios y edificios supongan la destrucción de aquellos que los precedían. Por eso Sigüenza es excepcional: cada ampliación se ha hecho como prolongación, no como superposición, de la anterior. Así es posible identificar dos fases urbanas medievales y, luego, una renacentista y otra barroca, cada una perfectamente caracterizada por su caserío y sus edificios emblemáticos, a las que llegaron a añadirse espacios de solaz como la ilustrada Alameda; incluso las viejas escuelas, construidas durante la Segunda República, y el hermoso barrio de chalés que se hizo hacia la mitad del siglo XX en el monte del Pinar asumen el respeto hacia el entorno y hacia lo anteriormente edifi-

Vista de Sigüenza desde el este.

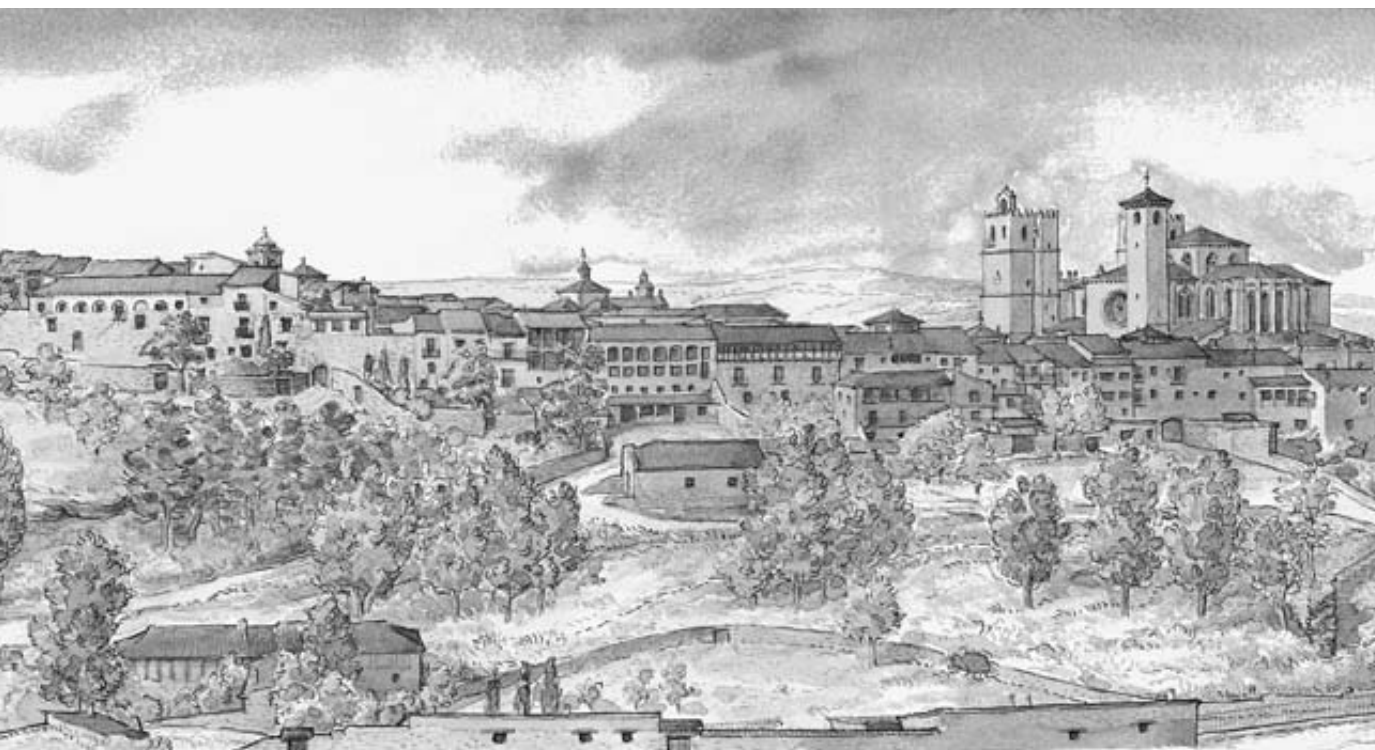


cado. Sólo faltaría afrontar la excavación de los precedentes antiguos (el núcleo celtibérico y la Segontia romana y visigoda, cuyas ruinas podrían quedar integradas en un parque arqueológico en la vega del Henares), para que Sigüenza depa-
 rase un espectáculo único, el de una ciudad que mantiene, sin estorbarse apenas entre sí, cada uno de los pasos que la han llevado hasta su configuración actual.

La misma tradición de respeto, de añadir valores sin deshacer lo he-



Plano de Sigüenza. 1: Santa María de los Huertos. 2: Alameda. 3: Barrio barroco. 4: Catedral. 5: Plaza Mayor. 6: Arroyo Vadillo. 7: Alcázar episcopal.



redado, se advierte en la catedral, que conserva el ambiente medieval de sus primeros siglos, enriquecido por añadidos bajomedievales, renacentistas y barrocos. Es frecuente que la catedral comparta características con la ciudad en la que se encuentra; en Sigüenza, la historia y la forma de la ciudad cristiana y de su templo mayor son coincidentes. En mayor medida que en otros capítulos, catedral y ciudad deben ir en Sigüenza alternándose en un discurso común, compartiendo épocas y promotores, conformándose mutuamente. A los primeros pasos medievales, en los que al románico de los tiempos de la reconquista sucede la búsqueda de altura y de luminosidad del gótico, se superpone a partir de los últimos años del siglo XV una corriente de sesgo humanista, que llenará el templo medieval de sepulcros, retablos, portadas y estancias concebidas «a lo romano». De forma paralela, la ciudad, con sus casas pequeñas y sus parroquias románicas, irá poblándose, a raíz de ese temprano Renacimiento, de mansiones notables y de espacios públicos tan representativos de un urbanismo de nuevo cuño como el ensanche renacentista, la plaza Mayor, la lonja de la catedral o la plazuela de la Cárcel.

Pero, como hemos dicho, la imbricación entre catedral y ciudad parte del mismo momento de la reconquista cristiana. No en vano, en un núcleo que desde ese momento fue gobernado bajo la forma de señorío, el obispo era aquí también el señor civil.

OBISPO Y SEÑOR

En la consolidación de las fronteras cristianas hacia el sur, los reyes recibían ayuda de los nobles, que ponían dinero y hombres al servicio de la causa para recibir beneficios una vez apropiado el territorio. En Sigüenza el modelo tuvo una nota singular, aunque no única: el personaje al que se encargaba la ocupación del territorio a la espera de entregárselo luego como señorío era un obispo. Bernardo de Agen, francés como lo siguieron siendo durante bastante tiempo los mitrados seguntinos, conquistó por encargo de Alfonso VII (de quien era capellán y canciller) la antigua Segontia, que ya había sido sede episcopal en época visigoda. A cambio de esa conquista, importante no por la entidad que tenía el núcleo en época islámica, sino por su situación fronteriza con Aragón, Bernardo de Agen pasó a ser señor de la ciudad y obispo de su restaurada diócesis. El rey le concedió los diezmos que reportaba la explotación del cercano río Salado, y así, aunque Bernardo no la inició, puede decirse que la empresa catedralicia de Sigüenza quedó imbricada a los beneficios de la sal, un componente

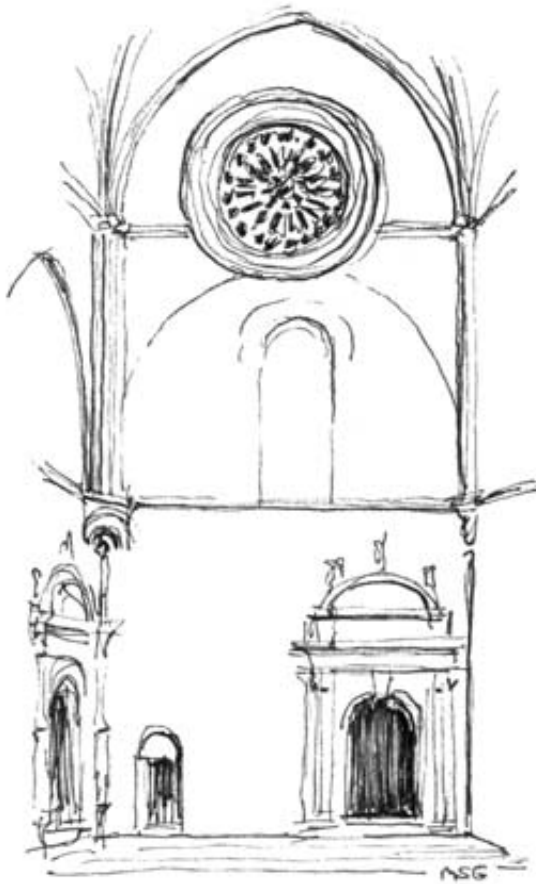
tan valioso que en la Antigüedad llegaba a usarse como moneda de cambio, lo que dio lugar a la palabra «salario».

Inmediatamente después de la reconquista la catedral se situó en la vega, donde hoy está la iglesia de Santa María de los Huertos, el mismo lugar que había ocupado el templo mayor en época visigoda. Pero poco después hubo un cambio de planes, y la Sigüenza cristianizada no se mantuvo en el solar de la ciudad romana y visigoda, situada en el llano regado por el Henares, sino que vino a ocupar una ladera, orientada al norte, que tenía mejores condiciones para la defensa y que estaba coronada por una fortaleza árabe (en la que, a partir del 1300, habría de instalarse la residencia de los obispos). Desde este castillo se trazó un primer recinto amurallado, que englobaba varias calles y que fue recrecido varias veces, como ha estudiado Pilar Martínez Taboada, para acoger nuevas manzanas de casas. Todavía quedan en Sigüenza dos iglesias románicas tardías, Santiago y San Vicente, que acompañaron la construcción de estos primeros barrios cristianos. Mientras tanto, la catedral se levantaba más abajo, aislada y con el templo y sus dependencias protegidos, desde el siglo XIV, por una muralla propia. La catedral seguntina debía de ofrecer, durante la Edad Media, el aspecto de un gran monasterio separado del casco urbano que se apiñaba, por encima de ella, a los pies del castillo.

Una vez pasado el territorio a manos cristianas, la autoridad real solía conceder un fuero o carta puebla que propiciase el establecimiento de población y la celebración de mercados, imprescindibles para la venta y el intercambio de mercancías y manufacturas. Alrededor de la cabeza de señorío se establecieron pequeñas poblaciones y castillos, que sirviesen para consolidarlo y defenderlo. Como obispos y señores, Bernardo y sus sucesores elegían a las autoridades del concejo y administraban la justicia: en Sigüenza, los juicios tuvieron lugar tradicionalmente en la puerta meridional de la catedral, la que hoy da a la plaza Mayor.

LUZ Y ALTURA

La flexibilidad que permitían los métodos de construcción de la Edad Media, a los que nos hemos referido en varios capítulos, tiene en Sigüenza un buen ejemplo. En España es frecuente, como señalamos a propósito de Salamanca, que catedrales y grandes iglesias románicas terminasen asumiendo, conforme avanzaba lentamente su construcción, los novedosos abovedamientos góticos. Pero en la catedral de Sigüenza no se cambiaron, simplemente, las bóvedas que estuviesen previstas al principio por otras más ligeras y evolucionadas, sino que, cuando el edificio se encontraba a medio



Huellas del recrecido en el transepto.

construir, se modificó el plan para aumentar notablemente su altura. En los muros de la catedral seguntina quedan huellas de ese cambio improvisado, al que se debe la esbeltez de su espacio interior.

El carácter de templo fortificado es también común a numerosas iglesias medievales, construidas muchas veces en territorios de frontera. Sin embargo, hay que destacar que varios de los elementos que acentúan en Sigüenza ese carácter son de fechas posteriores: las torres de la fachada principal fueron terminadas, con unas almenas más ornamentales que defensivas, entre los siglos XV y XVI, y la esbelta torre lateral del Santísimo, que tiene el aire espigado de un *campanile* toscano, es un añadido del XIV. Lo que sí fue siempre la fábrica medieval es muy sobria, sin apenas escultura, un aspecto acentuado más tarde por haber sido picada parte de la orna-

mentación de las portadas. Hacia el final de la Edad Media la catedral era, pues, un gran buque con una corona de dependencias capitulares y rodeado de murallas. Sólo tenía acabada una de las torres de la fachada, y la cabecera mantenía la disposición original, con varios ábsides escalonados. Pero en las postrimerías del siglo XV y la primera mitad del XVI el cabildo y los obispos emprendieron obras de renovación, que completarían la catedral sin modificar en lo esencial su imagen medieval y lograrían establecer, alrededor del templo, nuevos espacios para la convivencia.

UN SEPULCRO HUMANISTA

La llegada a la catedral de Sigüenza del arte renacentista, que dio lugar a uno de los períodos decisivos en la configuración del templo, no fue una irrupción radical ni



El sepulcro del Doncel, con el arco que originalmente lo cobijaba.

provocó una cesura con la tradición gótica. El Renacimiento arribó a Sigüenza de forma escalonada, manifestándose primero en ideas y conceptos que no encontrarían su traducción plástica hasta pasado cierto tiempo. Digamos que, antes de que aparecieran formas que podamos reconocer como renacentistas, afloraron ciertos principios humanistas que hallarían su plasmación en obras del gótico final y en la relación del templo con la ciudad.

Una muestra de ese humanismo incipiente es el conocidísimo sepulcro del llamado «Doncel de Sigüenza», un apelativo algo equívoco inventado por los escritores de la generación del noventa y ocho. Parece evidente que la escultura de don Martín Vázquez de Arce, muerto muy joven durante el cerco puesto por los Reyes Católicos a Granada, fue esculpida con un libro en las manos para hacer notar su condición intelectual, que entonces estaba siendo crecientemente considerada entre los hombres de armas; de hecho, Martín pertenecía a una familia fuertemente ligada a la de los Mendoza. El sepulcro del Doncel está en una capilla gótica muy remozada a principios del siglo XVI por su hermano, que fue obispo de Canarias, para hacer un panteón familiar, y a esa reforma debe sus elementos renacentistas; pero antes de eso, a finales del XV, el escultor anónimo del Doncel, relacionado con la escultura toledana de la época, supo transmitir una idea nueva del caballero adornado por la cultura, sin tener que recurrir para conseguirlo a las formas artísticas que empezaban por entonces a llegar desde Italia.

Antes de despedirnos del Doncel y del resto de sepulcros de los Arce que pueblan la capilla habremos de observar que la sobriedad arquitectónica de su sepulcro no es exactamente la original. En algún momento más cercano en el tiempo se imitó alrededor de la figura yacente un acabado de mármoles rojos veteados, y pudo ser entonces cuando se eliminó también la tracería calada que, como en tantos otros sepulcros de la época, dotaría de mayor riqueza el monumento funerario del joven caballero.

PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA

Por los mismos años en los que se labraba el sepulcro del Doncel, una de las obras maestras de la escultura gótica española, distintos miembros de la familia Mendoza encargaron al arquitecto Lorenzo Vázquez los primeros edificios renacentistas erigidos en España. Muchos de ellos se encuentran en la actual provincia de Guadalajara, aunque también son mendocinos el colegio de Santa Cruz de Valladolid —que es la primera construcción renacentista de nuestro país y que fue promovida por Pedro González de Mendoza cuando llevaba veinte años siendo obispo de Sigüenza— o el granadino castillo de La Calahorra, debido al primogénito de los tres hijos que tuvo el cardenal.

Aunque poseyó la mitra seguntina durante casi tres décadas, don Pedro apenas pisó la ciudad alcarreña, en la que estuvo tan sólo en cuatro ocasiones, que sumadas

dan una duración total de dos meses de estancia. La mitra seguntina fue, sin embargo, muy apreciada por él, y es la única que mantuvo al asumir, en 1482, el arzobispado de la catedral primada de Toledo. Pero en lo que aquí nos interesa, el papel de González de Mendoza en la promoción de las artes, su influencia en la ciudad alcañense no tiene un cariz tan claro como cabría suponer. Don Pedro no introdujo estilísticamente el Renacimiento en la catedral de Sigüenza, pero sí entreabrió puertas por las que habría de penetrar pocos años después de acabada su prelatura.

Las reformas debidas a González de Mendoza en la catedral no siguen las formas itálicas de otras obras suyas y de la órbita de los Mendoza, sino que responden al estilo que estaba más de moda en la Castilla de su tiempo: el gótico de influencia germánica. Por allí anduvo Rodrigo Alemán, al que dedicamos unas líneas en Plasencia, renovando junto a otros artistas el núcleo solemne del templo: por entonces se esculpió para el altar mayor un retablo de alabastro, se hicieron nuevas rejas para el presbiterio y el coro, se renovó la sillería coral y se ejecutó un fastuoso púlpito. Sobrevolando el nuevo conjunto, Mendoza mandó también reconstruir la bóveda del crucero. De todo ello quedan hoy el púlpito y el coro, cuajados ambos de las armas mendocinas. Al parecer, el obispo decidió acometer la reforma del templo tras una de sus fugaces apariciones en la ciudad, cuando acompañaba a los Reyes Católicos en un viaje a Barcelona.

Habría que preguntarse en qué medida podríamos atribuir a González de Mendoza un papel en la aparición del Renacimiento en Sigüenza, ya que las obras de su tiempo como obispo seguntino son góticas. Pues bien, a don Pedro se debe una de las iniciativas que más habrían de influir en la ciudad y en su relación con la catedral: la apertura de la plaza Mayor, que creó en el costado del templo un espacio urbano de uso tanto eclesiástico como civil (acogía las casas de canónigos y



Detalle del sitial episcopal,
en el coro de la catedral.

también la celebración de mercados) y unió para siempre lo que hasta entonces estaba separado; de hecho, para trazar la plaza hubo que demoler un largo tramo de la vieja muralla catedralicia. En su aspecto actual, con soportales sobre columnas (debidos a la ampliación del siglo XVI) y situada entre la catedral y la fortaleza señorial, la plaza Mayor de Sigüenza recuerda a la plaza Ducal de Vigevano; incluso es fácil suponer que las fachadas seguntinas, hoy de piedra picada, estarían también recubiertas por pinturas murales que acrecentarían su aspecto italianizante.

Aparte de la plaza y la Universidad seguntina, que alcanzó ese rango a partir de los antiguos Estudios por iniciativa del obispo, la herencia renacentista que don Pedro legó a Sigüenza no es directa, sino devenida a partir de una pieza maestra cuya realización dejó encargada para después de su muerte. Se trata de su propio sepulcro, situado en un lateral de la capilla mayor de la catedral de Toledo, una obra de anónimo autor italiano que inauguró el nuevo estilo en la ciudad del Tajo. La tumba del cardenal Mendoza fue a partir de ese momento una curiosa especie vegetal, pues si la semilla se plantó en Toledo, vino a dar sus mejores frutos en Sigüenza. Las vías de influencia fueron diversas: uno de sus frentes se copió, cambiando sólo las proporciones, en el monumental altar de Santa Librada de la catedral seguntina, pero su ejecución también pudo ser la escuela donde se formó el principal arquitecto del Renacimiento toledano, Alonso de Covarrubias, quien habría de tener muy pronto un papel determinante en ambos templos.



Plaza Mayor desde los arcos del ayuntamiento, con la catedral al fondo.

El obispo que sucedió a Mendoza, Bernardino López de Carvajal, representa una etapa de transición en la arquitectura de la catedral de Sigüenza y en su relación con la ciudad. A principios del siglo XVI, este prelado que fue también cardenal de Florencia promovió la construcción del claustro, levantado en el lugar de otro románico. Aunque el claustro se atiene sin titubeos a las formas góticas, en su ámbito empezarían a surgir enseguida señales de que la estética estaba cambiando, y de que al tradicional influjo francés (o, en los últimos decenios, germánico) habrían de sucederle de inmediato las normas artísticas llegadas desde la Italia renacentista.

AMBIVALENCIA

La catedral de Sigüenza es interesantísima para practicar exámenes estilísticos, precisamente porque desbarata cualquier intento de convertir la historia del arte en una sucesión lógica de formas y estilos. Como explica Félix de Azúa, atribuir a las obras de arte un valor como documento histórico es una idea muy moderna. Pero, aunque la exacta correspondencia entre arte e historia sea producto de una idea afianzada a partir del siglo XVIII, ponerla hoy en entredicho equivale a desmontar las piezas más rígidas del armazón que sostiene aquello que llamamos historia del arte.

La realidad suele ser muy distinta a la que pregonan los esquemas más divulgados, aquellos que atribuyen a cada época un estilo, haciendo que las obras de arte se conviertan en simples estampas de la historia. Resulta muy cómodo exponer las formas artísticas sobre una línea continua y supuestamente evolutiva, a lo largo de la cual se sucederían los estilos (románico, gótico, renacentista, barroco...) sin grandes titubeos ni saltos. Sin embargo, para que todo encaje en esa visión canónica del arte en la historia, hay que dejar en la oscuridad infinidad de obras en las que aparecen lo que llamaríamos «arcaísmos», así como obviar la frecuente convivencia en el tiempo de formas y técnicas que los esquemas historiográficos considerarían antagónicas. El arte de los últimos tiempos nos ha hecho ver a los creadores como conductores de bólidos que compiten por llegar primero a la meta de la novedad; pero las artes han sido hasta hace poco no una pista de carreras, sino un laberinto de caminos más o menos hollados, que la mayoría recorría sin prisa y en los que, si había un atisbo de carrera, se hacía muchas veces no contra los demás ni contra el tiempo, sino contra las propias limitaciones.

Con estas dudas en la mente, a un alumno de historia del arte le resultaría aún más provechoso un recorrido por el interior de la catedral de Sigüenza. En el propio



Pilares asimétricos en la catedral.

cuerpo del templo se mezclan el románico y el gótico, aunque eso parece comprenderse bien como resultado de la revolución constructiva que ya abordamos en el caso de Salamanca; más extraña resulta a nuestros ojos la despreocupación por la simetría, que hace que en Sigüenza los pilares no vayan parejos, sino que cambien de forma siguiendo un proceso cuyas razones exactas, aun suponiendo ruinas y reformas, se escapan a nuestra mente racionalizadora.

Desde el mismo siglo XVI, con el desprecio de ciertos eruditos por lo medieval, se nos ha querido imponer la idea de que el gótico y el Renacimiento son contrarios y se excluyen entre sí. Al respecto podría usarse como desmentido la época en la que aparece el Renacimiento en la catedral de Sigüenza, durante los primeros años de la decimosexta centuria; porque las portadas y otros elementos que denotan la influencia italiana se engloban en su mayor parte en un conjunto como el claustro, erigido por esas mismas fechas en un intachable estilo gótico. La convivencia entre un gótico y un Renacimiento materializados a la par no significa que unas obras fueran retardatarias y otras avanzadas, sino que subrayan la ausencia de prejuicios estilísticos

de quienes las ejecutaron. El Renacimiento, en ese momento inicial, era para un prelado o un noble castellano un medio para mostrar su posición elevada, ya que estar al tanto de las novedades plásticas italianas equivalía a tener cultura, contactos exteriores, dinero. Italia imponía sus ideas y su estética, y quienes primero las recogían lograban distinguirse en un medio inmerso en las tradiciones medievales. Se ha dicho con acierto que el Renacimiento fue al principio un estilo aristocrático, que tardaría en ser asumido por el pueblo como ya lo estaban las decantadas formas del gótico. Por eso no hacía falta crear obras de puro Renacimiento: para lograr el efecto de distinción requerido, bastaba encastrar una portada renacentista en un cuerpo gótico, a la manera de un trofeo intelectual, del mismo modo que los caserones medievales de la nobleza cobraban un nuevo rango si podían mostrar colecciones de medallas y libros traídos de Italia.

Quien quiera tener una imagen suprema de lo volubles que son los encasillamientos estilísticos, debe dirigirse hasta la portada de la capilla de la Anunciación. Construida por don Fernando de Montemayor en 1515, es el resultado de una miscelánea inaudita: los apoyos constituyen refinadísimos órdenes renacentistas, el arco interpreta las filigranas de yeso nazaríes, y la crestería y la bóveda son góticas. Esta portada (relacionada con el «estilo Cisneros», del que hay más muestras en Toledo y Alcalá de Henares) supone una expresión del sincretismo del que hacía alarde la creatividad castellana en uno de sus momentos de auge, cuando las influencias itálicas y locales, que no olvidaban la lección de belleza de los nazaríes de Granada, podían ligarse en una mixtura tan afortunada como la de esta capilla seguntina.

La mezcolanza siguió produciéndose tiempo después. Hacia finales del siglo XVII se crearon, casi a la vez, dos obras que no pueden resultar más dispares. Por un lado, la fachada del trascoro, una de las primeras creaciones españolas en las que se incluyen columnas salomónicas como las que había usado poco antes Bernini en el Vaticano; por otro, la sacristía nueva y la capilla de San Pedro, ambas cubiertas por bóvedas nervadas, es decir, unas construcciones góticas hechas en pleno período barroco. ¿Alguien se atreve a clasificar? ¿Cómo podemos explicar a los alumnos de historia del arte, utilizando los esquemas habituales, que en un solo edificio se construyesen, casi a la par, una obra innovadora como el trascoro junto a otra que no vacilaba en usar técnicas que para entonces se supondrían periclitadas?

La laxitud estilística, que contradice la rigidez con la que se nos presenta la sucesión de estilos en los manuales, es una realidad que necesitaría mucho espacio para ser tratada con cierta profundidad. Que una obra continuase una tradición

muy antigua o recogiese las últimas novedades dependía muchas veces de cuestiones como la formación de los artífices, el deseo del promotor de evidenciar sus contactos con la corte o con otros países o, también, la necesidad de armonizar las nuevas construcciones con otras que ya existían. En arquitectura sobre todo, es frecuente que los estilos se entremezclen y confundan, y que muchas obras no correspondan a la época que debería asignárseles según los cuadros temporales en los que se basa la visión estilística de la historia del arte. Tenemos documentos que prueban que el estilo no era debido muchas veces al «genio de la época», sino a la versatilidad desprejuiciada del autor (Rodrigo Gil imaginó soluciones dispares para cubrir el crucero de la catedral de Segovia, desde una bóveda gótica a una cúpula clasicista) o al simple gusto del cliente (en Oviedo, los constructores de una capilla presentaron dos posibilidades, una con formas barrocas y la otra góticas, para que el



Trascoro.



Portada de la capilla de la Anunciación.

promotor eligiese entre ellas a su capricho). Insistimos en este asunto, aunque ahora sólo podamos dejarlo apuntado, pues la supuesta correspondencia entre épocas y estilos es esgrimida por muchos arquitectos actuales como excusa para no amoldar sus edificios a los ambientes históricos. Curiosamente, sus predecesores en el oficio concibieron sus creaciones, en numerosas ocasiones, con la declarada voluntad de respetar construcciones más antiguas, renunciando para ello a dejar una impronta personal y saltándose las modas de su momento.

PEGATINAS Y ESTRUCTURAS

En la catedral de Sigüenza se encuentra el mejor muestrario de uno de los aspectos que acabamos de referir como característico del primer Renacimiento hispano: la introducción de elementos sueltos (portadas, ventanas...) en muros todavía medievales. Esas son las que podríamos llamar, y que se nos perdone la poca gravedad del nombre, «portadas-pegatina», que más que como obras de arquitectura funcionan, al margen del lugar donde van insertas, como emblemas de la cultura de su promotor. El plantel seguntino de portadas de ese tipo es extensísimo, y redundante en su carácter más escultórico que constructivo que la primera de todas ellas, la puerta del Jaspe, fuese diseñada por el pintor toledano Francisco Guillén y que, al parecer, se labrase en Toledo y fuera trasladada luego hasta Sigüenza para ser allí instalada.

Además de las portadas que se abren en el claustro y en el costado norte de la catedral, parece interesante que nos fijemos en la más pequeña y modesta de todas, la que da a la pequeña sacristía de la capilla de los Arce, donde está el sepulcro del Doncel. No es su aspecto el que atrae nuestra atención, sino su colocación forzada, que trasluce claramente su naturaleza de pieza injertada (aquí, mal injertada) en una construcción anterior. Ante ella podemos evocar la portada de otra sacristía renacentista, situada también en un rincón, la que Andrés de Vandelvira concibió años después en El Salvador de Úbeda. En esta última sí vemos, sin reparo de su abundante decoración, una verdadera obra de arquitectura, coherente con el papel que le otorga su difícil situación en el edificio.

Pasados los primeros años de entusiasmo epidérmico por lo renacentista, a Sigüenza llegó también una etapa de maduración, en la que se concibieron espacios y estructuras impregnados de clasicismo. Entre ambos momentos fue obispo otro singular personaje, quien, como antes González de Mendoza, tenía un destacado papel

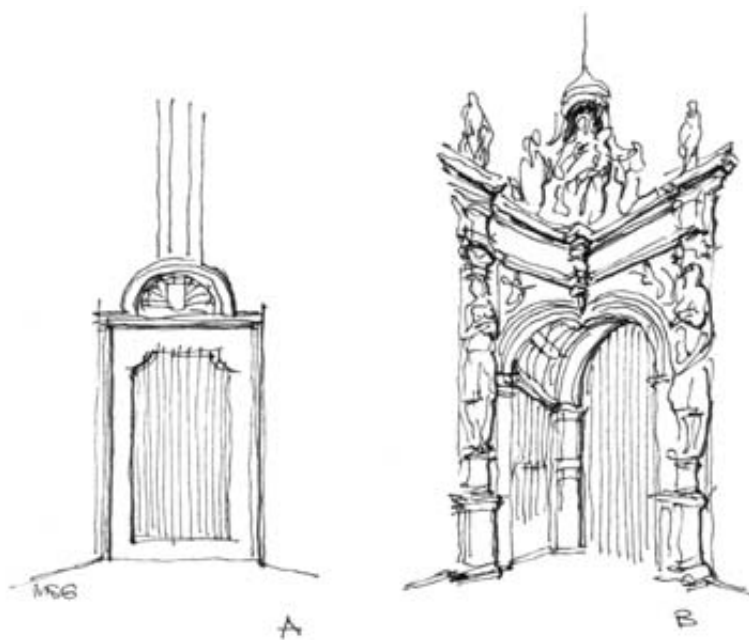


La portada del Jaspe.

político: Fadrique de Portugal. Este prelado, de cuya mansión seguntina quedan restos, completó la reforma del entorno del templo tras la demolición de una parte de la muralla que lo envolvía por occidente; allí dispuso, ante la fachada principal de la catedral, una amplia plaza enlosada y flanqueada por columnas, llamada patio de los Perdone. Esa nueva plaza o atrio se cerró por un costado con un bello pabellón renacentista que cobijaba la Contaduría y un aula de Gramática, y adquirió el máximo empaque gracias a la terminación de la torre norte del templo, hasta entonces inacabada.

En cuanto al interior de la catedral, a él se debe el que acaso sea su mayor ornato y, tras el sepulcro del Doncel, su pieza más celebrada: el altar de Santa Librada. En este altar se da, quizá como en ninguna otra obra de su tiempo,

la conjunción de las tres artes —pintura, escultura y arquitectura—, diluyéndose con habilidad los límites que podría haber entre ellas; la piedra de las columnas y las estatuas está policromada y en los fondos de las preciosas tablas de Juan de Pereda aparecen representados edificios tan idealizados como los personajes que los anteceden. Incluso las lindes entre cristianismo y antigüedad clásica se nublan al observar que tras la santa titular figuran escenas paganas, representaciones de dioses fluviales y de hazañas hercúleas. Dispuesto junto al sepulcro del propio obispo, unidas ambas piezas por el rincón del crucero norte, el conjunto formado por el altar de Santa Librada y la tumba de don Fadrique parece un inmenso libro abierto, una doble página que ilustra uno de los mejores pasajes del grueso volumen de las artes en el Renacimiento español.



Dos puertas de sacristía situadas en un rincón: la de la capilla de los Arce en Sigüenza (A) y la de El Salvador de Úbeda (B).



Lonja, torre norte y Contaduría, obras todas ellas de Fadrique de Portugal.

Aparte de sus propias virtudes, la realización de este conjunto supuso la primera aparición en Sigüenza del que habría de convertirse con los años en maestro mayor de la sede toledana y en uno de los mejores arquitectos renacentistas españoles, Alonso de Covarrubias. En el altar de Santa Librada se llevó a cabo, como ya apuntamos antes, una versión hispanizada del sepulcro del cardenal Mendoza en Toledo, y es muy probable que fuese el mismo Covarrubias, entonces muy joven, quien diese las trazas de esta obra seguntina, deudora de lo que pudo ver en la catedral toledana. En cualquier caso, el acierto con que se cumplió el encargo de don Fadrique y la designa-



Altar de Santa Librada y sepulcro de Fadrique de Portugal.

ción de Alonso de Covarrubias como arquitecto de la catedral primada (el influjo de Toledo sobre Sigüenza es uno de los componentes que marcan la historia de la catedral alcarreña) dejó expedito el camino para que se iniciasen las obras de la mejor pieza de arquitectura que guarda la catedral, la sacristía mayor, conocida, por la decoración de su bóveda, como «sacristía de las Cabezas».

LA SACRISTÍA Y EL RELICARIO

Si el altar de Santa Librada está en deuda con el sepulcro toledano del cardenal, la creación posterior de un Covarrubias maduro dotó a la catedral de Sigüenza de una pieza sin precedentes, que por sus múltiples aciertos (formales, pero también funcionales) habría de ser luego copiada en varias ocasiones: la sacristía mayor, comenzada en 1532. Es una estancia de concepción relativamente sencilla, pero muy eficaz, en la que la estructura facilita la función: como en la arquitectura gótica catalana, los contrafuertes se disponen hacia el interior, y se aprovecha el espacio que queda entre ellos para ubicar no capillas, sino los armarios donde se guardan las ropas litúrgicas. La forma de esta sacristía se imitó, por ejemplo, en la de la catedral de Almería.

El aspecto más llamativo de la sacristía, que ha terminado por darle nombre, es la presencia en su bóveda de más de trescientos medallones con cabezas cuyos rasgos, lejos de responder a una repetición mecánica, poseen individualidad y carácter. Un hermoso libro sería el que tratase, sin nada más que fotografías comentadas, ese extenso corpus de rostros humanos en piedra. Pero no es menos llamativa la propia forma de la bóveda, un potente medio cañón ajeno a cualquier atisbo de goticismo. La ejecución de la sacristía, ausente Covarrubias, estuvo a cargo de un artista local, Martín de Vandoma, escultor a la vez que constructor. Del mismo Vandoma es el púlpito renacentista de la catedral, que da la réplica al de Mendoza dejando claro que para en-



Detalle de la sacristía mayor, llamada de «las Cabezas».

tonces, en 1572, los recursos plásticos del Renacimiento y el manierismo habían sido asimilados por los artistas locales.

En el conjunto que forma la sacristía con la contigua capilla de las Reliquias,



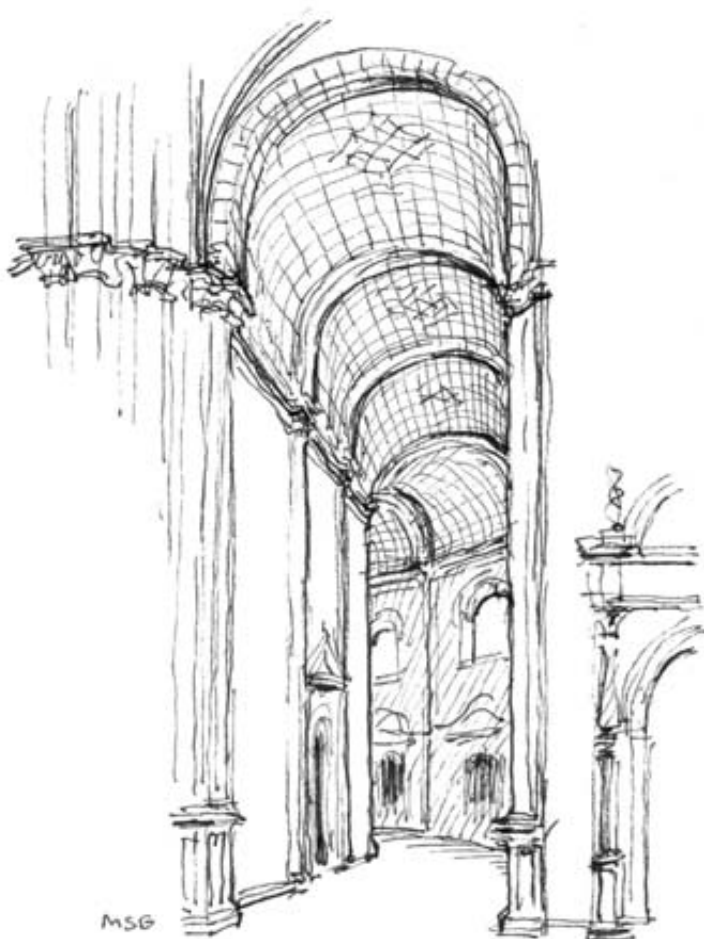
Púlpito de Martín de Vandoma.

culminada por una preciosa cúpula sobre pechinas, esta zona de la catedral se despega ya por completo del Renacimiento superficial de las portadas de tiempos de Bernardino López de Carvajal y entra de lleno en una nueva concepción arquitectónica, donde ornamento y estructura conforman un todo coherente. La lección de la sacristía cundió hacia el propio templo, y así, cuando se decidió demoler los viejos ábsides laterales para crear una giro-la, esta se cubrió por extensos tramos de bóvedas de cañón. De esa forma tan curiosa, en el afán de amoldarse a los preceptos clásicos, la catedral del siglo XVI recuperó para la cabecera del templo las masivas bóvedas de cañón que también eran propias del románico y que en época gótica, cuando se remataron las naves de la catedral, habían sido descartadas por su pesantez y menor economía.

No debemos despedirnos de esta zona de la catedral sin hacer una breve reseña de tres de sus piezas, a las que se les puede buscar una relación peculiar. Una es la puerta de la sacristía, obra también de Vandoma, con batientes de madera en los que hay relieves con santas y mártires; otra es la reja que separa la sacristía y la capilla de las Reliquias, debida al rejero Hernando de Arenas, quien pudo hacerla siguiendo un dibujo de su amigo el escultor Esteban Jamete; la últi-

ma es el retablo mayor, ejecutado ya en el siglo XVII. Jamete fue un artista francés que llegó muy joven a España, que recorrió mil lugares dejando en ellos el producto de su talento y que, dado su mal carácter y su documentada afición al vino blanco, acabó ante los tribunales de la Inquisición. Murió en Cuenca, donde creó algunas de sus mejores obras. Ahora detengámonos de nuevo ante las susodichas puertas de madera de la sacristía: sin respetar a la pobre santa Inés, aquí doblemente mártir, se horadó el ángulo inferior del batiente derecho con el fin de abrir un hueco para los gatos. Sin duda, el impío agujero se practicó tiempo después de hecha la puerta, en la que, a la vista está, no se hallaba prevista la gatera. ¿Pudo practicarse esa gatera en el siglo XVII, al hacerse el nuevo retablo mayor, de madera y con esculturas, que sustituyó al de alabastro que encargó González de Mendoza? Convendría entonces recordar, imaginando la consentida presencia de los gatos en la catedral, que uno de los argumentos de Jamete para preferir los retablos pictóricos a «los de bulto» (esto es, con esculturas) es que estos últimos, con sus relieves y recovecos, se convertían con facilidad en «nidos de ratones»...

Por lo demás, en los tiempos renacentistas que estamos describiendo, los frutos catedralicios no fueron sólo arquitectónicos. De entre los canónigos salió Gonzalo Jiménez de Cisneros, que por la recomendación de Pedro González de Mendoza fue nombrado confesor de Isabel la Católica y, a partir de entonces, acumuló poder hasta convertirse en regente y obtener el arzobispado toledano a la muerte de Mendoza; también hay que recordar a Asensio Martínez, sochantre de la catedral, que tuvo con Francisca de Espinosa un hijo



Arranque de la girola.

natural que con los años sería conocido como fray José de Sigüenza, historiador de la ibérica orden jerónima y cronista del proceso constructivo de la última gran obra del Renacimiento europeo: el monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

DE LA ILUSTRACIÓN A LA GUERRA

Los últimos prelados que tuvieron en Sigüenza un papel de patronazgo social y cultural no dejaron su huella en la catedral, sino en la ciudad y en el territorio de la diócesis. Durante el último cuarto del siglo XVIII fue obispo Juan Díaz de la Guerra, hombre de la Ilustración que promovió la creación de industrias de molienda, tejidos y papel, la recuperación forestal y agrícola de la diócesis y, en lo arquitectónico, la erección del barrio seguntino de San Roque. Su labor en Sigüenza fue continuada por Pedro Inocencio Vejarano, quien creó una alameda que culminó el proceso, iniciado trescientos años antes por González de Mendoza, de apertura de la población medieval hacia la vega. La Alameda de Sigüenza está ordenada al modo de un hipódromo romano, con pirámides, puertas y bancos que organizan el conjunto; en algunos de estos elementos se esculpieron granadas en alusión a la ciudad de origen del prelado. En esta zona baja se suceden, alrededor del ilustrado jardín, algunos de los hitos urbanos de la Sigüenza desencastillada, al tiempo que sirve de homenaje al solar más viejo de la ciudad, la vega del Henares, donde la iglesia de Santa María de los Huertos —reedificada a comienzos del siglo XVI con el mismo tinte renacentista que hemos visto en la catedral— se asienta, como ya apuntamos, sobre el lugar donde pudo estar un templo antiquísimo, acaso la catedral de época visigoda.



Santa Inés y su gatera,
en la puerta de la sacristía.

Los nuevos aires del barrio barroco de San Roque y de la Alameda ensalzan aún más el aspecto fortificado de la catedral, aunque los que la construyeron no podían sospechar que ese cariz bélico encontraría su máxima expres-

Los nuevos aires del barrio barroco de San Roque y de la Alameda ensalzan aún más el aspecto fortificado de la catedral, aunque los que la construyeron no podían sospechar que ese cariz bélico encontraría su máxima expres-

sión muchos siglos después de que el templo se construyese, cuando las armas habían cambiado hasta el punto de convertir en obsoletas las antiguas murallas, aunque las torres y antepechos siguiesen ofreciendo puestos para la defensa. Durante la Guerra Civil, esta catedral se convirtió en un auténtico fortín, y algunas de sus bóvedas fueron reducidas a escombros por las bombas de la aviación. La guerra adquirió en la zona una fiereza pavorosa, que se llevó por delante al mismo obispo de Sigüenza, el entonces septuagenario Eustaquio Nieto Martín, fusilado en una cuneta.

En esos tiempos de guerra las tierras de Guadalajara, tantas veces olvidadas, parecían tenerse de nuevo en cuenta por su valor estratégico, como ya había pasado durante la contienda napoleónica. Los edificios de la Alcarria fueron objeto entonces de incontables destrucciones, las quemaduras y explosiones de imágenes, tumbas y retablos y los bombardeos de la aviación franquista, que dejaron maltrecha la catedral seguntina y, en la capital provincial, acabaron para siempre con los salones del mendocino palacio del Infantado, que constituían el mejor conjunto de la arquitectura civil española.

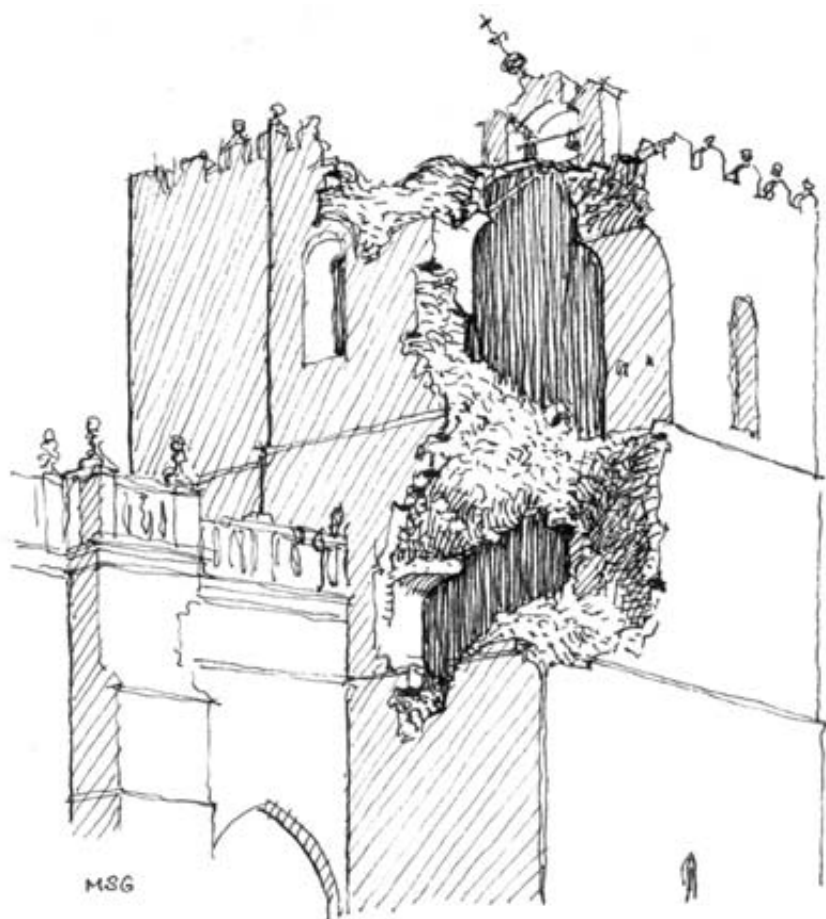
Acabada la Guerra Civil se acometió la restauración de la catedral de Sigüenza, iniciada por Leopoldo Torres Balbás, que hasta entonces había sido el arquitecto conservador de la Alhambra; pero su inmediata depuración por el nuevo régimen —que interrumpió en muchos aspectos su carrera profesional y lo dejó hundido en terrenos más personales— abortó la posibilidad de que la arruinada catedral seguntina fuese recuperada por el mejor de nuestros arquitectos restauradores. Al fin se hizo cargo de



Pirámide en la Alameda.

los trabajos Antonio Labrada, a quien se debe el cimborrio del crucero, inventado a partir de discutibles indicios y en cuya clave figura el escudo del régimen dictatorial que entonces se imponía. A la sombra de Labrada trabajó el escultor Trapero, quien junto a ciertos excesos llevó a cabo una meritoria labor de recuperación de algunas piezas maestras, como los púlpitos, el altar de Santa Librada o el de la Virgen de la Leche, llamada originalmente «del Cepo» por el buzón o cepillo para limosnas que tiene en la base.

Por suerte, la catedral ha sido objeto, en fechas mucho más cercanas a nosotros, de la redacción de un plan director ejemplar, enmarcado en el desigual Plan Nacional de Catedrales. Desde hace unos años, los arquitectos José Juste y Eduardo Barceló están restaurando el templo seguntino con racionalidad y conocimiento, reflejado en la tesis doctoral leída por el primero de ellos. Ya se han conseguido algunos logros dificultosos, dentro sobre todo de la singular lucha del edificio contra



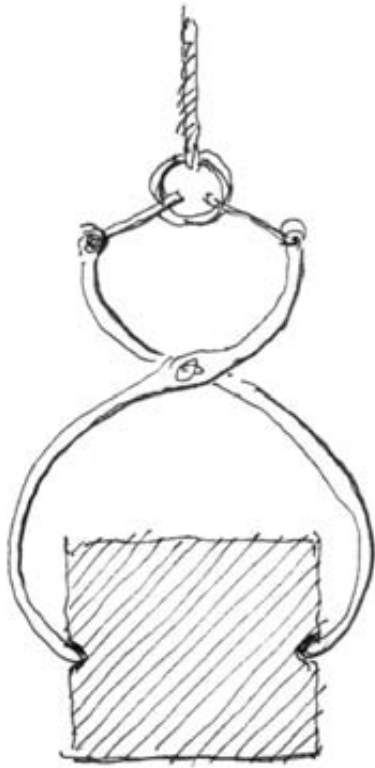
La torre sur, bombardeada.

los efectos de la humedad, aunque todavía queda mucho trabajo por hacer. Por lo pronto, la faceta renacentista del templo se ha visto acrecentada con la restauración de la capilla de la Concepción, con sus pinturas murales, mientras algunas dependencias medievales esperan, recién recuperadas, su destino inminente como sede del museo diocesano. Allí podrán exhibirse piezas tan relevantes como la Anunciación del Greco o una Inmaculada de Zurbarán que, procedente de Jadraque, guarda el museo local.

Sin olvidar los accidentados episodios últimos de su historia, una buena forma de despedirse de la catedral seguntina puede ser pasear por la lonja del obispo Fadrique, ante la fachada principal. Desde allí, pueden observarse en las piedras del viejísimo e impresionante edificio numerosos agujerillos. Muchos de ellos, practicados en el centro de los sillares, se hicieron en origen para elevar los bloques con unas tenazas como las que todavía hoy se conservan en un rincón de la sala capitular; otros, situados azarosamente alrededor de las ventanas de las torres principales y de la del Santísimo, son los impactos de bala de quienes disparaban desde la calle a los que se encontraban apostados en el interior del templo. Valga como muestra de la pareja y paradójica capacidad de los hombres por construir y destruir esta constelación de orificios negros que, como un mapa estelar en negativo, nos enseña la sufrida y altiva fachada de la catedral de Sigüenza.

LA DAMA DE COGOLLUDO

¿Qué nos queda del legado cultural de nuestros particulares Médici, los Mendoza y sus allegados, en la actual provincia de Guadalajara? Una vez más, hay que resaltar la mala suerte sufrida en los dos últimos siglos por el patrimonio histórico español, que en este caso provoca que el recorrido por los vestigios de nuestro más temprano Renacimiento sea, en buena medida, un paseo entre ruinas. En Guadalajara, ciudad especialmente castigada por las guerras de la Edad Contemporánea, nada sobrevive de la residencia, los gabinetes y los jardines del cardenal Mendoza, donde guardaba animales exóticos y se entretenía traduciendo a Homero y Virgilio. Su ausencia queda amortiguada por la conservación parcial de otras residencias ligadas a la familia: el palacio de Antonio de Mendoza, aunque mutilado, pervive como instituto de enseñanza secundaria, y el sin par palacio del Infantado resiste como un cascarón prácticamente hueco tras haber sido bombardeado por la aviación franquista en 1936. Respecto del palacio de Cogolludo, el primero construido al modo renacentista fue-



Elevación de un bloque con tenazas, según Enrique Rabasa.

ra de Italia, cayó a partir del siglo XVIII en una decadencia que lo llevaría a mantener en pie sólo parte del patio y, por suerte, aquello que siempre fue su mejor gala, su magnífica fachada, de sillería almohadada.

Pero hay que resaltar que, desde hace poco tiempo, el palacio de Cogolludo está siendo restaurado. Ojalá esa restauración suponga la restitución de elementos que pervivieron hasta hace poco tiempo (por ejemplo, las galerías laterales abiertas al jardín, al igual que las del palacio papal de Pienza) y la recuperación de parte de la decoración, como los multicolores alicatados de cerámica. Mientras tanto, la excavación del solar ha deparado algunas gratas sorpresas. La mejor ha sido el hallazgo de una hermosísima estatua de mármol firmada en la base por un escultor griego, Zenón de Afrodisias, y que su restauradora, Concha Cirujano, ha bautizado como la Dama de Cogolludo. Sin duda se trata de una pieza que debió de formar parte de la colección de arte clásico del duque de Medinaceli, y hoy constituye



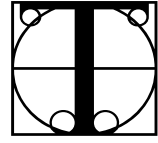
Fachada del palacio de Cogolludo.

un resucitado recuerdo de la afición de los nobles renacentistas por el arte y la cultura clásicos; como nota curiosa, conviene recordar que quizá no haya existido una civilización más supersticiosa que la romana, por lo que la tendencia mendocina a creer en los augurios es un componente más, aunque sea poco honroso, en la relación de esa familia con la cultura de la Antigüedad.

La venturosa aparición de esta estatua antigua y de otros restos que hoy la acompañan en el museo de Guadalajara da fe de que el legado humanista de los Mendoza aún pervive, aunque se encuentre en buena parte extraviado u oculto, a la espera de que lo busquemos entre los escombros de nuestra desdichada historia.

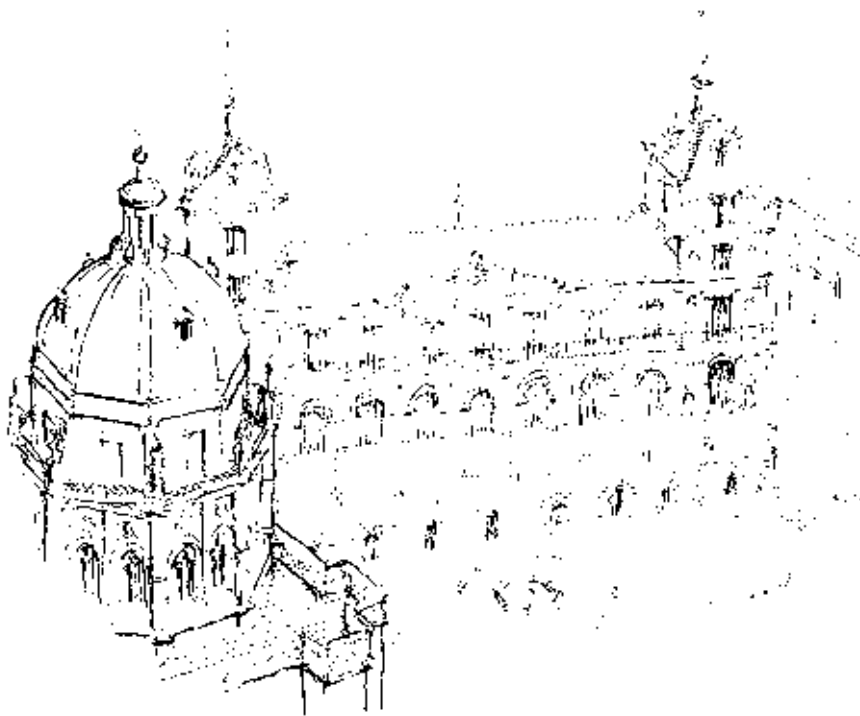
BIBLIOGRAFÍA

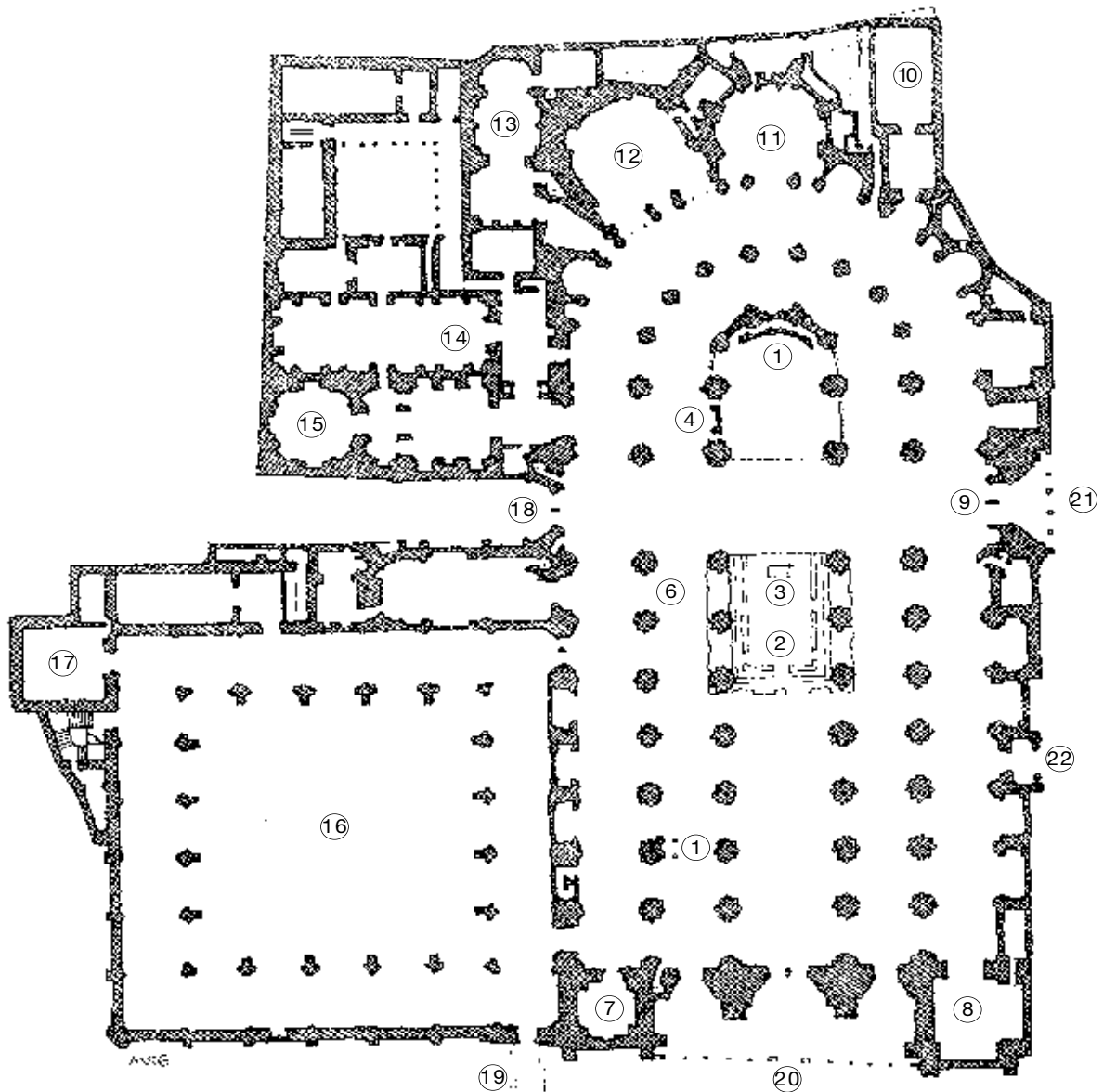
- AZÚA, F. de, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, 1995.
- HERRERA CASADO, A., *Glosario alcarreño*, tomo II: *Sigüenza y sus tierras*, Guadalajara, 1974.
- , *El renacimiento en Guadalajara*, Guadalajara, 2005.
- , *La huella viva del cardenal Mendoza*, Guadalajara, 2008.
- JUSTE, J. y BARCELÓ, E., *La catedral de Sigüenza. La puesta en práctica de un plan director*, prólogo de Pedro Navascués, Barcelona y Madrid, 2006.
- LAYNA SERRANO, F., *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Guadalajara, 1993-1996, 4 tomos.
- MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, J. A., *Sigüenza. Historia, arte y folklore*, Zaragoza, 1978.
- MARTÍNEZ TABOADA, P., «Obras con incidencia urbanística en la catedral seguntina en la primera mitad del siglo XVI», I y II), *Ábside, Boletín de la Asociación de Amigos de la Catedral de Sigüenza*, n.º 13 y 14 (1991), pp. 23-26 y 30-33.
- , *Urbanismo medieval y renacentista en la provincia de Guadalajara: Sigüenza, un ejemplo singular*, Madrid, 1990, 2 vols.
- MINGUELLA y ARNEDEO, T., *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, Madrid, 1910-1913, 3 vols.
- MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., *La catedral de Sigüenza (las fábricas románica y gótica)*, Guadalajara, 1987.
- PÉREZ VILLAMIL, M., *La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XVII*, Madrid, 1984 [1899].
- VV.AA., *Sigüenza. Imágenes para el recuerdo*, Madrid, 2003.



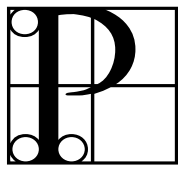
TOLEDO

UNA ISLA DE PIEDRA





- | | |
|---|---|
| 1. Altar mayor | 12. Capilla de Santiago |
| 2. Coro | 13. Capilla de Reyes Nuevos |
| 3. Altar de Prima | 14. Sacristía mayor |
| 4. Sepulcro del cardenal Mendoza | 15. Ochavo |
| 5. Altar de la Ascensión | 16. Claustro |
| 6. Tribuna de Isabel I | 17. Capilla de San Blas |
| 7. Torre-sacristía de la capilla Trastámara | 18. Puerta del Reloj |
| 8. Capilla mozárabe | 19. Puerta del Mollete y pasadizo al palacio arzobispal |
| 9. Órgano del emperador | 20. Fachada principal |
| 10. Sala capitular | 21. Puerta de los Leones |
| 11. Capilla de San Ildefonso | 22. Puerta Llana |



arva urbs, sed loco munita. Así describió Tito Livio el aspecto que ofrecía Toletum en los primeros decenios del imperio: una ciudad pequeña, pero bien defendida gracias al enclave donde se asienta. Ya en época antigua, la población creció descendiendo hacia los fértiles terrenos de la vega, regados por el Tajo. En esta zona baja se encontraban los grandes edificios públicos: el teatro, el anfiteatro, el circo; de este último quedan todavía ruinas imponentes, y las bóvedas semihundidas del anfiteatro dieron nombre, cuando aún subsistían, al arrabal medieval de las Covachuelas.

Pero incluso los romanos son contemporáneos nuestros si atendemos por un momento a los tiempos, millones de años atrás, en los que tuvo lugar el singularísimo origen geológico de ese encaramado enclave que llamó la atención de Tito Livio. En su tramo medio, el Tajo se dirige hacia el Atlántico dibujando una frontera entre dos tipos de suelo: uno arcilloso y blando, al norte, y otro granítico y duro, al sur. En principio, el granito de la orilla izquierda impediría que el agua se desviase de su camino hacia el oeste, pero en un punto concreto de su curso comenzó a ocurrir lo inesperado. Quizá había una grieta que fue agrandándose poco a poco, primero por el simple rebote del agua, luego por el empuje de una cantidad cada vez mayor de líquido. Los hielos sucesivos de cientos de miles de inviernos abrían como pacientes cuñas de hierro bien templado las fallas que fuera ofreciendo la piedra berroqueña, y las subsiguientes crecidas primaverales se asociarían con su ímpetu a ellos en su lenta y obstinada labor de abrir un camino de agua en la piedra. Pasó el tiempo, la lengua de agua consiguió su propósito y el río entero se fue tras ella. Desde entonces, ese río al que nadie aún había podido dar nombre varió su plácido curso para tomar, por un corto trecho, la forma dramática de una media luna que ciñe a una enorme roca, separada de su orilla natural por el capricho erosivo de unas aguas prehistóricas. Esa isla de granito arrojada a la orilla contraria, varada ya para siempre en la llanura arcillosa, es la «sublime cumbre [...] de antiguos edificios adornada», según la insuperable descripción de Garcilaso, donde se vino a posar la ciudad de Toledo.

La catedral de Toledo comparte con el asiento granítico de la ciudad la naturaleza de objeto arrojado a un medio extraño. Es una iglesia gótica prendida en medio de una telaraña de callejuelas islámicas, un inmenso edificio de piedra que nació y creció rodeado por multitud de construcciones pequeñas realizadas con ladrillo y madera.

LA PRIMERA CAPITAL CRISTIANA

En fechas muy recientes, la presión ciudadana y de algunas instituciones y expertos lograron detener un plan masivo de edificación, que preveía la recalificación de los terrenos fértiles y llanos de la vega que precede a la ciudad amurallada para construir sobre ella los viales, centros comerciales y bloques de pisos que definen invariablemente el urbanismo actual. Aunque el valor paisajístico de la vega toledana y su imposible disociación de la ciudad histórica hubiesen constituido argumentos de peso suficiente, la arqueología prestó una ayuda fundamental para esquivar ese primer embate especulativo: durante las preceptivas excavaciones salieron a la luz los fundamentos de la ciudad visigoda, capital peninsular durante los siglos VI y VII. Lo que algún periodista consideró en su momento como la «última batalla ganada por los visigodos» (con demasiado optimismo, pues la amenaza sigue vigente) vino a constatar una antigua sospecha: al igual que en el período imperial romano, la Toledo visigoda no estaba sólo enclavada en el lugar de la ciudad histórica actual, sino también en la vega. En la roca amurallada se ubicarían, sobre todo, ciertos edificios militares y representativos, y uno de estos últimos sería, con toda probabilidad, la primitiva catedral.

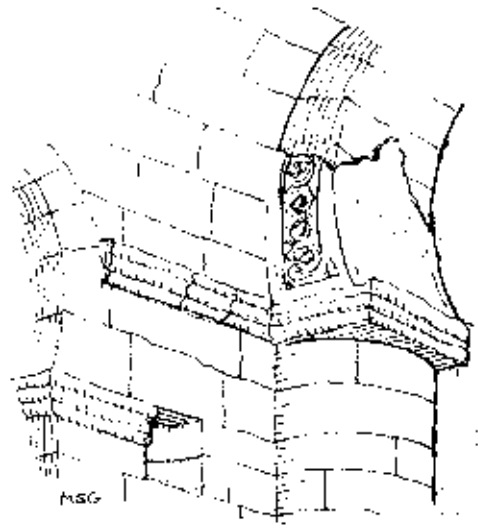
No hay datos de cómo pudo ser la catedral visigoda de Toledo —aparte de alguna exploración bajo el actual templo gótico que le atribuye una planta de cruz griega—, aunque el carácter capitalino de la ciudad en el territorio hispánico permite suponer que se trataría de un edificio magnífico, quizás el más ambicioso de cuantos se construyeran en esos siglos previos a la invasión musulmana. Pero la arquitectura visigoda debemos imaginarla a partir de escasos restos, de elementos ornamentados, conservados fuera de contexto, y de unas pocas iglesias que, gracias a su situación en lugares apartados, se salvaron de la destrucción posterior y del pillaje de sus materiales. Algunas de estas iglesias se encuentran en la actual provincia toledana; en la más notable de ellas, Santa María de Melque, se advierte el intento de compaginar formas cristianas, como la planta en cruz, con recuerdos evidentes de la anterior arquitectura romana. Los visigodos reaprovecharían sin duda en Toledo materiales ro-

manos (columnas, sillares), y compensarían sus limitaciones técnicas completando la ornamentación de sus edificios, como aún puede apreciarse en los menguados restos decorativos de Melque, con revestimientos de estuco policromados. Así lograrían dar una imagen de riqueza, aunque ésta fuese muchas veces más artificiosa que real.

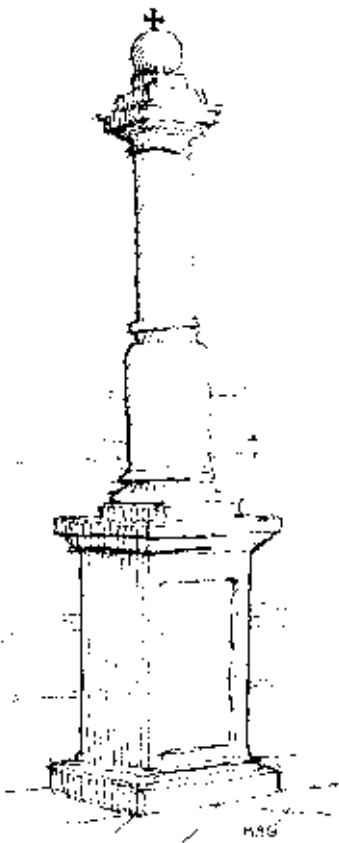
En la capital toledana hay una bellísima iglesia construida ya entre los siglos XII y XIII, San Román, que fue convertida hace años en museo del Toledo visigodo. En ella se guardan desde entonces restos de aquel tiempo, piedras labradas de altares y columnas, expuestos como palabras sueltas de un discurso cuyo conte-

nido se ha perdido.

En realidad, San Román supone sólo una pieza más de un puzle que se encuentra disperso por toda la ciudad: igual que los visigodos reaprovecharon los bloques y los fundamentos romanos, los ocupantes posteriores de Toledo empotraron los sillares y las piedras labradas visigodas en sus edificios, y hoy podemos seguir su rastro en construcciones de todo tipo y época, desde paredes de viviendas (callejón de San Ginés) hasta viejas mezquitas (El Salvador) e iglesias cristianas (San Andrés, Santa Justa, Santo Tomé). Entre las cornisas, capiteles y pilares diseminados por Toledo, alguno habrá que proceda de la vieja catedral, pero es una suposición que nunca se podrá comprobar. Junto al único testimonio material atribuido tradicionalmente a ese templo, un solitario y recompuesto fuste de columna con una inscripción que habla de la consagración de la iglesia de Santa María, expuesto a modo de reliquia en el actual claustro gótico, podremos recordar brevemente algunos aspectos que señalan la importancia de la catedral toledana en época visigoda.



Detalle interior de Melque, con restos de estuco ornamental.



Columna de la catedral visigoda, en el claustro gótico.

LOS CONCILIOS

El período visigodo en Toledo está unido a dos hechos trascendentales de nuestra historia: su condición de capital de un territorio unificado y la celebración en ella de numerosos concilios, que tuvieron por escenario, además de algún otro templo de ubicación dudosa, la catedral dedicada a Santa María y la basílica de Santa Leocadia, situada esta última en la vega.

En los primeros siglos de nuestra era, el cristianismo se extendió por todo el territorio dominado por Roma. Los romanos tenían por costumbre aceptar e incorporar a su panteón los cultos locales de los pueblos que conquistaban, pero los cristianos no estaban dispuestos a conciliar su doctrina con las de los que llamaban «gentiles», los paganos politeístas. Pasados los tiempos de persecuciones, durante el siglo IV la nueva religión logró imponerse: Constantino legalizó a principios de esa centuria la libertad de culto y el hispano Teodosio convirtió el cristianismo, en el 380, en religión de Estado. Su reconocimiento como religión oficial, ligada por tanto al poder, conllevó no obstante un largo y penoso proceso de aquilatamiento, en el que las autoridades eclesiásticas intentaban pulir la liturgia y definir la doctrina. De Roma se tomaron muchas cosas: la lengua latina, el nombre de algunos de los cargos eclesiásticos, las demarcaciones territoriales, que en muchos casos coincidían con las nuevas diócesis... también la arquitectura cristiana partió de modelos romanos, y la misma liturgia hubo de basarse en ciertos aspectos de la prosopopeya imperial. Viejos santuarios paganos fueron reconvertidos en cristianos, y los santos sustituyeron en el imaginario popular a los antiguos y ya proscritos númenes. Asimismo se heredó de la estructura imperial el temor a las escisiones, que explica la virulencia con la que eran atajadas las interpretaciones libres de las enseñanzas de Jesús: las herejías.

Los concilios, celebrados en todo el orbe cristiano desde tiempos muy tempranos, tenían como objetivo fijar el corpus doctrinal de la nueva religión, con sus dogmas y anatemas, y establecer las normas y formas de culto, la liturgia, los textos canónicos, el calendario festivo, la instauración de sedes, la delimitación del territorio... La misión última radicaba en la unificación de criterios e impedir o corregir las desviaciones doctrinales, que debilitaban a la Iglesia. Las discusiones entre unas facciones y otras podían llegar a extremos sangrientos o a situaciones cómicas, como la de dos obispos enfrentados que se excomulgaron mutuamente. La nascente teología intentaba definir asuntos como la conveniencia de adorar imágenes u otros más espinosos, como la naturaleza de la Trinidad o el carácter, divino o humano, de María, lo que obligó a un lenguaje ambiguo que terminó por ser característico. En un famoso episodio, san Agustín se interrogaba acerca del misterio de la Trinidad; a partir del establecimiento de los dogmas de

fe, no quedaría lugar para las preguntas. El primer concilio toledano, en el año 400, sirvió para condenar a los seguidores de Prisciliano, quien fue el primer obispo de Ávila y, también, la primera víctima mortal (en el 385, sólo un lustro después de la norma de Teodosio) de la persecución religiosa que habría de caracterizar durante siglos al cristianismo. Seguramente, estas cuestiones doctrinales tienen muy poca importancia para el cristiano actual, aunque basta pensar en la denominada «Teología de la Liberación» para constatar que la unidad y el sometimiento a los dogmas y a la autoridad de Roma sigue siendo una preocupación de la Iglesia actual.

Cuando los visigodos llegaron a España eran seguidores de Arrio, quien defendía que Jesús no era hijo de Dios. Esto cambió con Recaredo, que abrazó el catolicismo. En el III Concilio de Toledo, celebrado en el año 589, se abjuró del arrianismo y se puso la base de un acuerdo entre poder civil y religioso que resultaría fundamental, pues los concilios toledanos habrían de convertirse en un medio tan útil para la jerarquía eclesiástica como para la secular, a los que asistían los obispos pero también los reyes y en los que se promulgaban desde directrices para la vida religiosa hasta refrendos para las sucesiones en la Corona, que entre los visigodos no se heredaba por vía filial. El carácter religioso-civil de estas reuniones hace que sean consideradas el precedente de las futuras Cortes del reino.

Con la conquista musulmana, los cristianos hispánicos mantuvieron su religión, aunque ya no tuviesen de su lado al poder civil. Las posturas se dividieron ante la nueva situación: si algunos cristianos se empeñaban en soliviantar a los nuevos gobernantes, buscando incluso el martirio que habría de conducirlos a la Gloria, otros intentaban conciliar sus creencias con las de los invasores. Así se daba el ya referido caso del prelado hispalense Oppas, que fue a Asturias para convencer a Pelayo de que asumiese la autoridad del emirato de Córdoba, o se creaban nuevas herejías, algunas bastante ingeniosas, como la del obispo toledano Elipando, que también reconocía el gobierno emiral: intentando hacer más aceptable el cristianismo para los musulmanes, y soñando incluso con una fusión de ambas religiones, Elipando propuso que Cristo era hijo adoptivo de Dios, una teoría que indignó a muchos cristianos que vivían fuera del territorio andalusí y que recibió el nombre de «adopcionismo».

LA MEZQUITA

Sobre la catedral visigoda, o quizá junto a ella, los musulmanes levantaron la mezquita mayor de Toledo. De esa mezquita sólo ha llegado a nosotros un brocal de pozo

conservado en el museo de Santa Cruz, aunque también deben proceder del templo musulmán las columnas, de jaspe y de mármoles veteados, reaprovechadas luego en las fachadas del coro gótico. Toledo mantiene todavía un pequeño oratorio del siglo X, la mezquita llamada «del Cristo de la Luz», y un mihrab intacto de época taifa bajo la torre de San Lorenzo, así que podemos utilizar esas construcciones para elucidar acerca del aspecto que quizá tuvo la aljama toledana. La escasa longitud de las columnas susodichas nos hacen imaginar un edificio que recurriría, para ganar algo de altura, a soluciones imaginativas: sobre los arcos de las naves podría haber muros horadados con arquillos, una solución con precedentes en la arquitectura musulmana y que aparece repetida en varias iglesias medievales toledanas (San Lucas, San Andrés, San Román...), y su parte más noble, junto al mihrab, tendría cúpulas con nervios entrecruzados. Las descripciones cristianas hablan de un ámbito bajo y oscuro, aunque, como comprobamos en Salamanca, esos adjetivos no tienen por qué ser fiables: aquí también se refieren a un edificio que se deseaba demoler y que, por tanto, convenía describir con apreciaciones negativas.



Interior hipotético de la mezquita mayor de Toledo.

Un ensayo de reconstitución de la mezquita mayor, a partir de la planta de la catedral, ha hecho suponer que el mihrab se ubicaría donde hoy está la puerta Llana, en el costado sur del edificio gótico, mientras que el antiguo alminar estaría emplazado en el mismo lugar que la torre catedralicia. Junto a la mezquita estaba el barrio comercial, demolido en parte en el siglo XIV para erigir el claustro catedralicio. Las excavaciones que están haciéndose en la actualidad quizá aporten nuevos datos acerca de esa desaparecida alcaicería, así como de la disposición de la mezquita aljama que, no sin conflictos, fue convertida en catedral por Bernardo de Sedirac, el primer prelado que hubo en Toledo tras la Reconquista.

EL OBISPO Y EL ALFAQUÍ

Toledo fue, para los cristianos, uno de los eslabones fundamentales del proceso de reconquista del territorio andalusí. Su anexión a Castilla fijó la nueva frontera del Tajo y consolidó la posesión cristiana de los núcleos de la cuenca del Duero, algunos de los cuales (Ávila, Salamanca, Segovia) ya hemos visitado. Este hecho trascendente estuvo protagonizado por Alfonso VI de Castilla, uno de los monarcas más influyentes de nuestra historia: a él se debe también la definitiva consolidación del Camino de Santiago, la instauración del rito romano promovido por el papa Gregorio VII y la entrada de monjes y prelados franceses a Castilla, lo que supuso un cambio radical en la estructura política y religiosa de nuestro territorio.

La adaptación de la mezquita al culto cristiano tuvo lugar, según narración del arzobispo que inició la catedral gótica, Jiménez de Rada, poco después de la toma de la ciudad. Al entrar en Toledo, Alfonso VI iba acompañado de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, y de Bernardo de Sedirac, francés al igual que la mujer del monarca, Constanza. Bernardo era un monje cluniacense que, antes de convertirse en el primer prelado de la Toledo reconquistada, nombrado en el curso del concilio celebrado en 1086, fue abad del monasterio más importante de la Orden de Cluny en España, el de Sahagún. En las condiciones para la capitulación de la ciudad, los cristianos se comprometían a respetar la mezquita mayor como lugar de culto de los musulmanes. En ausencia de Alfonso, el obispo Bernardo tomó por la fuerza la mezquita y la convirtió en iglesia cristiana; al saberlo, el rey se encolerizó, pues era una acción que violaba los acuerdos entre conquistadores y conquistados y que ponía en peligro la paz instaurada en la ciudad. Alfonso VI regresó a Toledo con la idea de dar escarmiento al obispo díscolo, pero le salió a su encuentro una comitiva de musulmanes encabezada por un alfaquí (experto en leyes) llamado Abu Walid. El buen alfaquí, como luego se le ha conocido, convenció al rey de que no castigase al prelado: para evitar enfrentamientos, preferían renunciar a lo pactado y ceder su mezquita al culto cristiano. El gesto de los seguidores de Alá fue recompensado tiempo después, siempre según la tradición, cuando junto al altar de la catedral gótica se colocó una estatua de Abu Walid ocupando un puesto de honor en una columna que, por su presencia, es denominada «pilar del alfaquí».



Imagen de Abu Walid.

Igual que en muchas otras ciudades, Sevilla o Jaén por ejemplo, la mezquita sirvió durante algún tiempo como catedral. La de Toledo estuvo cerca de siglo y medio en esa situación, hasta que en 1226, en presencia del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada y del rey Fernando III, se puso la primera piedra de un gigantesco templo gótico.

LOS RASGOS ANDALUSÍES

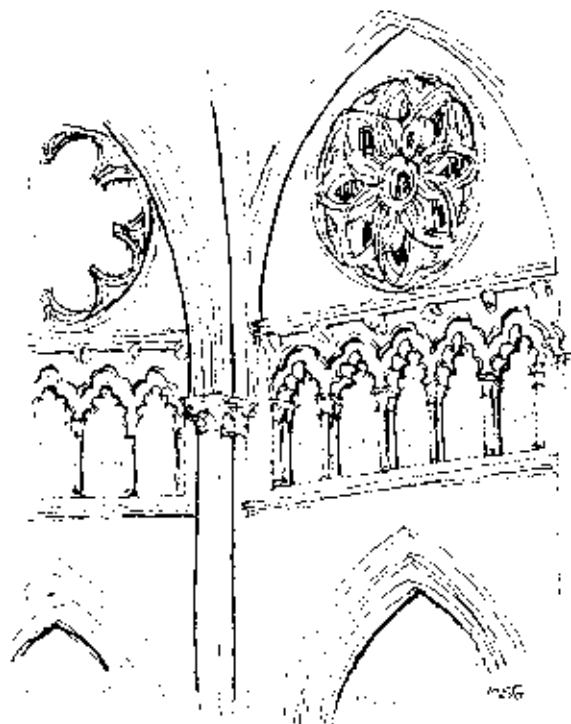
Las de Ávila y Cuenca son las primeras catedrales españolas que incorporaron, en los últimos decenios del siglo XII, los sistemas constructivos del gótico. Entrado ya el siglo XIII, Burgos, Toledo y León fueron, por este orden, las ciudades que iniciaron sus templos mayores según los nuevos modelos llegados de Francia. En esta trilogía, Toledo se despega de sus compañeras peninsulares y francesas en dos aspectos fundamentales y sin antecedentes en el gótico catedralicio: la escasa profundidad de la cabecera y la inclusión de motivos procedentes de la arquitectura islámica. Al contrario que la primera peculiaridad, que influye en el espacio y en el uso del templo, la segunda puede parecer anecdótica, una simple cuestión ornamental; no obstante, ha suscitado muchos comentarios y merece que le dediquemos algunas líneas.

La cabecera de la catedral toledana tiene triforio, un elemento que se desestimó al continuarla por las naves y que, como dijimos en Burgos, sirve para facilitar el mantenimiento del edificio, a modo de andamio permanente. En Toledo, esta pequeña galería se aprovechó para introducir arquillos lobulados y entrecruzados, citas literales al mundo andalusí que suponen una nota original en una catedral concebida por arquitectos franceses. Habitualmente, estos motivos se han despachado aludiendo al ambiente musulmán de la ciudad, que habría logrado impregnar al templo mayor; los triforios catedralicios supondrían, pues, un ejemplo más de ese arte que englobamos dentro de la laxa horquilla de lo «mudéjar». También han sido juzgados como una aportación personal del segundo maestro mayor conocido, Petrus Petri, supuestamente nacido en tierras hispánicas. Pero la arquitectura no se impregna así como así, ni los arquitectos tendrían entonces la libertad de incorporar cosas de su cosecha, y menos tan llamativas, en contra de la opinión del cliente. Los maestros galos que iniciaron las obras recibieron instrucciones concretas, como comprobaremos en el siguiente apartado, y entre ellas estaría la de dejar un espacio para incorporar a la catedral elementos hispanomusulmanes, que a ellos les resultarían chocantes y ajenos.

A nuestro juicio, la inclusión de esos triforios «árabes» debió de responder (independientemente de que su construcción tuviera lugar antes o después de su muerte) a una decisión personal del prelado que comenzó a construir la catedral, Rodrigo Jiménez de Rada, titular de la sede primada entre 1209 y 1247. De origen navarro, fue un hombre cultísimo que estudió derecho en Bolonia y teología en París, donde estuvo a su servicio Mauricio, a quien conocimos como obispo y promotor de la catedral gótica de Burgos; también viajó a Roma en varias ocasiones, y su experiencia académica debió de influir para que fundase la primera universidad española, radicada en Palencia. Al parecer, tuvo una muerte trágica, ahogado

en el Ródano. Por su vinculación a la orden cisterciense, está enterrado en el monasterio soriano de Santa María de Huerta, que por cierto posee algunas de las mejores muestras del primer gótico hispano. Además de haber promovido la nueva catedral de Toledo, Jiménez de Rada es conocido por la redacción de una *Crónica General* que se considera la primera gran historia de España. El carácter pionero de la obra incluye un dato revelador: Rodrigo fue el primer investigador cristiano que utilizó las fuentes históricas y literarias árabes para sus propios estudios, adelantándose a las compilaciones y traducciones que poco después promocionaría Alfonso X el Sabio. En su *Crónica*, el arzobispo incluyó elogios hacia la mezquita mayor de la antigua capital del califato, una admiración acorde con el movimiento neo-omeya que inundó Toledo durante el siglo XIII y al que nos referimos en el capítulo dedicado a Córdoba.

Buena prueba del eclecticismo del momento está en la ya nombrada iglesia de San Román, de ladrillo y con grandes arcos de herradura, cuya reconstrucción fue ordenada por el mismo Jiménez de Rada: para el prelado, resultaba evidente que las formas tradicionales, que en Toledo remitían a su pasado musulmán, podían ser adecuadas en una parroquia, pero no en el principal templo de una ciudad que, por año-



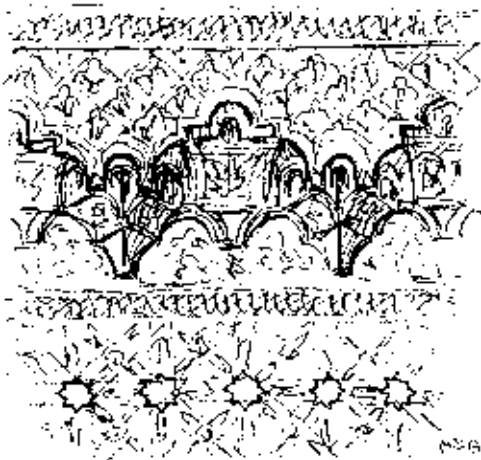
Detalle de la girola con triforios arabizantes.

didura, ostentaba la primacía sobre todas las diócesis hispánicas. Sin embargo, si lo esencial de la catedral se atenía a las directrices góticas llegadas de Francia (que Rodrigo, antiguo estudiante en la Sorbona, conocía bien), parece lógico que el autor de una historia de España que atendía a los autores árabes, que citaba elogiosamente la aljama cordobesa y que recogía en su obra el episodio del buen alfaquí deseara incluir algún elemento de esa cultura en la catedral, algo que no perturbase el conjunto pero que, como la estatua de Abu Walid en el presbiterio, supusiera un homenaje a la deuda que tenían los hombres de cultura cristianos con Al-Andalus. El contacto entre ambos mundos, ya fuese pacífico o belicoso, es consustancial a la Edad Media hispánica. Jiménez de Rada participó en la preparación de la decisiva batalla de las Navas de Tolosa y fue nombrado por el Papa legado de la «cruzada» contra el islam hispánico, pero el árabe estaba entre las muchas lenguas que dominaba y en su cuerpo momificado fueron hallados, al ser abierto su sepulcro, los tejidos hispanomusulmanes con los que se le amortajó.

Tampoco hay que olvidar que, cuando se construyó la cabecera catedralicia, la mezquita mayor de Toledo seguiría en pie, por lo que los triforios podrían haber utilizado modelos directos del edificio musulmán. Los elementos andalusíes dejaron de usarse en la continuación de las obras, cuando Jiménez de Rada había desaparecido y la propia mezquita fue demolida para dejar sitio a las naves del templo gótico; aunque, más bien, habría que puntualizar que las citas a lo musulmán abandonaron la traza general de la catedral, pero subsistieron a través de ciertos detalles. Uno de ellos es el sepulcro de Fernando Gudiel, cuyos motivos arabizantes tienen una motivación

distinta: si los triforios de la cabecera eran una evocación de la esplendorosa y pretérita etapa del califato, el sepulcro citado es una avanzada de un estilo en ciernes: el arte nazarí que por entonces, en el siglo XIII, daba sus primeros frutos en el reino musulmán de Granada.

En este paseo por la influencia islámica en la catedral, no podemos obviar un dato que tiene algo de paradójico: el templo gótico, al que hemos denominado como «una isla de piedra», tuvo desde el siglo XVI el obrador de cantería, donde se tallaban los bloques para su construcción, ubicado en un edificio de rai-gambre andalusí. El golpeteo de los canteros y



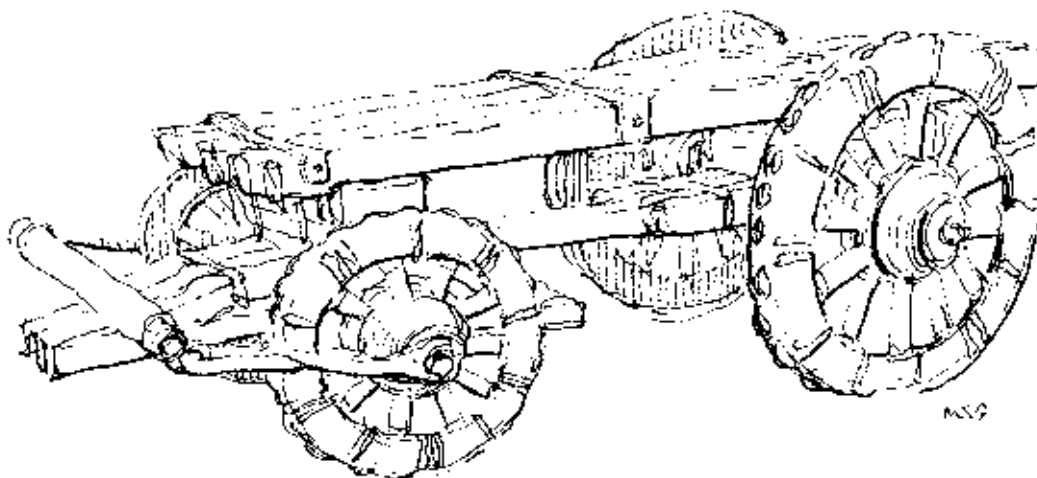
Detalle de la cornisa de mocárabes del sepulcro de Fernando Gudiel, en la capilla de San Eugenio.

escultores resonaron mucho tiempo bajo las yeserías y techumbres de madera labrada del Taller del Moro, que aunque construido en época cristiana es un ejemplo excelente de la pervivencia musulmana en la arquitectura civil del Toledo medieval.

DEL SENA AL TAJO

La ceremonia de la colocación de la primera piedra para la construcción de la catedral gótica data de 1226, pero varios años antes dieron comienzo ciertas maniobras necesarias para iniciar los trabajos: la compra de casas que dejaran sitio al enorme semicírculo de la cabecera y la excavación de zanjas para los cimientos. En Toledo, el subsuelo granítico ofrece un asiento excelente, por lo que basta con eliminar los depósitos y las vetas meteorizadas para dar con una base firme de roca madre. Pese a estar cuajada de construcciones que la ocultan, aún hay lugares donde afloran restos de esa roca que sostiene la ciudad (por ejemplo, un rincón de la plaza de Santo Domingo el Real).

Como Mauricio en Burgos, Jiménez de Rada traería a España maestros y operarios franceses, a los que pudo conocer en sus viajes al país vecino. El iniciador de las obras fue un tal Martín, de quien se sabe que estaba casado con una española y que residía en una casa cedida por el cabildo. El maestro debió de hacer un trabajo previo, que iría desde la agrimensura del solar en un medio tan irregular y abigarrado, hasta la evacuación del agua de lluvia (que de forma natural se conducía antes por la calle sobre la cual habría de ir, como veremos a continuación, el crucero) o la locali-

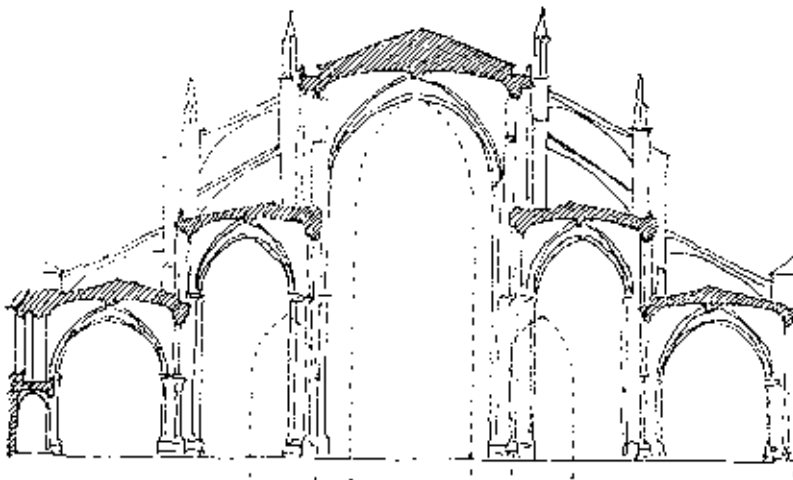


Trinquival, carro para el transporte de piedras.

zación de las canteras. Esto último era muy importante, ya que los operarios locales estaban acostumbrados a trabajar con ladrillo, y las escasas piedras que utilizaban procedían de edificios anteriores. Quizá sea significativo que los canteros franceses rechazasen en Toledo el granito, similar al que se había empezado a usar antes en la catedral de Ávila, y buscaran en las cercanías una caliza blanca y dúctil, semejante a la utilizada en muchas de las catedrales de Francia. Las canteras de Olihuelas surtieron de este tipo de piedra, pero su blandura acabaría por acarrear no pocos problemas al edificio. Aunque sea más moderno, aún se conserva en la catedral un trinival, uno de los carros de bueyes que se utilizaban para el transporte de piedras.

Entre las indicaciones que el arzobispo dictó al maestro Martín estaba la creación de catorce capellanías, para lo que era necesario disponer otras tantas capillas rodeando, como los florones y puntas de una corona, las naves de la girola. En ese punto del templo se dio la solución arquitectónica más brillante y aclamada por todos los que han estudiado la catedral: la racional disposición de las dos naves de la girola, que se curvan alternando tramos rectangulares y triangulares. El doble anillo de la girola guarda el que acaso sea el rasgo más original y novedoso del edificio, que ya hemos anunciado antes: el presbiterio, que, al contrario que en los modelos galos, es muy poco profundo. Esto indica que en Toledo el coro estaba destinado, desde un principio, a ser instalado en la nave central, siguiendo el modelo monástico que había consolidado, en el ámbito catedralicio, la catedral de Santiago de Compostela.

Con su coro situado en el centro, donde por fortuna todavía sigue, la catedral de Toledo extiende sus cinco naves por una superficie vastísima, de ciento veinte metros de largo y sesenta de ancho. El empeño por abarcar el solar dejado por la mezquita,



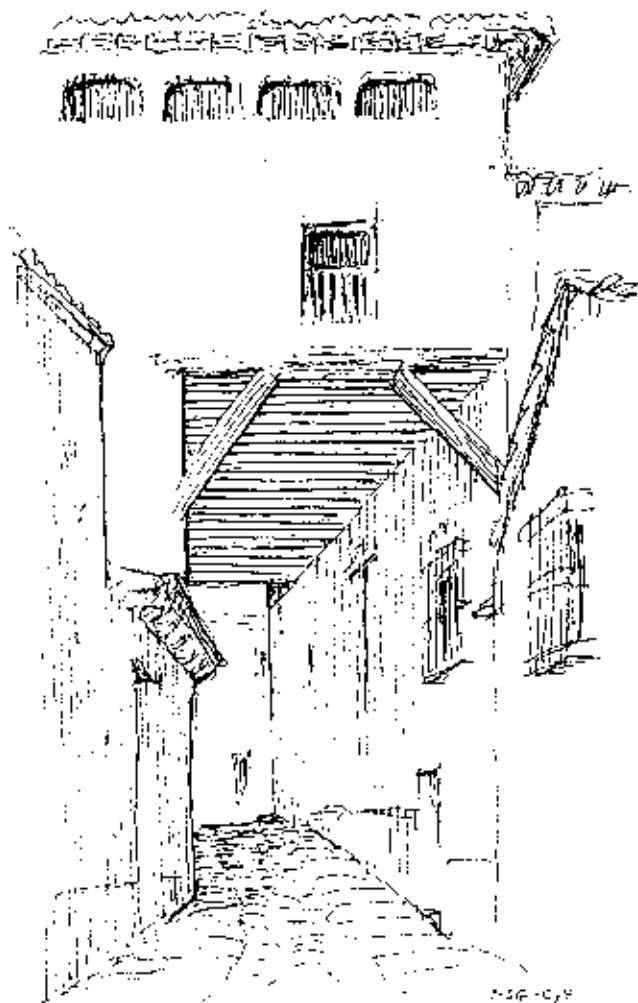
Sección transversal de la catedral de Toledo y, en línea de puntos, la misma sección de la de León.

duplicándolo, no se tradujo hacia lo alto: con sus treinta metros de altura en la nave mayor, la catedral toledana tiene una proporción achatada, un efecto que la vuelve a despegar de los cánones franceses y que se ve además aumentado por el defectuoso perfil de los arcos, que por mala construcción o por abombamiento llegan casi a tener el aspecto de los arcos ingleses de estilo Tudor.

La primera portada de la catedral es la del Reloj, y en el rosetón que hay sobre ella se conservan las vidrieras más antiguas, datadas en el siglo XIV. El resto de vidrieras son, en su mayor parte, de los siglos XV y XVI, aunque muchas padecieron destrozos causados por los bombardeos de la Guerra Civil. Animado por los abundantes elementos instalados contra sus muros y entre sus pilares (retablos, coro, rejas...), el aspecto frío y monótono que hoy ofrece el interior de la catedral es el resultado de una decisión poco afortunada. Hoy vemos todo (arcos, bóvedas, capiteles, pilares) cubierto con el mismo tono, pero cada uno de esos elementos estaba tratado de forma particular, y en las bóvedas lucían motivos figurativos y fondos azules con estrellas doradas, tan frecuentes en el gótico. La recuperación de la policromía original, conservada íntegramente bajo la pintura moderna, sería una labor relativamente sencilla, muy fácil de organizar por fases; mientras se toma la decisión de llevar a cabo una tarea tan deseable, con la que se obtendrían resultados espectaculares, las naves multicolores seguirán esperando volver a la luz bajo las capas de pintura monocroma (la última, muy reciente) que las oculta.

EL PRIMER COBERTIZO DE TOLEDO

Una de las particularidades de Toledo son los cobertizos, calles con tramos cubiertos a modo de túneles en los que, según las ordenanzas, debía poder pasar un hombre a caballo y con su lanza erguida. El origen de estas calles techadas está en el crecimiento de ciertas fundaciones religiosas, que iban extendiéndose gracias a las donaciones de casas y fincas. A veces, esas nuevas propiedades lindaban con el convento al que habían sido entregadas, pero en otras estaban al otro lado de una calle: entonces había que dejar libre el paso urbano, saltando sobre él para hacer efectiva, aunque fuese por las alturas, la anexión del nuevo inmueble. Muchos de los edificios donados a monasterios y conventos son antiguos palacios de la nobleza medieval, lo que ha permitido que Toledo conserve un gran número de residencias de la Edad Media, raros ejemplos de arquitectura civil que se perpetuaron gracias a su reclusión en conjuntos religiosos.



Cobertizo de las Doncellas, a partir de Cuadrado y De la Fuente.

Aunque su motivación sea diferente, hay razones para afirmar que, entre las calles cubiertas de la ciudad, la más importante y antigua es la nave del crucero de la catedral. En multitud de iglesias, las puertas dispuestas a ambos lados del crucero eran utilizadas como atajo urbano, por el que atravesaban quienes deseaban ir de un barrio a otro sin tener que rodear los templos. Antiguamente, las naves y las galerías del claustro eran lugares de tránsito, donde sólo las celebraciones religiosas impondrían, de forma intermitente, las restricciones oportunas. Imaginando una catedral con todas sus puertas abiertas, nos podremos hacer una idea de ciertos usos desaparecidos. En la fachada principal, la puerta central es la del Perdón, nombre y función repetido en otras catedrales; con sus batientes abiertos, el fiel que pasaba por la plaza sin tiempo para detenerse hacía un gesto hacia el

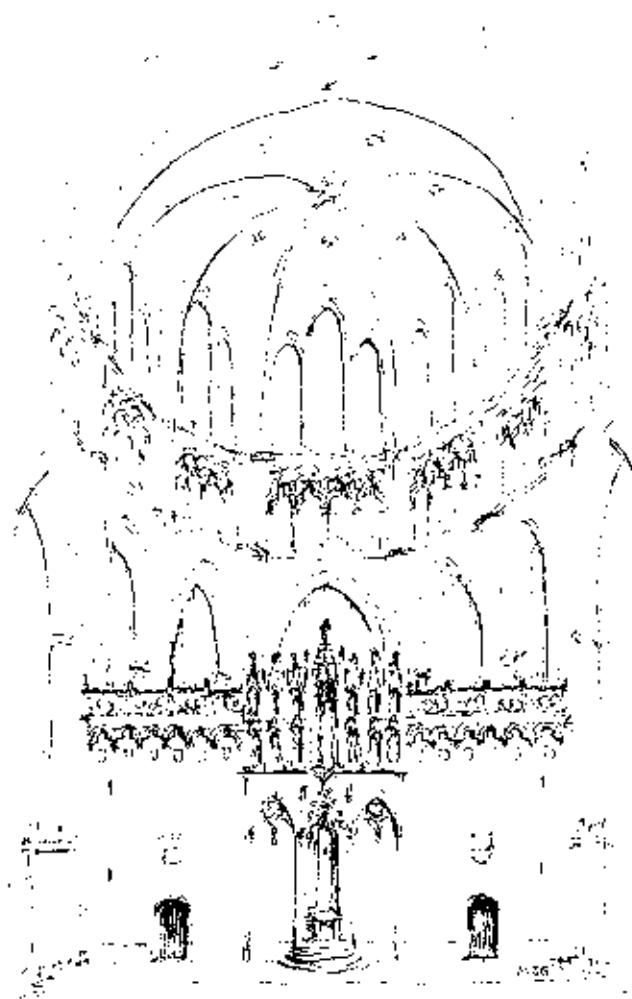
altar del trascoro, visible al fondo de la nave mayor: el perdón equivalía, por lo tanto, al que podía obtenerse del amago de genuflexión o del breve rezo que los viajeros hacían ante los humilladeros (capillas pequeñas, abiertas por un lado y sin culto) que flanqueaban los caminos. Por suerte, no existen en la actualidad filas de pobres al umbral de la puerta del Mollete, junto a la torre, llamada así por la pieza de pan que se daba ante ella a los menesterosos. El episodio del escudero, en el *Lazarillo de Tormes*, da cuenta de la vida paupérrima que podía llegar a existir, pareja a los fastos de la Iglesia y de la nobleza, en la que se pretendía capital del imperio, y *La catedral* de Vicente Blasco Ibáñez testifica que hace un siglo seguían concentrándose allí los mendigos.

Volvamos a nuestro «cobertizo» catedralicio. Si observamos un plano de Toledo, comprobaremos que el crucero de la catedral coincide con un importante eje urbano: hacia el norte se abre a la concurrida calle de la Chapinería o de la Feria y por el sur a las del Pozo Amargo y del Barco, las principales del populoso barrio meridional que se extiende desde el templo mayor hasta el Tajo. Resulta evidente que el crucero gótico coincide con la calle que bordearía al templo musulmán por el este: el edificio cristiano la recogería, englobándola en su interior y haciéndola franqueable gracias a las dos puertas monumentales (la del Reloj y la de los Leones) abiertas en sus extremos. La actual clausura de la catedral la ha convertido en un «tapón» urbano e impide esa imbricación del templo con su entorno, al tiempo que revela, obligando al paseante actual a dar enormes rodeos, la extensión de la manzana catedralicia.

LAS CAPILLAS REALES

Nada más ser concluido, el presbiterio de la catedral fue dividido entre 1285 y 1289 para crear dos ámbitos diferentes: el altar mayor y, tras él, la capilla Real. La iniciativa partió de Sancho IV, hijo de Alfonso X el Sabio. Donde comienza la forma poligonal del presbiterio se tendió, de pilar a pilar, un muro al que se arriaría el primitivo altar y el resto de mobiliario litúrgico, cuyo aspecto desconocemos. Esta capilla fue deshecha por el cardenal Cisneros tres siglos después, pero algunos paralelos permiten que podamos aventurar ciertas hipótesis.

La razón para que se situasen en tal lugar los enterramientos reales la explica el profesor Ruiz Souza: de ese modo «se tendía a aproximar la sepultura de los hombres principa-



Hipótesis de la capilla Real del presbiterio de Toledo.

les al lugar más importante del templo». Como lugar de enterramiento, el presbiterio solía estar reservado, salvo excepciones, para los obispos. Al desgajar una parte del presbiterio y convertirlo en capilla Real, los reyes podían enterrarse junto al altar sin violentar esa norma. Como defiende este mismo investigador, el muro que separaba el presbiterio y la capilla real llegaría a media altura, y sobre él podría ir un retablo; los accesos a la capilla, dividida en dos pisos, se harían a través de sendas puertas que flanqueaban el altar o la cátedra episcopal. En Palma de Mallorca existía, hasta las destrucciones operadas por Gaudí, una organización idéntica; también la capilla Real de Córdoba ofrece paralelos con la toledana desaparecida.

La parte poligonal del presbiterio no era el único lugar de la catedral donde existían, durante la Edad Media, enterramientos reales. En el rincón noroeste del templo, entre la torre y el pilar de la Descensión, el primer rey de la dinastía Trastámara, Enrique II, fundó en 1374 una capilla funeraria. Era como un cofre precioso, decorado a lo musulmán, instalado dentro del templo. Sólo se conserva su sacristía, bajo la torre, donde hoy se exhibe el tesoro catedralicio; su espléndida bóveda de mocárabes —que recuerda a las que por entonces se hacían en la Alhambra— nos da una idea de la riqueza del conjunto, destruido en 1534 con la excusa de que estorbaba a las procesiones, trasladándose entonces los sepulcros a la capilla de Reyes Nuevos. Durante la Edad Media, las sepulturas monumentales estaban repartidas por todo el espacio interior de los templos, aunque a partir de la Edad Moderna se tendió a trasladarlas, como comprobamos en Ávila, con el fin de dejar expeditas las naves. Para imaginar el aspecto de las catedrales antes de esa remoción es recomendable una visita a la abadía de Saint-Denis, al norte de París. En esa iglesia, destinada a panteón de los reyes de Francia, las sepulturas medievales y renacentistas inundan todavía el interior, arrimadas a los muros o diseminadas en medio de las naves.

DE ALFONSO A EGAS

Además de los reyes, los nobles y los eclesiásticos de alto rango se repartían el espacio de la catedral para emplazar sus enterramientos. Las ínfulas de algunos de ellos les impedían conformarse con las pequeñas capillas existentes, las de los tiempos fundacionales de Jiménez de Rada, por lo que muy pronto se levantaron otras de nueva planta o se unieron varias de las antiguas para dejar espacio a fundaciones más amplias y ambiciosas. El primero fue el arzobispo Pedro Tenorio, que tras Jiménez de Rada es el primer prelado toledano que tuvo un claro papel de mecenazgo en la ciudad y en

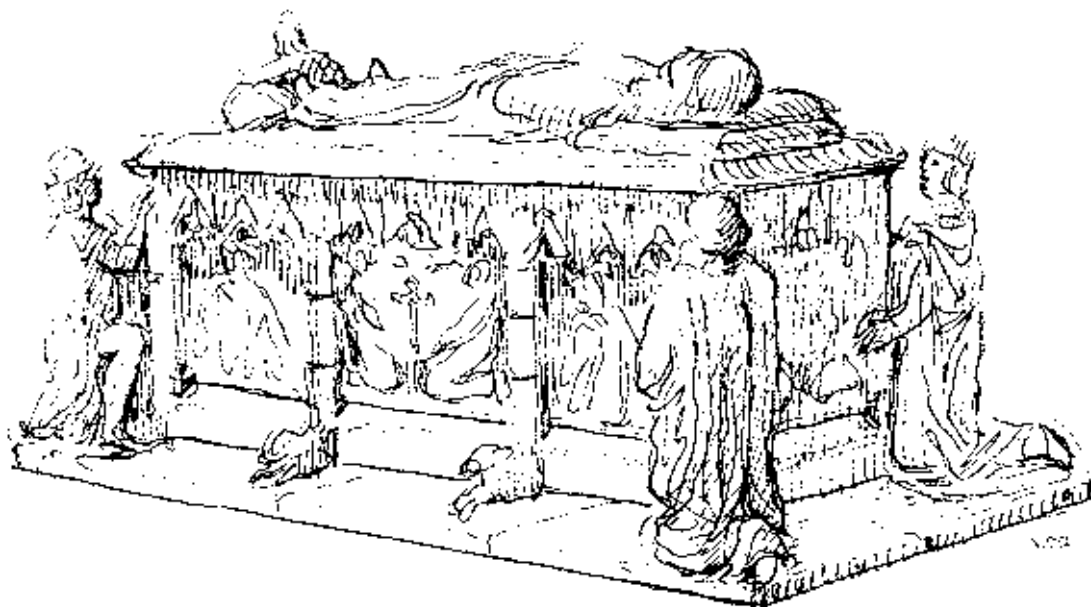
la catedral. Con ayuda del maestro Rodrigo Alfonso levantó, a finales del siglo XIV, los muros externos del coro, el claustro y, dentro de éste, su propia capilla funeraria, dedicada a san Blas. Aunque su arquitectura es del máximo interés, pues pertenece a los ámbitos de planta centralizada que hemos podido apreciar en Pamplona y otras catedrales, la capilla de San Blas resulta una pieza fundamental del arte español por las pinturas que cubren sus muros. En origen, todo el claustro fue decorado al fresco por los mismos artistas, Gherardo Starnina y Rodríguez de Toledo, seguidores de la escuela del gran Giotto, pero la humedad del recinto las destruyó, y en el siglo XVIII fueron sustituidas por otras; sólo la capilla de San Blas mantuvo, y no por completo, las maravillosas pinturas, que son el mejor ejemplo (junto con las de Pedralbes, pintadas por Ferrer Bassa) del arte del *Trecento* italiano en la Península.

También se edificó en el siglo XIV la capilla de San Ildefonso, fundada por el arzobispo Gil de Albornoz como panteón familiar. Con su planta octogonal, supone un precedente de muchas otras fundaciones privadas que calcarían su ubicación y su forma, como la de los Condestables en Burgos o la de los Vélez en Murcia. Junto a ella, el condestable Álvaro de Luna pudo erigir a mediados del siglo XV, antes de su caída en desgracia y posterior ejecución, la capilla de Santiago, que copia a la de San Ildefonso superándola en tamaño y ornato. Aquí interesan especialmente las piezas de pintura y escultura, las sepulturas con acompañamiento de pajes y doncellas arrodillados de aire borgoñón (obra de Sebastián de Almonacid, al que luego volveremos) y el magnífico retablo, donde aparecen los retratos de Luna y de su mujer, Juana de Pimentel, aquella que tras la muerte del maestre se recluyó en el castillo de Arenas de San Pedro, conocido desde entonces como «el castillo de la triste condesa». La reiteración obsesiva de motivos heráldicos y de símbolos (las conchas que resaltan la condición del fundador como maestre de la Orden de Santiago) anuncian un arte nuevo, de carácter propagandístico, que llegará a su culminación con los Reyes Católicos. Estas capillas hubiesen sido impensables sin la llegada, una vez más, de artistas extranjeros. En Toledo vuelve a darse una secuencia que ya describimos en Burgos o Sigüenza: el paso de la influencia francesa a la germánica y, llegado el siglo XVI, a la del Renacimiento italiano. La particularidad de Toledo es que



Escena pintada en la capilla de San Blas.

constantemente encontramos, interpolados en ese discurso invariable, frases y acentos que responden al influjo musulmán tan presente en la ciudad.



Cenotafio de Álvaro de Luna, en la capilla de Santiago.

Uno de los puntos clave para comprender la llegada de los artistas nórdicos es la puerta de los Leones, sin duda la más bella y rica del templo, quizá porque era la puerta abierta hacia el barrio de los canónigos. Fue comenzada a mediados del xv por Hanequín de Bruselas, escultor y maestro mayor de la catedral durante varias décadas, y habría de convertirse —como la puerta del Mirador de la catedral de Palma, que tiene además una ubicación idéntica en el edificio— en una escuela de arquitectos y escultores. En ella trabajaron maestros locales y foráneos, como Juan Alemán o Egas Cueman, hermano de Hanequín. En ella afinó también sus herramientas quien habría de convertirse en el maestro más dotado e influyente de la Castilla de los Reyes Católicos, Juan Guas, con quien ya nos encontramos en Segovia y que dejó en Toledo una de sus obras capitales, el convento de San Juan de los Reyes. Guas, que fue también maestro mayor de la catedral toledana, murió en 1496 y recibió sepultura en una capilla de la iglesia de San Justo, donde aún puede verse, rehecho tras un ataque vandálico, su retrato y el de su mujer e hijos en la capilla familiar.

También habría de iniciarse en esta puerta de los Leones el hijo de Egas Cueman, Enrique Egas, maestro mayor de la catedral a la muerte de Guas, con el que se da el cambio de siglo y se inicia, en cierto modo a su pesar, una nueva época. A Enrique Egas le seguimos los pasos en Granada y en Plasencia, donde asistimos a una figura crepuscular, un maestro apreciado que fue llamado muchas veces como supervisor o veedor de obras ajenas, que tuvo grandes encargos de los mejores clientes y que introdujo en España los modernos modelos de hospital derivados del de Filarete en Milán, pero que vivió lo bastante como para comprobar que su arte estaba siendo desplazado por la estética llegada de la Italia renacentista. Fallecido Egas en 1534, fue nombrado maestro mayor Alonso de Covarrubias, que antes de recibir este cargo tuvo tiempo, como comprobamos en Sigüenza, de formarse en la nueva corriente que habría de convertirlo en uno de los mejores representantes del Renacimiento español.

EL CORO GÓTICO

En el crucero de la catedral de Toledo se concentra en grado máximo la magnificencia y riqueza que corresponde a la principal catedral de España, y como tal ha inspirado numerosos elogios y comentarios. Ángel Guerra, protagonista de la novela homónima de Galdós, acude a contemplarlo admirado hasta que un día le sobreviene la náusea que puede llegar a provocar el lujo excesivo: «Tan pronto miraba de frente al altar de la Capilla Mayor, como al interior del Coro, volviendo la cabeza. Todo aquel espacio, entre las cinco bóvedas de la nave central, le había parecido hasta entonces la expresión más gallarda que del arte cristiano existe en el mundo. [...] Pero aquel día el retablo se alzaba hasta el techo como sublime alarde de la humana soberbia».

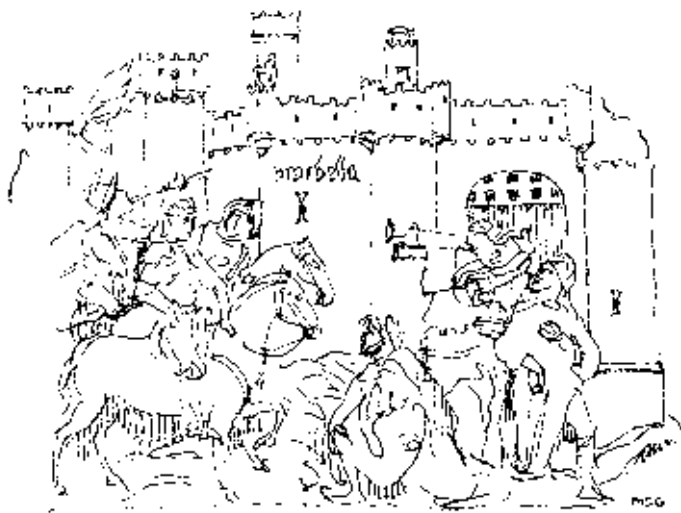
El marco ofrecido por la suma de la capilla Mayor y el coro define el núcleo religioso de la catedral primada, el lugar donde se desarrollaba la liturgia solemne que es inherente a una iglesia diocesana. Como ya apuntamos, en Toledo la catedral se concibió desde un principio para que el coro se situase en medio de la nave mayor, sepa-



Escultura de la puerta de los Leones.

rado del presbiterio. Así se inaugura entre nuestras catedrales góticas el que Pedro Navascués ha denominado el «modo español», distinto al francés, en el que presbiterio y coro conforman un todo cerrado, alojado en la profunda cabecera y aislado físicamente del resto del templo. Con la separación de ambos componentes se dejaba libre el tramo del crucero, donde los fieles podían situarse para asistir al culto solemne.

Al igual que en Barcelona, este coro posee elementos del tiempo de su fundación, aunque luego incorporase multitud de reformas y añadidos. En el siglo XIV se construían a instancias del arzobispo Pedro Tenorio las fachadas exteriores del coro, cuya riquísima decoración escultórica ha sido estudiada por Ángela Franco. No sabemos cómo sería la sillería original; a finales del siglo XV, el cardenal Mendoza, en cuyo mandato fueron cerradas las últimas bóvedas del templo, encargó a Rodrigo Alemán (un escultor cuya semblanza hicimos en Plasencia) una sillería esplendorosa, que es la que aún se conserva como sillería baja. En ella no hay apenas representaciones religiosas: los respaldos componen una crónica de la guerra de Granada, con la entrada sucesiva de los reyes cristianos y del propio cardenal a las plazas del reino nazarí. Aunque a primera vista parezcan representaciones convencionales, contienen muchos elementos basados en la realidad; gracias a ello, se ha podido demostrar que uno de los escasos tableros que no poseían una inscripción identificativa representa el Real de Santa Fe, la población que los Reyes Católicos establecieron en la vega de Granada para hostigar a la capital nazarí. En las enjutas de ese sitial hay un asomo de la artillería que estaba entonces en ciernes: un soldado talla los proyectiles pétreos que habrán de ser lanzados por la bombardas que el otro prepara.



Relieve de la toma de Marbella.

Estos relieves, que constituyen una mina documental para los estudiosos de la historia militar, van acompañados de escenas folclóricas y procaces. También hay ciertos motivos que parecen una burla de las actividades humanas más respetables: basta observar el relieve de un hombre leyendo, acaso un sabio, para que a su lado haya un simio ensimismado en la misma lectura. También pertenece a la iniciativa de Mendoza la reja del coro, que al instalarse la nueva a fi-

nales del siglo XVI fue trasladada hasta la puerta del Reloj, donde todavía sigue. Con todo, la pieza medieval más admirable del coro es la Virgen Blanca, de piedra policromada. Hasta hace poco miraba hacia la sillería; la mesa en la que esta se convertía, corriendo la cortinilla que había tras ella, era el altar de Prima, donde se celebraba la misa de ese nombre a primera hora de la mañana, tras la cual se repartían los tajos entre los operarios que trabajaban para el templo. Durante la misa de Prima el coro se transformaba en un conjunto autónomo, al que ni siquiera le hacía falta la presencia del vecino presbiterio para ser un templo completo al servicio del clero capitular. Con razón el canónigo Blas Ortiz llamaba al coro, a mediados del siglo XVI, «la estancia del clero».

UN COMBATE ARTÍSTICO

En el coro de Toledo, pieza esencial en la historia del arte y de la liturgia, tuvo lugar uno de esos episodios que han construido la peculiar épica ligada al Renacimiento: el combate de artistas. El estilo surgido en Florencia en el siglo XV se desencadenó, de hecho, con una de estas pugnas, una derrota que derivó en victoria: vencido por Lorenzo Ghiberti en el concurso de unas nuevas puertas de bronce para el baptisterio de San Giovanni, Brunelleschi dejó de lado la orfebrería y la escultura para dedicarse a la arquitectura, arte en el que sentaría las bases de una nueva época. El duelo más famoso del Renacimiento fue entre Leonardo y Miguel Ángel, que debían pintar sendos murales con batallas para el salón principal del florentino palacio de la Signoria; por desgracia, ambos colosos del arte fueron derrotados por las circunstancias, pues el de Leonardo quedó inconcluso y luego se perdió, y el de Miguel Ángel no pasó del estadio de cartón o boceto.

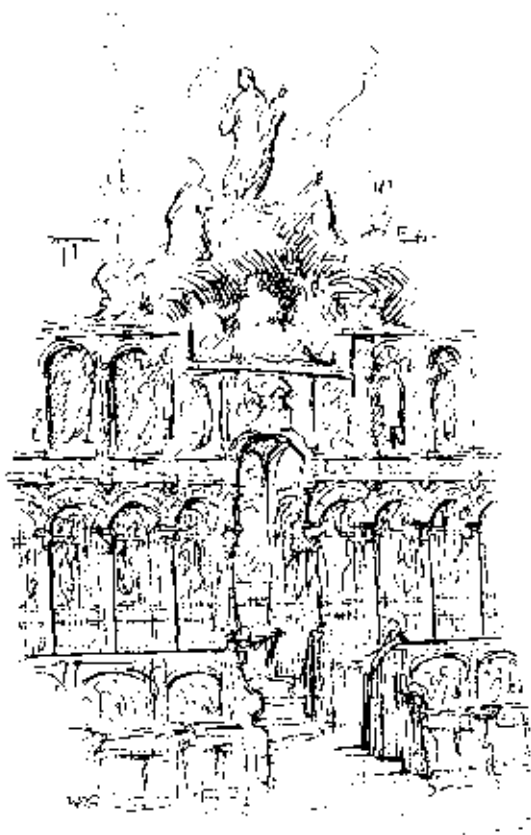
Uno de los que llegaron a observar y estudiar en Florencia el admiradísimo cartón de Miguel Ángel para la batalla de Cascina, convertido en improvisada escuela de artistas, fue un escultor y pintor al que el biógrafo de los artistas italianos, Giorgio Vasari, llama «Alonso Spagnolo». Era Alonso Berruguete, hijo de Pedro Berruguete; este último, que conocimos iniciando el retablo mayor de Ávila, formó parte de la corte de artistas del duque de Urbino (allí llegó a colaborar con el mismísimo Piero della Francesca) y trabajó también como muralista en la catedral de Toledo. Alonso debía seguramente a ese precedente familiar y a su viaje a Italia, donde los artistas estaban logrando una nueva consideración social, su actitud orgullosa. La suya fue una carrera irregular, en la que las empresas artísticas se entreveraban con intentos de medrar

socialmente mediante la compra de propiedades y señoríos. Tenía gran talento para el dibujo, aunque muchas veces era descuidado en la ejecución de las tallas, a las que debía de ver como una inevitable pero penosa traslación material de la brillante e instantánea idea primigenia. Instalado en Valladolid, donde aún existe el edificio en el que estuvo su casa y taller, Alonso de Berruguete murió en Toledo, adonde llegó para crear, a medias con Felipe Bigarny, la sillería alta del coro de la catedral.

Bigarny es uno de los personajes más recurrentes de este libro. Lo hemos encontrado en Burgos recién llegado desde su Borgoña natal, en Granada dirigiendo a otros artistas en la capilla Real y en Murcia como mentor de Jerónimo Quijano. Su trayecto vital vino a confluir con el de Berruguete (con quien ya había colaborado muchos años antes), pues el final de su trayectoria artística y de su vida tuvo lugar en Toledo, en el curso de un trabajo que hubiese podido constituir su máxima gloria pero que resultó, de cara a la posteridad, su consideración crítica como un maestro sobrado de técnica pero falto de genio; es decir, valores inversos a los de Berruguete. Felipe Bigarny, que

era bien conocido en Toledo gracias a su relación con el cardenal Cisneros y a su participación en el retablo mayor, recibió el encargo de ejecutar la nueva sillería alta del coro, para la que había dado trazas en colaboración con Alonso de Covarrubias y Diego de Siloé, que por entonces construía la catedral de Granada. El comitente era el arzobispo Juan Tavera, que antes había sido titular de la diócesis de Santiago; un dato más para ver en la arquitectura renacentista del coro toledano un tributo al que hizo en el siglo XII el maestro Mateo para la catedral de Compostela, que entonces aún seguía en pie.

Cuando Bigarny se veía ya enfrentado a la que debía ser la culminación de su carrera, la ejecución de la sillería coral más espléndida de España, apareció Berruguete postulándose con un precio a la baja. Quizá el maestro francés pudo recordar entonces la ocasión, doce años atrás, en la



Tramo central del coro. De abajo arriba, sillería baja, sillería alta con asiento arzobispal y conjunto de la Transfiguración.

que fue él quien intrigó para arrebatarse un proyecto al joven Siloé, episodio que referimos en el capítulo dedicado a Granada. Ante el dilema, el cabildo decidió repartir el trabajo adjudicando a cada uno la mitad de la sillería. Como señal de reconocimiento a Bigarny, la pieza principal del conjunto (la silla central para el arzobispo) quedaba en sus manos; pero hasta en eso fue el destino esquivo con el borgoñón, pues le llegó la muerte antes de poder hacerlo, y su posterior ejecución por Berruguete vino a simbolizar el triunfo postrero del escultor castellano.

A la entrada del coro hay dos inscripciones en latín; en la primera consta la fecha de conclusión (1543) y en la segunda, traducida por Parro, está el acta del enfrentamiento entre los dos artistas: «Tallaron estas labores, así las de mármoles como las de madera, en este lado [el norte] Felipe de Borgoña, y en el opuesto el español Berruguete. Compitieron entonces los ingenios de los artífices, y de la misma manera competirán siempre los juicios o pareceres de los que examinen esta obra». En lo que a juicio crítico se refiere, hace mucho tiempo que el combate lo ganó el español: para Chueca, «se trata de la lucha muy desigual entre un genio [Berruguete] y un notable imaginero del renacimiento». Realmente, los relieves de Bigarny son hermosísimos, pero quedan ensombrecidos por el despliegue imaginativo de Berruguete, que llena los suyos de hallazgos formales y de desequilibrios que sugieren movimiento contra los del borgoñón, que son aplomados y estáticos. Muchas de las figuras berruguetescas están de puntillas, como si danzaran, y otras penden instantáneamente en el aire, como Isaac, que se deja caer de rodillas sobre la pira del sacrificio. Los relieves están llenos de sugerencias: Judith vence a Holofernes, cuyo cuerpo decapitado parece una estatua mutilada o, mejor, una de las corazas antropomorfas que formaban parte, en una imagen de la Antigüedad retomada por el Renacimiento, de las panoplias que simbolizaban el triunfo sobre el enemigo desarmado.

Si la pugna entre corrección y genialidad es bien sabida, hay un aspecto fundamental de esta batalla que no ha sido debidamente destacado: lo que representa la sillería toledana es, también, el enfrentamiento entre dos formas de concebir la creación



Judith, en un respaldo del coro.

artística. Leon Battista Alberti, primer teórico del Renacimiento, fue también pionero en despegarse de la concreción material de las obras; con él se rompe la tradición del arquitecto que comenzaba como albañil o cantero para culminar su carrera con el papel de maestro de obras, y da comienzo el artista intelectual, que da las ideas y luego delega en otros su realización. En Toledo, Bigarny era todavía el artífice de tradición medieval, que encabezaba con sus gubias un plantel de ayudantes y que se deleitaba en la perfección plástica reveladora del dominio en el oficio; era, pues, el artista ejecutor, que dominaba todos los pasos, desde el dibujo previo hasta el pulimento final. Berruguete, en cambio, despreciaba el oficio, y no dudaba en pegar a sus tallas telas encoladas, atajos que le permitían finalizar cuanto antes lo que tenía en la mente, la idea. Desguarecido en la sillería toledana de la socorrida policromía, de los estucos, pigmentos y panes de oro que le habían ayudado hasta entonces a enmendar las imperfecciones, tuvo que acudir a escultores hábiles que ejecutasen en materiales nobles y desnudos —el alabastro y la madera de nogal—, los bocetos que él entregaría en papel o en yeso. En su última obra —el sepulcro del cardenal Tavera, que preside la iglesia del hospital toledano del mismo nombre—, Berruguete hizo modelos plásticos y Juan Bautista Vázquez, *el Viejo*, labró conforme a ellos el mármol; en el coro de la catedral fueron otros, entre ellos Isidro Villoldo y Francisco Giralte, quienes pasaron a material perdurable los esbozos del genial y desmañado maestro, inaugurándose así en nuestro suelo el nuevo (y hoy vigente) carácter del artista moderno, que concibe intelectualmente las obras pero que se mantiene alejado de su realización.

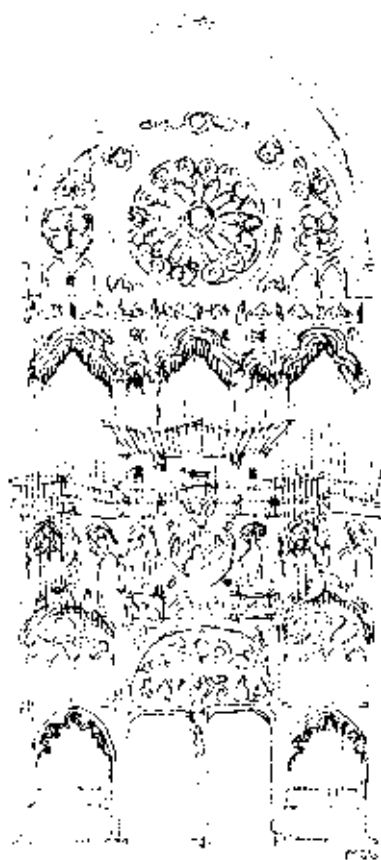
La sillería coral de Toledo supone un raro caso de arte antifonal: igual que se cruzan y acompañan en ella las dos voces del coro lo hacen las obras de los dos escultores, que aportan tonos y ritmos distintos pero complementarios, sometidos a una disciplina arquitectónica que logra, a modo de ley armónica, unificarlos. La parte de Bigarny produciría una melodía agradable y ligera, mientras que la de Berruguete sería grave y no exenta de expresivas disonancias. La coda final es la silla arzobispal, coronada por Berruguete con una Transfiguración de alabastro que es una de las piezas más monumentales, originales y ambiciosas de nuestra escultura, y que guarda en sus rincones algunos destellos de la singular inspiración de su autor, que quizá se reservó esos lugares inaccesibles (la base, los relieves de madera policromada de la bovedita que cubre la silla) para labrar algo con sus propias manos. Como comprobamos en Salamanca, en los coros solía colocarse semanalmente una señal con la inscripción *hic est chorus* (aquí está el coro), que indicaba, alternativamente, qué lado debía iniciar el canto; en el de Toledo podría figurar, como resultado de ese combate

entre representantes de escuelas y temperamentos distintos —añadido al legado tardogótico de los cardenales Tenorio y Cisneros y enriquecido luego con los atriles de Nicolás de Vergara y las esculturas dieciochescas de Mariano Salvatierra— un merecido *hic est ars*, «aquí está el arte».

LOS ÓRGANOS Y LA MÚSICA

En la introducción dejamos apuntado que el espacio interior de las iglesias funcionaba, en buena medida, como una caja de resonancia de la música que acompañaba a las celebraciones. Algunos estudios acústicos han comprobado que las antiguas basílicas paleocristianas, con su techumbre de madera, resultaban muy adecuadas para transmitir con claridad las palabras de la predicación, esenciales en un tiempo de conformación del cristianismo; al contrario, las iglesias abovedadas que se impondrían en la plena Edad Media eran más acordes con la música, a la que prestaban cierta reverberación favorecedora que aumentaba la majestad de los sonidos. Para entonces, la inteligibilidad de las palabras resultaba algo secundario, dado que los sermones habían quedado muy mermados dentro de los oficios y, dentro de ellos, el latín era ya una lengua incomprensible para la mayoría de los asistentes. Quienes sí estaban interesados en propagar mensajes, como las órdenes predicadoras de dominicos y franciscanos, procuraban construirse iglesias más pequeñas y diáfanas y, además, acercaban el púlpito del orador a los fieles.

En las catedrales también había espacio para la predicación, con los púlpitos o ambones que se disponían en los lugares de mayor asistencia de los feligreses, los espacios situados a los lados de la vía sacra o los altares colocados en el trascoro. La música era propia, sobre todo, de la liturgia solemne, aquella que tenía lugar en el conjunto formado por el presbiterio y el coro. Para que la reverberación no llegara a convertirse en eco había que complementar la arquitectura con elementos que beneficiasen al sonido aportando además ornato al templo. Los tapices y colgaduras que envolvían los pilares o se tendían de columna a columna tenían en parte parecida función a los paneles y pantallas que los técnicos colocan en los auditorios modernos para mejorar su acústica. Había otros medios complementarios, como la apertura de pequeños huecos en las bóvedas que desembocaban en tinajas de barro que formaban parte del relleno constructivo; esas tinajas, halladas en numerosas iglesias catedrales y monásticas, servían para mejorar el sonido al tiempo que ayudaban a aligerar las bóvedas.



Órgano del Emperador,
en el extremo sur del crucero.

La presencia de la música en la catedral de Toledo tiene como mejores garantes los dos órganos que flanquean la sillería coral y el que, con el nombre de órgano del Emperador, pende sobre la fachada interior de la puerta de los Leones. Este último sigue una posición de tradición medieval, aunque su peculiar situación estaría aquí relacionada, más bien, con las procesiones que recorrían el interior del templo; los otros, situados a ambos lados del coro, apoyaban las voces de los cantores. El papel de la música en la catedral estaba personificado en la figura de uno de los capitulares de mayor rango, el chantre o maestro de coro, así como por los maestros de capilla, que estaban obligados a componer obras para las festividades y a formar a los niños cantores. Las obras de arte relacionadas con los coros y cantorías o los muebles de los órganos se convierten, según Chueca Goitia, en «monumentos a la música». En ciertas ocasiones son sólo eso, pues hay templos en los que no se podía asumir el coste de los dos órganos preceptivos, destinados a flanquear a sillería coral, y entonces se construía uno y al otro

lado se colocaba un mueble hueco; así, con un órgano real y otro fingido, permanece el coro de la catedral de Almería.

Los atriles de bronce de Nicolás de Vergara no sólo son excepcionales obras de arte sino muestrarios, a través de ciertos temas bíblicos, de instrumentos musicales: flautas, arpas, violines, platillos, panderetas... Estas representaciones plásticas de músicos y de instrumentos tienen un interés mayúsculo para los intérpretes e investigadores: por ejemplo, en la recuperación de un instrumento que ha permanecido muchos años olvidado, la viola de gamba, la documentación aportada por la pintura ha permitido conocer la peculiar manera de sujetar el instrumento y la postura de la mano que sostiene el arco; por su parte, la fidelidad plástica posibilitó, hace unos años, que los estudiosos reprodujesen el plantel de instrumentos musicales del siglo XII que muestran los ancianos del pórtico de la Gloria compostelano.

En la catedral de Toledo la música tiene un papel tan relevante como el de la arquitectura o las artes plásticas, aunque su presencia sea mucho menos evidente. Entre

las personas que trabajaban para la catedral había multitud de músicos, cantantes e instrumentistas, que acompañaban al coro (o mejor dicho los coros, pues así era denominada cada una de las mitades de la sillería coral). La incorporación al templo de instrumentos nuevos o de partituras reflejan los cambios operados en la música no estrictamente religiosa: por ejemplo, en el siglo XVIII se admitieron instrumentos de cuerda, al socaire del desarrollo sinfónico de la época. Muchos músicos contratados

por la catedral completaban su salario actuando en fiestas y conciertos o bien imprimiendo composiciones seculares, como los cuartetos de cuerda publicados en Madrid y Londres por Manuel Canales, un músico de la catedral que fue el primero en componer series de una formación camerística que en ese mismo tiempo, el último cuarto del setecientos, era llevada a la perfección por Haydn y Mozart.

En el archivo catedralicio hay piezas musicales que abarcan desde los tiempos de la Reconquista hasta el siglo XIX, tanto de los maestros de capilla locales como de otros autores cuyas composiciones fueron incluidas dentro del repertorio propio. Existen piezas de los mejores compositores del Siglo de Oro español (Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria...) y de extranjeros eminentes como Josquin Després. Muchos de los fondos musicales más antiguos fueron dañados en los dos últimos siglos, cuando la forma de escritura y las propias obras habían caído en desuso. En algunos ejemplares se llegaron a recortar entonces las viñetas miniadas de encabezamiento, que por su carácter pictórico era lo único a lo que se daba valor.

La música como parte esencial de la liturgia se ve reforzada por la incorporación en ella de elementos escénicos. El caso más conocido es el del Canto de la Sibila, que se representaba en el coro durante el día de Navidad, una de las pocas ocasiones en las que los fieles podían acceder a ese recinto reservado al clero. El Canto era representado por niños, caracterizados como la sibila y los ángeles que la acompañaban, que recorrían el coro y luego ascendían hasta las tribunas, desde donde pronunciaban profecías apocalípticas. También debe recordarse que el testimonio más antiguo del

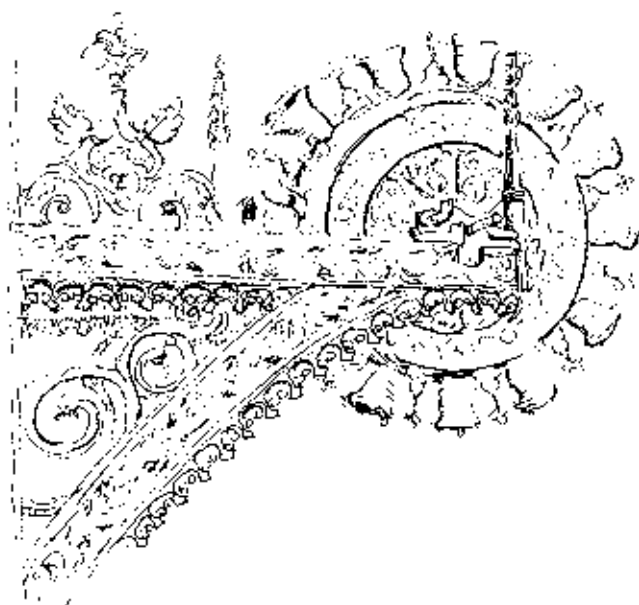


Detalle de los atriles de bronce de Vergara el Joven.

teatro castellano, el *Auto de los Reyes Magos*, es una pieza del siglo XII que procede de la catedral toledana, perteneciente sin duda al plantel de dramas litúrgicos con los que eran acercados a los devotos los episodios de la historia sagrada.

El breve repaso a la música en la catedral estaría incompleto sin una alusión a las campanas. La torre toledana guarda la mayor campana de España, que pesa más de veintiuna toneladas y que es del siglo XVIII, aunque tres siglos antes Münzer ya alude a una gigantesca campana en la catedral, a la que la actual debió de sustituir. Para su ascensión hasta la torre fueron necesarios tiros de bueyes y gruesas maromas aparejadas por marineros, y para instalarla en el campanario se tuvo que romper el muro, pues no había vano por donde cupiese. En la torre está también la carraca, que con su martilleo hacía las llamadas durante los días de duelo de la Semana Santa. La existencia de la monumental campana Gorda no debe hacernos olvidar la multitud de campanas menores (varias a su vez gigantesas), así como la antigua presencia de una segunda torre desaparecida: hasta su demolición a finales del siglo XIX, las horas eran dadas por la torre del Reloj, y en el interior de la puerta de ese nombre se mantiene la esfera de un reloj del siglo XVI, con maceros autómatas que hoy están detenidos. También son bellísimas las ruedas de campanillas, destinadas a llamar para la asistencia al coro, existentes tanto en la sillería de la capilla de Reyes Nuevos como en el propio coro capitular. Junto a la iglesia de San Justo existe un edificio que sirvió durante mucho tiempo de almacén de los impuestos en especie y en cuyo patio se conservan (o, al menos, se conservaban hasta hace poco) los moldes de las campanas, que una vez

fundidas atravesaban el gran portón presidido por el escudo catedralicio para encaminarse a su sonoro destino por las alturas del templo.



Rueda de campanillas del coro.

MAESTROS Y MECENAS

En Toledo, el papel de los arzobispos tuvo una faceta de mecenazgo muy señalada. Entre los prelados medievales ya hemos nombrado a Jiménez de Rada y a Tenorio, aunque la serie más brillante fue la de los que se sucedieron a lo largo del

siglo XVI, cuando se asentó en nuestro país el Renacimiento. Además de ellos, tuvo un papel importante Diego López de Ayala, canónigo fabriquero entre 1518 y 1555, un cargo que suponía la supervisión de las obras catedralicias e incluso, como comprobamos con Vega y Verdugo en Santiago, las propias iniciativas de construcción y reforma. Al igual que en Sevilla, la «primera piedra» renacentista de la catedral fue un sepulcro, el del cardenal Mendoza, al que ya nos referimos por su influjo en Sigüenza. Es normal que sean obras relativamente pequeñas, debidas muchas veces a artistas extranjeros o, directamente, importadas e instaladas en nuestro suelo, las que aporten novedades. Pocos años después de que se ubicase este sepulcro a un lado del altar mayor, el obispo abulense Carrillo de Albornoz situaba en la capilla familiar (la de San Ildefonso) el suyo, también renacentista pero debido ya a un maestro peninsular, el escultor Vasco de la Zarza, autor del cenotafio del Tostado en la catedral de Ávila.

El sucesor de Mendoza, Francisco Jiménez de Cisneros, contó con un arquitecto singular, Pedro Gumiel, autor del llamado «estilo Cisneros», en el que se usan materiales como la madera y el yeso y en el que se mezclan las formas góticas, renacentistas y nazaríes sin merma ni prejuicio alguno. En la catedral de Toledo hizo la sala capitular, una joya de aire italiano gracias en buena parte a las pinturas murales de Juan de Borgoña. Cisneros, autor de la quema de libros árabes en Granada, no tenía empacho en usar yeserías de aire nazarí en las obras que promovía, como lo son las de la puerta de acceso al capítulo toledano. Su peculiar mentalidad se advierte también en otra fundación, la capilla mozárabe de la catedral, dedicada a la recuperación puntual de la liturgia hispánica anterior a la unificación por el rito romano, una decisión



Sala capitular; pinturas de Juan de Borgoña.

«arqueológica» que también se dio en otros lugares, como la capilla de Talavera en la catedral de Salamanca.

En 1526, gobernando ya la diócesis Alonso de Fonseca, se publicó en Toledo el primer tratado de arquitectura renacentista en lengua vulgar, y el segundo tras el latino *De Re aedificatoria* de Leon Battista Alberti; se trata de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo, que trabajó como autor de arquitecturas efímeras (los monumentos de Semana Santa y otros aparatos de la escenografía litúrgica) en la catedral. Sagredo ofrece en su libro un repertorio de ornamentos «a lo romano», es decir, renacentistas, sin entrar en cuestiones constructivas: se trata de la comprensión epidérmica del nuevo estilo, cuyos miembros (columnas, cornisas, molduras...) podían aplicarse a los edificios sin variar la técnica constructiva. Aunque posteriores, las ideas de Sagredo entroncan con las obras de Gumiel o del mismo Enrique Egas, que podían dar un novedoso aire renaciente a sus creaciones sin necesidad de variar en profundidad la tradición heredada. Estampas como las que acompañan al tratado de Diego de Sagredo circulaban por los talleres de los maestros españoles, que a veces los tomaban de forma literal, como ocurrió en la fachada y la escalera de la Universidad de Salamanca, para adornar a la manera renacentista unas construcciones todavía góticas.

EL RENACIMIENTO PLENO

En la villa de Torrijos —que hasta comienzos del siglo XVI era propiedad del cabildo toledano— tenía su casa y taller Sebastián de Almonacid, el escultor que labró los sepulcros de Álvaro de Luna y de su mujer y al que muchos investigadores atribuyen el Doncel de Sigüenza. Allí nació, en 1488, Alonso de Covarrubias, que tras unos años como tallista y escultor llegó a convertirse en maestro mayor de la catedral de Toledo e introductor del Renacimiento maduro en la ciudad imperial. Covarrubias tuvo una etapa formativa a la sombra de Antón Egas, hermano de Enrique, y luego pasó a Toledo. En la catedral de Sigüenza participó en el magnífico altar de Santa Librada, y en la de Toledo se inició con una obra de compromiso, la ya nombrada capilla de los Reyes Nuevos, encajada de manera bastante forzada en el sitio de una antigua herrería. Después de esas obras iniciales, Covarrubias maduró hacia un clasicismo impecable, que plasmó en multitud de trabajos que desbordan con mucho los muros catedralicios: además de sus obras en otras poblaciones (Sigüenza, Guadalajara, Lupiana, La Puebla de Montalbán, Alcalá, Yepes, Talavera, Getafe, Santiago...), en Toledo participó en numerosas empresas eclesiásticas, civiles y hasta militares, como la re-

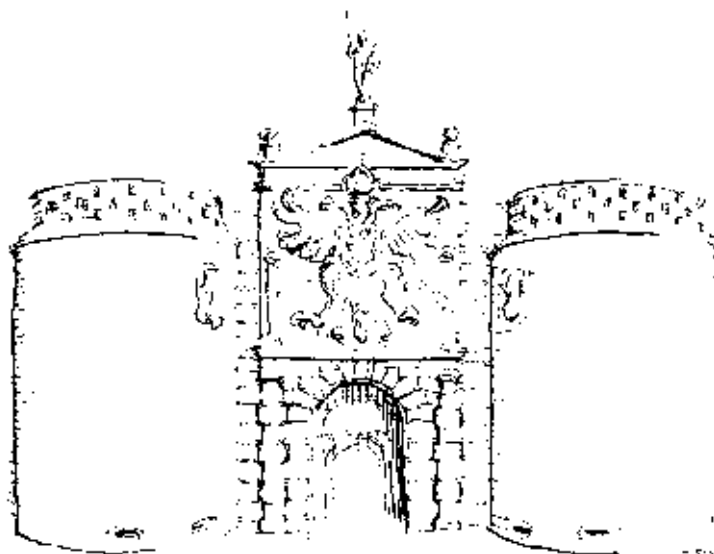
forma de la puerta de Bisagra, que habrían de cambiar la faz de la ciudad medieval, y que superaron con mucho su labor de maestro mayor en la catedral, donde trazó algunas portadas y acometió la reparación de construcciones que se encontraban entonces en mal estado, como el claustro.

Los cardenales Tavera y Silíceo completaron el plan-tel de arzobispos-príncipes del Renacimiento en Toledo.

Juan Tavera, a quien vimos relacionado con la reforma del coro, ha pasado a la historia del arte como mecenas de Alonso Berruguete y del Greco; en cuanto a Juan Martínez de Silíceo (que logró su sonoro apellido latinizando el propio, Guijo, que revelaba sus orígenes humildes en una aldea extremeña), reconstruyó el palacio arzobispal y fue el contradictorio autor de un estatuto de limpieza de sangre para la catedral y de fundaciones piadosas; en una de ellas, el colegio de Infantes, hizo su primera obra arquitectónica Francisco de Villalpando, autor de la reja del presbiterio, considerada por muchos la mejor de su arte en España. Para el colegio trazó una portada que refleja la fantasía de la que eran poseedores la estirpe de los Corral de Villalpando, autores de numerosas obras escultóricas de estuco en lugares como Palencia, Medina de Rioseco o Medina del Campo.

UNA CORTE ECLESIAÍSTICA

Si los concilios y la capitalidad asentaron el prestigio de la ciudad en época visigoda en el aspecto histórico, para el arte toledano habría de ser decisivo el episodio milagroso de la casulla



Puerta nueva de Bisagra, obra de Covarrubias.



Detalle de la portada del colegio de Infantes.

impuesta a san Ildefonso, según la conocida leyenda, por la mismísima Virgen María. Ildefonso, que vivió en el siglo VII, es el único que se atreve a entrar a la catedral cuando de ella surge un resplandor sobrenatural. Encuentra allí a la Virgen, rodeada de ángeles y con los pies apoyados en un pilar (de nuevo, como en Zaragoza, se trata de una Virgen estilita), que le espera para imponerle con sus propias manos una preciosa casulla como premio a su devoción. Esta escena fue reproducida infinitas veces en todos los formatos y soportes, y llegó a erigirse, como el León alado en Venecia o la flor de Lis en Florencia, en emblema de la ciudad y de la archidiócesis. No es casual que el símbolo de la ciudad destaque el valor de los hábitos propios de un obispo; se trataba así de subrayar su papel como sede diocesana o, mejor, como sede de sedes, cabeza de todas las diócesis y archidiócesis hispánicas.

En época visigoda, la capitalidad eclesiástica se acompasó con la de la monarquía; tras los siglos de dominación musulmana, Toledo recuperaría su papel de cabeza religiosa, pero la monarquía ya no volvería a elegirla, salvo en un plano casi simbólico, como sede de la corte. A lo largo de la Edad Media, la corte castellana era itinerante, sin una sede fija; sólo durante la primera mitad del siglo XVI llegó Toledo a ostentar un papel capitalino, cuando el maestro mayor de la catedral, Alonso de Covarrubias, era también el encargado de levantar de nueva planta el alcázar regio. La razón para que, al final, la corte fuese llevada a Madrid, se debe en buena parte al peso del dominio eclesiástico en la ciudad del Tajo. La actitud de los arzobispos toledanos, en ocasiones díscola y prepotente, se manifestó como ya comprobamos en el primer prelado que hubo tras la reconquista de la ciudad, Bernardo de Serillac, que violó las disposiciones dictadas por Alfonso VI. A finales del siglo XV, Jerónimo Münzer definía la iglesia de Toledo como la más rica de España; la descripción que hace del templo apenas se detiene en la arquitectura, y glosa sobre todo la riqueza en ornamentos, ropas y objetos litúrgicos, así como en el número de eclesiásticos y en las rentas de las que disfrutaban. El apelativo de *Dives Toletana*, «la rica toledana», no se refería sólo al contenido suntuario y artístico, sino sobre todo a las cuantiosas rentas y ganancias del clero catedralicio; el embajador veneciano Andrea Navagero concluía en 1524 su relación de las rentas capitulares (antes de describir, como era habitual entre los asombrados visitantes, las joyas y tesoros catedralicios) afirmando que «los amos de Toledo y de las mujeres son los clérigos, que tienen hermosas casas y gastan y triunfan, dándose la mejor vida del mundo, sin que nadie los reprenda».

Podrían aducirse motivos como la estrechez de las calles y lo escarpado de su asiento, inadecuados para una capital moderna, pero la razón última para que la corte abandonase Toledo durante el reinado de Felipe II fue la presencia en ella de la ca-

tedral primada. Como en una historia del *Far West*, cabría decir que Toledo era demasiado pequeña para que cupiesen en ella dos reyes; y no otra cosa fueron, con su papel de primados de la Iglesia peninsular, los arzobispos toledanos. El mismo Cisneros, que era tildado en su época como «el tercer rey de España», se marchó de Toledo al ser nombrado regente. El poder del cabildo era inmenso, y opuesto algunas veces al de los mismos preladados: durante su etapa de gobierno, a comienzos del siglo XVI, Cisneros construyó el claustro alto con el objetivo incumplido de reunir en él al clero catedralicio y evitar así los abusos a los que se refería Navagero. En ese piso alto se instaló también un diminuto palacio para la reina Isabel, que podía escuchar misa desde una tribuna de madera, abierta a las naves del templo, que aún se conserva.

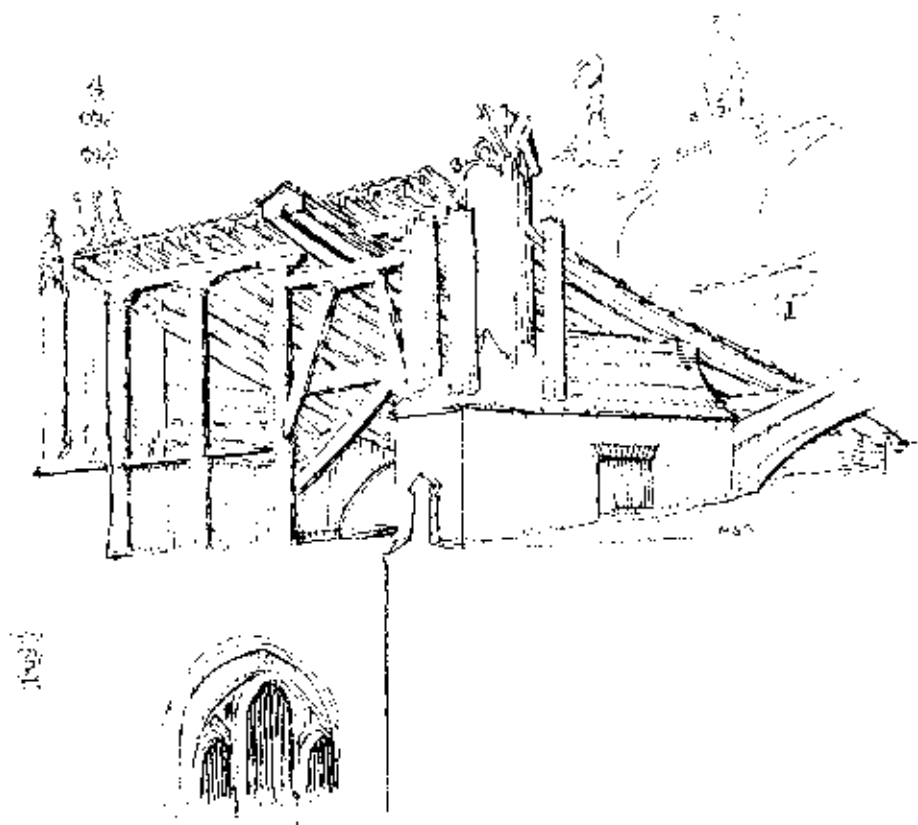
En 1518, el recién proclamado Carlos V intentó reducir el poder de la diócesis toledana dividiéndola en tres partes, que habrían de ser gobernadas desde Toledo, Alcalá de Henares y Talavera de la Reina, aprovechándose así fundaciones de época de Jiménez de Rada, que ya había establecido un palacio arzobispal en Alcalá y una colegiata en Talavera. La división no prosperó, una nueva señal del poder del cabildo toledano, capaz de doblegar la voluntad del rey. En el siglo XVI había unas setecientas personas ligadas laboralmente a la catedral de Toledo, una centuria en la que el papel de cabeza imperial y el posterior traslado de la corte a Madrid, en 1563, se vieron reflejados en los vaivenes de la curva demográfica, con el inicio a finales de ese siglo de una decadencia de la que Toledo ya nunca se recuperaría. Para ser elegida por el hijo de Carlos V como sede de la corte, Madrid contaba en su favor con un cómodo alcázar real, una posición central dentro de la Península y la ausencia de una sede diocesana que pusiera en entredicho la autoridad real. Abandonada por los poderes civiles, que tan sólo dejaron tras de sí la ingente mole del alcázar, varias veces arruinada, Toledo se convirtió en el arquetipo de las ciudades convento en contra de las viejas disposiciones de Alfonso X, que ya en el siglo XIII buscaban limitar las propiedades monásticas intramuros.

EL DESVÁN DE LOS GIGANTES

Junto al órgano del Emperador, cerca de la cara interna de la puerta de los Leones, hay una pintura gigantesca de san Cristóbal llevando en sus hombros al pequeño Jesús (el nombre del santo, a quien nos referimos en Santo Domingo de la Calzada, viene de *crístóforos*, «porteador de Cristo»). El colosalismo de las representaciones de san Cristóbal, que podemos ver en multitud de catedrales e iglesias, procedía de una

mezcla de superstición y pragmatismo: se creía que quien viese una imagen del santo no podía morir ese día sin confesión, y es obvio que cuanto mayor fuese la imagen más fácil sería verla. La costumbre aseguraba, además, que buena parte de la población pasase al menos una vez al día por la iglesia.

Este ingente san Cristóbal nos empuja a buscar a ciertos parientes suyos. A lo-
mos de la catedral hay un mundo de estancias, viviendas, artilugios y desvanes que re-
velan muchas de las funciones menos evidentes de los grandes templos. Sobre la sala
capitular estaba la cerería (pertenecen a ella los emparrillados para secar la cera que si-
guen viéndose al final de la calle del Cardenal Cisneros); encaramada en las alturas
pervive, como en Ávila, la casa del campanero, no lejos del palacete de la reina Isabel
que antes nombramos y de las Claverías, las galerías altas del claustro, que a raíz del
fracaso de Cisneros en su intento de agrupar allí al clero diocesano fueron adaptán-
dose para alojar a los empleados de la catedral; también quedan en diversos puntos las
grúas o tiros de madera o de hierro que servían, y siguen sirviendo, para acarrear los
materiales necesarios para las reparaciones o para subir o bajar los enseres y objetos
guardados en los desvanes. Uno de estos últimos es el llamado «gigantillas», por con-



Grúa situada junto a la puerta Llana.

servar las figuras grotescas que acompañan a la procesión del Corpus, los gigantes y cabezudos y la famosa tarasca, un dragón de confuso origen simbólico que ya describimos al referir las procesiones del Corpus en León. Si se cumplen los actuales planes museísticos, el desván de los gigantes entrará a formar parte, junto a la ascensión a la torre, de una visita especial a la catedral, dentro de un museo dedicado a la liturgia y a las celebraciones populares.

LA CUSTODIA Y EL CORPUS

A partir del siglo XIII, la Iglesia decidió dar mayor visibilidad al sacramento de la Eucaristía, creando una fiesta en la que se exhibiera públicamente la Sagrada Forma. La custodia destinada a guardarla (dentro de un fanal vítreo llamado «viril») se paseaba en procesiones que recorrían al principio el interior de los templos y que no tardarían en salir a la calle, convirtiendo la fiesta del Corpus Christi en una ocasión que rebasaba su origen religioso para convertirse en una expresión anual de la colectividad. La fiesta del Corpus, que en Toledo mantiene hoy mayor vigencia que en cualquier otra ciudad, daba inicio con las misas y preparativos del día anterior, y oficialmente tenía comienzo cuando las campanas sonaban de madrugada, avisando a la población de la inminente fiesta. Los tapices, colgaduras e imágenes que normalmente estaban reservados al interior de las iglesias invadían las calles, cubriendo las fachadas exteriores de la catedral y de las parroquias y casas que flanqueaban el recorrido de la procesión; el mismo carácter cubierto de los templos se extendía a la escena urbana, pues de cornisa a cornisa se tendían toldos, a la manera de bóvedas efímeras que protegían del sol.

En la procesión, presidida por la custodia que guarda y exhibe el Cuerpo de Cristo, colocada sobre unas andas que utilizaban una técnica naval (la de las rosas de los vientos) para que se mantuviera siempre derecha, había una mezcla indisociable de componentes religiosos y civiles. Desfilaban los eclesiásticos, pero también los representantes de los gremios profesionales, adornados con sus emblemas corporativos, así como las cofradías de las distintas parroquias; la presencia del arzobispo se complementaba, dada la ocasión, con la del monarca. Entre los participantes había algunos caracterizados de ángeles y santos, acompañados de instrumentistas y de órganos portátiles, y otros se enfundaban los gigantes y cabezudos que bailaban al ritmo de los tambores; también era frecuente la presencia de danzantes gitanos, contratados por su destreza en ese arte, y en el transcurso de la procesión se alternaba el



Un delicado pormenor de la custodia.

aroma del incienso y de las pisoteadas ramas de tomillo y romero con la cera fundida de las velas, además de las pestilencias procedentes del matadero, que un año tras otro el clero catedralicio pretendía, sin éxito, evitar. A lo largo del día y sobre todo por la tarde, cuando la custodia estaba de vuelta en la catedral, se celebraban en distintos puntos de la ciudad representaciones y autos sacramentales, que fueron fundamentales para la recuperación del teatro castellano a partir del siglo XV: como en la antigua Grecia, donde se fraguó a partir del culto a Dionisos, fueron las celebraciones religiosas las que promovieron el resurgir posterior del arte dramático.

La custodia, hecha en plata por Enrique de Arfe a comienzos del siglo XVI, es en realidad un templete maravilloso que cobija la verdadera custodia que hay en su centro, hecha por un orfebre catalán para la reina Isabel con el primer oro llegado de América. Dorada y realzada más tarde mediante una peana, la custodia es la pieza más sobresaliente del tesoro de la catedral, reunido en la planta baja de la torre, bajo la ya referida bóveda de mocárabes. Pero además de ese tesoro, en el que abundan las joyas y metales preciosos, la catedral alberga un gran tesoro artístico, compuesto por los retablos, sillerías y sepulcros que la pueblan, así como por un tipo de fondos que interesan más al espectador actual que las ropas talares y el ajuar litúrgico: las pinturas que constituyen el museo catedralicio.

MUSEO PICTÓRICO

El museo de la catedral, el más antiguo de los existentes en las catedrales españolas, fue fundado en 1900 por el cardenal Ciriaco María Sancha, en un intento de ordenar y mostrar muchas de las obras de arte que estaban dispersas por el templo. Frente a la museografía actual, que defiende la exhibición de pocas y escogidas piezas, es muy grato encontrarse con museos antiguos, atestados de obras, donde el gusto y hasta el ánimo de cada cual, y no la decisión de los expertos, es el que decide los contenidos a los que prestar atención. El problema del Museo Diocesano de Toledo no radica, pues, en la forma «anacrónica» de exponer sus fondos, sino en el caos de atribuciones que hay en las cartelas que dan el título de los cuadros y el nombre de sus

autores. Si hiciésemos caso de éstas, estaríamos ante una colección incomparable, con un plantel de maestros de la pintura en el que estarían incluidos Bellini, Van Dyck, Velázquez, Ticiano, Rafael, Del Piombo, Zurbarán, Caravaggio, Reni, Mengs, Bassano, Rubens, Ribera... Muchos de los cuadros serán auténticos, pues hay piezas de calidad soberbia, pero otros son, claramente, copias o piezas de taller. Sin que pretendamos arrogarnos una potestad que no nos corresponde, salta a la vista que hay diferencias cualitativas muy claras: por ejemplo, entre las pinturas adscritas a Van Dyck, son mucho mejores el busto de santa Inés o la Sagrada Familia que el retrato de Inocencio XI.

En un museo donde figuran piezas excepcionales (de Orrente, el Greco, Goya, Tristán, Morales, Juan de Borgoña...), los errores evidentes y las atribuciones dudosas deslucen la valía del conjunto. No criticamos la exposición de copias junto a originales; quien sojuzgue las copias desconoce el inmenso valor que han tenido éstas, antes de inventarse la fotografía, para el aprendizaje de las artes y para la divulgación de las obras maestras. Todavía en los tiempos de la Segunda República, los furgones de las Misiones Pedagógicas recorrían los pueblos de España con réplicas de las mejores pinturas del Museo del Prado, hechas a veces por copistas señalados, como Ramón Gaya. Lo que deslucen al museo en cuestión es la confusión entre originales y copias, que haría recomendable y urgente el paso de buena parte de sus fondos por el estudio de una comisión fiable (o sea, un equipo del que no formaran parte quienes dicen que *El Coloso* del Prado no es de Goya), que sirviese para actualizar no la forma de exposición, que ya es histórica, sino la información que la acompaña.

Pendiente de esa deseable revisión, el museo de la catedral de Toledo reúne piezas extraordinarias. Del Greco hay un apostolado completo, así como un *San José con el Niño* que incluye, al fondo, una de sus espectrales visiones de la ciudad de Toledo. Entre las experiencias que nos aguardan allí destaca la oportunidad de confrontar escenas parejas (el prendimiento de Jesús y su posterior expolio) concebidas por dos genios. *El Expolio* del Greco muestra una superposición irreal, «bizantina», de las figuras, solapadas en planos sucesivos, unidos sólo por los elementos que atraviesan el espacio en profundidad (el brazo acusador, el cuerpo del soldado que barrena la Cruz); estos escorzos, el estilo de pincelada suelta y la técnica del temple graso —en el que las capas alternas de temple blanco y de color al óleo se transparentan como cristales superpuestos— delatan al pintor de origen griego, pero formación veneciana. En el *Prendimiento* de Goya, Cristo está cubierto por una vestidura blanca, iluminada por un farol, que recuerda de inmediato la camisa del condenado que levanta los brazos ante el pelotón de los fusilamientos del 3 de mayo.



San Lucas, patrón de los pintores,
según el Greco.

Junto a la sacristía mayor —donde se exhiben la mayor parte de las pinturas y a cuya arquitectura nos referiremos en el siguiente apartado— hay una saleta dedicada a la exposición de ropas litúrgicas, que, como podrá suponerse, reúne una colección excepcional, propia del vestuario de los «príncipes» eclesiales de la catedral primada de España. Lo que más nos gusta es observar, junto a piezas tan soberbias como las capas de los cardenales Mendoza y Cisneros, unas pinturas costumbristas que adornan la estancia con representaciones, chocantes en la catedral, de niños jugando a la peonza y al tradicional juego del «burro», saltando unos sobre las espaldas de otros. El destino ha ido a juntar en ese lugar dos extremos, la

grave solemnidad que acompañaba a los más poderosos hombres de religión y el desenfado inocente de los juegos infantiles.

UNA BÓVEDA PARA EL FRESCO

Es bien sabido que el Greco llegó a España, como tantos otros artistas de su tiempo, con la esperanza de que Felipe II lo añadiese al plantel de pintores y escultores que se dedicaban al exorno del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Según parece, el Greco vino además por otra razón: su estancia en Italia se había tornado incómoda tras criticar los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, que para los artistas italianos constituían un *súmmum* intocable. Quizá lo que más molestó allí fue su tono insolente, de una inmodestia casi insoportable, pues se atrevió a afirmar que, de destruirse la creación miguelangelesca, él podría hacerla mejor. Ya en España, el rey apreció su *Martirio de san Mauricio*, que en la actualidad sigue en El Escorial, pero no quiso contar más con sus servicios. Siempre hemos pensado que se perdió entonces la oportunidad de redondear la gran empresa escurialense durante el siglo XVI, que si alcanzó la cumbre con la arquitectura de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera y con la escultura de Benvenuto Cellini y los Leoni, en pintura cayó en manos de un grupo de pintores italianos bastante mediocres. Si las bóvedas y muros del claustro o

de la biblioteca hubiesen sido pintados al fresco por el Greco, en vez de por Federico Zuccaro y Pellegrino Tibaldi, el monasterio de El Escorial hubiese encontrado la culminación a su categoría excelsa, reservada sólo a las mayores creaciones de la historia de la humanidad, y además hubiese ofrecido al Greco la oportunidad de demostrar hasta qué punto la bravuconada romana estaba justificada.

La tibia respuesta de Felipe II facilitó, en todo caso, una de las simbiosis más fructíferas de la historia del arte: la del Greco con la ciudad de Toledo. Del mismo modo que no podemos ver París o Nueva York sin recordar fotografías antiguas o escenas de películas, es imposible contemplar Toledo sin que nos asalte la versión alucinada que de ella nos dejó, plasmándola en los fondos o dándole el papel protagonista del cuadro, aquel Doménicos Theotocópulos que todos conocemos como «el Greco». El pintor cretense podría haber encontrado en Toledo una nueva oportunidad para hacer realidad su reto ante la Capilla Sixtina, si la sacristía mayor de la catedral (a la que antes aludíamos por prestar su espacio al museo catedralicio) se hubiese acabado un poco antes. La sacristía, un ámbito rectangular que guarda ciertas semejanzas con la capilla vaticana, es una creación de Nicolás de Vergara, el Mozo, que junto a Juan Bautista Monegro y Jorge Manuel Theotocópulos (el hijo del pintor) pertenece a una generación de arquitectos que construyeron en Toledo las obras clasicistas que caracterizan el paso del siglo XVI al XVII.

La bóveda de la sacristía mayor fue cubierta de pinturas al fresco, aunque para ello tuviese que esperar casi un siglo desde su construcción. Lo hizo en 1698 el napolitano Lucas Jordán, que como buen barroco cubrió toda la superficie con una sola escena, en la que la bóveda desaparece y se proyecta hacia arriba en una fingida profundidad celeste. Jordán, transposición hispánica de Lucca Giordano, fue conocido en su tiempo como el *fa presto* (hace rápido) por su forma de trabajar. Se contaban de él chascarrillos, como que podía pintar a dos manos o que era capaz de terminar un apostolado antes de que se le enfriase la comida que le habían puesto a la mesa cuando iba a comenzar. Así se explica mejor la amplitud ingente de su obra, que sólo en España comprende, en lo que a pintura mural se refiere, esta bóveda de Toledo, varias en la basílica y en la escalera de El Escorial, la del salón de baile del madrileño Casón del Buen Retiro y, también en Madrid, parte de los muros de la iglesia de San Antonio de los Alemanes.

Los buenos artistas dicen que lo que cuenta en la obra es el resultado, no el tiempo invertido en su realización; no obstante, siempre se ha sentido admiración por la soltura o *facilità*, la capacidad de ciertos creadores para captar la forma en un instante y con pocos trazos y, a la inversa, se ha sentido rechazo hacia las obras que

denotan un esfuerzo excesivo. Esto último no tiene nada que ver con la prolijidad, el esmero que llevaba a muchos pintores de los siglos XV y XVI a pintar los cabellos pelo por pelo: embargado por su propia facilidad, Alberto Durero, arquetipo tanto de la soltura como del detallismo, anotó en su *Cristo entre los doctores* (hoy en el Museo Thyssen de Madrid), con secreto orgullo: «Pintado en cinco días». Lucas Jordán debía de tener la vanidad del prestidigitador, que en su caso estaba justificada, ya que, como buen mago, a la rapidez de ejecución sumaba la belleza del resultado. Satisfecho de su obra, el pintor se autorretrató en un luneto de la bóveda de la sacristía mayor, desde donde observa con sus quevedos al espectador sin abandonar, con una pose más afectada que piadosa, las manos juntas dirigidas hacia el altar.



Autorretrato de Lucas Jordán.

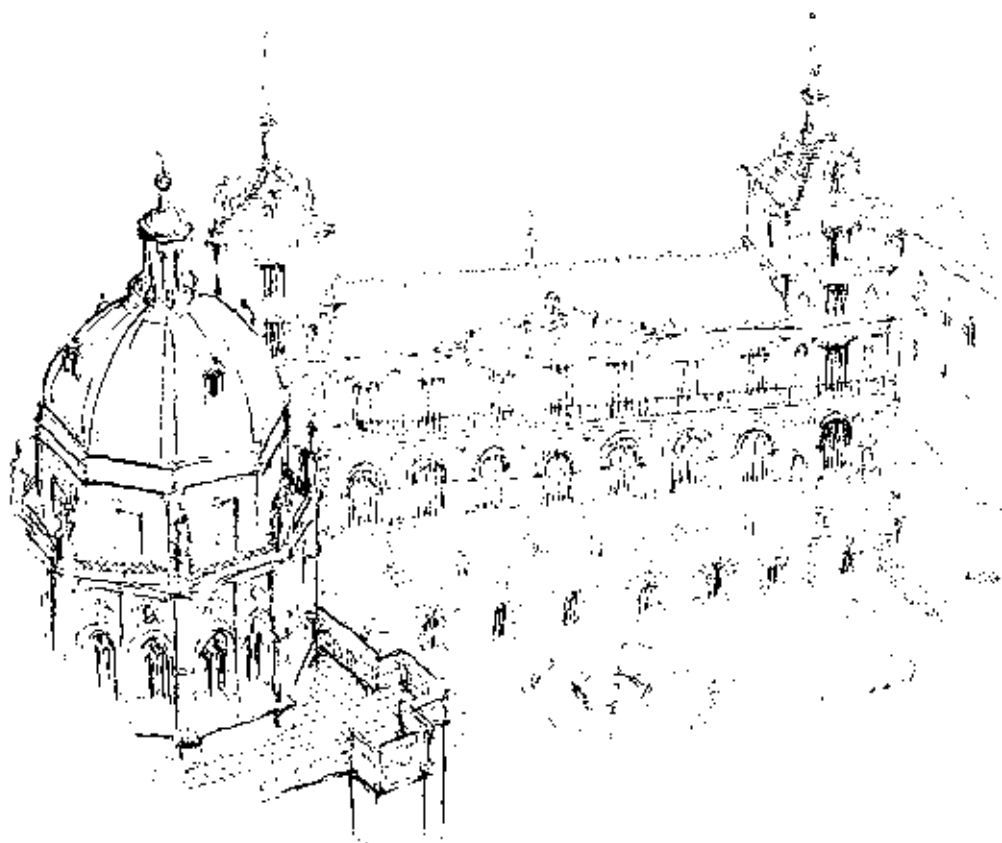
EL BUCLE CLASICISTA

Al observar la trayectoria de nuestras catedrales, se constata que el período renacentista apenas alteró las construcciones medievales e incluso, como sucedió en Salamanca o Segovia, mantuvo vigentes algunas de sus formas. Cuando el Renacimiento se presentó haciendo gala de la nueva corriente estilística, normalmente fue para integrar en el cuerpo medieval elementos aislados, como portadas, o para adosarle es-

tancias independientes (capillas, sacristías, salas capitulares...) que enriquecían el conjunto sin modificarlo. La idea de transformar en profundidad los templos no se empezó a imponer hasta más tarde, desde mediados del siglo XVII hasta finales del XVIII, el tiempo que abarca, estilísticamente hablando, los períodos barroco y neoclásico.

Una vez finalizado el siglo XVI, las construcciones que se ocuparon de ampliar, enriquecer y modificar la catedral de Toledo trazaron un curioso bucle, un recorrido circular que partió de una severidad escurialense, pasó por una explosión barroca sin parangón, hizo un guiño retrospectivo a las formas medievales y, por fin, terminó con una vuelta al clasicismo más depurado. En Castilla, la arquitectura concebida alrededor del 1600 se encontraba absolutamente sumida en la poderosísima estela de la empresa más importante de la época en España e incluso en Europa: el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La obra de Juan de Herrera se extendió por el reino a través de los seguidores directos (Francisco de Mora es el más conocido) o de los émulos que mantenían la sobriedad formal impuesta por Felipe II y sus sucesores a través de la labor promotora de la casa de Austria. Herrera, arquitecto real, no podía faltar entre los maestros que debían configurar la nueva imagen de Toledo como ciudad moderna, que incluso después del traslado de la corte a Madrid estuvo pugnando un tiempo por recuperar la capitalidad; así, el autor de El Escorial prosiguió las obras del alcázar real comenzado por Covarrubias e inició la nueva sede del ayuntamiento, que sale airoso al enfrentarse en desigual combate con las fachadas del palacio arzobispal y de la catedral. Esta casa consistorial fue culminada por uno de los arquitectos que trabajaron en Toledo durante el cambio de siglo, Jorge Manuel Theotocópulos, quien también erigió la cúpula que, en la misma plaza, se superpone a la capilla mozárabe levantada por Cisneros. Esta cúpula es, como la que se añadió en Compostela sobre el cimborrio, una construcción desprovista de funcionalidad: su único cometido es acentuar el empaque del templo en la escena urbana y equilibrar la presencia, al otro lado de la fachada, de la altísima torre.

Junto a la puerta del Reloj, al otro lado de la catedral, existe un grupo de construcciones que llaman la atención por sus desnudos muros de granito y sus cubiertas de pizarra; se ha dicho que son, por su forma y sus materiales, como un pedazo escurialense adosado a la catedral medieval. Allí se conformaron nuevas dependencias bajo la dirección de dos arquitectos-escultores, Nicolás de Vergara, *el Joven*, y Juan Bautista Monegro. Vergara es el autor de los atriles de bronce del coro, y Monegro labró en el monasterio de El Escorial las gigantescas efigies de reyes bíblicos de la fachada de la iglesia y los evangelistas del templete del claustro. En Toledo, es obra suya la imagen de santa Leocadia de la puerta del Cambrón, de exquisitez y elegancia in-



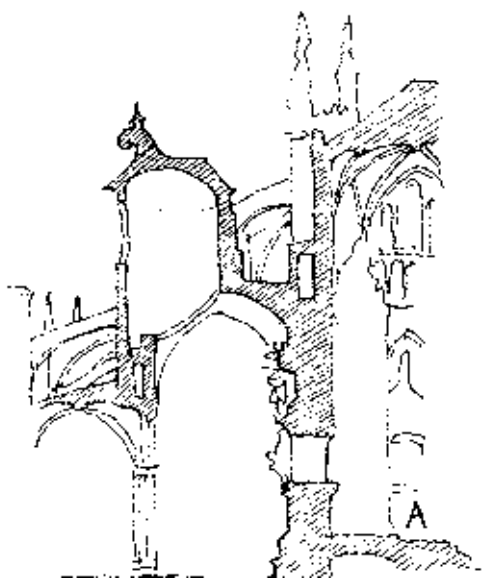
Casa consistorial y, en primer término, cúpula de la capilla mozárabe.

comparables. Entre las estancias, aparte de la descrita sacristía mayor, sobresale el relicario, más conocido como «el Ocho» por su planta octogonal. Lo que por fuera son paramentos lisos de granito gris estalla hacia el interior con mármoles multicolores y pinturas al fresco, un ornato destinado a exaltar la colección de reliquias que allí se guarda. El culto a las reliquias, de larga tradición, obtuvo un nuevo empuje a raíz de la Contrarreforma; a veces se hacían para ellas armarios o retablos especiales, como en la cartuja de Miraflores o en la capilla Real de Granada, y en otras, como en Toledo y Guadalupe, se creaban ámbitos específicos para conservarlas y exaltarlas.

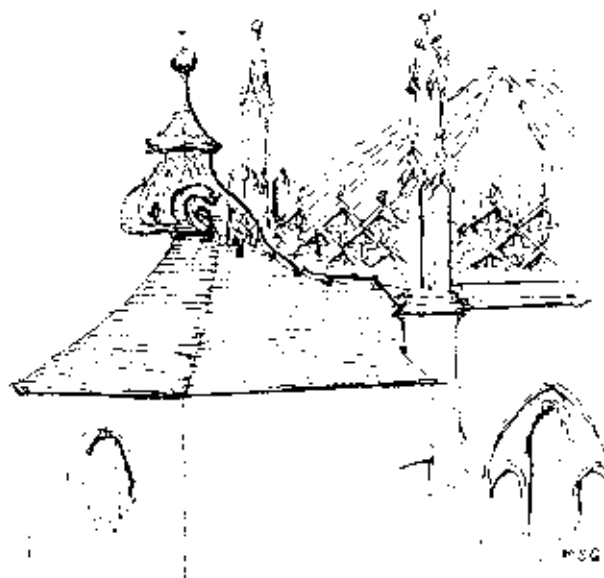
Después de este período en el que primaba la severidad escurialense, el Barroco irrumpió en la catedral. Lo hizo, a finales del seiscientos, de la mano de los murales de Lucas Jordán, aunque habría de encontrar su mejor expresión algo más tarde. Entre 1729 y 1732, Narciso Tomé cumplió el encargo de crear un transparente, un artificio que sirviese para iluminar a contraluz el Sagrario instalado en el retablo mayor. Hay que decir que, aunque la apariencia plástica de esta obra no puede ser más distante de

lo herreriano, su función es deudora también de El Escorial: en la basílica de ese monasterio se hizo el primer transparente de la arquitectura española, gracias a la apertura de una ventana, abierta hacia el patio del palacio real, que iluminaba a contraluz el Sagrario. Ese primer intento se prodigó más tarde y fue perfeccionándose hasta encontrar su cumbre en el transparente toledano, aunque es una operación que se llevó a cabo, con mucha menor espectacularidad y éxito, en multitud de lugares: numerosas iglesias medievales en las que se instalaron retablos barrocos fueron horadadas entre los siglos XVII y XVIII para retroiluminar, como quería la escenificación litúrgica derivada de Trento, el lugar donde se guarda el Santísimo.

Narciso Tomé, a quien citamos en León por haber diseñado el retablo que tuvo su catedral, recibió en Toledo un encargo que le permitía hacer una verdadera demostración de talento y de recursos artísticos y técnicos. Disimulado después por las lujosísimas vestiduras de pinturas, bronce y mármoles que lo engalanan, la intención de dar nueva luz al Sagrario hizo que el transparente toledano comenzara siendo un boquete en la cabecera del templo, como el rastro de un obús que hubiese entrado siguiendo una trayectoria diagonal a través de los tejados de la girola, para aterrizar (afortunadamente, sin hacer explosión) en el altar mayor. Después, ese hueco practicado en la estructura gótica se revistió con un ropaje en el que se trenzan la arquitectura, la pintura y la escultura, sin que pueda decirse con claridad dónde acaba un arte y empieza otro. El despliegue se traduce hacia el exterior de forma curiosa, a



Sección del transparente, con el rayo de luz que lo atraviesa. A: altar mayor.



Cubierta del transparente.

modo de un enorme periscopio destinado a captar la luz por encima de las cubiertas góticas: la ventana que ilumina la linterna como un túnel celestial tiene por fuera el aspecto, acentuado por la cubierta escamada, de un dragón encaramado, como una nueva tarasca, a los tejados de la girola.

El transparente fue un intermedio barroco entre dos períodos dominados por el clasicismo más sobrio. A mediados del siglo XVIII, Ventura Rodríguez quiso hacer en Toledo lo que más tarde conseguiría en Pamplona: la sustitución de la fachada principal medieval, que tenía la piedra muy erosionada, por un pórtico clásico con columnas de dieciocho metros de altura. El proyecto fue rechazado por el cabildo, que en cambio encargó al aparejador Eugenio López Durango y al escultor Mariano Salvatierra una reparación historicista, que respetase, dentro de los límites de la época, el aire gótico de la obra.

La restauración neogótica de la fachada, en la que se retomó el duro granito como medio de solventar los problemas que aquejaban a la blanda caliza, se hizo bajo el pontificado del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana, que está considerado el mejor representante de la Ilustración entre el clero español, donde también se cuentan otros preladados como el arzobispo de Santiago Bartolomé Rajoy. Lorenzana, que antes de ser arzobispo de Toledo había gobernado las diócesis de Palencia y de México, tenía entre sus prioridades, como buen ilustrado, las iniciativas que pudieran beneficiar a la sociedad, por lo que promovió mejoras urbanas e higiénicas, fundaciones de enseñanza y asistencia, proyectos de reforestación y ordenación territorial... También fue un erudito autor de estudios históricos, y en la catedral ordenó la renovación de las pinturas murales del claustro, realizadas por Mariano Maella y Francisco Bayeu.

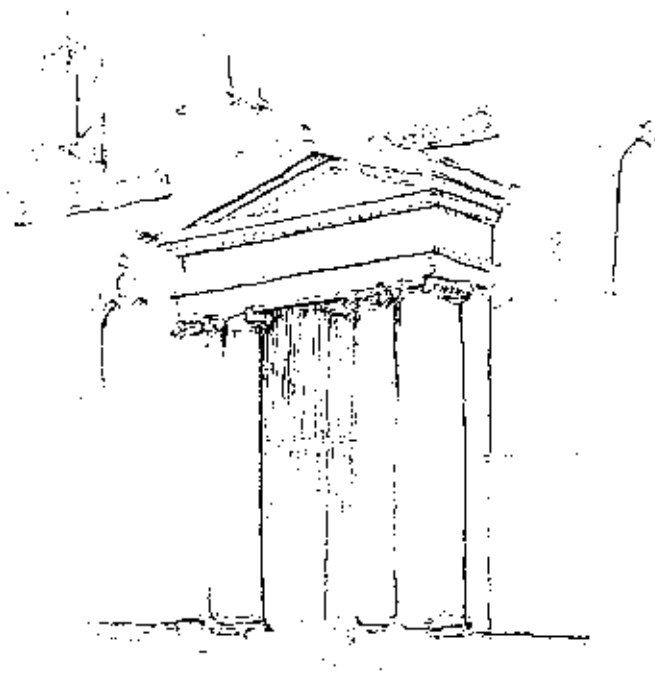
El edificio que retrata mejor a Lorenzana y su época es la Universidad de Toledo. Para erigirla se demolió la antigua sede del tribunal de la Inquisición, un hecho que parece traslucir algo más que el simple aprovechamiento de un solar. La Universidad Lorenzana, como es llamada, es sin duda uno de los grandes tesoros arquitectónicos de la ciudad, una obra maestra de Ignacio Haan, arquitecto alicantino que vivió en Roma y que fue discípulo de Sabatini. Toda la mole cúbica de la universidad parece concebida, como la caja que guarda una joya, para dotar al patio de una regularidad sobrenatural, que lo convierte en una pieza que parece salida de las ensoñaciones de una Antigüedad ideal que tanto seducían a los artistas de la época. Junto a la universidad está la iglesia de San Vicente, en cuya torre luce empotrado un relieve romano; un guiño casual a la evocación de la antigua Toletum que puede encontrarse al lado, en ese patio que parece la encarnación, a finales del siglo XVIII, de las graves columnatas de un foro antiguo. Ignacio Haan se ocupó también, en la simbólica

fecha de 1800, de poner el broche al proceso constructivo de la catedral con la puerta Llana, un punto y final neoclásico a un edificio que desde su fundación, casi seis siglos antes, había sabido acoger todos los estilos.

ALREDEDOR DEL CLAUSTRO

La Toledo alta y amurallada, aunque esté rodeada de una vega cultivada y un caudaloso río, se encuentra posada sobre un roquedal yermo. No hay intramuros un solo manantial que refres-

que el berrocal que sirve de asiento a la ciudad ni calme la sed de sus habitantes. Para surtir de agua a Toledo, los romanos levantaron sobre el valle del Tajo un acueducto ingente, que debió de iniciar su ruina con la conquista islámica y cuyos pocos vestigios perduran junto al puente de Alcántara y el castillo de San Servando. Mucho más tarde, en el siglo XVI, el inventor Giovanni Torrigiano —cuando llegó a España para servir a Carlos V fue rebautizado, con una pereza hacia la pronunciación de nombres extranjeros típicamente española, como «Juanelo Turriano»— creó en Toledo el Artificio de Juanelo, un sistema mecánico que aprovechaba la fuerza hidráulica para subir agua del río hasta las alturas del alcázar. En el intervalo que media entre la destrucción del acueducto romano y la fugaz existencia del Artificio, la Toledo medieval no tuvo más remedio que acudir al oficio de los aguadores y a la creación de pozos y aljibes excavados, que podían proveerse del agua de lluvia que caía, al igual que en los *impluvia* romanos, desde los tejados a los patios. La abundancia de construcciones enterradas, muchas de ellas antiguos aljibes, forjaron el mito del Toledo subterráneo como una segunda ciudad oculta y llena de secretos, donde podía enmarcarse la existencia de las míticas cuevas de Hércules que hoy, a punto de ser recuperadas bajo el callejón de San Ginés, se muestran como depósitos de agua de la antigua Toletum.

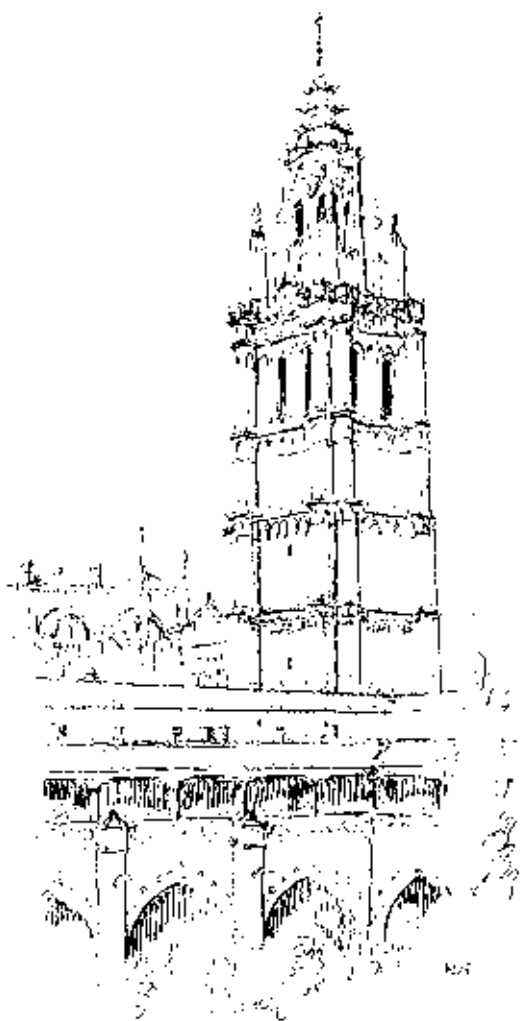


Puerta Llana.

El carácter de *impluvium* es compartido por todos los patios de la urbe, desde los más humildes hasta los palaciegos; y, por supuesto, también por el claustro de la catedral, que une a las funciones antes descritas la de surtir de agua de lluvia a los aljibes situados en su ámbito. En el centro del claustro se dispuso desde antiguo un auténtico jardín, donde se logró un microclima capaz de favorecer, en un medio tan extremo, plantaciones de laureles y naranjos. Hasta no hace mucho existió en su centro un cenador, donde los prelados podían descansar rodeados por un ambiente fresco y ameno, como lo harían los arzobispos sevillanos en el jardín de su palacio de Umbrete. Lo malo es que las relaciones del claustro con la humedad no se limitaron al jardín y a los aljibes: enterrado hasta ocho metros respecto de las calles circundantes, el claustro toledano ha sufrido numerosos desperfectos a causa de la hume-

dad que se filtra por sus muros, procedente del agua escapada de conducciones, patios y depósitos. Ya se ha dicho que las pinturas de Starnina (y otras de Pedro Berruguete) que lo cubrían tuvieron que sustituirse en el siglo XVIII, y la misma estructura de las galerías debió ser reforzada en el siglo XVI, cambiándose entonces parte de la débil y porosa caliza medieval por nuevos bloques de granito.

Hace unos años se restauraron las pinturas de la capilla de San Blas, aunque quizá se debía haber esperado a la solución previa de las humedades seculares que tanto han contribuido a su degradación. Sobre esa capilla se acaba de terminar una estancia magnífica, cubierta por una armadura de madera que enriquece el patrimonio de la catedral y hace pervivir la tradición de la carpintería de armar española; bajo esa techumbre se va a instalar una nueva sala para investigadores, que va a ser la pieza más lucida dentro de la reordenación de los archivos catedralicios comprendida en las actuales labores de restauración del templo.



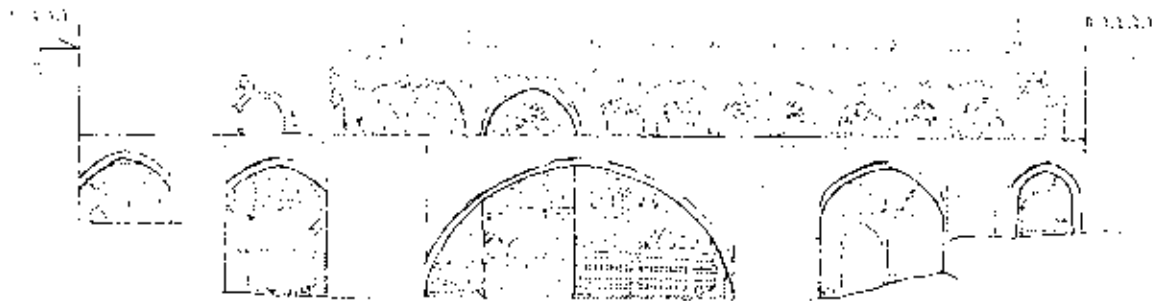
El claustro y la torre.

AGUA Y PIEDRA

Construida la catedral, las casas volvieron a apiñarse de inmediato junto a ella, «como si la ciudad oriental y mudéjar hubiera tomado luego venganza y hubiera ocultado, con su abigarrado caserío, la insolente fábrica», según Fernando Chueca. El ladrillo siguió siendo utilizado en las construcciones toledanas medievales y la piedra sólo se retomó para obras del máximo rango, como San Juan de los Reyes o la tardía cabecera de la iglesia de San Andrés, islotes que respondían de algún modo a la magnificencia de la catedral y que conformaron un archipiélago de piedra en un encrespado mar de ladrillo.

Pero la mejor respuesta a la excepcionalidad pétreo de la catedral durante la Edad Media está abajo, junto al río, que tras abandonar la ciudad corría, otra vez en palabras de Garcilaso, «regando los campos y arboledas / con artificio de las altas ruedas». Ya no quedan molinos ni azudas cuyas ruedas giren accionadas por la corriente del Tajo, pero para completar la visita a Toledo es preciso acercarse hasta sus orillas, mejor si es junto a alguno de los saltos de agua donde el sonido de la corriente reverbera, como lo hacía la música en el interior de la catedral, en los cortados rocosos que la flanquean. En Oviedo y Plasencia nos hemos referido a la labor de los prelados promocionando obras públicas, caminos y puentes que eran proyectados muchas veces por los maestros que trabajaban para la catedral. El mismo arzobispo que inició el claustro catedralicio de Toledo, Pedro Tenorio, y seguramente el mismo arquitecto, Rodrigo Alfonso, erigieron el puente de San Martín, que salva el Tajo allí donde abandona la garganta berroqueña que rodea a Toledo y vuelve a su curso normal, lamiendo en su orilla norte la vega arcillosa. La construcción del puente fue motivada, según parece, por la ruina de otro más antiguo, destruido por una violenta riada, y para establecer un paso más cómodo que el ofrecido por el puente de barcas que partía del inmediato torreón denominado Baño de la Cava. El arco central del puente de San Martín, en cuya clave figura en relieve el arzobispo que promovió la obra, es una proeza constructiva: con casi cuarenta metros de luz, él solo cubriría un tercio de la longitud de la gigantesca catedral que estaba siendo levantada al mismo tiempo más arriba.

Nos gusta pensar en el arquitecto que, por encargo del arzobispo, se vio abocado sin saberlo a retomar con sus trabajos en Toledo el hecho geológico primigenio, que no es otro que la lucha del agua con la piedra. En el claustro de la catedral, además del agua inmóvil y benéfica de los aljibes, se encuentra la humedad que mina los cimientos, areniza los sillares y desprende las pinturas murales; junto al puente está el



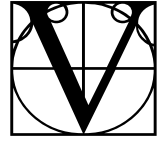
Sección longitudinal de la catedral comparada, a igual escala, con el puente de San Martín.

agua en movimiento, capaz de abatir en un instante de furia las más fuertes construcciones o, pacientemente, de arrancar de su entorno una roca ingente que los hombres, millones de años más tarde, eligieron para fundar una ciudad sobre ella.

BIBLIOGRAFÍA

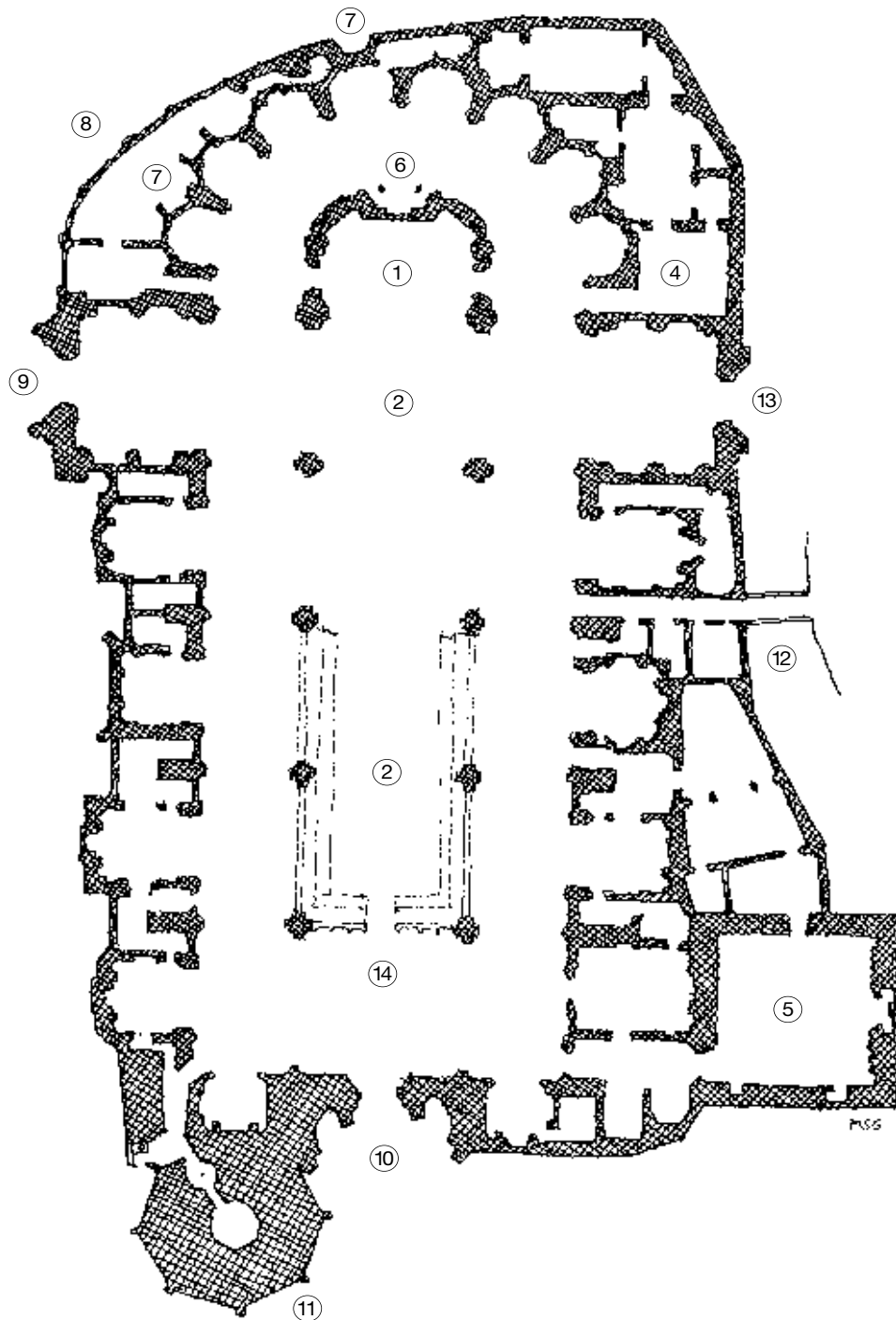
- CHUECA GOITIA, F., *La catedral de Toledo*, León, 1975.
- FRANCO MATA, A., «Escultura gótica en Castilla, siglo XIV», *Cuadernos de Arte Español*, n° 94, Madrid, 1993.
- GARCÍA PULIDO, L. J. y ORIHUELA UZAL, A., «La imagen de Santa Fe en la sillería del coro bajo de la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, n° 307, Madrid, 2004.
- MARÍAS, F., *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1983-1986.
- y PEREDA, F., «La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo», *Goya*, n° 319-320, Madrid, 2007.
- MARTÍNEZ GIL, C., *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764.) Evolución de un concepto sonoro*, Albacete, 2003.
- MONTES SERRANO, C., «Facilità y non finito en las Vidas de Vasari», *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n° 9, Valencia, 2004.
- MORENO, L., ALGUACIL, F. J., y ALGUACIL, P., *El Toledo invisible*, Toledo, 2002.
- NAVAGERO, A., *Viaje por España [1526]*, Madrid, 1983.
- ORTIZ, B., *Descripción geographica y elegantissima de la S. Iglesia de Toledo [1549]*, Toledo, 1999.
- PALOMO FERNÁNDEZ, G., «Catedrales góticas castellanas, siglo XIII», *Cuadernos de Arte Español*, n° 74, Madrid, 1992.
- PARRO, S. R., *Toledo en la mano [1857]*, Toledo, 1978.

- PÉREZ HIGUERA, T., *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Madrid, 1984.
- RUBIO PIQUERAS, F., «Música y músicos toledanos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 12, Toledo, 1922.
- RUIZ SOUZA, J. C., «Capillas reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, vol. XVIII, 2006.
- SAGREDO, D. de, *Medidas del romano*, Madrid, 1986.
- SANHUESA FONSECA, M., «El espacio para el sonido: la música», en VV.AA., *Las catedrales españolas: fuente de cultura, historia y documentación*, Cuenca, 2008.
- SENDRA, J. J., y NAVARRO, J., «La acústica de las iglesias medievales», en Graciani, A. (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Sevilla, 2000.

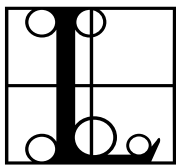


VALENCIA

LA CONTENCIÓN Y EL GESTO

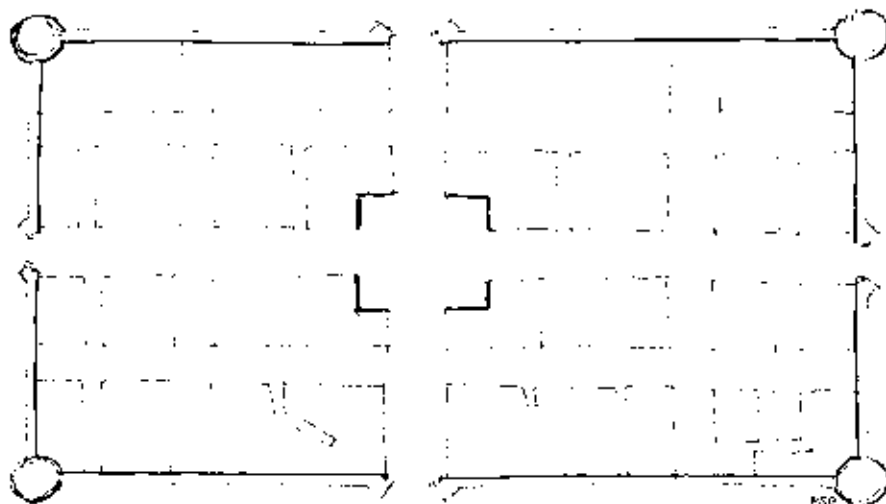


- | | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| 1. Altar mayor | 8. Balconcitos del cabildo |
| 2. Címborio | 9. Puerta de los Apóstoles |
| 3. Coro (destruido) | 10. Puerta del Hierro |
| 4. Sacristía-tesoro | 11. Miguelete |
| 5. Antigua aula de Teología | 12. Pasadizo al palacio arzobispal |
| 6. Capilla de la Resurrección | 13. Puerta del Palau |
| 7. Capillas exteriores | 14. <i>Arcada nova</i> |



a visita a Valencia puede sorprender a quien sepa algo de su antigua historia, pues hay al menos dos aspectos en los que la ciudad, pese a su indudable hermosura, no parece corresponder a los hechos de su pasado. La primera de esas dos circunstancias sorprendentes es la desaparición de cualquier resto material de la Valencia islámica. Resulta casi inverosímil que un núcleo urbano de tal entidad, que fue reconquistado definitivamente —tras la pasajera adición a Castilla, en el siglo XI, por parte del Cid— a la vez que Jaén, Sevilla o Córdoba, no mantenga ni un solo edificio de la *madina Balansiya*, si exceptuamos algún jirón casual de la vieja muralla de tapia o el intrincado dibujo de una parte de su trama urbana, incluidos los característicos callejones sin salida, que suelen denominarse «adarves» y que aquí son llamados *atzucacs*. De hecho, el trazado urbano irregular del interior del primer recinto de murallas sigue siendo la más clara herencia musulmana de Valencia, pues cuando los cristianos fundaban poblaciones las hacían siguiendo un plano cartesiano de calles rectas que se entrecruzan, como demuestran los núcleos antiguos de Castellón, Almenara, Nules o Villarreal (que debe su nombre a haber sido fundado por Jaime I, el conquistador de Valencia).

¿Cómo es posible que las grandes poblaciones del norte y occidente andaluz (u otras arrebatadas a los musulmanes mucho antes, como Zaragoza o Toledo) posean monumentos islámicos importantísimos, y Valencia no? Las ciudades citadas conservaron construcciones de su etapa andalusí, y además las formas islámicas prendieron en muchas de las obras ejecutadas luego en ellas por los cristianos, haciendo que los modelos andalusíes pervivieran tras la conquista cristiana; por el contrario, la Valencia gótica no sólo borró del mapa la ciudad musulmana, sino que sustituyó sus edificios por otros decididamente diferentes, deudores más bien de los influjos artísticos y arquitectónicos que podían llegar de Cataluña y de Italia, entrando así a formar parte de esa comunidad de normas constructivas que Arturo Zaragozá ha bautizado como «un gótico mediterráneo».



Plano de Villarreal (Castellón), con calles perpendiculares, plaza central y rodeada de murallas.

La Valencia gótica desterró, pues, las huellas físicas del pasado islámico, pero hay que reconocer que lo hizo de forma brillante. La que llegó a ser en el siglo XV la ciudad cristiana más populosa de la Península, superada en este aspecto sólo por Granada, se llenó a partir de su conquista por Jaime I, en un proceso de crecimiento y prosperidad que aumentaría en los siglos siguientes, de magníficos edificios institucionales, defensivos, palaciegos y religiosos, hasta el punto de convertirse en la ciudad peninsular más genuinamente gótica. El esplendor arquitectónico estuvo acompañado del auge cobrado por otras artes en las que Valencia descolló gracias a pintores y escultores locales, a la importación de obras foráneas o a la llegada a la ciudad de artistas extranjeros de primera línea. En ese ambiente se asentaría además una base intelectual y literaria, que prefigura en ocasiones el humanismo y que tenía en Petrarca y en el mallorquín Raimundo Lulio sus modelos, que habría de fructificar en personajes como el erudito en medicina Arnaldo de Vilanova, el polémico fray Vicente Ferrer y su amigo Francisco Eiximenis, que aunque nacido en Gerona estudió y pasó los años más decisivos de su vida en la ciudad del Turia, o en obras como el célebre *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, impreso en Valencia a finales del siglo XV.

La fecha de la conquista, en pleno siglo XIII, y el rechazo hacia las formas islámicas conformaron el carácter gótico de la Valencia medieval. En efecto, mientras ciudades como Gerona o Barcelona poseían ya una larga tradición arquitectónica cristiana, a la que en buena parte deben su imagen, la Valencia del siglo XIII se en-

contró ante la ocasión de reinventarse, coincidiendo con una época en la que la arquitectura cobraba una relevancia máxima a la hora de crear emblemas colectivos y a una depuración tipológica que permitía adaptarse a las más diversas funciones. A lo largo del período gótico, especialmente en los siglos XIV y XV, en Valencia se erigieron multitud de edificios de toda forma e índole, que podían abarcar desde la impar exquisitez de la Lonja de la Seda, sin duda una de las obras maestras de la arquitectura de todo tiempo y lugar, hasta el aire puramente práctico e industrial de las atarazanas (naves para la construcción de barcos) o del almuédin, una alhóndiga para la venta y almacenaje del grano que recuerda en esencia a lo que pudieron ser ciertas basílicas civiles romanas. Las destrucciones del siglo XIX impiden que podamos disfrutar de algunas de las mejores realizaciones de la Valencia gótica, sobre todo las de tipo civil —las murallas, el palacio real, la residencia de Mosén Sorell, el ayuntamiento o casa de la ciudad, el manicomio que, tras el granadino Maristán, fue el segundo en construirse en Europa—, pero lo que queda es suficiente para hacernos una idea de su antiguo esplendor.

Resulta curioso, como decíamos, que todo esto se llevara a cabo sin permitir apenas la entrada al influjo islámico tan común en otras ciudades medievales peninsulares, salvo en obras utilitarias como los baños públicos, de los que es buen ejemplo el recién restaurado baño del Almirante. Al contrario que en Castilla o en el interior de Aragón, donde la construcción era absolutamente permeable a las formas y sugerencias musulmanas, Valencia creció mirando hacia el Mediterráneo, de espaldas al poderoso mundo de las formas andalusíes y atenta a lo que ocurriese al otro lado del mar, sobre todo en Italia, con la que los reyes aragoneses irían estableciendo vínculos de forma creciente. No es extraño por ello que sea en la catedral de Valencia donde, como veremos, existen las primeras obras hispánicas de pintura y escultura renacentista, llegadas en pleno Quattrocento a nuestro país.

No vale como argumento decir que las construcciones andalusíes son frágiles, pues eso no ha impedido su conservación en otros lugares. Es la misma prosperidad de la ciudad cristiana y su necesidad de obtener una imagen propia la que explica la desaparición, bajo esa fiebre constructora, de la Valencia islámica, pero es también la que da pie al segundo posible motivo de decepción para el visitante. Visto lo anterior, uno debería esperar una ciudad presidida por una catedral espléndida, a la altura de las que por entonces se erigían en otros núcleos de similar o inferior entidad pertenecientes a la órbita de la Corona de Aragón, como Gerona, Barcelona, Tortosa o Palma. Sabiendo que fue iniciada en el último tercio del siglo XIII y que su construcción se prolongó hasta mediados del XV, cabría imaginar un templo grande y lu-

joso, acorde con la imagen con que engalanan la ciudad otras obras señeras de la Valencia gótica, como la citada Lonja o la puerta de Serranos.

Pero la catedral de Valencia no es nada de eso. Agazapada en el centro del casco amurallado, con sus bóvedas más bajas que las de no pocas iglesias parroquiales, la catedral de Valencia parece haber nacido intimidada, carente de ambición. Esa contención de nacimiento, difícil de explicar si atendemos al contexto histórico y urbano en el que se desarrollaron las obras, fue sin embargo rota a lo largo de diversas intervenciones posteriores: con el paso de los años, a las modestas naves catedralicias se le fueron añadiendo dependencias y elementos de orden bien distinto, como si tales añadidos quisieran con su presencia, casi siempre singular y algunas veces fastuosa, compensar la poquedad del plan primero.

Por consiguiente, para conocer bien esta catedral se necesita tiempo, no por su vastedad, sino porque muchos de sus valores no se descubren de un vistazo. Si resulta posible que la primera impresión al observar el templo sea de extrañeza, es seguro que una visita detenida e informada deparará hondas impresiones; porque, al final, la catedral de Valencia viene a ser como una persona de apariencia discreta que, cuando la oímos hablar, consigue deslumbrarnos con la expresividad de sus gestos y la brillantez de su discurso.

SOBRE LA MEZQUITA

Como en Toledo, la situación central de la catedral con respecto al área amurallada se explica por haber sido reaprovechado el solar de la antigua mezquita mayor para su edificación. Nada sabemos del aspecto que pudo tener el templo musulmán, que apenas pervivió tras la conquista cristiana; en 1262, veinticuatro años después de la entrada de Jaime I el Conquistador en Valencia, se comenzó por la cabecera la construcción de la catedral gótica.

Aunque esa sea la parte más antigua del edificio, los juicios estilísticos han hecho que siempre se describa en primer lugar, debido a su carácter románico, único en la ciudad, la portada sur, llamada del Palau. Ese mismo carácter ha llevado a proponer que pudo ser una portada añadida primeramente a la mezquita, y trasladada luego a su lugar definitivo en la catedral. Pero su comparación con obras catalanas contemporáneas, como la puerta dels Fillols (de los Ahijados) en la catedral de Lérida, o la de la iglesia de Agramunt, parece probar que la del Palau pudo concebirse expresamente para el lugar donde todavía permanece.

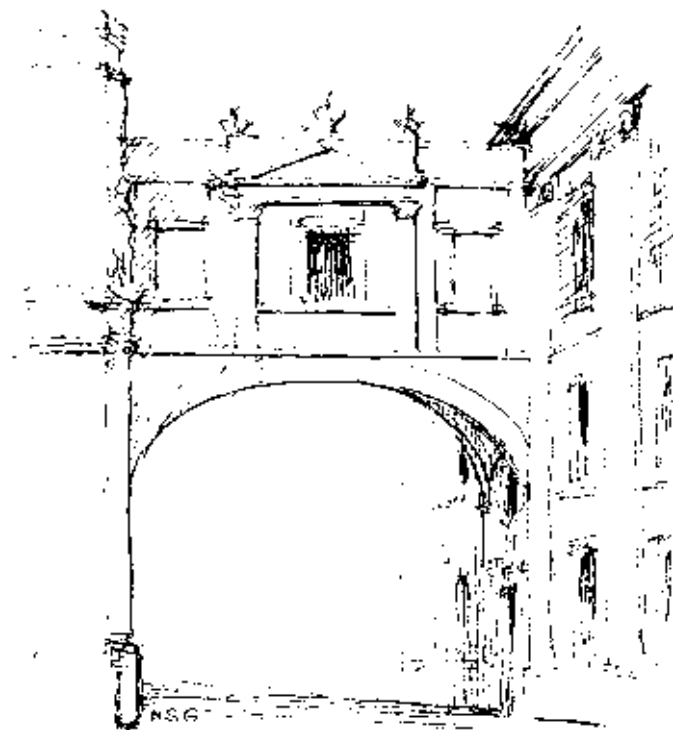


Fachada del Palau y exterior de la sacristía-tesoro, antes y después de la restauración.

La restauración moderna modificó ciertos aspectos de la fachada donde va inserta la portada del Palau, por lo que no viene mal confrontar su imagen actual con la que se ve en fotografías antiguas. Dicha restauración quitó las rejas de la sacristía-tesoro, a la que luego nos referiremos, y tras eliminar el tejado, debajo del cual había un sobrado que se utilizaba como desván, con un balconcillo a través del que se subían y bajaban las cosas allí almacenadas, se vio obligada a inventarse como remate una cornisa neomedieval.

El nombre de la portada se debe al palacio arzobispal situado al otro lado de la calle, un edificio muy reconstruido pero que conserva un bello pasadizo de unión con la catedral, levantado en el siglo XVIII. Este pasadizo, que seguramente reemplazó a otro más antiguo, tiene un aire italiano tanto por su clásico dibujo como por el material (ladrillo enfoscado) con que está hecho. Su composición es muy parecida a la del trascoro de la catedral, del que hablaremos más adelante, construido por las mismas fechas y destruido tras la Guerra Civil.

Además de sus historiados capiteles, la portada del Palau, la más antigua del templo, muestra varios elementos de gran interés: el más conocido de ellos es la representación, en los canecillos que sostienen la cornisa, de siete parejas de cabecitas con sus respectivos nombres grabados. Interpretados a veces como efigies de los pioneros



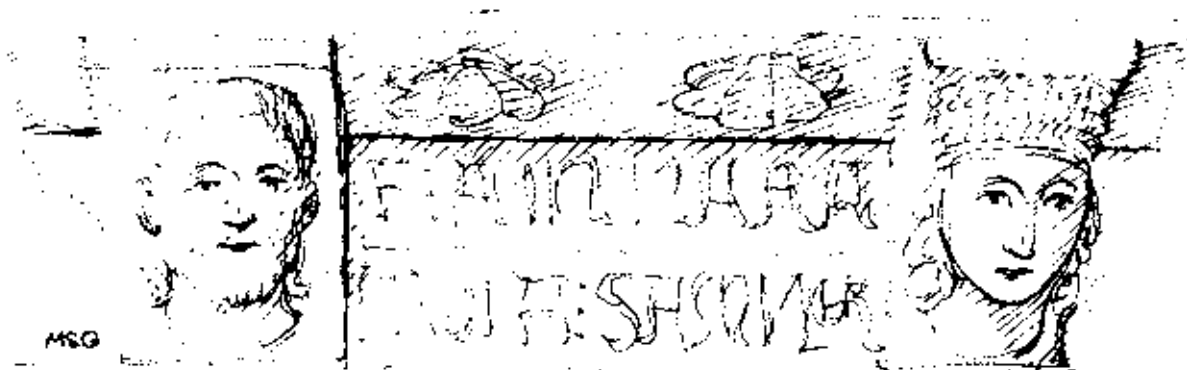
Pasadizo entre la catedral y el palacio arzobispal.

en la repoblación cristiana de Valencia, lo más razonable es que pudiera tratarse de hombres y mujeres que contribuyeron a la financiación necesaria para comenzar la construcción del templo, y que por ello recibieron en ese lugar el merecido homenaje. En la repoblación cristiana de Valencia hubo pocas familias nobles y mucho asentamiento de caballeros y burgueses, artesanos y comerciantes; la presencia de estos últimos explica el auge que enseguida cobrarían el comercio y las manufacturas, en las que el territorio valenciano llegó a descollar internacionalmente gracias a la calidad de sus tejidos y su cerámica, que se empleaba tanto

para vajillas como para piezas esmaltadas, que se destinaban a engalanar zócalos y pavimentos. Las cabecitas nominadas y emparejadas de la puerta del Palau revelan también la consideración de la mujer dentro de la sociedad medieval, muy superior a la que se suele creer.

El otro motivo interesante es, que sepamos, inédito, pues pertenece a esa clase de detalles que no constan en documentación alguna y que no llaman la atención de los estudiosos. En la primera arquivolta, la decoración consiste en temas vegetales que van dibujando círculos alrededor de hojas de parra. Lo singular es que, en sus arranques, estos relieves no están acabados, por lo que son un precioso testimonio de las técnicas que tenía para labrar la piedra un tallista del siglo XIII.

Aparte de la portada descrita, pertenece también a la primera fase constructiva toda la cabecera, con una girola peculiar (posee, por raro caso, un número par de capillas) y un presbiterio muy poco profundo, lo cual revela que desde el principio estaba planeado que el coro se situase en medio de la nave mayor. Dentro de esa cabecera, y justo al lado de la puerta del Palau, hay una estancia utilizada hoy



Puerta del Palau: canes con cabezas emparejadas.

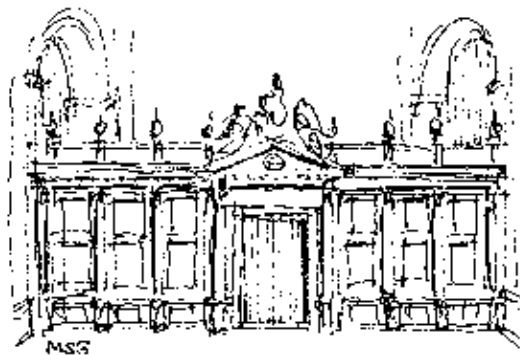
como sacristía, pero que a principios del siglo XVI fue acorazada para convertirse en la cámara donde habría de guardarse el tesoro catedralicio. Entonces se adaptó de modo que sólo podía accederse a ella por una puerta pequeña que da a la girola, la cual quedó protegida por un rastrillo, como las puertas de los castillos. La reforma no supuso una modificación total de las funciones de esa estancia: muchos templos antiguos tienen en la sacristía un armario acorazado, situado a cierta altura, para custodiar los documentos y objetos más valiosos. La cámara del tesoro de la catedral de Valencia tiene su punto más fuerte en un espacio cuyo único vano está a varios metros de altura, de modo que, aun después de haber franqueado todas las puertas anteriores, sería necesaria todavía una alta escalera de mano para llegar hasta él. Antes de la moderna restauración ya aludida, la ventana exterior por la que se ilumina este ámbito estaba guarnecida por tupidas rejas, añadidas seguramente en el mismo tiempo de la susodicha reforma del siglo XVI. Este es un nuevo ejemplo de que las restauraciones sirven a veces para borrar huellas de la historia, sin dar a cambio gran cosa: aquí, un simple ventanal rasgado, como tantos otros.

LAS NAVES

A continuación de la cabecera se erigieron las tres naves, muy bajas y con una concepción espacial ajena por completo a los modelos del gótico francés, predominante

en la arquitectura castellana contemporánea. Con sus amplios tramos de planta cuadrada y la ausencia de triforio, la nave mayor de la catedral de Valencia se asocia a ciertos templos catalanes, pero, sobre todo, a los italianos. Al respecto, hay una sospecha que debe subrayarse: aunque hoy las bóvedas se encuentran con el ladrillo de sus plementerías a la vista, es seguro que estaban concebidas para quedar revestidas. ¿No se deberá la escasa altura de estas bóvedas a la intención de no alejar de los ojos de los fieles las pinturas que, probablemente, estaban previstas para cubrirlas?

En el centro de la nave, enfrente al presbiterio, se emplazaba hasta hace no muchos años el coro capitular. Del coro medieval conservamos todavía la magnífica fachada del trascoro, lo que en Francia se llama *jubé*, que fue compuesta para recibir doce relieves de alabastro debidos a Julián Florentino, quien los talló hacia 1420, y que son la primera muestra de escultura renacentista que existe en España. Son piezas maravillosas, que representan episodios del Nuevo Testamento y sus posibles prefiguraciones en el Antiguo, y en las que aparece el recurso de la perspectiva fingida poco tiempo después de que lo pusiera en práctica Lorenzo Ghiberti en las celeberrimas Puertas del Paraíso del baptisterio de la catedral de Florencia. Con toda probabilidad, Florentino talló esos relieves en Italia; que sean de alabastro hace pensar que los bloques pudieran corresponder a las canteras de Volterra, aunque habrá que analizar la piedra para determinar su procedencia y si el escultor vino a labrarlas a España o las envió desde Italia. El trascoro gótico fue delicadamente transportado a otro lugar a finales del siglo XVIII, cuando, de forma acorde con la transformación clasicista del templo, se creó uno nuevo en el que, variando solamente el estilo, se mantenían una función y composición general idénticas, y en el que volvieron a utilizarse los relieves renacentistas de Florentino.



Nave mayor de la catedral, con los trascoros del siglo xv y del siglo xviii.

Además de bajas, las naves eran cortas. Por ello, en el siglo xv, al mismo tiempo que se instalaba el coro en la nave central, se decidió añadir a la catedral un nuevo tramo, el cual recibió el nombre de *arcada nova* y que llegaría a absorber dos construcciones del siglo anterior que hasta entonces se encontraban exentas. Pero la relevancia de ambas construcciones, la torre llamada Miguelete y la hoy conocida como capilla del Santo Cáliz, hace que debamos tratarlas en distintos apartados.

UN AULA MEDIEVAL

La universidad procede, como institución, de las escuelas catedralicias, donde en un principio se formaba a los que luego llegarían a ser miembros del clero capitular. Todavía hoy, ciertos términos de la vida universitaria (cátedra, claustro...) rememoran ese origen. En ellas se impuso durante la Edad Media el modelo de transmisión de las artes liberales —opuestas a las artes mecánicas, aquellas que requerían algún esfuerzo físico y que se impartían en el seno de los gremios profesionales—, agrupadas bajo las denominaciones de *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y *Quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía).

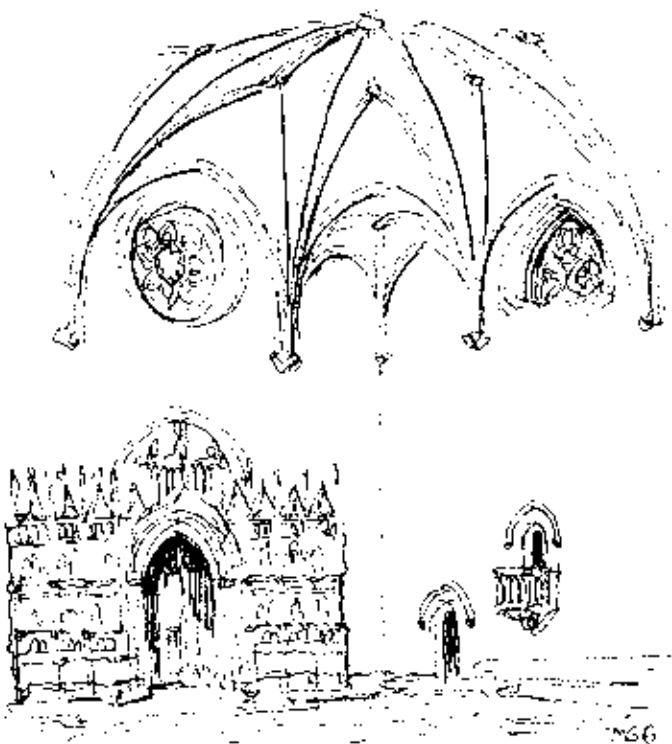
Al principio, las enseñanzas podían ser impartidas en ámbitos relativamente reducidos, en dependencias catedralicias o en las galerías de los claustros, pero con el inmediato desarrollo de los centros docentes surgidos de las escuelas catedralicias, las universidades medievales necesitaron enseguida sedes propias, en las que era posible ir ampliando el abanico de disciplinas que se estudiaban en ellas. Las universidades más antiguas de la Europa continental (Bolonía, París o, en nuestro país, Palencia, Huesca o Salamanca) conservan en muchas ocasiones sedes históricas, pero es raro encontrar en esos edificios partes subsistentes del tiempo de su fundación. En Salamanca, aparte de alguna capilla de la catedral relacionada con la actividad universitaria, se muestra como preciosa reliquia el aula y la cátedra donde impartía clases Fray Luis de León, perteneciente, como el edificio renacentista en el que se engloba, al siglo xvi.

Todo esto, unido al ambiente intelectual antes citado, nos lleva a considerar en su verdadera dimensión el hecho de que en Valencia se conserve, intacto, un ámbito de enseñanza de época medieval, fechado en el tercer cuarto del siglo xiv. Esta dependencia, construida para servir como aula de teología, se construyó exenta, como un edificio independiente al que se accedía a través de un pórtico que desapareció al ser, un siglo más tarde de su construcción, anexionada a la catedral. El aula de teología de la catedral de Valencia es un gran cubo que encierra un espacio interno de trece me-

tros de lado, cubierto por una bóveda estrellada. Su función formativa explica que se instalase en uno de sus lados un púlpito para el lector; hay que imaginar que los alumnos se sentarían en el doble banco de piedra que se desarrolla a lo largo de todo el perímetro. Esa disposición, además de la grave magnificencia que se desprende de la estancia, hizo que pudiera adaptarse, sin ser transformada, a otras funciones que requerían un lugar adecuado para la reunión: por eso fue usada ocasionalmente como salón donde se celebraban las cortes del reino, y luego quedó adaptada a la rutina del clero diocesano como sala capitular de la catedral. El antiguo púlpito, absurdo en una sala capitular, continúa delatando la función originaria de este recinto.

El trascoro gótico de la catedral fue instalado en la pared sur del aula, donde ya había un sencillo altar, a finales del siglo XVIII, lo que dotó a este espacio de un elemento suntuoso que, aunque acorde en lo estilístico, perturba la sobriedad con la que fue concebida la sala. En la actualidad, la vieja aula de teología se ha convertido en capilla del Santo Cáliz, y el trascoro en retablo que enmarca la preciada reliquia del que, según una tradición no desmentida por la arqueología, quizá sea el vaso con el que Jesucristo consagró la Última Cena, de ágata y montado sobre una base más moderna.

Sea o no auténtico, tranquiliza mucho comprobar que el Santo Grial puede ser una copa expuesta al público tras un simple cristal, en vez del proceloso objeto que últimamente sirve como excusa argumental para un número interminable de disparatadas y rentables películas y *best sellers*.

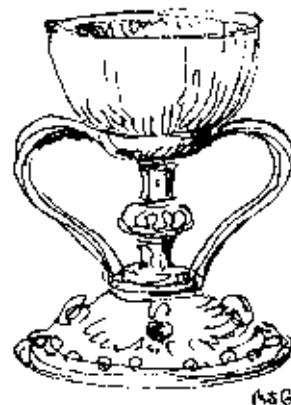


Antigua aula de teología.

EL MIQUELET

La catedral de Valencia tuvo, cerca de la puerta del Palau, donde también había un cementerio, una primera torre bastante pequeña, que fue deshecha al irse construyendo la actual. Si las na-

ves de la catedral nos recuerdan modelos italianos, la posición original de la torre llamada Miguelete, aislada del templo, debe considerarse un reflejo directo de los campaniles exentos de Italia. Su planta es octogonal, similar a la de tantas torres góticas del reino de Aragón (catedrales de Lérida y Barcelona, iglesias barcelonesas del Pi, del Mar o de Pedralbes). En cuanto a su situación original exenta, puede recordarla el aspecto que todavía ofrece la torre de la actual catedral de Castellón.



El cáliz de la catedral.

Es frecuente que un elemento muy pequeño, a veces un simple detalle, sirva para designar el conjunto que lo engloba. La torre de Hércules, en Segovia, debe su nombre a un relieve apenas visible empotrado en sus muros; la monumental puerta del Sol, en Toledo, a una pequeña pintura del astro rey en su tímpano. Entre las torres, la más célebre de las españolas, la Giralda, se llamó así



El Miguelete, en su situación original, separado de la primitiva fachada catedralicia.

por la veleta o Giraldillo que la corona; y la de la catedral de Valencia se conoce como el Miguelete por la advocación a san Miguel de una de sus campanas.

El Miquelet o Miguelete se construyó entre los siglos XIV y XV, aunque nunca llegara a terminarse. Su única parte ornamentada, el campanario propiamente dicho, es obra del genial artífice de la puerta de Serranos, Pere Balaguer. Cuando subimos hasta la azotea por la escalera de caracol, se suceden, tras el primer cuerpo macizo, tres estancias dedicadas a fines diversos: la primera, bastante angosta, es el refugio donde los huidos de la justicia podían acogerse, en lo que antes se llamaba «estar en sagrado»; la segunda servía para el campanero, y la última es donde se alojan, en las siete bóvedas practicadas en cada una de las caras de la torre —todas menos la ocupada por el husillo de la escalera—, las campanas. Cuando el visitante se dirige desde las naves hacia la puerta por la que ascenderá a lo alto del Miguelete, desde la cual obtendrá magníficas vistas sobre la ciudad y la propia catedral, puede que no repare en el pasillo que conduce hasta la base de la torre, el cual, como todos los añadidos que se le hicieron en el siglo XV a la catedral, es merecedor, como expondremos a continuación, de una mirada atenta.

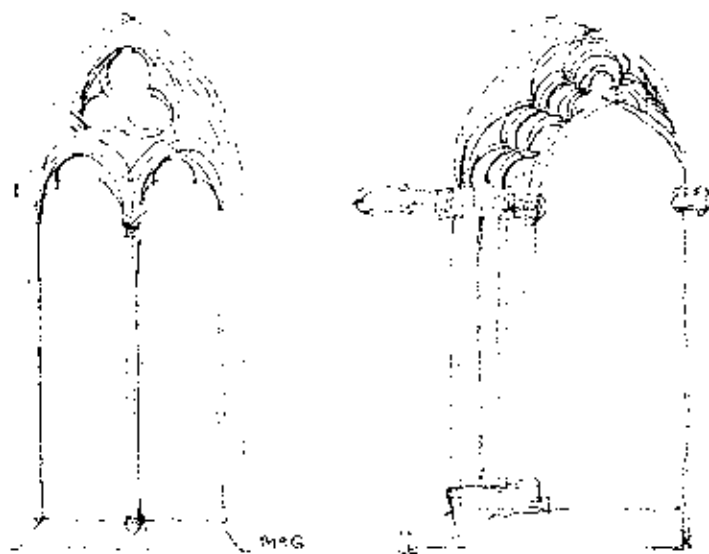
LA ARCADA NOVA

A primera vista, el último tramo de la nave mayor (el primero para quien entra por la puerta principal), construido como ampliación del templo al instalarse el coro en esta nave, no tiene nada que lo diferencie del resto de la catedral. Sin embargo, sabemos que fue obra de los más notables arquitectos de la Valencia gótica: Francesc Baldomar, autor de la notabilísima capilla real del convento de Santo Domingo, y su discípulo Pere Compte, a quien se debe la Lonja; y es que esa prolongación, que supuso la anexión de la torre y del aula de teología a la manzana ocupada por el templo, se hizo siguiendo, en líneas generales, lo anterior, con el fin de armonizar el tramo nuevo con los que se habían construido un siglo antes. Por ello, para cerciorarse aquí de las expresiones del genio incontenible de estos arquitectos, es preciso pararse a observar los detalles: como en la música de aquel tiempo, los distintos tramos de la catedral de Valencia siguen una misma partitura, pero se permiten introducir adornos y variaciones que añaden matices sin romper por ello la línea melódica.

Tanto Compte como Baldomar son buenos ejemplos de arquitectos medievales que habían llegado a la cumbre de su profesión a través del dominio del arte de la cantería. Para los canteros, había ciertas formas que suponían retos técnicos, y gusta-

ban de usarlas con el fin de que sirvieran como demostración de su imaginación y pericia. Uno de estos complicados aparejos es el llamado arco oblicuo, con sus dos caras desplazadas una respecto a la otra; esta posición, que viene obligada en ocasiones por la situación del arco dentro del edificio, en otras se debe a los alardes técnicos tan queridos por los artífices medievales. Si en líneas generales la ampliación de la catedral se atiene a lo que dictan las formas de la nave construida con anterioridad, hay un detalle que supone una pequeña «rebelión» de los arquitectos respecto al plan primitivo: a ambos lados del tramo que tratamos, las ventanas que iluminan la nave poseen, sin razones prácticas que lo justifiquen, arcos en una acusadísima oblicuidad.

Si esos arcos del tramo añadido a la catedral son un aspecto menor, una suerte de «firma» dentro de una labor obligatoriamente contenida, los dos pequeños conjuntos que sirven para unir físicamente el interior del templo con el aula y la torre dieron a Compte y Baldomar la oportunidad de explayar su talento. No son más que dos pasillos, pero son joyas, por su calidad y reducido tamaño, de la arquitectura. Pere Compte realizó el pasillo que conduce hasta el aula de teología, y ese corto tramo le bastó para insertar dos diminutas y exquisitas capillas, que como la propia galería van cubiertas por preciosas bóvedas nervadas. Los nervios brotan unas veces de ménsulas esculpidas con temas procaces que recuerdan a los de la Lonja de la seda, y en otras se elimina todo apoyo para que los nervios se inserten en la pared con la fluidez de un rayo de luz atravesando un cristal.



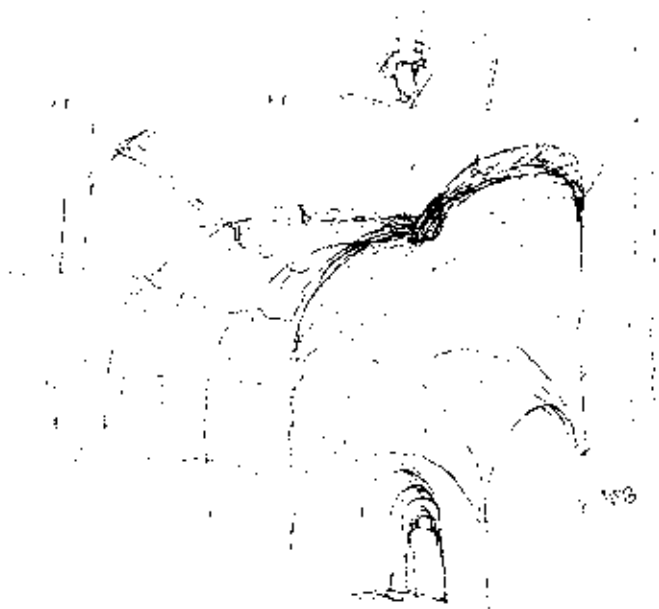
Ventanas de la nave, normales y, tras la ampliación, oblicuas.



Pasillo hacia el aula de teología,
de Pere Compte, al que se abren
dos pequeñas capillas.

Por su parte, Francesc Baldomar es el autor del pasadizo que lleva hasta la base del Miguelete, un pasillo cubierto por un tipo de bóvedas muy peculiares y casi exclusivas de su autor que, a falta de términos, se han llamado «aristadas»; con ellas cubrió también el espacio, mucho más amplio, de la referida capilla real del convento de Santo Domingo. Estas bóvedas son un prodigio de belleza y de técnica. La entrada al pasillo desde la catedral es un espectacular arco en rincón, que prefigura, un siglo antes, el que Andrés de Vandelvira creó para acceder a la sacristía del Salvador de Úbeda. Por cierto, al final de esta reducida galería, como el punto que cierra y redondea una frase feliz, hay una ventanita oblicua.

Entre la galería y la torre aún queda espacio para un reducidísimo patio, que debió



Arco en rincón, bóvedas aristadas y ventana oblicua:
alardes de cantería en el pasillo hacia la torre, de Francesc Baldomar.

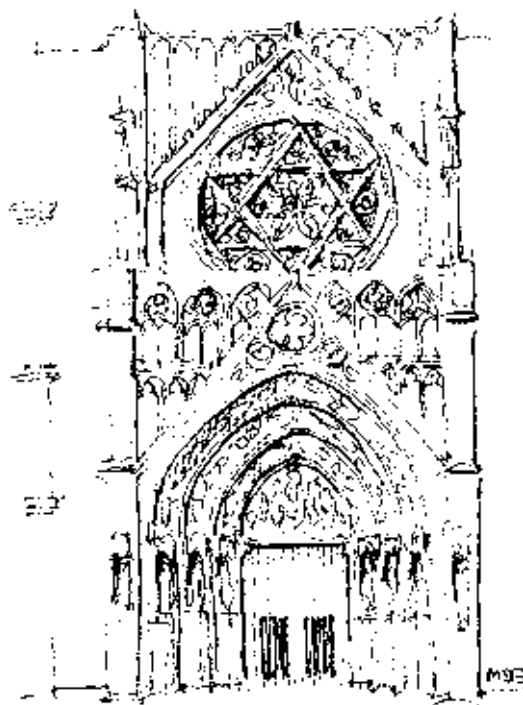
de poseer tejadillo y en el que se encuentra un elemento de importancia fundamental, pese a que casi nadie le dedique una mirada: el pozo. Al saber que este es el punto donde la catedral podía proveerse de agua, comprendemos mejor la cercanía a este lugar del espacio reservado para los delincuentes que se confinaban de forma voluntaria, temporalmente a salvo de la justicia terrena, en la primera planta de la torre.

PORTADA Y PLAZA

El tramo o *arcada nova* que sirvió para prolongar la catedral estaba obligado a seguir las líneas modestas del resto del templo; sin embargo, otros añadidos podían desprejarse de dichas líneas con la decidida intención de enriquecer el conjunto. Tal es el caso de los dos elementos góticos más llamativos de la catedral: la puerta de los Apóstoles y el cimborrio.

Es sorprendente que la puerta de los Apóstoles, abierta al brazo norte del crucero, fuese construida pocos decenios después de la del Palau. Si esta última representa el ensimismamiento respecto a los modelos románicos que tenía la arquitectura levantina durante el siglo XIII, la de los Apóstoles constata, hacia principios del siguiente, la llegada a Valencia de maestros foráneos que traían consigo trazas y técnicas propias del gótico del Norte.

La puerta de los Apóstoles, que, como veremos más adelante, estuvo a punto de desaparecer en el siglo XVIII, ha llegado a nuestro tiempo mermada, desprovista de los remates y pináculos superiores, con su antiguo parteluz eliminado y con las esculturas muy dañadas por la erosión, lo que ha llevado a sustituir los originales, guardados en el museo catedralicio, por copias. Aun así, sigue siendo una fachada monumental, una composición muy ambiciosa que hubo de adoptar una forma extraña debido a la escasa



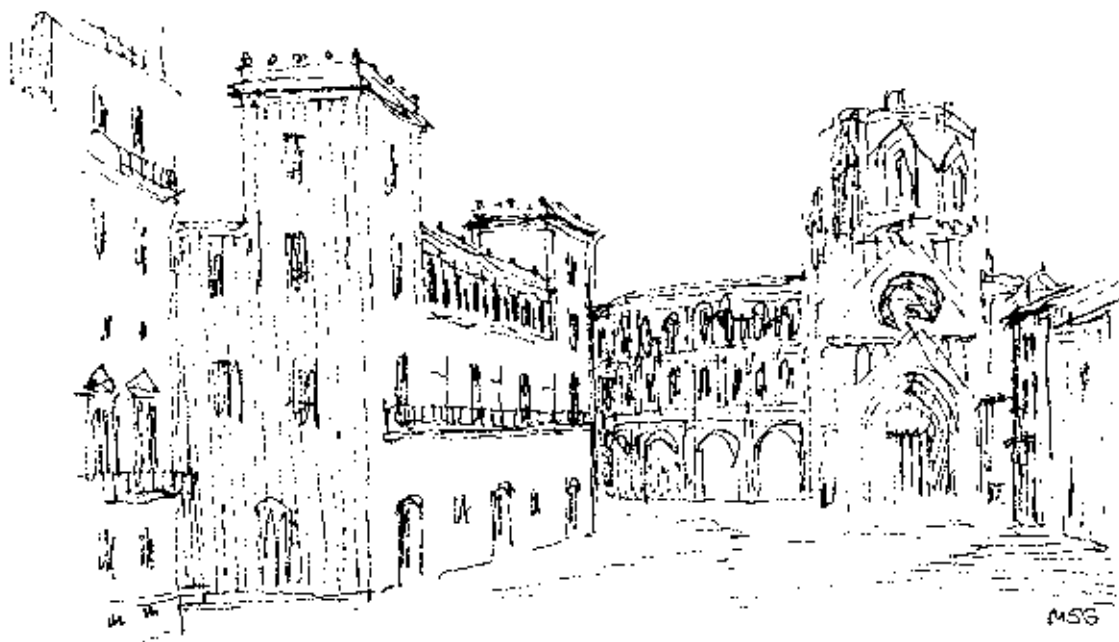
Puerta de los Apóstoles.

altura de la nave que hay tras ella: como la catedral de Valencia es baja y carece de triforio, el amplio rosetón se colocó justo encima de la portada, lo que provoca un efecto chocante. Los dos elementos, portada y rosetón, quedan unidos no sólo por su proximidad física, sino también por la composición, que logra emparejarlos por medio de la repetición de motivos como las tracerías o los agudos gabletes triangulares que los rematan.

No debe desaprovecharse, como motivo de reflexión, un aspecto que nos ofrece en su estado actual esta portada. Sus esculturas estaban tan desgastadas, que en algunos casos habían perdido no ya los rasgos, sino casi la misma forma que permitiría identificarlas. Por eso es provechoso recordar que, como demuestra la documentación, en siglos pasados la portada, y sus esculturas y relieves, era continuamente limpiada y repintada; esto es, mantenida. Muchos de los perjuicios que atribuimos al inevitable paso del tiempo, y que fuerzan restauraciones con frecuencia traumáticas, son debidos a la muy evitable falta de mantenimiento.

Ante esta puerta sigue reuniéndose en la actualidad, todos los jueves a mediodía, el llamado Tribunal de las Aguas, que para algunos investigadores puede tener su origen incluso en los tiempos de la Valencia musulmana, cuando sus sesiones tendrían lugar ante la puerta de la mezquita mayor. En él se organiza el reparto de las aguas de regadío de la huerta valenciana, y allí se dirimen los problemas que surjan entre los huertanos. Las resoluciones, inapelables, son siempre de palabra, lo que representa el mejor himno posible en contra de la burocracia. El Tribunal de las Aguas de la catedral de Valencia es una pervivencia única de algo que fue bastante común: la celebración de audiencias y juicios ante las portadas de las catedrales, como hubo en las de León, Sigüenza, Santiago o Estrasburgo. Después de haber sobrevivido al paso de los siglos y a las iniciativas que han pretendido poner al día el Derecho en España, la modernizadora Constitución de Cádiz de 1812, pese a verlo como una forma de justicia primitiva, lo respetó por su venerabilidad y eficacia. El Tribunal de las Aguas de Valencia quizá no tarde mucho en desaparecer, pues la especulación urbanística de nuestros días está acabando con el fértil territorio de la huerta.

En todos los casos citados, las portadas elegidas como lugar de celebraciones de tipo civil eran siempre las que tenían mayor relación con el espacio público. De las tres puertas de la catedral de Valencia, la del Palau daba a la zona capitular, donde se encontraban los edificios e instituciones dependientes del templo (el palacio arzobispal, la Pía Almoyna), y la de los pies, junto al Miguelete, se abría a una calle estrecha; sólo la de los Apóstoles tenía pues un carácter realmente público,



Aspecto antiguo de la plaza de la Reina, con la Generalitat, la desaparecida casa de la ciudad y la puerta de los Apóstoles de la catedral.

abierta a la plaza donde también se encontraba la casa de la ciudad y, más allá, el actual Palacio de la Generalitat, construido en el siglo XV como sede de las Cortes Valencianas.

La apertura de la catedral hacia la ciudad por medio de esa plaza lateral, hoy llamada de la Reina, quedó subrayada por la original disposición de varias capillas dirigidas hacia la calle instaladas, para celebrar culto al aire libre, en los rincones que forman en su encuentro los ábsides de la girola y, ya en el siglo XVI, con la construcción de una formidable *loggia* renacentista, pieza de arquitectura que trataremos más adelante destinada a servir de balcón desde el cual los miembros del cabildo podían asistir a los festejos.

La catedral como lugar de celebración, no sólo del culto solemne, sino de otro tipo de celebraciones más próximas a lo que entenderíamos por festejos, nos lleva a dirigirnos a continuación al encuentro de la pieza arquitectónica más llamativa de la catedral: el cimborrio que se eleva sobre el crucero.

EL FUEGO Y LA FIESTA

Los antiguos relatos de viajes sirven, entre otras cosas, para que debamos admitir hechos que sin esa base documental quizá no creyésemos. La Valencia que a finales del siglo XV, en pleno apogeo de la ciudad, nos describe el médico alemán Jerónimo Münzer regala algunos pasajes que dejan atónito al lector actual, mediatizado por los tópicos que enturbian todo lo que corresponde al período medieval. En esas descripciones se mezclan los aspectos sombríos —que, bueno es recordarlo, son comunes a todas las épocas— con otros mucho más gratos. A través de los referidos tópicos suelen juzgarse elementos como los canecillos y las gárgolas, en los que se despliega un plantel cuajado de monstruos, seres extravagantes y escenas de sexualidad explícita que no hay manera de encajar en la visión actual del mundo de la Edad Media, si no es remitiéndose al socorrido argumento, acorde con una visión estrecha y prejuiciosa, de que siempre representaban el pecado y prevenían, además, sobre la consiguiente condena.

Por varios puntos de la catedral de Valencia hay gárgolas extraordinarias, pero junto a la puerta del Palau existe una muy llamativa, que debió de escandalizar al franciscano Eiximenis cuando recomendaba, con poco éxito, que la vestimenta cubriese todo el cuerpo: una mujer desnuda que sostiene y exhibe sus grandes pechos con las manos. Este es un buen lugar para leer a Münzer, allí donde con pasmo germánico cuenta que en Valencia «las mujeres van vestidas con más exageración de lo debido. Por la parte delantera, todas van descotadas hasta los pechos, y de modo que puedes verles los pezones»... Gárgolas como esta no podían evitar ningún «pecado», si acaso incitarlo. En la capital del Turia existía en estos siglos, cuando era un emporio comercial y manufacturero, y en ella se daban cita numerosos hombres de negocios, nobles, artistas y viajeros llegados de todas partes, un barrio junto al río llamado, sin melindres ni eufemismos, La Putería. En vez del rincón sórdido que cabría imaginar, este barrio estaba admirablemente urbanizado, con una cerca propia que aumentaba la intimidad y la seguridad, y en el que las casas poseían amplios jardines.

En esta ciudad permisiva, donde a finales del siglo XV la gente tenía un trato «muy cortés y afable» y donde hombres y mujeres paseaban por las calles «desde la tarde hasta muy avanzada la noche, en tanta aglomeración, que los creerías en ferias», la catedral no podía escapar a su potencialidad como elemento festivo. Del mismo modo que la puerta de Serranos no fue concebida para servir sólo como puerta de muralla, sino como verdadero arco triunfal de la monarquía aragonesa, la catedral acogía actividades muy distintas a las derivadas del culto solemne. Hoy podemos ver

el Miguelete coronado por una espadaña barroca. Antes de ese remate pétreo, hubo dos espadañas de madera, que tuvieron que ser sucesivamente renovadas a causa de incendios que no fueron debidos, como sucedió en Segovia, a la infausta caída de rayos sobre ellas (no en vano, el Miguelete posee, en las caras dirigidas hacia los puntos cardinales, cuatro inscripciones que conjuran la electricidad atmosférica): las llamas que destruyeron los soportes de campanas anteriores al actual tuvieron origen humano, pues desde la torre de la catedral se lanzaban con frecuencia fuegos de artificio, prueba de antigüedad para la vigente afición de los levantinos por la pirotecnia.



El campanario del Miguelete, con espadaña de madera y de piedra.

Con ese mismo matiz deberíamos acercarnos a esa «segunda torre» que es el portentoso cimborrio de la catedral. Erguido sobre el tramo del crucero, con una altura que duplica holgadamente la de las naves que lo sostienen, con dieciséis ventanas que lo convierten en un auténtico fanal, el cimborrio valenciano podría ser descrito «solamente» como una obra maestra de la arquitectura gótica. Su configuración actual tiene un origen confuso, pues suele defenderse que es el resultado de la adición de un nuevo piso sobre otro cimborrio más bajo; el caso es que su altura y esbeltez hacen que su estabilidad parezca un milagro, y de hecho hasta hace unos

años estuvo rodeado, a modo de cinturón, por un zuncho metálico. Sea como fuere, ya a principios del siglo XV Bartolomé Gual, a la sazón maestro mayor de la catedral de Barcelona, fue a Valencia a conocer el cimborrio, en compañía del carpintero que habría de aparejar cimbras y andamios, con el objetivo de hacer en la Ciudad Condal otro semejante.



El cimborrio, elevado sobre el crucero de la catedral.

Pero el cimborrio valenciano, hoy cerrado con alabastro y antaño con vidrieras, fue algo más que un modo de enaltecer e iluminar el crucero del templo, ese espacio ennoblecido por su posición intermedia entre el coro y el presbiterio. Atendiendo a otras funciones que asumió en el pasado, hay que verlo también como una auténtica caja escénica, un espacio preparado para dotar de espectacularidad al «teatro sacro» catedralicio. Aunque sabemos poco del teatro medieval, tenemos constancia de que en el interior de esta catedral tenían lugar representaciones en las que no se escatimaban

tramoyas, efectos y artificios que aumentarían su espectacularidad. En uno de los momentos culminantes de la representación, la paloma del Espíritu Santo bajaba desde el cimborrio lanzando chispas y bengalas, acompañada en su descenso aéreo por el canto de niños caracterizados como ángeles y demás habitantes del «ecosistema» celestial.

Esas representaciones, que entusiasmarían al público, fueron prohibidas en el siglo XVII por un prelado, harto de las roturas de vidrios y de los incendios que aquellas imprudentes escenificaciones provocaban. También debió de influir en su abolición la nueva mentalidad del alto clero, que a partir de Trento haría prevalecer la solemnidad y el tono sombrío del culto, ajeno a las formas ruidosas del viejo fervor popular. Quizá por eso coincide en el tiempo, como pudimos comprobar en León, la desaparición del teatro sacro que tenía lugar en el interior o a las puertas de los templos con la aparición de los primeros teatros públicos, los coliseos y corrales de comedias, donde a partir de entonces habría que ir a buscar las emociones teatrales que ya no era posible sentir en las iglesias.

TEMPRANO RENACIMIENTO

Como ya se avanzó al comienzo del capítulo, la catedral de Valencia tiene el altísimo honor de alojar entre sus muros las primeras pinturas y esculturas renacentistas que existen en España. Entre estas obras primerizas, siempre hemos visto en la catedral un par de frescos muy maltrechos y trasladados a lienzo, colgados en el aula de teología y en el pasillo que hacia ella conduce; en ellos se representa la Adoración de los Pastores y la de los Reyes Magos. Tales piezas fueron encargadas a dos pintores italianos llegados a la ciudad por mediación de Francisco de Borja —Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio—, en parte como prueba para acreditar sus capacidades de cara a la realización de un encargo más importante: cubrir con murales las paredes y la bóveda del altar mayor. Hace muy pocos años se hizo una exploración con el fin de comprobar si quedaba algo de esa decoración bajo los añadidos barrocos, y así se dio la felicísima ocasión de recuperar los ángeles músicos que, ocultos durante tres siglos, cubrían la plementería de la bóveda sobre el altar mayor.

El hallazgo y restauración de estos frescos tiene un alcance universal, aunque no hayan encontrado en los medios de comunicación el eco que merecen. Con la cantidad de naderías que pueblan todos los días las páginas de cultura de nuestros periódicos, es particularmente enojoso que el descubrimiento de los ángeles de la catedral de Valencia no se tratase y divulgase en el ámbito nacional en su justa dimensión,



Detalle de un ángel músico.

como la recuperación para el patrimonio español de un tesoro incomparable. Si en vez de frescos hubieran sido pinturas sobre tabla, y si en vez de encontrarse en una bóveda catedralicia hubiesen sido adquiridos para algún museo provisto de un buen gabinete de prensa, estos ángeles músicos, ejemplo del mejor arte del Quattrocento italiano, serían hoy mucho más conocidos. Al menos, sirven para deparar asombro al visitante de la catedral, y también para comprobar la viveza del colorido, desvanecido en los otros frescos ya conocidos de los dos italianos.

Todos estos frescos son una muestra de lo que hicieron en Valencia artistas llegados de fuera, del mismo modo que los relieves de Julián Florentino en el antiguo trascoro, a los que ya hemos aludido, lo son de la importación a suelo hispánico de obras ejecutadas previamente en un taller foráneo. La tercera parte de este triángulo de la temprana irrupción del Renacimiento en Valencia la dan los artistas locales que

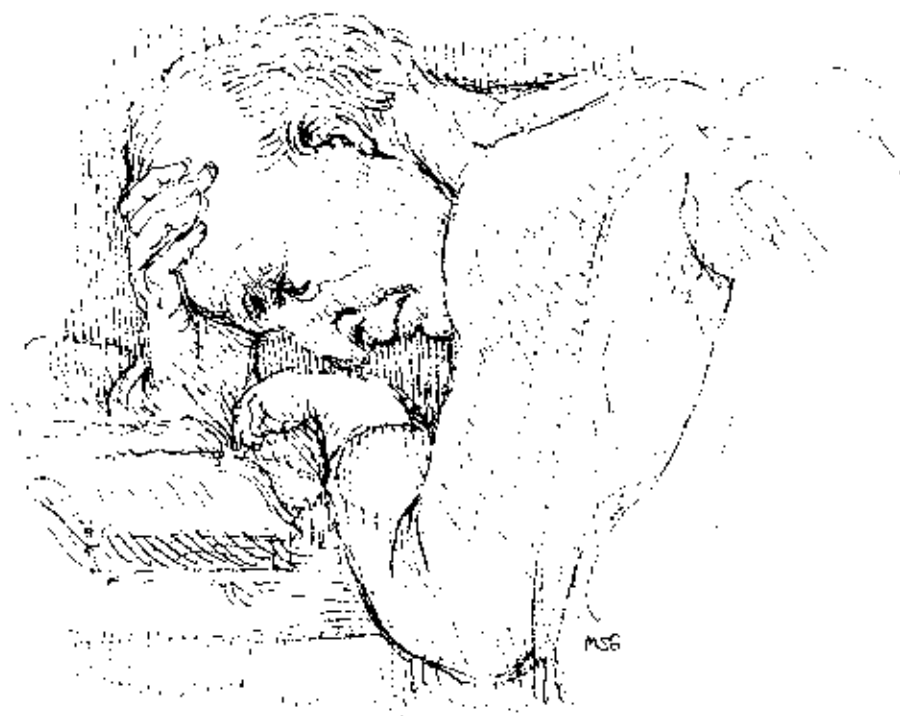
pudieron aprender en Italia las nuevas técnicas y modos de representación renacentistas. Aquí hay obras de Rodrigo de Osona, precursor de las formas renacentistas junto con Pedro Berruguete, y en su catedral dejó el pintor Fernando Yáñez de la Almedina, ayudante de Leonardo en Florencia, algunas de sus mejores obras.

EL ECO DE LEONARDO

Entre las notas manuscritas de Leonardo da Vinci hay una frase lapidaria y, en cierto modo, optimista, pues hace creer en la evolución del arte: «Triste alumno aquel que no supera a su maestro». Leonardo no tuvo que superar a su maestro Verrocchio, pues nunca fue inferior a él; en cuanto a sus discípulos, huelga decir que ninguno llegó ni por asomo a alcanzar la cumbre del genio leonardesco, entre otras cosas porque no era un genio exclusivamente pictórico. La clave de Leonardo se encuentra en su combinación de talento artístico y universalidad, que le permitía exponer sus ideas con una inigualable brillantez plástica. Sin ideas que exponer, Leonardo hubiera sido «sólo» un excelente pintor, y sin talento gráfico para exponerlas, habría pasado a la historia «sólo» como un notable pensador.

Para referirse a los seguidores o discípulos directos de Leonardo —otra cosa son los artistas influidos indirectamente por él, como el gran Rafael de Urbino—, hay que asumir, por lo tanto, que sus obras continúan la actividad del maestro de forma parcial, únicamente en su calidad de pintor. Figuras como Leonardo o Miguel Ángel son las que han hecho pensar que el mejor maestro es aquel que transmite conocimientos pero carece de una acusada personalidad que pueda mediatizar y avasallar a los alumnos, los cuales, incapaces de sobreponerse a su influjo, suelen conformarse con imitar las formas del arte de su preceptor. Entre los ayudantes de Leonardo luego independizados, Bernardino Luini y Francesco Melzi son los más miméticos, hasta el punto de que algunas de sus pinturas (de gran belleza, por otra parte) fueron durante mucho tiempo confundidas con las de su maestro.

Los más notables seguidores de Leonardo, dado el vuelo personal que lograron cobrar sus obras, son el italiano Giovanni Antonio Bazzi, llamado *Il Sodoma*, y el español Fernando Yáñez de la Almedina. De este último se conservan pinturas formidables en Játiva, el Museo del Prado o la catedral de Cuenca, aunque nada puede compararse con los doce lienzos que pintó, en colaboración con su tocayo Fernando de Llanos, para las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Yáñez de la Almedina, de origen manchego, es nombrado por Giorgio Vasari entre los ayudantes de Leonardo



Detalle de una de las pinturas del retablo mayor.

en su malograda *Batalla de Anghiari*, el gran mural que debía de cubrir uno de los lados del antiguo salón principal del florentino palacio de la Signoria. En Valencia, antes de separarse y trasladarse uno a Cuenca y el otro a Murcia, los dos Fernandos disfrutaron de unos fructíferos años de colaboración en los que crearon, entre otras cosas, el que quizá sea el mejor conjunto de pintura clasicista (el delicado y breve momento renacentista anterior a la poderosa irrupción del manierismo) que hay en nuestro país. Sólo como curiosidad, conviene decir que la contemplación de esas pinturas exige al menos dos visitas a la catedral, pues su colocación en ambas caras de las puertas del retablo mayor hace que sólo puedan verse seis cada vez, según estén las puertas, de acuerdo con el momento de la liturgia, cerradas o abiertas.

MADERA Y ALABASTRO

Los pintores de los siglos XV y XVI, flamencos e italianos, gustaban de representar motivos arquitectónicos en los fondos de sus cuadros. Gracias a ello, las pinturas de ese tiempo se convierten en una fuente inagotable de documentación, pues se encuen-

tran en ellas construcciones de todo tipo —casas populares y palacios, iglesias y murallas—; incluso se atisban a veces construcciones utópicas, como las que convierten al Bosco en un lejano predecesor de los soñadores ilustrados Boullée y Ledoux. En estos edificios, pintados como marco o como fondo de las figuras que protagonizan la escena, es fácil distinguir entre aquellos que responden a convenciones repetidas de forma mecánica y los que denotan conocimiento directo de escenarios reales y de la propia ciencia arquitectónica.

En los fondos de las escenas concebidas por ambos pintores para el retablo mayor de la catedral de Valencia puede observarse una gran variedad de arquitecturas, iglesias y palacios, pero también casas representadas según la forma de construir habitual en su época. Estos motivos arquitectónicos serían suficientes para demostrar el conocimiento que Yáñez de la Almedina tenía de la arquitectura, pero la catedral permite además completar este aspecto del artista gracias a diversas obras en las que no ejerció de pintor, sino de tracista. No se trata propiamente de obras de arquitectura, pues, ya sea por los materiales empleados o por la escala reducida, no participa en ellas la construcción; es como si el dibujo de formas arquitectónicas que dominaba el pintor se hubiese escapado de sus cuadros para cristalizar en volúmenes realizados en madera y alabastro.

Al genio de Yáñez responde la capilla de la Resurrección, situada en la girola, tras el altar mayor. En realidad, más que una capilla parece un tabernáculo, un elemento precioso a cuyo enriquecimiento contribuye el alabastro del que está hecho; no un lugar donde officiar el culto, sino un modo de ensalzar un punto concreto del edificio. Su singular disposición, con un balconcillo que da la espalda al Sagrario y en el que hay un Salvador de Vicente Macip (padre de Juan de Juanes), hace pensar en ceremonias de carácter específico y en una relación directa con la concepción general del presbiterio durante el Renacimiento, difícil de recrear a causa de la pérdida del retablo de plata original y a los añadidos barrocos. En el centro, varios escalones más abajo, está el altar con el relieve de la Resurrección, que siempre se adjudicó al gran Bartolomé Ordóñez pero que es obra, según parece probado, de Gregorio de Bignony. No favorece la grata visión de una pieza escultórica tan magnífica la colocación ante ella del amojamado brazo de san Vicente mártir.

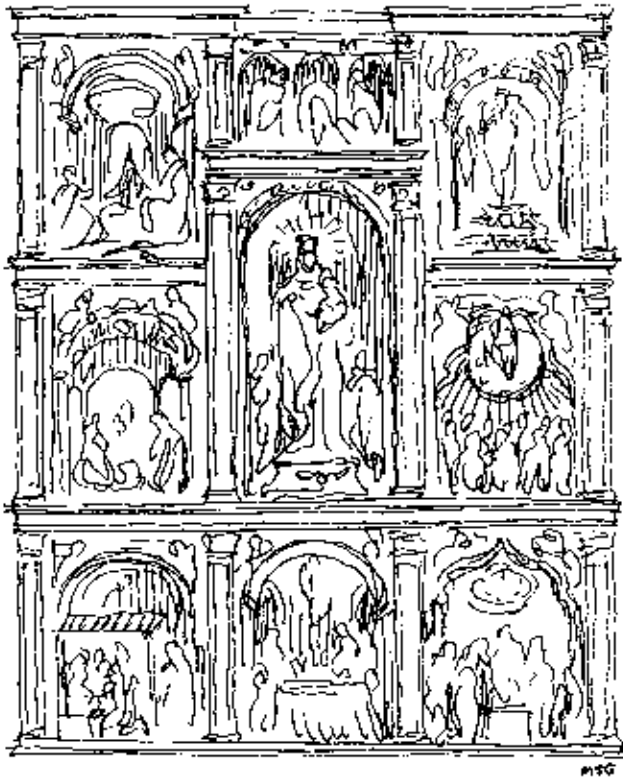
La otra obra semiarquitectónica que diseñó Yáñez de la Almedina sólo podemos conocerla, por desgracia, por restos dispersos y fotografías antiguas. Se trata de la magnífica caja de los órganos que, hasta mediados del siglo pasado, estuvieron situados en el lugar que les correspondía, a los lados del coro. Algunos de sus relieves y paneles de grutescos se encuentran hoy instalados a los lados de la mencionada capilla de la

Resurrección. Frente a ella, la desubicada Virgen del Coro revela con su nombre esa misma procedencia.

LA PLATA DEL RETABLO

Uno de los incendios festivos a los que nos hemos referido acabó con el primitivo altar de plata, por lo que enseguida, en los primeros años del siglo XVI, se quiso hacer otro del mismo material, para el que se supone que se reaprovecharían, refundiéndolos, los restos del antiguo, y al que también se añadieron piedras preciosas. Ese fue el retablo que también proyectó Yáñez de la Almedina, cuyas puertas, con pinturas de los dos discípulos españoles de Leonardo, aún pueden admirarse. Conocemos el aspecto de su paño central gracias a un dibujo, pues el valioso metal del que estaba hecho fue llevado a Mallorca y luego fundido, en 1812, para conseguir fondos en la guerra contra el ejército francés de Napoleón.

Esa destrucción causará pesar en los amantes del arte, pero puede dar lugar a una reflexión oportuna. Es habitual que los bienpensantes se escandalicen ante la riqueza



El retablo renacentista de plata, fundido en 1812.

material de muchos de los objetos atesorados en las iglesias, pero tal escrúpulo se debe al desconocimiento del papel práctico que jugaban tales joyas, que han lucido en los templos ya desde el mundo antiguo.

En la Atenea Parthenos, la colosal estatua de Fidias que se encontraba dentro del Partenón, todo era valioso. Las carnaciones estaban revestidas con planchas de marfil, y las vestimentas y complementos con láminas de oro. Los ojos, los glaucos ojos de lechuza de la diosa, estaban hechos de esmeraldas. De unos once metros de altura, la estatua era un tesoro para Atenas; pero un tesoro «literal». Buena parte de los fondos públicos, en parte depositados por otras ciudades-estado para hacer frente a po-

sibles contingencias, era custodiada en la cámara sin ventanas situada al oeste del templo, mientras que la estancia oriental, la cella propiamente dicha, guardaba la efigie de Atenea... , cuyos valiosos materiales, adheridos a una estructura de madera, formaban parte del mismo patrimonio, y como tales estaban inventariados. Ante una necesidad, se desmontaban placas de oro o de marfil de la escultura, y sólo si llegaban mejores tiempos se reponían, lo que, dicho sea de paso, reflejaba de forma bien visible el nivel de mantenimiento de los bienes: el grado de revestimiento de la estatua venía a ser un precedente hermosísimo de los áridos gráficos y balanzas de déficit actuales. Pero la decadencia se impuso, y cuando hacia el siglo V la obra de Fidias fue trasladada, según se dice, a Constantinopla, ya sólo debía de ser una maravillosa y despojada mole de madera.

La misma función tenían los ajuares atesorados por religiosos y nobles en los siglos posteriores. Era frecuente que los reyes empeñasen sus áureas coronas para obtener dinero, y también es fácil suponer el destino del desaparecido Júpiter de plata que Benvenuto Cellini realizó para el rey de Francia, Francisco I, un monarca envuelto en constantes guerras; de hecho, los valiosos metales con que estaban hechas han provocado que no se conserve casi ninguna pieza de orfebrería del florentino. Del mismo modo que reyes y nobles, las iglesias invertían parte de su patrimonio en objetos preciosos para, en caso de necesidad, acudir a ellos o para presentarlos como garantía en los préstamos que a veces era preciso solicitar para costear las propias obras de construcción de los templos.

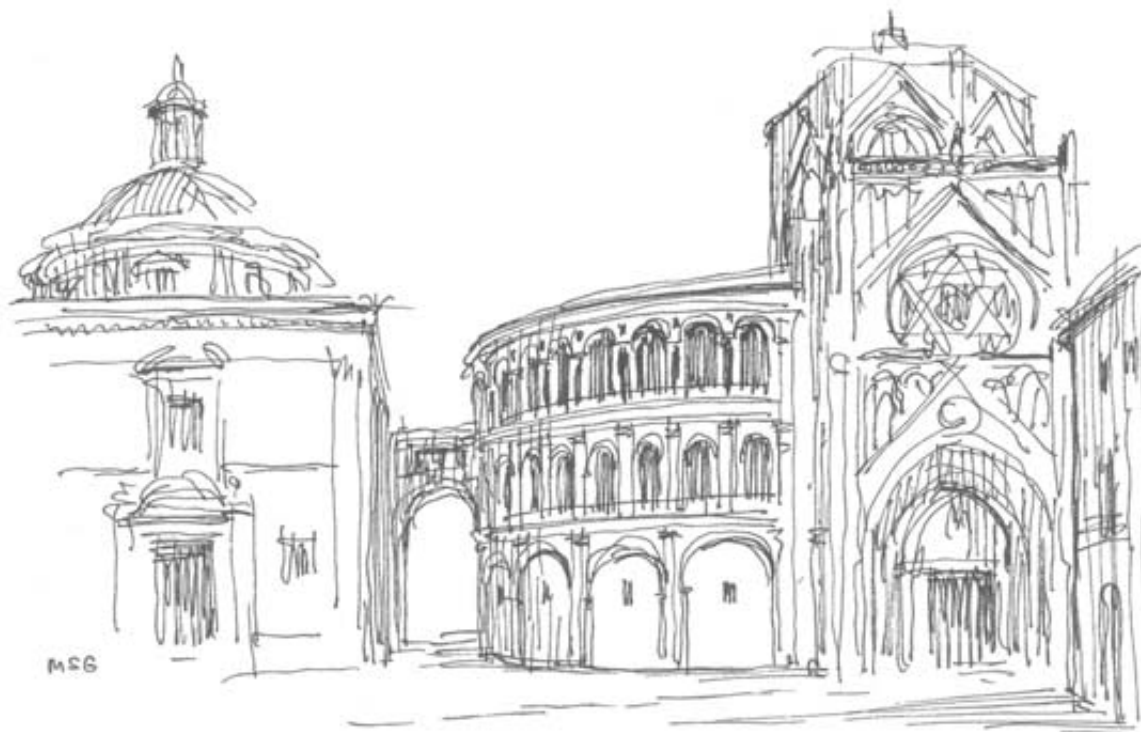
Pero, mientras esa necesidad llegara, se podía disfrutar de su belleza, y prevalecían entonces los valores artísticos y religiosos sobre los puramente materiales. Es importante subrayar que los bienes aristocráticos estaban siempre fuera del alcance de los hombres comunes, lo que no ocurría con los pertenecientes a las iglesias. Ninguna persona llana o humilde podía soñar con acceder a los salones y jardines de los palacios, pero a todas horas tenía a mano los interiores magníficos de los templos y nadie le impedía pasear por sus claustros. Además, ¿cómo puede uno aprovecharse de una joya, aparte de deshaciéndose ventajosamente de ella, si no es mediante su contemplación? Los metales y las piedras no se comen; para el poseedor de un objeto de oro, de plata o de otros materiales preciosos, y fuera de lo que pueda obtener por su venta, no cabe mayor provecho que admirarla, y eso es algo que los fieles podían hacer cuando miraban los altares y las imágenes sagradas.

Podemos lamentarnos por ello, pero la fundición del retablo de plata de Valencia para costear la resistencia contra Napoleón, un hecho repetido en multitud de iglesias españolas, está dentro de una tradición inaugurada, como mínimo, nada menos que en la antigua Grecia, cuando los enemigos no eran los franceses sino los persas.

PALCOS RENACENTISTAS, ESCENARIOS BARROCOS

Ya hemos visto que el lugar de mayor apertura de la catedral hacia la ciudad era la actual plaza de la Virgen, donde se abre la puerta gótica de los Apóstoles. La comunicación en ese punto entre el templo y un enclave urbano privilegiado, flanqueado por la catedral y por la desaparecida casa de la ciudad, hizo que la plaza se convirtiese ya en la Edad Media en escenario de fiestas y celebraciones, y que hacia ella se volcasen actividades como el Tribunal de las Aguas o que se dispusiesen las singularísimas capillas exteriores practicadas en la girola.

Antes de que la edificación de la iglesia de la Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia, consolidase a partir de mediados del siglo XVII el valor de la plaza como espacio de celebración, el cabildo mandó construir en 1566 una fachada calada, compuesta por galerías, con la cual se lograba dar unidad y monumentalidad a la cabecera del templo y desde donde, a la vez, los miembros del cabildo conseguían asistir a los festejos en una posición privilegiada. De ahí que esa galería curva, bautizada oficialmente como *obra nova* —en el nombre de esta y en el de la *arcada nova* se ve la voluntad declarada de acrecentar con cuerpos añadidos la riqueza arquitectóni-



Plaza de la Virgen, con la iglesia de los Desamparados, la *obra nova* o «balconitos del cabildo» y la puerta de los Apóstoles.

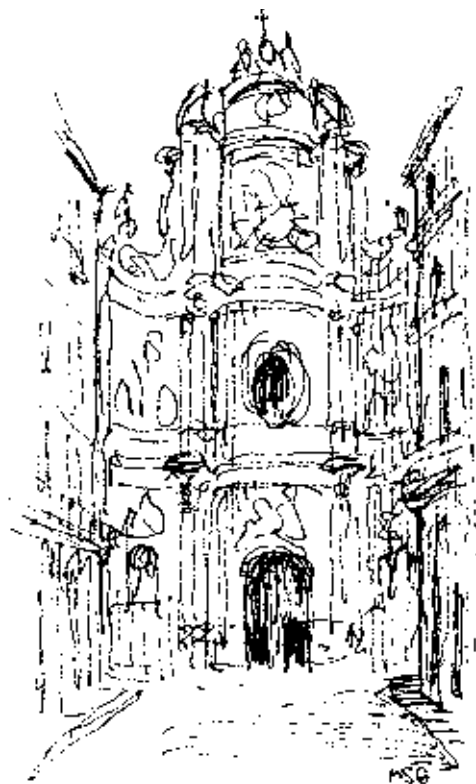
ca del templo— reciba la denominación popular de «balconcitos del cabildo». Con los balconcitos, una de las obras más singulares del Renacimiento español, la catedral continuaba su búsqueda de notoriedad exterior: la contención original del edificio, que mermaba el protagonismo que debía corresponderle dentro del conjunto urbano, iba siendo paliada gracias a sucesivas llamadas al exterior, gestos como el elevadísimo cimborrio, el Miguelete y, ahora, la superposición de *loggias* clasicistas concebida por el cabildo para asistir desde lo alto a las fiestas.

La culminación de ese vuelco hacia el exterior tuvo lugar, como era de esperar, en el período barroco. La construcción de la iglesia de la Virgen de los Desamparados a modo de satélite catedralicio —ambos templos están unidos por un puente elevado, como un brazo que desde la catedral se extiende hacia la nueva construcción— aumentó en gran medida la influencia religiosa sobre un ámbito donde, como hemos observado, se erguían también las instituciones del poder civil. Pero entre las obras barrocas que cambiaron el carácter urbano de la catedral, ninguna tiene la relevancia de la fachada principal, llamada puerta de los Hierros por la reja que la antecede.

En los primeros años del siglo XVIII, el mismo tiempo en el que el padre Tomás Vicente Tosca reflexionaba sobre la estructura del cimborrio de la catedral (que luego pondría en letra impresa en su *Compendio matemático*) y Palomino pintaba la magna cúpula oval de la iglesia de los Desamparados, el alemán Conrad Rudolf era contratado para trazar y construir la nueva fachada de los pies, junto al Miguelete. Siempre que se habla de esta fachada, se destaca su relación con obras del Barroco romano: las de Bernini (de quien Rudolf era declarado seguidor) y, especialmente, las tensas arquitecturas de su coetáneo y rival, el gran Borromini, llenas de superficies cóncavas y convexas. En ese aspecto, la fachada valenciana abrió un nuevo y fértil camino en la arquitectura barroca española.

Sin embargo, la forma de la fachada se hace aún más interesante si la vemos no sólo como una continuación formal de las novedades arquitectónicas que llegaban de Roma, sino por lo que es su primer objetivo y lo que comporta su mayor novedad: la adecuación al marco urbano. Este asunto no es secundario. Antes del Barroco, las portadas solían abrirse allí donde eran necesarias, y su forma no variaba ya se situaran ante una plaza o ante una calle estrecha. La arquitectura barroca fue la primera en explotar al máximo los efectos escenográficos que puede conseguir un edificio al «asomarse» al entorno, y para conseguirlos no dudaba en acudir a ciertos recursos inéditos. La fachada de la catedral de Valencia, considerada como un fondo teatral para la desaparecida calle de Zaragoza, se separa así de los modelos de Borro-

mini para emparentarse más bien con otras iglesias de Roma en las que templo y marco urbano son tratados como un conjunto unitario, como Santa Maria della Pace.

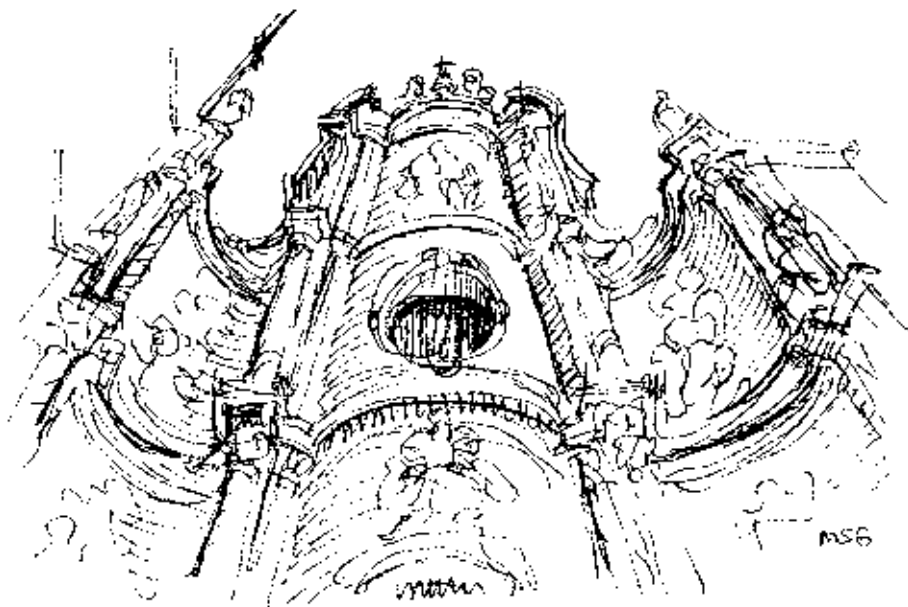


Visión original de la fachada de la catedral de Valencia, al fondo de la desaparecida calle de Zaragoza.

La valenciana puerta de los Hierros no debe su forma a un simple continuismo estilístico respecto de lo que podía verse en Roma, sino a que se pretendía hacer una entrada de gran entidad, pero la situación junto al potente volumen del Miguelete y la estrechez de la calle que la enmarcaba obligaba a reducir su anchura. La genialidad de Rudolf está en que, en vez de acobardarse ante un marco tan angosto, no renunció a ejecutar un diseño de gran desarrollo horizontal, con las preceptivas tres calles separadas por columnas, pero plegándolo para que se adaptase a la escasez de espacio. Muchas veces se comparan las portadas con «retablos de piedra», equiparación que aquí cobra un significado especial: la fachada barroca de la catedral de Valencia está concebida como un inmenso tríptico obligado a girar sobre sus bisagras para poder encajarse en un marco estrecho. Basta situarse en el centro del

atrio que rodea la reja para advertir hasta qué punto la fachada se pliega sobre sí misma, como un hombretón que encoge sus amplios hombros para caber en un pasillo angosto.

El repliegue de los paños de la fachada, una manera de reducir la anchura sin perder proporción ni monumentalidad, no es el único recurso de la puerta de los Hierros para adecuarse al marco urbano: siempre con el objetivo de hacerla casar con la calle a la que servía de telón de fondo, también se giró la posición de la fachada respecto de la nave gótica que se sitúa tras ella; se trata de un giro sutil, hasta el punto de que muchos planos dibujados de la catedral no lo recogen. Si buscamos precedentes a esta novedosa opción, sale al paso la obra de un peculiar personaje, Juan de Caramuel, nacido en Madrid en 1606. Caramuel, monje cisterciense que, tras recorrer media Europa, acabó siendo obispo de Vigevano, cerca de Milán, fue un intelec-

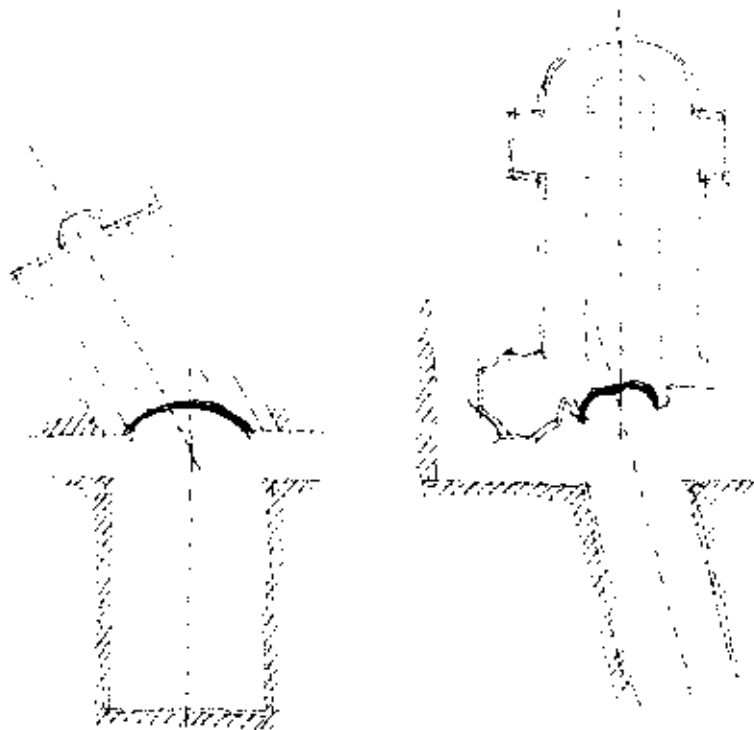


Efecto «plegado» de la fachada, vista desde abajo.

tual renombrado, cuyos intereses desbordaban con creces su profesión eclesiástica. En el monasterio vallisoletano de La Espina pudo estudiar diversos arcos oblicuos y años más tarde los describió en un curioso tratado, titulado *Arquitectura civil recta y oblicua*. Lo curioso es que, pese a su aproximación puramente teórica a la arquitectura, a Caramuel le llegó la oportunidad de plasmar en un proyecto real algunas de sus ideas sobre dicho arte.

Ya hemos mencionado la plaza renacentista de Vigevano en el capítulo dedicado a la catedral de Sigüenza. Para amoldar la regularidad de la antigua plaza, trazada a finales del siglo XV por Bramante, con la posición irregular de la catedral, Caramuel concibió para esta última una gran fachada cóncava que, haciendo un giro muy acusado respecto de las naves catedralicias, disimulaba los encuentros forzados y lograba maridar, en un conjunto urbano unitario y regular, la catedral y la plaza.

Todo el esfuerzo que los artistas del Barroco pusieron para hacer de la puerta de los Hierros de la catedral de Valencia una obra excepcional quedó invalidado a mediados del siglo XX. Con una incompreensión que raya en la estulticia, se derribó entonces una manzana de casas con el objeto de hacer una gran plaza delante de la catedral. De ese modo, la fachada barroca pasó de presidir un eje urbano a quedar relegada al rincón de una nueva plaza que jamás contemplaron sus artífices.



Planta esquemática de las fachadas giradas de Vigevano y Valencia.

LOS SUEÑOS DE DON ANTONIO

En 1772 empezó a publicar don Antonio Ponz su *Viage de España*, donde trata, en el tomo IV, del reino de Valencia. Poco encontró de bueno en la catedral, pues, como ya referimos al hablar de Pamplona, Ponz renegaba del gótico, del Barroco y de cualquier cosa que no siguiese las reglas del arte griego; o, más bien, de lo que los académicos del siglo XVIII consideraban que era el arte griego. Sólo se detuvo a admirar algunas pinturas, entre ellas las de Juan de Juanes, discreto émulo de Rafael, y por supuesto se rindió ante las del retablo mayor. Sobre ellas, Ponz recuerda un comentario atribuido a Felipe IV, que ensalzó su mérito artístico diciendo que si el altar era de plata, las puertas (donde van las pinturas) eran, metafóricamente, de oro. Aunque no tiene noticia de los Fernandos, Ponz asegura al destinatario de las misivas que componen el libro que «si viese estas obras había de creer firmemente que eran de Leonardo de Vinci».

Pero una cosa era lo que seguía, según él, las reglas del arte clásico (por ejemplo, la sillería clasicista del coro) y otra la propia iglesia catedralicia, «de forma gótica»,

que en lo que toca a los adornos «antes tiene falta que sobra» y que además es «baja de techo, lo cual desagrade no poco». Don Antonio concluye su escasamente entusiasta descripción con la esperanzada noticia de que el cabildo piensa renovar la catedral, «levantándola de techo y adornándola toda conforme a la mejor arquitectura».

Cuando Ponz estuvo en Valencia, hacía poco que se había fundado en la ciudad la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la cual, como todas las reales academias coetáneas, estaba destinada por la Corona a convertirse, disueltos los antiguos gremios, en el lugar de formación de los nuevos artistas, así como en el organismo sancionador de lo que se debía o no hacer en las artes plásticas. Refrendada por el juicio de Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando en Madrid, la reforma de la catedral vino a ser una prueba de fuerza de los académicos valencianos, que de acuerdo con el cabildo habrían de convertir el interior del principal templo de la ciudad (y, si hubiesen tenido ocasión, también el exterior) en un espejo del «verdadero arte».

Ya a finales del siglo XVII se había revestido con aplacados de piedras nobles y con estucos la antigua capilla mayor, una obra notable pero que dejaba ocultos, entre otras cosas, los extraordinarios frescos renacentistas hoy descubiertos. El estuco y el yeso permiten transformar la arquitectura de modo rápido y barato, como muy bien sabían los reyes nazaríes, quienes lograron en la Alhambra ambientes fastuosos haciendo uso de materiales humildes. Cuando, a partir de 1774, el arquitecto Antonio Gilabert comenzó en la catedral de Valencia la reforma soñada por Ponz, la obra tuvo dos partes de muy diferente calado: por un lado, se derribaron casi todas las capillas laterales, haciendo en su lugar otras bajo un diseño homogéneo que consistía en una planta cuadrangular cubierta por una cúpula; por otro, el resto de las capillas y las propias naves catedralicias se vistieron simplemente con un ropaje clasicista, sobre-

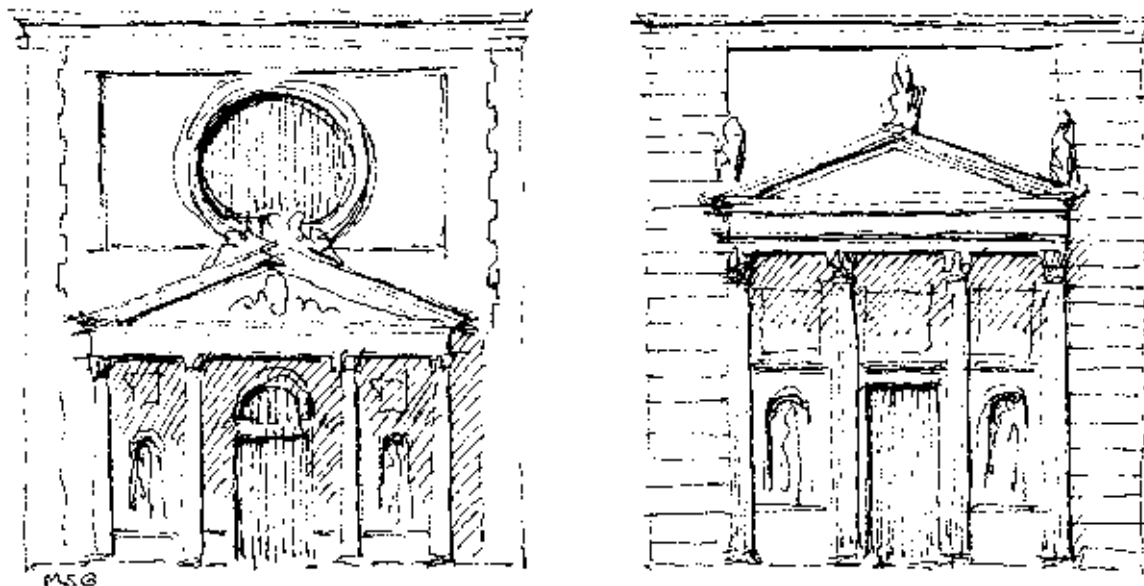


Antonio Ponz.

poniendo pilastras corintias a los pilares góticos y rellenando los arcos apuntados para convertirlos en otros de medio punto. Al mismo tiempo, y dado que contrastaba con la nueva imagen del templo, se hizo un nuevo trascoro, aunque, como ya se apuntó, se tuvo la delicadeza de trasladar el trascoro gótico a la antigua aula de teología.

A ciertas operaciones necesarias —fueron reforzados algunos pilares del crucero, afectados por el peso del cimborrio— se intentó además añadir otras puramente estilísticas que, afortunadamente, nunca tuvieron lugar. Entre ellas, la más señalada es el proyecto de sustituir la portada gótica de los Apóstoles por otra acorde con los preceptos academicistas. Las propuestas dibujadas de dos académicos, José García y Vicente Marzo, dan fe de lo que se pretendía. La misma Academia había dado el diseño para la nueva fachada de la vecina iglesia de los Remedios, por lo que, de haberse llevado a cabo alguno de los proyectos neoclásicos en la puerta catedralicia de los Apóstoles, la plaza de la Virgen hubiese cobrado un aspecto muy distinto al que hoy, por fortuna, todavía se conserva.

Pero esa iniciativa de regresar a los preceptos grecorromanos que defendían los académicos estaba destinada a durar poco. Ponz depositaba sus esperanzas para el renacer de las artes en el favor de los poderosos, en el interés hacia ellas de «los grandes príncipes»; y ya se sabe qué fue de esos grandes príncipes a partir de la inmediata Revolución Francesa. El artista, incluso aquel que podía aún acogerse al patrocinio de las casas reales y nobiliarias en un mundo que se tambaleaba desde sus cimientos, tendría



Propuestas neoclásicas para la puerta de los Apóstoles.

muy pronto puesta su atención en cosas bien distintas a los órdenes clásicos, los principios de simetría y proporción, y los vaciados en yeso de esculturas antiguas.

Mientras estaba ejecutándose el revestimiento clásico de la catedral y cuando faltaba sólo un año para que en París estallase la revolución que acabaría con el Antiguo Régimen, Francisco de Goya creó para una de las capillas catedralicias, la de San Francisco de Borja, dos pinturas que anunciaban derroteros bien distintos a los demarcados por la razón ilustrada. En ellas se representan sendos episodios de la vida del santo jesuita valenciano: su marcha del palacio familiar para acogerse a la religión y su lucha por salvar, crucifijo en mano, el alma de un pecador en el lecho de muerte.

La despedida de Francisco de Borja de su familia tiene una composición desconcertante, pero el impacto mayor, y el mayor contraste con los entonces todavía vigentes preceptos académicos, proviene del otro lienzo, en el que el santo conjura a un moribundo inconfeso. Todo en él es desasosegante: el santo despidе con la cruz un fuego ya no festivo, como los que siglos atrás se encendían en la catedral, sino amenazadoramente purificador, con llamaradas de un rojo sanguinolento; y los que torturan con su presencia espectral al yacente no son pintorescos diablillos medievales, sino adefesios turbios, confundidos con la oscuridad, imprecisos monstruos modernos parejos a los del aterrador y antiacadémico icono inaugural de la pintura romántica, *La pesadilla* de Heinrich Fussli.



San Francisco de Borja
asistiendo a un moribundo, según Francisco de Goya.

BOTÍN DE GUERRA

Ya se ha dicho que la plata del retablo renacentista fue fundida para hacer frente a las guerras napoleónicas. Durante otra guerra más reciente, la civil, sufrió el templo un nuevo episodio en su larga tradición de incendios, aunque la destrucción de una mayor parte de su patrimonio llegó después; los desperfectos de la guerra vinieron así a servir de excusa para quienes, acabada la contienda, se dedicaron a una operación de desmantelamiento que habría de afectar gravísimamente tanto al interior como al exterior de la catedral.

A esa labor bárbara se debe la desaparición del coro clasicista, cuyos menguados despojos andan repartidos por el presbiterio y sirviendo de material de acarreo para algunos muebles que, al igual que los propios confesionarios, están hechos, como señala Pedro Navascués, ensamblando piezas de tan triste e injustificado botín. Aparte de la despojada (que no despejada) nave mayor, causa hoy estupor que la caja de los órganos, obra maestra del primer Renacimiento español, se deshiciera sin contemplaciones en fechas tan cercanas a nosotros como la última posguerra.

En cuanto al exterior, el nuevo orden político surgido de la guerra se propuso ensalzar el entorno catedralicio del que había sido el último bastión republicano, y lo hizo recurriendo a la idea decimonónica de abrir nuevas plazas ante las antiguas portadas, sin tener en cuenta la intención original con la que habían sido concebidas. Fue así como la fachada barroca de los Hierros dejó de protagonizar un eje urbano para formar parte de una plaza nueva e incongruente plaza que intenta hacer más visible la catedral a costa, paradójicamente, de que la portada catedralicia quede desplazada; por su parte, la gótica de los Apóstoles culminó, de forma poco halagüeña, su vieja trayectoria como principal abertura hacia el espacio público. La nueva plaza de la Virgen, en la que se congregan los dos primeros edificios de culto de la ciudad (la catedral y la iglesia de la Virgen de los Remedios) quedó en los años cincuenta del siglo pasado enmarcada por nuevas casas, las cuales compaginan guiños superficiales a la tradición con una altura excesiva, lo que hace sospechar que tras la supuesta obra de mejora se escondía aquí, una vez más, el aprovechamiento especulativo del suelo.

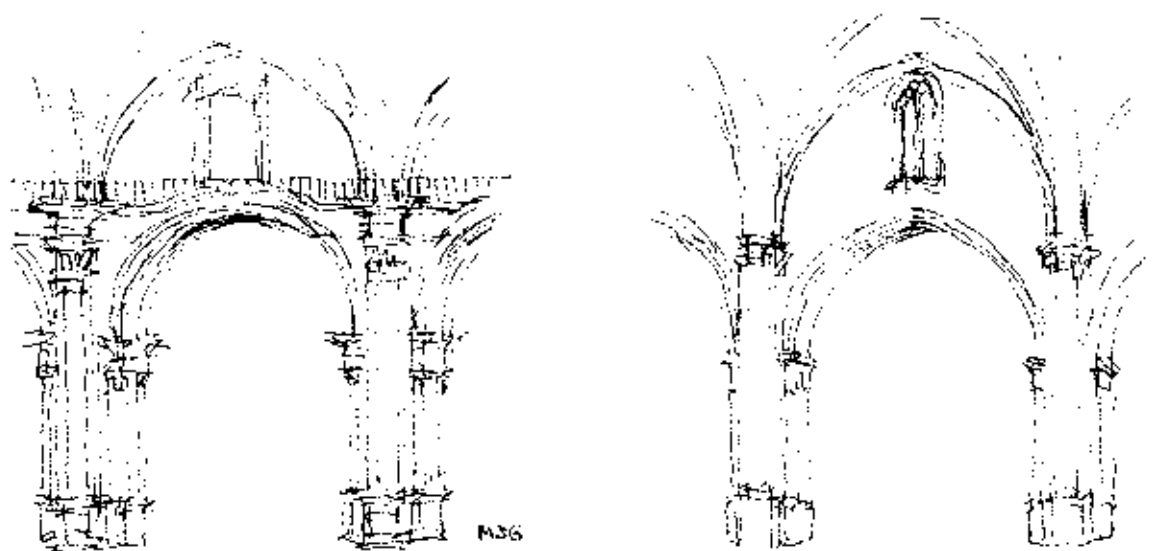
LA RESTAURACIÓN

Tras tantas vicisitudes, creaciones, reformas, destrucciones y restauraciones, la catedral de Valencia ha acabado por convertirse en un compendio de lo sucedido en el arte y

la arquitectura durante los últimos siete siglos. Sin embargo, la imagen actual del templo responde sobre todo a lo operado en el siglo XX, pero no porque aquí se haya abusado, como en otros lugares, de invenciones historicistas: la catedral valenciana tiene de ese reciente siglo la venal incomprensión que llevó a dismantelar los órganos y el coro, así como la posterior vocación arqueológica que se propuso devolver al templo su naturaleza medieval, encubierta bajo los revestimientos de finales del XVIII.

Esta labor, que viene siendo denominada, un tanto pedantescamente, como «repristinamiento» (o sea, devolver las cosas a su estado primero o prístino), fue realizada principalmente por el arquitecto e historiador Fernando Chueca Goitia a partir de los últimos años sesenta. Desde entonces ha sido muy criticado el desmontaje parcial de la reforma del académico Gilibert, aunque es curioso constatar que nadie, entre los que condenan esa operación, dedican el mismo encono hacia las destrucciones de posguerra, que deshicieron sin deparar nada a cambio. Inmune a las críticas, Chueca, que mantuvo la reforma setecentista allí donde consideró oportuno, consiguiendo al final un resultado híbrido, no dudó luego en afirmar que, entre las numerosas restauraciones que había dirigido, el desenmascaramiento de la construcción gótica de la catedral de Valencia, eliminando el revestimiento dieciochesco, era aquella de la que más orgulloso se sentía.

Lo que tampoco suele decirse es que lo que eliminó Chueca Goitia era un revestimiento ya dañado por los desmontajes de la posguerra. No se trataba sólo de los efectos del fuego y del expolio posterior: la destrucción del coro y de sus órganos dejó al descubierto los lugares a los que no había llegado la reforma neoclásica. ¿Qué



Un tramo de la nave mayor, antes y después de la restauración.

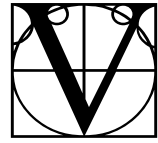
hubiera sido entonces lo correcto, completar a la manera del siglo XVIII, terminando de cubrir los muros góticos, lo que Gilabert no llegó a alcanzar?

Más que la pérdida del revestimiento de Gilabert, lo que nos apena de la restauración es la desnudez de las bóvedas, esos toscos ladrillos que nunca debieron dejarse a la vista. En cuanto al traje barroco que se perdió, y sin dejar de lamentar cualquier pérdida patrimonial, pensamos que el problema habría más bien que buscarlo en origen. Ya produce antipatía la prepotencia con la que los académicos e ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII veían la arquitectura medieval, a la que tildaban de bárbara. La inconsistencia de sus argumentos (al final, se trataba de una simple cuestión de «gusto») se descubre al constatar que, después de comentarios feroces como los de Ponz, para amortiguar el desprecio que les provocaba esa arquitectura parecían conformarse, simplemente, con velarla tras un hábil disfraz.

Deberá por fin reconocerse que la naturaleza de un disfraz es, precisamente, que igual que se pone se quita. Las capillas que Gilabert y sus seguidores hicieron en sustitución de las antiguas son verdaderas piezas de arquitectura, y como tales han subsistido, sin que nadie pensase en cambiarlas por reconstrucciones neogóticas; pero lo que había sobre los muros pétreos de las naves medievales era un travestismo fútil, un ejercicio que, aparte de que su diseño fuese más o menos afortunado, pertenecía al campo del más puro y menos profundo formalismo. No queremos dar aquí malas ideas —alguno podría sacar la conclusión de que es más conveniente destruir y rehacer que solamente transformar—, pero ¿acaso lo importante en arquitectura es que un arco sea apuntado o redondo, o que un pilar tenga capiteles góticos o corintios?

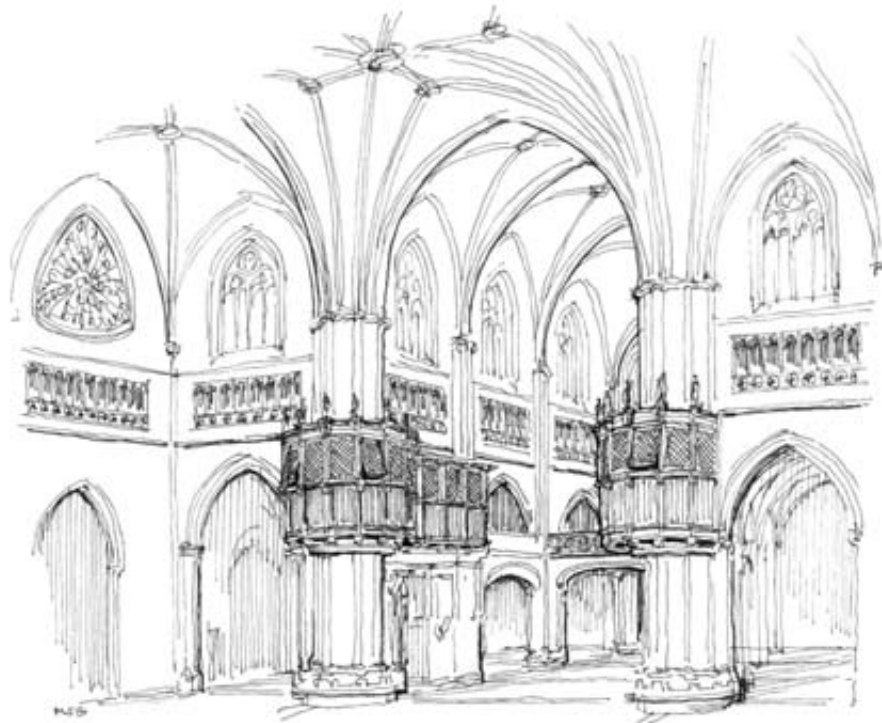
BIBLIOGRAFÍA

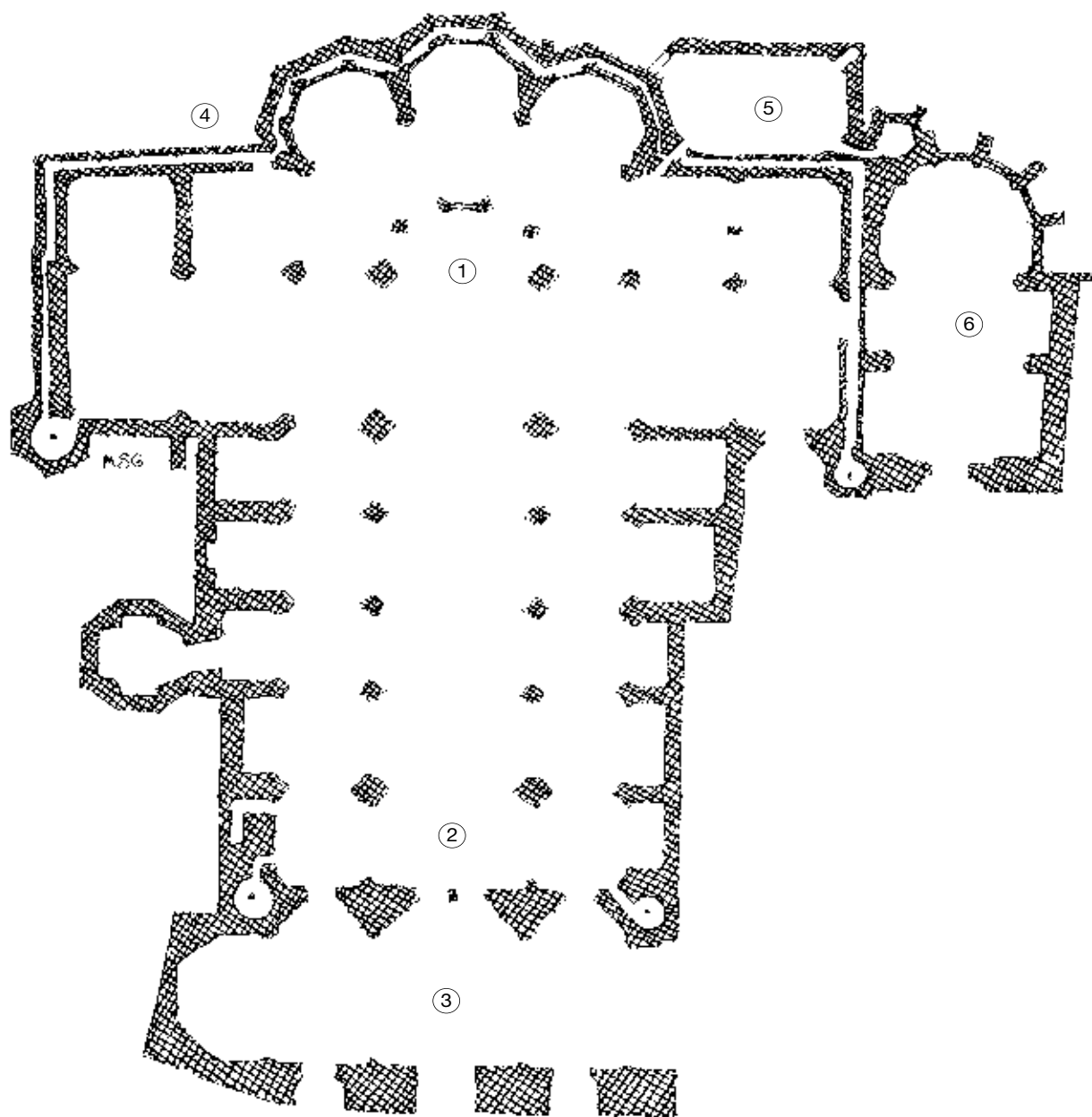
- BENITO GOERLICH, D. (coord.), *La España gótica: Valencia y Murcia*, Madrid, 1989.
- CALVO LÓPEZ, J., «Arquitectura oblicua y trazas de monte», *Revista EGA*, n.º 2, Valencia, 2001.
- CERVERA VERA, L., *Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal*, Madrid, 1989.
- MIRA, E. y ZARAGOZÁ, A. (comisarios), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, 2003.
- PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, 1988.
- SIMÓ, T., *Valencia. Centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*, Valencia, 1983.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, A., *El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2008.
- VV.AA., *Guía de arquitectura de Valencia*, Valencia, 2007.



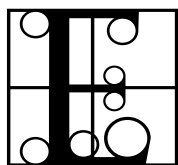
VITORIA

LAS COLEGIATAS DEL NORTE





1. Altar mayor
2. Coro alto
3. Pórtico
4. Muralla
5. Sacristía
6. Capilla de Santiago



Entre la multitud de denominaciones que puede tener un templo cristiano (catedral, basílica, colegiata, iglesia arciprestal o parroquial, templo conventual o monástico, ermita, santuario...) hay una que ya sólo tiene sentido a efectos históricos. Cada uno de esos nombres revela una función, que a su vez se corresponderá con la forma del edificio. A propósito de la arquitectura monástica de nuestro país, Pedro Navascués ha descrito las diferencias que hay entre los templos de las diversas órdenes, de modo que, independientemente de la época o el estilo con los que hayan sido construidos, nunca debería confundirse una iglesia de monjes cistercienses con otra de jerónimos, y ninguna de ellas con las de frailes dominicos o franciscanos: en cada una, de acuerdo con el edificio monástico o conventual al que se adosan, existe un ritual y unos requerimientos prácticos que, indefectiblemente, condicionarán el proyecto arquitectónico.

Pues bien, hay un tipo de iglesias cuyo nombre revela siempre una función perdida: las colegiatas. Repartidas por multitud de poblaciones y villas, con un empaque que las acerca muchas veces al aspecto de una catedral, las colegiatas nos retrotraen a un mundo desaparecido, en el que los poderes político y eclesiástico estaban profundamente imbricados y desplegaban su capacidad para la influencia y el boato con el fin de favorecerse entre sí.

Las colegiatas han sido definidas, en una simplificación bastante ilustrativa, como «catedrales sin obispo». Esto es importante no ya por la ausencia en ellas de la figura del mitrado —ya hemos visto casos en los que el obispo, representado simbólicamente por la cátedra, apenas hacía acto de presencia en «su» catedral—, sino por la inexistencia de un territorio dependiente de su gobierno: el obispado o diócesis. Una colegiata podía tener un nutrido cabildo, un abad que cumpliera la función presidencial de un obispo, una sede que superase a algunas catedrales en magnificencia y ornato... pero, aunque a veces se beneficiase de las rentas de su zona inmediata, no tenía diócesis. Y ya se sabe que la explotación y gestión del territorio,

a través de los impuestos cobrados por las parroquias agrupadas a su vez en arciprestazgos, suponía la principal fuente de ingresos para los cabildos catedralicios.

¿A qué se debe, entonces, la antigua existencia de estas «catedrales sin tierra» que son las colegiatas? Las razones pueden ser variadas. Su constitución, promovida muchas veces por los poderes seculares, la monarquía o la nobleza, dependía de Roma, y cuando ya estaban en funcionamiento permanecían ajenas al control directo del obispado en cuya jurisdicción se encontrasen situadas, al contrario de lo que les pasaba a las iglesias parroquiales. A veces, se concedía el título de colegiata a un lugar donde hubiese habido una vieja catedral que no se podía recuperar como tal (por ejemplo, la de Valpuesta); en esas ocasiones, el rango colegial tenía un cariz honorífico. En otras, la importancia adquirida por una villa reclamaba —ya que no podía improvisarse, por sus implicaciones territoriales, una diócesis de un día para otro— la erección de una colegiata que le diese relieve en el entonces importante plano eclesiástico. Una vez logrado para su templo mayor el rango colegial, ciertas villas pujaban para que ascendiera hasta ser considerada catedral. Esto, si se lograba, podía ir acompañado de polémica, como cuando se creó, a finales del siglo XVI, la diócesis de Valladolid en perjuicio de la de Palencia, que perdió a costa de la nueva sede una buena porción de su territorio.

En algunos de los ejemplos más significativos, aquellos que han dejado sobresalientes huellas artísticas, las colegiatas eran fundaciones auspiciadas por las familias nobles más poderosas, que promovían su construcción y sostenían su financiación para hacerse con una especie de templo familiar, un lugar que demostrase la culminación de su poder y donde instalar su panteón; una fundación religiosa que sirviese a la consolidación de la estirpe que la patrocinaba, erigida por lo general en el solar que diese nombre a sus principales títulos. Muchas de estas colegiatas se corresponden con el auge nobiliario que tuvo lugar en la transición de la Edad Media a la Moderna, y por ello recogen las formas del Renacimiento. Hay casos impresionantes: la colegiata de Osuna, un conjunto monumental al servicio del ducado de ese nombre; la de Peñaranda de Duero, asociada al palacio que se erige frente a ella; o las de Medinaceli y Berlanga de Duero. Estas dos últimas, situadas en dos villas medievales de la actual provincia de Soria, supusieron el derribo de las diferentes parroquias románicas para unificar el culto en un único y magno templo, donde a su vez figuraban los escudos y los enterramientos de la casa noble que había organizado en su favor la «reconversión» eclesiástica del lugar.

El mantenimiento de las colegiatas, sobre todo las ligadas a la nobleza, exigía una estructura social que habría de desaparecer con el Antiguo Régimen. Desprovistas de



Interior de la colegiata de Berlanga de Duero.

su sostén económico y político, las colegiatas nobiliarias se transformaron en iglesias parroquiales de las villas en las que se asientan; el descenso de rango de estos templos conforma, junto a la ruina y expolio de los palacios, la imagen más gráfica de un mundo desaparecido. Pero su disposición interior, cuando se conserva, ilustra a la perfección el ambiente casi catedralicio que daba a las colegiatas la existencia en ellas de un cabildo, asentado en el correspondiente coro, y de una liturgia solemne que requería en ocasiones la construcción de claustros por los que pudieran transcurrir las procesiones.

Mientras la mayoría de las colegiatas eran reducidas a simples parroquias, otras adquirieron el rango catedralicio en fechas relativamente modernas, cuando diversos intereses llevaron a hacer coincidir las sedes diocesanas con las ciudades más pobladas o, a partir de 1833, con las capitales provinciales surgidas de la nueva división territorial. A tenor de esos intereses, desde finales del siglo XVIII y hasta nuestros días se ha aplicado el rango catedralicio a numerosos templos que tipológicamente nada tienen

que ver con las catedrales, como iglesias conventuales (Madrid, Huelva) o parroquiales (Getafe, Guadalajara). Sin embargo, el cambio de categoría resultó menos forzado allí donde había colegiatas: como hemos visto, a muchas de ellas sólo les faltaba el obispo y que se les asignasen los límites de una diócesis para amoldarse, casi sin transformaciones, a su nuevo papel.

VITORIA

La catedral de Vitoria ha adquirido mucha fama en los últimos años, debido a un complicado proceso de restauración que ha sabido divulgarse de manera inmejorable: en vez del oscurantismo que suele rodear cualquier intervención urbana o arquitectónica, con tapias que obstruyen la visión a la lógica curiosidad del público, en Vitoria se está trabajando bajo el feliz axioma de «abierto por obras». Ya que una buena restauración debe ser siempre una oportunidad para ahondar en el conocimiento del objeto restaurado, los profesionales encargados de la recuperación de Santa María de Vitoria (arquitectos, historiadores, arqueólogos) han logrado dar a este principio otra vuelta de tuerca, convirtiendo las obras de rehabilitación en un proceso diáfano que logra implicar a los ciudadanos y visitantes.

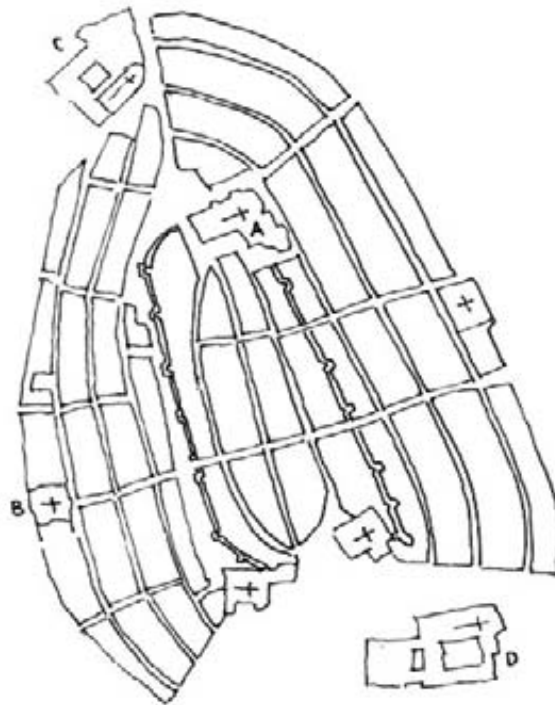
La restauración, todavía en curso, ocupará el último de los apartados dedicados al templo vitoriano; antes deberemos hacer un breve repaso a su complicada historia, en la que se superponen el ascenso de su papel eclesiástico y, al hilo de ello, la transformación física del edificio en una búsqueda, a veces no muy bien encaminada, de aumentar su monumentalidad. Santa María nació como parroquia, fue luego colegiata y, por fin, logró convertirse en catedral. Curiosamente, esto último precedió en muy pocos años a la fundación de una nueva catedral en los barrios modernos, por lo que casi acababa de estrenar su condición catedralicia cuando la iglesia medieval empezó a ser denominada, paradójicamente, «catedral vieja».

LA CIUDAD GÓTICA

En *Nuestra Señora de París*, una novela que hemos nombrado varias veces en este libro, Victor Hugo contrapone la pérdida del París medieval, destruido por las reformas urbanas de Haussmann, al aspecto que ofrecían otras ciudades que sí habían conservado hasta entonces (primer tercio del siglo XIX) su aspecto primitivo. Entre las ciu-

dades góticas «enteras, completas y homogéneas», Hugo nombra a Vitoria, aunque la ciudad medieval ha cambiado mucho desde que el escritor francés la visitara. Aparte de los ya antiguos derribos de las murallas o de los conventos de San Francisco y Santo Domingo, en los últimos años se ha perdido la mayor parte de la arquitectura doméstica, un impresionante conjunto de altas construcciones levantadas con ladrillo enlucido y fuertes vigas de entramado de roble. Es frecuente escuchar que la Vitoria moderna es un ejemplo a seguir en la convivencia entre unos ensanches concebidos con racionalidad y la conservación del casco antiguo, pero esto último debe ser relativizado. En la práctica, la rehabilitación del casco medieval vitoriano ha supuesto la sustitución casi total de sus edificios medievales por otros de hormigón que imitan sus volúmenes. Incluso ha habido palacios en los que, a raíz de su presunta restauración, lo único que se ha dejado en pie ha sido lo poco que tuviesen construido en piedra de sillería.

A pesar de esas transformaciones y aunque haya perdido sus murallas, el límite del núcleo medieval sigue siendo muy reconocible. Dispuesto sobre una colina, su plano se asemeja —tras varias ampliaciones, que supusieron la duplicación del recinto amurallado— a una cebolla seccionada, con calles largas y longitudinales, comuni-



Plano de Vitoria en el siglo xv, a partir de Díaz de Durana.
A: Santa María. B: San Pedro. C: Santo Domingo. D: San Francisco.

cadadas entre sí por otras más estrechas y empinadas que reciben el nombre de «cantones». Dentro de ese casco se suceden las iglesias góticas, algunas tan formidables como San Miguel, San Pedro o la propia Santa María, que habría de convertirse con el tiempo en catedral.

Dejando aparte los ya referidos conventos, las iglesias de Vitoria estaban organizadas durante la Edad Media en una suerte de comunidad, llamada «universidad de parroquias», presidida por la de Santa María. Pero en los siglos medievales, el máximo rango eclesiástico no se encontraba en ninguna de las iglesias góticas repartidas por el casco urbano, sino en un pequeño templo románico situado a unos pocos kilómetros de los muros de la ciudad: la colegiata de San Andrés de Armentia.

LA VIEJA COLEGIATA DE ARMENTIA

Al contrario de lo que sucede en los territorios colindantes (las actuales comunidades de Cantabria, La Rioja y Navarra, y la provincia de Burgos), en el País Vasco no hay apenas arte románico; las únicas muestras de cierta entidad —las iglesias de Tuesta, Estíbaliz y Armentia— pertenecen a la actual provincia de Álava. La escasez del románico contrasta con la magnificencia y abundancia de los templos góticos, pues este último estilo fue el que coincidió con el desarrollo de las villas vascas, concebidas casi siempre con un plan homogéneo (núcleos de calles regulares, presididos por una gran iglesia y rodeados de murallas) basado en las bastidas francesas.

Entre los escasos ejemplares del románico vasco, San Andrés de Armentia destaca —a pesar de las restauraciones neomedievales que han falsificado en gran medida su aspecto, como también le ocurre a la de Estíbaliz— por la riqueza escultórica de su pórtico y por haber tenido, hasta finales del siglo XV, el rango de colegiata. Durante la Alta Edad Media fue sede episcopal, aunque luego su territorio pasó a depender de la diócesis de Calahorra. En ese período, San Andrés de Armentia basaba su financiación en las rentas que le procuraban sus posesiones rurales inmediatas, ya que, al contrario que la mayor parte de las colegiatas, no estaba situada en un enclave urbano.

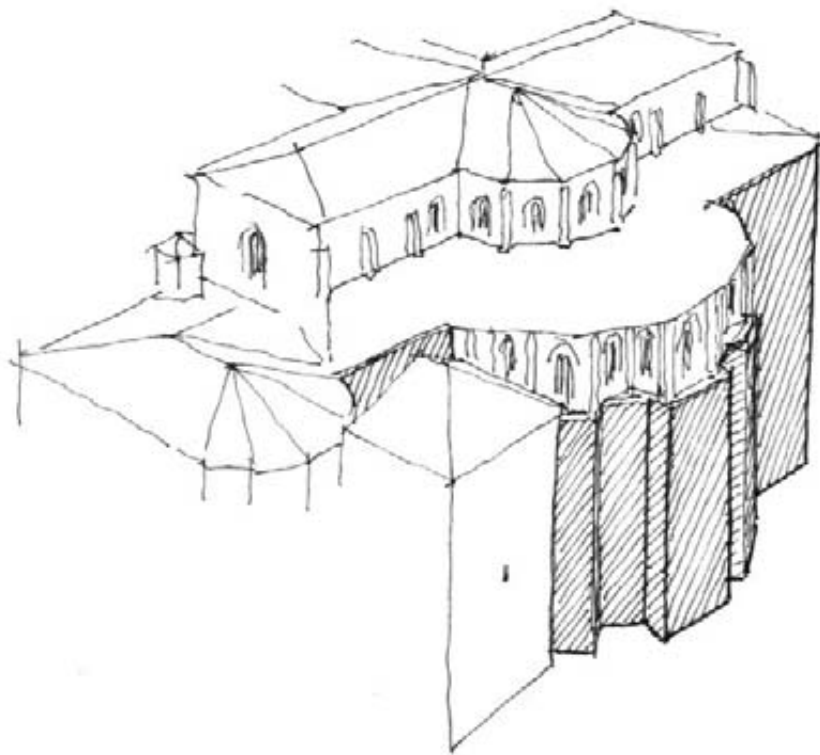
Por los mismos años en los que se terminaba la iglesia románica de Armentia, el rey navarro Sancho VI el Sabio fundó la ciudad de Vitoria a muy poca distancia, sobre un núcleo preexistente llamado Gasteiz, y la dotó de fuero. En 1200, Alfonso VIII anexionó la población a Castilla, y dos años después quedó asolada por un incendio; el cambio territorial y la reducción a cenizas de la población, que tenía una cerca y



Aspecto actual de la iglesia de Armentia.

varias iglesias pero estaba formada en su mayor parte por pequeñas casas de adobe y madera, cubiertas de paja, dio pie a su refundación física, concebida ya como una arquetípica ciudad gótica.

Al tiempo que reconstruía el núcleo, Alfonso VIII puso también los fundamentos de una iglesia peculiar, dedicada a Santa María. Su emplazamiento, junto al límite norte de la nueva muralla, obligó a concebir el edificio para servir tanto de templo como de fortaleza, una mixtura común (recordemos Ávila) y muy visible aún en nuestros días en Álava, donde villas como Laguardia o Salvatierra conservan iglesias góticas integradas en el recinto amurallado. En el mismo lugar ya había una iglesia, seguramente modesta, ligada a las viejas y débiles murallas, y que apenas resultaría dañada por el incendio, pues sería uno de los pocos edificios de piedra de Gasteiz. Esta vieja iglesia de Santa María fue restaurada por el rey castellano para servir como lugar de culto provisional, a la espera de que avanzase la construcción de otra nueva y más grande, obra que se comenzó por los lados este y norte, allí donde era necesario superar el declive del terreno y cerrar el perímetro defensivo. Esta primera fase (que, como veremos, ha sido descubierta a raíz de la restauración, pues se encuentra oculta por edificios más modernos) es imponente, con muros de mampostería que rondan los veinte metros de altura y que dibujan, con el ancho trazo de sus tres metros de espesor, la forma que habría de adquirir más tarde la extraña cabecera y crucero de la iglesia gótica elevada sobre tan recios fundamentos.

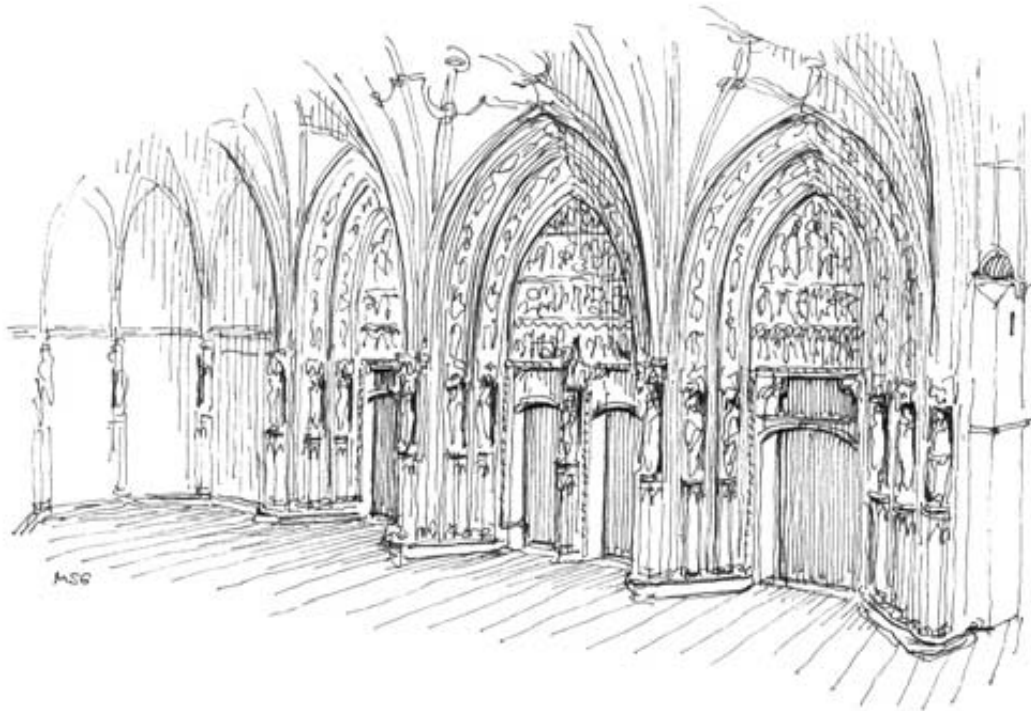


Cabecera de Santa María; rayado, el basamento de Alfonso VIII.

El nieto del conquistador de Vitoria, Alfonso X (un rey que condensaba el nombre del conquistador de Vitoria y el sobrenombre de «sabio» del rey navarro que la fundó) comenzó la erección de las capillas de la cabecera sobre el grueso basamento descrito. Lo más curioso de la intervención alfonsí es que los muros de su predecesor, que son de mampostería, fueron entonces revestidos con delgadas placas de piedra escuadrada. Con esa operación epidérmica —en la que se pretendía que unos muros toscos pareciesen, hacia el interior de las naves, de costosa sillería— empezó el templo vitoriano su larga lucha contra la pobreza de su imagen primera. La historia constructiva de este edificio zigzagueó, a partir de ese momento, entre los deseos de dotarlo de un aspecto monumental y la precaria realidad física que se escondía tras las apariencias.

En efecto, la construcción de Santa María de Vitoria, a lo largo del siglo XIV, se movió entre la humildad de los muros de mampostería y la riqueza apenas superada de las portadas cuajadas de esculturas. Desaparecida la puerta Real de la catedral de Burgos, y haciendo excepción de las de León, apenas hay en España un conjunto

de portadas comparable al de la iglesia vitoriana, y eso que entonces era un simple templo parroquial. Las laterales sufrieron destrucciones y reformas, pero la triple portada de los pies, protegida por un pórtico más tardío, es un formidable ejemplo del mejor gótico, sólo comprensible si tenemos en cuenta que Santa María debía destacarse, debido a su carácter presidencial, por encima del resto de parroquias urbanas.



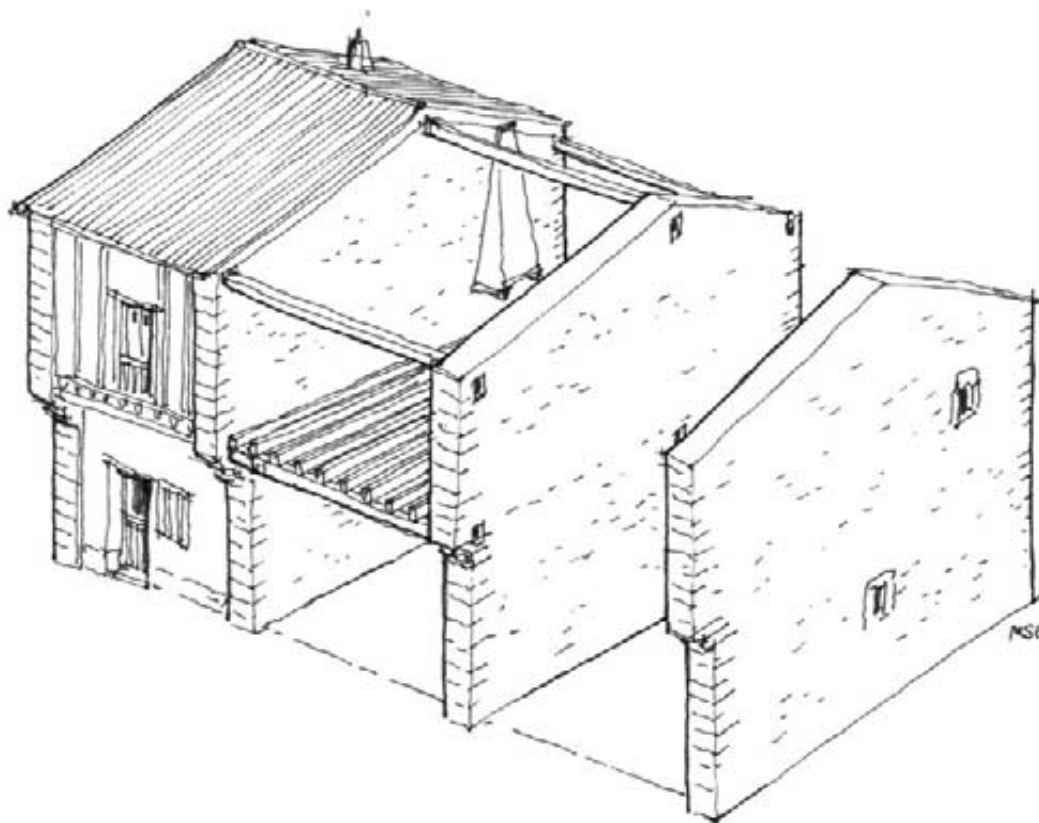
Portadas de los pies.

Las portadas esculpidas, que subrayaban hacia el exterior el aspecto del edificio, se erigieron a la par que el templo, en el que influían multitud de condicionantes a cuál más conflictivo. El desnivel del terreno, que alcanza los seis metros, o la situación de la puerta norte de la muralla, que tuvo que ser reubicada tres veces a causa del crecimiento del templo, son algunos de ellos. Además, el gótico canónico que se ve en las esculturas debía de contrastar entonces con el aspecto ofrecido por las naves, que, como las de San Pedro, estaban cubiertas por techumbres de madera. Planteada sobre cimientos anteriores, a tramos levantada con sillería y a tramos con lajas irregulares, a veces enchapada y otras revestida de exornos magníficos, la iglesia gótica de Santa María de Vitoria debía de ofrecer hacia el año 1400 un aspecto extraño y, sobre todo,

desigual. Entre tanto, un rico comerciante mandó erigir en su costado sur una capilla funeraria, que formaba parte de las defensas de la ciudad y que se conformó con el aspecto de una segunda iglesia adosada a la primera, lo que no impidió que ya en el siglo XVI se denunciase su uso como almacén de grano.

CAMBIO DE TECHUMBRES

Al igual que en la iglesia de San Pedro, que es el segundo templo en importancia de Vitoria, en la iglesia de Santa María se decidió sustituir, durante el siglo XV, las techumbres de madera originales por bóvedas de piedra. De ese modo el edificio lograba «normalizarse», al equiparar su aspecto al de los grandes ejemplos del gótico castellano y europeo, pero para decidir la sustitución de la madera por piedra quizá pesó también la sempiterna amenaza del fuego, muy presente en los densos cascos amurallados medievales. De época gótica datan las normativas que obligaban a separar las fincas con gruesos muros de piedra, que por su función eran llamados «muros



Esquema de casas con muros cortafuegos.

cortafuegos»; esos muros de tradición gótica (que servían también para tender, de uno a otro, las vigas y forjados) siguen viéndose en muchas poblaciones norteñas, como Fuenterrabía.

La sustitución se llevó a cabo salvando los obstáculos con desigual fortuna. Las bóvedas nuevas se erigieron sobre unos muros que no estaban pensados para sustentarlas. Además del obvio aumento de peso, lo más peliagudo era enfrentarse al distinto comportamiento estructural de la nueva cubrición: si está bien concebida, una techumbre de madera no hace más que posarse verticalmente sobre los muros; por el contrario, las bóvedas y arcos siempre ejercen presiones diagonales, que pueden tumbar un muro si no dispone exteriormente de contrafuertes y arbotantes que las contrarresten.

A pesar de que en Vitoria se montaron arbotantes para sostener los muros de la nave mayor, hubo muchos problemas que quedaron sin solventar. No obstante, durante unos años el edificio logró ofrecer un interior gótico bastante completo: una vez atravesada alguna de sus magníficas portadas, debía de ser fácil olvidar la precariedad externa al observar un interior con sus naves cubiertas de bóvedas de crucería, rematadas con una cabecera a la que no le faltaba la girola. Prescindiendo de las techumbres de madera, el edificio se apartaba de las tradiciones locales para adherirse al corpus de formas que, con origen en Francia, llegaba a Vitoria pasando antes por Burgos.

Ese aspecto cosmopolita y de aparente esplendor coincidió con un momento clave en la historia del templo: su ascenso al rango colegial. Rodrigo de Borja se encontraba en Vitoria cuando, en 1492, recibió la noticia de que había sido nombrado papa, cargo que asumió bajo el nombre de Alejandro VI. Con el dulce recuerdo de su nombramiento ligado a su estancia vitoriana, el famoso papa Borgia debió de ver con agrado que la colegiata de Armentia fuese desposeída de ese título a favor de la iglesia mayor de Vitoria, como le solicitaban los Reyes Católicos. En 1496 se consumó, gracias al interés real y papal, lo que Díaz de Durana ha denominado «una operación exitosa de la oligarquía vitoriana para prestigiar su ciudad y convertirla en centro eclesiástico del territorio». Este profesor alude también a la necesaria recomposición social de la villa en esos primeros años de la Edad Moderna, en la que los nobles tomaban posiciones tras la reciente expulsión de los judíos y la incautación de sus bienes. En ese plan de consolidación y promoción de Vitoria, la iglesia de Santa María lucía su aspecto remozado y su flamante título de colegiata, aunque la improvisación que le había llevado a ese, en principio, envidiable estado no tardaría en hacerse notar. Aquí más que en ningún otro lugar, podría decirse que la nueva colegiata era un gigante con pies de barro.

LOS ARCOS DEL MIEDO

Desconocemos la fecha exacta, pero debió de ser en el siglo XVI cuando se vio que los arbotantes no eran suficientes para estabilizar el templo, sobrecargado a cuenta de las bóvedas añadidas el siglo anterior. La solución adoptada fue la misma que en otros edificios, como las catedrales de Ávila y Tuy o la vecina iglesia de San Pedro: para que la nave mayor no se hundiese, víctima de su propia esbeltez, se tendieron entre los pilares unos arcos de refuerzo, que suelen recibir el nombre de «soarcos» y que en Vitoria fueron bautizados con el descriptivo nombre de «arcos del miedo». Como veremos posteriormente, los de la nave mayor fueron desmontados hace unos años, aunque todavía podemos contemplar los que se colocaron en la nave del crucero.

Pero ahí no acabaron los problemas, ya que en el siglo XVII el edificio volvió a amenazar ruina. Por entonces se rehicieron varias de sus bóvedas, a las que se intentó descargar de peso recreciendo los muros y disponiendo los tejados de forma que no cargasen sobre ellas. Todo esto se llevó a cabo en una época de completa y generalizada decadencia, en la que fue necesario limosnear por las calles (una actividad que, como dice un documento, resultó «sensible por la pobreza de los tiempos»), y el cabildo tuvo que empeñar los objetos de plata que se custodiaban en la sacristía. De algo debió de servir todo ello, pues en la centuria siguiente los eclesiásticos pudieron al fin construirse una sacristía nueva y espaciosa, un desahogo funcional a las componendas que hasta entonces habían sido necesarias para dar servicio al templo, aunque las limitaciones económicas y la prudencia hicieron que su gran bóveda ovalada no fuese de piedra, sino de ladrillo enyesado.

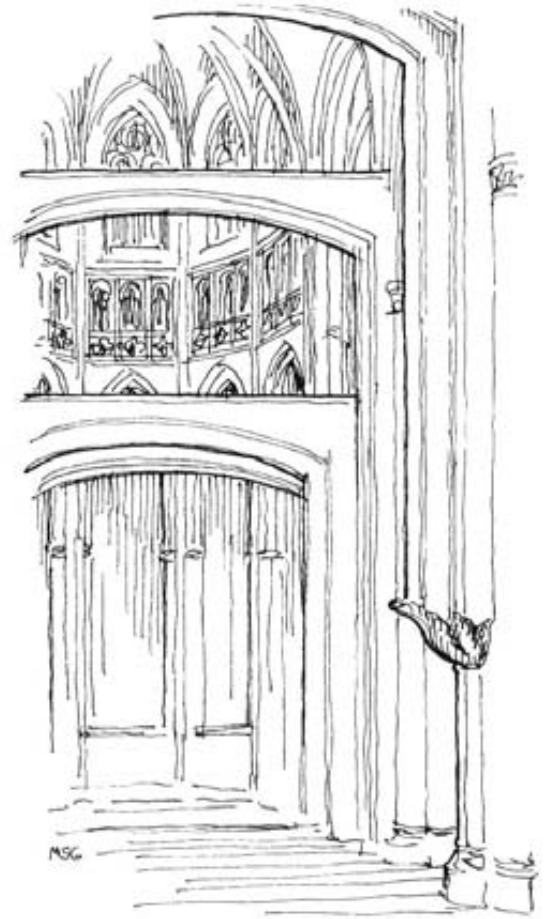
Hay un aspecto de los soarcos que reforzaban la nave mayor que debe ser destacado. El soarco más próximo a los pies (desmontado, como los demás, hace menos de medio siglo) terminaba por abajo con dos ménsulas talladas con motivos vegetales. Que un pilar se retranquee cerca de la base por medio de una ménsula sólo puede significar una cosa, como ya hemos podido observar en León: que está dispuesto así para poder arrimar a él un mueble, las estanterías de una librería o la sillería de un coro. Por la situación de estas ménsulas en la nave mayor, resulta evidente que denotan que Santa María de Vitoria, al ser elevada a colegiata, dispuso el coro al modo habitual en las colegiatas y catedrales —en medio de la nave mayor—, y que esa disposición fue respetada cuando, en un momento indeterminado del siglo XVI, se hicieron los arcos de refuerzo. Queremos subrayar esto, pues la situación del coro en este templo, tras los sucesivos traslados que constan en la documentación y la destrucción de la sillería en 1938, permanece bastante confusa. El coro alto que aún se conserva a los

pies, el cual funcionó como librería colegial desde el siglo XVI, pudo ser en origen el viejo coro parroquial o bien, como en Bilbao, la tribuna de autoridades civiles.

POR FIN CATEDRAL

La accidentada etapa de Santa María de Vitoria como colegiata tuvo un final reseñable: en 1856, pese a todas las prevenciones, sufrió un incendio. Era lo que faltaba a un edificio que, cuatro siglos después de haber sido coronado con unas bóvedas que no se correspondían con la fortaleza de los muros, no había encontrado aún su forma definitiva, aquella que le garantizase un margen tranquilizador de pura y simple estabilidad. A mediados del siglo XIX se colocaron todavía nuevos arbotantes, y hacia 1870 se levantaron dos contrafuertes poderosísimos para evitar la ruina del crucero. Estos refuerzos son tan potentes y pragmáticos que el del sur invadió el lugar de la portada gótica que allí había, y fue necesario cegarla. En medio de ese panorama desolador —con un edificio cuajado de apoyos y muletas, como un artefacto blando de Dalí—, a la colegiata vitoriana se le otorgó en 1862, por fin, el rango catedralicio.

Después de tanto tiempo buscando una imagen de magnificencia que no había hecho más que acarrearle problemas, el nuevo estatus llegaba en un momento difícil, que afectaba no sólo a la maltrecha fábrica del templo, sino a la propia ciudad alta donde está enclavado. A comienzos del siglo XX, el ensanche neoclásico de Vitoria, extendido entre los dos polos de atracción que representaban la plaza de España y la estación de ferrocarril, se había convertido en el lugar de residencia más apetecible, ahondándose a su costa la decadencia del viejo casco medieval: para entonces, los modos de vida burgueses habían ganado la batalla a los de la antigua nobleza. Por eso no es de extrañar que, transcurridos apenas cuarenta años desde que fue convertida



Soarcos de la nave mayor,
el primero sobre ménsulas.

en sede episcopal, el obispo de Vitoria volviera la espalda a la sufrida iglesia gótica de Santa María y decidiese la construcción de una nueva catedral en la próspera, cómoda y llana ciudad nueva.

LA CATEDRAL NUEVA

Es curioso observar que la catedral nueva de Vitoria, cuya primera piedra se colocó en 1907, es el único templo vasco construido desde un principio como iglesia episcopal: aparte de la ya referida historia de la antigua catedral vitoriana, las actuales sedes diocesanas de Bilbao y de San Sebastián tienen poco más de medio siglo, aunque los templos donde se instalaron datan, respectivamente, de los siglos XIV y XIX. Al igual que la de la capital donostiarra, nacida como iglesia de los barrios del ensanche y convertida a mediados del siglo XX en catedral del Buen Pastor, la nueva catedral de Vitoria se planteó como un gigantesco edificio neogótico, pues el gótico se consideraba el estilo cristiano por antonomasia desde la recuperación neocatólica que siguió, en el siglo XIX, a los sucesivos movimientos revolucionarios. Hasta 1911, fecha en la que se inauguró la cripta, y 1914, los muros crecieron deprisa. La interrupción de las obras en este último año se debió a la marcha de su promotor, el obispo José Cadenana y Eleta, que un año antes había sido nombrado arzobispo de Burgos. Con su extensa planta elevada entonces hasta una altura de ocho metros, la catedral debía de ofrecer, durante los tres decenios en los que estuvo detenida su construcción, un aspecto parecido al que todavía tiene el inconcluso templo votivo de Santa Teresa en Alba de Tormes, también neogótico.

Sin duda, la aportación más valiosa de esta primera fase de la catedral nueva está en su escultura. Más que los motivos principales —que reúnen piezas excelentes como los relieves del trascoro, de Enrique Monjo—, lo verdaderamente interesante se encuentra en los márgenes, las repisas, arquivoltas, capiteles y gárgolas, allí donde los escultores, emulando a sus antecesores medievales, dieron pábulo a su fantasía. Es una pena que muchos de estos motivos, de gran calidad técnica, tengan un forzado aire grotesco, con figuras macrocéfalas que, más que lo medieval, recuerdan las caricaturas de la prensa decimonónica. En estos relieves está el fruto más valioso de esta catedral, aunque por desdicha resultase abortado: para el ornato del nuevo templo se formó en Vitoria una verdadera escuela de tallistas y escultores, que alargó su actividad algunos años después de la primera paralización de las obras. Como escribió uno de los arquitectos que se ocuparon de la catedral, Miguel Apraiz, el grupo de escultores y ta-

llistas que trabajaron en ella fue «la última muestra de una inspiración y una artesanía unida a un modo de vivir y trabajar que desapareció con la Primera Guerra Mundial». Extinguida hoy esa escuela, permanecen como didáctico testimonio de tales técnicas, en la actualidad casi olvidadas, la multitud de detalles y motivos que quedaron inacabados, en los que puede observarse, casi como si se tratase de un manual, el proceso que lleva a una piedra a convertirse en escultura.



Detalle escultórico de la catedral nueva.

A partir de 1946 se prosiguió la construcción de la catedral nueva, aunque con un proyecto muy sintetizado respecto de aquel otro que había ganado el concurso a comienzos de siglo, despojándolo de flechas y ornamentos. Entonces, en plena posguerra, las obras se retomaron bajo el paraguas económico de Regiones Devastadas, un organismo estatal que, a la vista de ello, no se ocupaba sólo de reconstruir los desastres que dejó tras de sí la guerra, sino también de aparejar las infraestructuras demandadas por la entonces tonante Iglesia católica. Esa segunda fase, en la que se prescindió de cimborrio y de torres pero se mantuvieron las enormes magnitudes generales del primer proyecto, con una disposición de cinco naves que hasta entonces había sido privilegio exclusivo de las grandes catedrales metropolitanas (Toledo, Sevilla, Granada, Zaragoza), logró cerrarse a finales de la década de los sesenta. En 1969, el mismo año en el que los Beatles se fotografiaban en un paso de peatones de Abbey Road y Neil Armstrong ponía el pie en la Luna, en Vitoria se bendecía, ajena a la ya imbatible liturgia dictada por transistores, reproductores musicales y televisores, la conclusión de una nueva y gigantesca catedral gótica.

LAS RESTAURACIONES

En la misma década en la que se daba por concluida la catedral nueva, el arquitecto Manuel Lorente dirigió la restauración de la antigua iglesia de Santa María de Vitoria. Entre una cosa y la otra, Vitoria se encontraba en los años sesenta, mientras el resto de España se entregaba al más despiadado desarrollismo, sumida en una auténtica fiebre goticista: se terminaba una catedral iniciada pocas décadas atrás, se inventaban bastiones y murallas y se intervenía en la catedral vieja de Santa María, inventando para ella nuevos ventanales y rosetones para hacerla parecer más gótica de lo que ya era. Cuando los ecos de la restauración estilística que defendió en el siglo XIX Viollet le Duc estaban más que apagados, Lorente parecía todavía empeñado en enmendar la historia, añadiendo al templo vitoriano todo lo que a su juicio le faltaba... y quitando lo que le sobraba. Fue él quien eliminó los «arcos del miedo» con la excusa de que obstruían las perspectivas interiores, o sea, el mismo argumento que ha llevado a la destrucción de tantos coros catedralicios; la función que hacían estos arcos tuvo que ser encomendada a unos tirantes metálicos colocados en las naves menores. Concentrado en la dimensión estética del templo, Lorente no solucionó sus problemas estructurales, sino que en todo caso los agudizó. Su trabajo sirvió al menos para rescatar la portada sur, que permanecía oculta por el contrafuerte construido un siglo antes, pero hasta esa operación acarreó consecuencias negativas para la delicada salud del edificio medieval.

Así pues, la catedral de Vitoria llegó al final del siglo XX en un estado calamitoso. Olvidada por los aficionados al arte y relegada a un barrio deprimido, el templo languidecía, y hubo al fin que cerrarla al público por el peligro que seguía suponiendo su frágil estructura. Sólo el magnífico pórtico parecía seguir teniendo utilidad, pero no por su riqueza escultórica, sino por convertirse temporalmente en un subrepticio aparcamiento de vehículos.

Todo lo narrado puede dar una idea de la dimensión adquirida por las obras que a día de hoy siguen estando en marcha. Desde hace unos años, la catedral está siendo objeto de una intervención sin precedentes, que ha pretendido afrontar sus problemas de forma global. Esto ha llevado a crear una fundación, encargada de gestionar los trabajos, el régimen de visitas y, de acuerdo con la Iglesia, los usos futuros. Es imposible que en estas páginas describamos con detalle los múltiples aspectos de dicha restauración, pues deberíamos entonces dedicar a ella todo el capítulo; además, una parte muy importante del ideario de la intervención es darla a conocer en todo momento, utilizando la divulgación como medio para implicar en ella a vitorianos y visitantes. Mientras prosiguen, las obras se han convertido en un espectáculo en sí



Cabecera de la catedral; en línea de puntos, los ventanales «góticos» inventados por Lorente.

mismas, con grupos de personas que recorren los andamios y pasarelas pertrechados con cascos, guiados por jóvenes que continuamente se ponen al día para narrar las novedades que van surgiendo.

Sólo unos apuntes, dirigidos al lector que tenga pensado visitar el templo. El primer paso consistió en un levantamiento total del edificio, es decir, en dibujar todos y cada uno de sus componentes, plantas sucesivas, secciones, alzados, aparejos, detalles constructivos... El «mapa» así creado tiene un valor documental exhaustivo, necesario en este caso para deducir las diversas etapas de construcción y los problemas que pudieran derivarse de cada una de ellas. Al mismo tiempo, se instalaron todo tipo de sensores y se hicieron mediciones para comprobar cómo, cuánto y por dónde se movía el edificio.

La intervención propiamente dicha ha incluido una excavación hasta las últimas consecuencias, es decir, hasta descubrir el último resquicio de la roca madre sobre la que se asienta el templo. Se están realizando multitud de consolidaciones y cosidos, pero en lo posible se utilizan materiales compatibles, piedra natural y morteros de cal, usando en muchas ocasiones elementos reciclados de la propia obra. Esto último es uno de los aspectos más interesantes del proceso: la restauración vitoriana está siendo una oportunidad para comprobar las posibilidades de las técnicas y materiales tradicionales, empleados para funciones que siguen encomendándose todavía, muchas veces peligrosamente,

al cemento pórtland y al hormigón armado. Además, un rasgo loable consiste en que la actual restauración no pretende ser definitiva, fijando para siempre el aspecto del edificio, sino que desea ser un paso más en su historia, con la idea de enmendar los errores del pasado y permitiendo su evolución natural.

Pero todo esto quedaría en una simple intervención arquitectónica (simple no por sencilla, sino por falta de consecuencias) si además de la restauración del edificio no se pensase en los usos futuros. Y aquí encontramos algunos de los aspectos más interesantes: la fundación prevé que parte del templo cumpla cometidos sociales y culturales al concluir los trabajos. Por ejemplo: la necesaria corrección de las cubiertas del pórtico creará sobre él un pequeño salón de actos —al que tendrán acceso los visitantes en silla de ruedas a pesar de hallarse en las alturas— junto a los voladizos de entramado de madera en los que se hallaban las estancias de los niños que participaban en el coro. Para conseguirlo se construirá en el costado sur una nueva torrecilla de piedra, que alojará un ascensor. Esperamos con expectación la inclusión de tal elemento, algo que sería indefendible en catedrales como las de Burgos o Sevilla, pero que puede tener buen resultado adosada a los discontinuos y rudos muros de la catedral vitoriana. Por otra parte, la reactivación de la catedral, que ha permanecido tantos años cerrada al culto y a las visitas, servirá para dar nueva vida a la zona del casco viejo donde se enclava, aunque su proceso restaurador ya ha influido en la conversión paulatina del barrio, que pasó hace algunos años por un período de verdadera degradación física y social.

Sólo un reproche de despedida. La divulgación a la que aludíamos ha incluido ideas felices, como la de invitar a fotógrafos y escritores de fama a que diesen su visión personal sobre el templo, contribuyendo así a su difusión. Pero una cosa es eso y otra dedicar una estatua de bronce a Ken Follet, más inaudita si cabe si tenemos en cuenta que Victor Hugo, el genio universal que nombró elogiosamente a Vitoria en una de sus obras maestras, no ha recibido en Vitoria ni siquiera el pequeño homenaje de poner su nombre a una calle.

SANTANDER

Para el visitante actual interesado en conocer el pasado de Santander, la torre de la catedral constituye la única referencia segura, como la punta de un compás en la que necesitásemos apoyarnos para, desde ella, trazar mentalmente las lindes de un ámbito desaparecido. Ante las radicales transformaciones del territorio y la sucesión de des-



gracias que se cebaron modernamente con la capital cántabra —la explosión en 1893 del *Cabo Machichaco*, un barco cargado de dinamita y ácido sulfúrico que estaba amarrado en el puerto, y el incendio de 1941, que arrasó toda la puebla vieja—, cobran aún mayor relevancia las fuentes gráficas, los antiguos planos y panorámicas de la ciudad. Del siglo XVI provienen dos extraordinarios documentos: la vista aérea que aparece en el grabado de Hogenberg, perteneciente a la magna colección de ciudades del *Civitates Urbis Terrarum*, y un maravilloso apunte del natural, conservado en el Museo de la Marina de Amsterdam. Ante este último, atribuido a Joris Hoefnagel, podemos imaginar al dibujante apoyado en la base de la grúa de madera que se erigía sobre la punta del malecón, un punto de vista privilegiado desde el cual se apreciaba la potencia de las murallas en las que rompían las olas y, sobre ellas, como una verdadera acrópolis encaramada al cerro de Somorrostro, el altivo conjunto formado por el castillo y la colegiata, continuado hacia el oeste por la cresta natural donde se asentó la calle Alta.

Bajando desde esta venerable calle —que fue una de las pocas que se libraron del fuego y que todavía hoy hace honor a su nombre— y sin dejar de apreciar los hermosos trazos de los barrios decimonónicos que sobrevivieron a los desastres mencio-



Santander en el siglo XVI,
a partir de Hoefnagel.

nados, no deberemos perder de vista la ya citada torre catedralicia si queremos evocar, no sin esfuerzo, el aspecto de la Santander antigua, aquella que se proveyó de una iglesia colegial que con el tiempo llegaría a convertirse en catedral. No pretendemos retroceder hasta tiempos romanos, cuando el *Portus Victoriae Iuliobrigensium* era, como señala Casado Soto, uno de los seis puertos documentados del Cantábrico, aunque bajo la catedral sean hoy visibles algunos de sus restos; tampoco nos detendremos en la Alta Edad Media, un período en el que existió, en el emplazamiento del templo actual, una abadía dedicada a los mártires Emeterio y Celedonio.

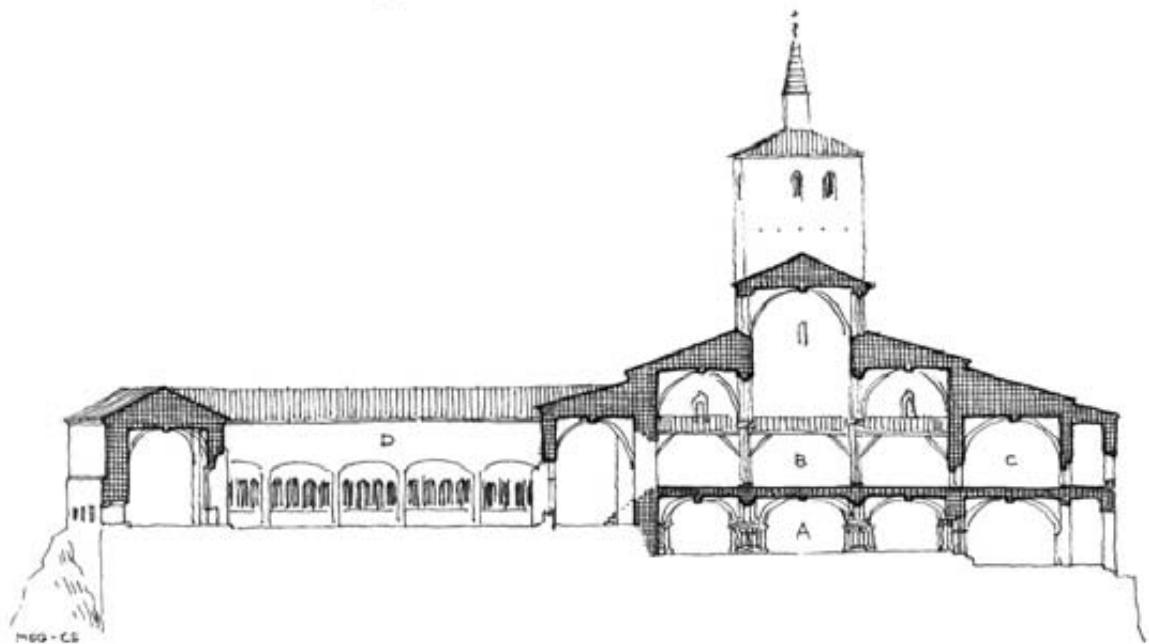
Los fundamentos más antiguos del edificio que ha llegado hasta hoy datan del siglo XII. En esa centuria se vivió una época de, podríamos decir, relanzamiento de las villas cántabras, que ofrecían posibilidades defensivas, productivas y comerciales muy ventajosas. En 1131 fue constituida la colegiata; a finales de siglo, Alfonso VIII concedió fueros a una serie de villas norteñas, entre las que se encontraba Santander, lo que sirvió de acicate para esta villa marinera y, por añadidura, propició el comienzo de la construcción de la nueva iglesia colegial, que es la que ha llegado hasta nosotros. A partir de ese momento, Santander basó su crecimiento en el desarrollo de las técnicas de salazón, que permitían conservar la pesca y comerciar con ella, y la participación de sus barcos en numerosas ocasiones importantes para el reino: desde la expansión por Andalucía hasta la guerra contra los ingleses o, al fin, las primeras expediciones hacia América. En el siglo XIV se edificaron en Santander, a instancias de Enrique II, unas atarazanas para la construcción de barcos que sólo eran inferiores en importancia, en territorio castellano, a las establecidas un siglo antes en el puerto fluvial de Sevilla.

Dentro de esa estructura urbana dominada por los elementos ligados al mar (grúas, malecones, atarazanas...), el patrocinio regio del que había surgido el auge de la villa estaba representado por los dos edificios más eminentes física y simbólicamente: el castillo real y la colegiata. La existencia de reliquias martiriales procedentes de la vieja abadía explica, para algunos autores, que la colegiata se concibiese con dos iglesias superpuestas: la inferior estaría dedicada al culto de los mártires, mientras que la superior sería la iglesia colegial propiamente dicha.

La iglesia inferior ha sido a veces llamada «catedral vieja», aunque tal nombre carece de fundamento, ya que ambos templos fueron construidos sucesivamente sin interrupción, de modo que la de abajo sólo tiene de más antigua lo necesario para servir de sustento a la de arriba. A pesar de múltiples enlucidos y mejunjes (que llegaron en el siglo XIX a simular que las columnas, muros y bóvedas estaban recorridos por insólitas vetas de madera), la iglesia baja siempre ha sido el elemento medieval más

llamativo para los que han estudiado el edificio. Con sus tres naves de igual altura y sus rechonchos pilares, la iglesia inferior o cripta conserva íntegramente sus formas de transición entre el románico y el gótico, lo que no puede decirse de la iglesia superior. Esta última fue construida a lo largo del siglo XIII, y se distinguía de aquella que le servía de base sólo por el alzado de sus naves, que aquí podían encontrar una desahogada disposición escalonada, necesaria para iluminar la nave mayor. Durante el siglo XIV y más tarde se le adosaron un claustro y diversas capillas, dedicado todo ello a diversas funciones: si el claustro estaba destinado a procesiones y enterramientos (testimonio de esto último son, como en Barcelona, los abundantes símbolos gremiales), la capilla de Santiago acogía a los peregrinos y la de San Pedro se prestaba a diferentes menesteres, una multiplicación funcional que ya hemos conocido en Pamplona, pues servía como lugar de culto y como ámbito para la reunión tanto del cabildo colegial como de los miembros del concejo de la villa.

Esa iglesia alta sufriría continuas reformas desde que, en el siglo XVI, Felipe II iniciase los trámites para elevarla al rango episcopal. Así, durante los siglos XVII y XVIII se le fueron añadiendo las capillas privadas, muchas de las cuales invadieron los ámbitos del antiguo palacio del abad, y el cabildo rehizo desde su base la cabecera y situó en la nave mayor una nueva sillería coral. A la par, el viejo y sobrio templo fue revisitiéndose con todo tipo de estucos, retablos y pinturas, hasta el punto de que en la



Sección transversal en el siglo XVI, a partir de Casado Soto, con la iglesia baja (A), la iglesia alta (B), la casa del abad (C) y el claustro (D).

iglesia alta desapareció prácticamente todo rastro visible de la edificación medieval. Tal etapa de reivindicativo exorno culminó con la proclamación de la colegiata como catedral en 1754; a este ansiado objetivo, logrado a pesar de la fuerte oposición de la diócesis burgalesa, que perdía a cuenta de ello algunos de sus privilegios, le siguió de inmediato la concesión del título de ciudad para la antigua villa. De ese modo, a mediados del siglo XVIII llegaba Santander a completar un ciclo iniciado seis siglos antes, un momento al que muy pronto habría de sucederle la modificación radical de un medio geográfico y urbano que, en lo esencial, llevaba manteniéndose desde la Edad Media.

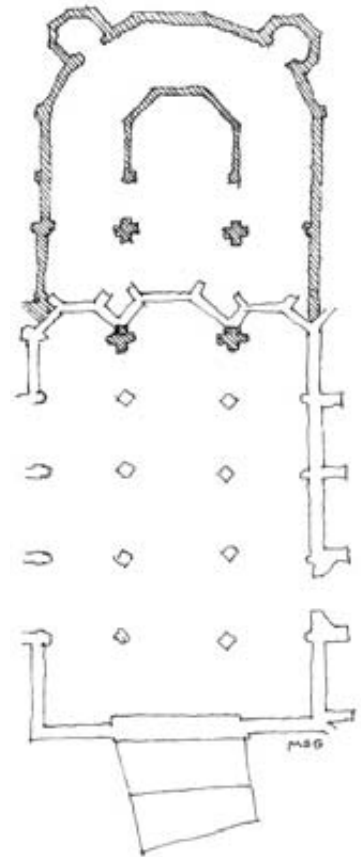
En el siglo XIX, la ciudad creció hacia el este a costa de colmar los antiguos puertos. El actual paseo de Pereda se logró ganando terreno sobre la bahía, y el catedralicio cerro de Somorrostro perdió para siempre su condición de península rodeada de agua en sus tres cuartas partes. Luego, a los desastres ya nombrados se superpuso el consabido derribo de las iglesias conventuales de época gótica y, ya en el siglo XX, la demolición del castillo real (llamado entonces cuartel de San Felipe) y de la parte del cerro donde se asentaba, perdiéndose para siempre el perfil histórico de la ciudad.

Para la integridad de la ciudad antigua, el episodio determinante lo supuso el incendio de febrero de 1941, un invierno luctuoso que sucedió despiadadamente a los años de la guerra, cuando los santanderinos se refugiaban de los bombardeos bajo la protección de los muros de la antigua cabecera catedralicia. El templo ardió entonces por completo, en lo que algunos vieron, arquitectónicamente hablando, un fuego «purificador» que se llevó para siempre todos los aditamentos y exornos incorporados al edificio medieval en el período barroco. Lo asombroso es que el incendio no sirvió de base a una cabal restauración del templo gótico, sino que constituyó, diez años después de que el gobierno de la República lo declarase monumento nacional, la excusa perfecta para una remoción radical. Con el concurso de Regiones Devastadas (un organismo que ya hemos nombrado al abordar la catedral nueva de Vitoria) y bajo un orden político que no admitía objeciones, la catedral sufrió una intervención total y destemplada, en la que se destruyeron unas cosas y se añadieron otras haciendo gala de la misma falta de complejos. Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX se demolió la cabecera barroca para construir otra nueva, mucho más grande, sobre el solar del recién desmantelado castillo, con lo cual prácticamente se duplicó la longitud del templo; se eliminó la portada de los Mártires y la hermosa escalinata barroca que la precedía; se recubrió todo el exterior de un enchapado de piedra nueva, que otorga al templo ese desagradable aspecto de recién hecho; se destruye-

ron, para dejar paso a un nuevo palacio episcopal, el viejo hospital y la gótica capilla de Santiago, acaso la mejor pieza arquitectónica de la catedral y que había sobrevivido intacta al incendio...

Así las cosas, la iglesia mayor de Santander tiene hoy el dudoso honor de ser la catedral antigua en la que existen más elementos debidos al siglo XX. El visitante podrá tener en ella una experiencia interesante, similar a la que depara un relato de intriga repleto de trampas, engaños y sugerencias, pues a los ambientes medievales conservados en su práctica integridad (la iglesia baja y el claustro) se superpone un edificio en el que lo antiguo se muestra remozado en exceso y lo nuevo juega a parecer antiguo. Los autores de la reconstrucción no tuvieron empacho en inventarse partes neogóticas, y así quisieron retratarse, como advenedizos maestros medievales, en uno de los pilares próximos a la entrada principal. Prolongando sin solución de continuidad las viejas naves del siglo XIII, el nuevo crucero y cabecera resultan curiosos, como si se tratase de una mixtura entre las formas propias del gótico y las del clasicismo escurialense, de tan honda tradición este último en la arquitectura montañesa, aunque aquí se usase por la afición que le tenía el nuevo régimen. Corona esta parte del templo un cimborrio moderno que da la réplica al antes solitario volumen de la torre, y que con sus cuatro estatuas exteriores de los evangelistas recuerda a otro monumento arquetípico del franquismo, la base de la Cruz de los Caídos.

Después de reconstruir el templo, el amueblamiento se hizo con la misma posición ambigua entre lo antiguo y lo moderno. Como si se tratase de un propietario que va de almoneda, Regiones Devastadas amuebló la catedral con elementos de la más diversa procedencia, muchos de los cuales tuvieron que modificarse para su adaptación al nuevo marco: el retablo mayor, del pueblo vallisoletano de Tamariz de Campos; la sillería de la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid; los muebles de la antesacristía de la torre de Elsedo... También hay piezas modernas, la más notable de las cuales es el cenotafio de Menéndez y Pelayo, obra de Victorio Macho. Al otro



Planta antigua de la catedral y, rayada, la ampliación del siglo XX.



Exterior de la catedral en la actualidad, con la cabecera y el crucero modernos a la izquierda.

lado del crucero, un fresco de José Cataluña, realizado a finales de los años cincuenta, pretende recrear el momento de la construcción de la catedral en el siglo XIII, aunque más bien parece un intento de justificar tardíamente, utilizando alusiones al pasado, su reciente y radical reconstrucción.

Asomados a la lonja del templo, resulta trabajoso hacerse una idea de cómo sería esa acrópolis cristiana hasta hace no tantos años, cuando el castillo real acompañase al templo mayor, una ría flanqueara al conjunto por su lado norte en busca de los muelles de las atarazanas y desde las ventanas exteriores del claustro se viese el mar. No obstante, en las catedrales los esfuerzos de nuestra imaginación siempre encuentran recompensa: cuando ya creíamos haberla visto en toda su extensión y descubierto sus recovecos, al lado de la puerta de la sacristía nos sorprende la aparición de una pila de mármol que formaría parte de una fuente hispanomusulmana.



Pila hispanomusulmana.

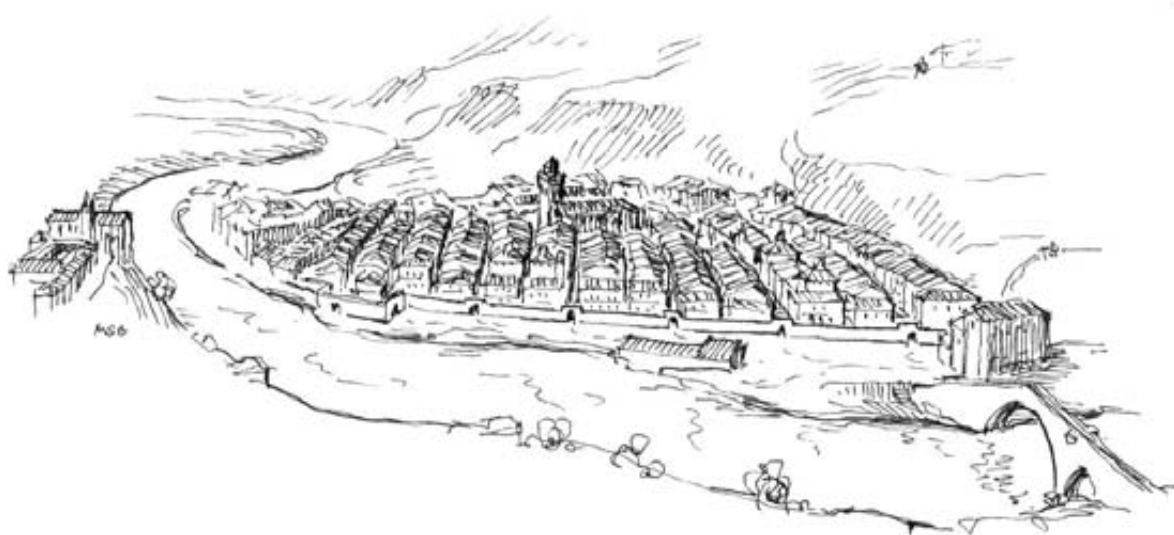
Procedente de algún ignoto palacio andalusí, en el que amenizaría el patio con su murmullo y sus poéticas inscripciones, la presencia de esta pila en San-

tander no ha sido explicada. Lo más probable es que fuese un trofeo de guerra, traído hasta aquí por alguno de los marineros cántabros que participaron en las campañas de Andalucía; pero su llegada a la costa cantábrica parece casi tan insólita, pasados tantos siglos, como la de la macabra canastilla sobre la cual arribaron flotando a la bahía de Santander, en tiempos legendarios, las cabezas cortadas de Emeterio y Celedonio, los dos legionarios calagurritanos convertidos al cristianismo que prestaron su nombre a la advocación de la futura catedral.

BILBAO

De los edificios reseñados en este capítulo, el último en acogerse a la categoría catedralicia, en fechas tan cercanas como 1955, es la iglesia de Santiago en Bilbao. La misma advocación de Santiago sorprenderá a muchos, pues, haciendo un chiste fácil pero inevitable, la «catedral» bilbaína que tiene más posibilidades de ser conocida por propios y foráneos es otra muy distinta, dedicada a San Mamés. Al contrario que Vitoria y Santander, cuya anterior función colegial facilitaba en principio su conversión en sedes episcopales, la de Bilbao fue creada como una simple parroquia de barrio, aunque es verdad que no de cualquier barrio sino de aquel que, bautizado con el descriptivo nombre de Las Siete Calles, coincide con los límites de la aldea ribereña que recibió el título de villa, con los privilegios consiguientes, por Diego López de Haro en el año 1300. La prosperidad adquirida por Bilbao en la Baja Edad Media y en fechas posteriores desbordaría enseguida los límites de esa superficie entonces amurallada, pero Las Siete Calles permanecerían definidas para siempre como el solar fundacional, donde se erigían las torres y casonas de la nobleza —la más importante de ellas, la torre de Zurbarán, fue demolida en 1878— y donde se levantaban las parroquias de mayor antigüedad: San Antón, erigida en un extremo, ocupando el lugar del viejo castillo señorial y junto al puente sobre el Nervión que dotó de emblema heráldico a la villa, y Santiago, construida justo en el centro del barrio amurallado, en el mismo solar que antes había ocupado la humildísima iglesia de la vieja aldea de pescadores.

Lo curioso de la iglesia bilbaína de Santiago es que, al contrario que otras parroquias convertidas modernamente en catedrales a raíz del aumento de población y feligreses, parecería haberse concebido y haber crecido en su momento, entre los siglos XIV y XVI, como si se conjeturase que alguna vez iba a ser convertida en catedral; una previsión visionaria que la dotó ya de antiguo con elementos infrecuentes o di-



Las Siete Calles en el siglo xvi, con la iglesia de Santiago en el centro.

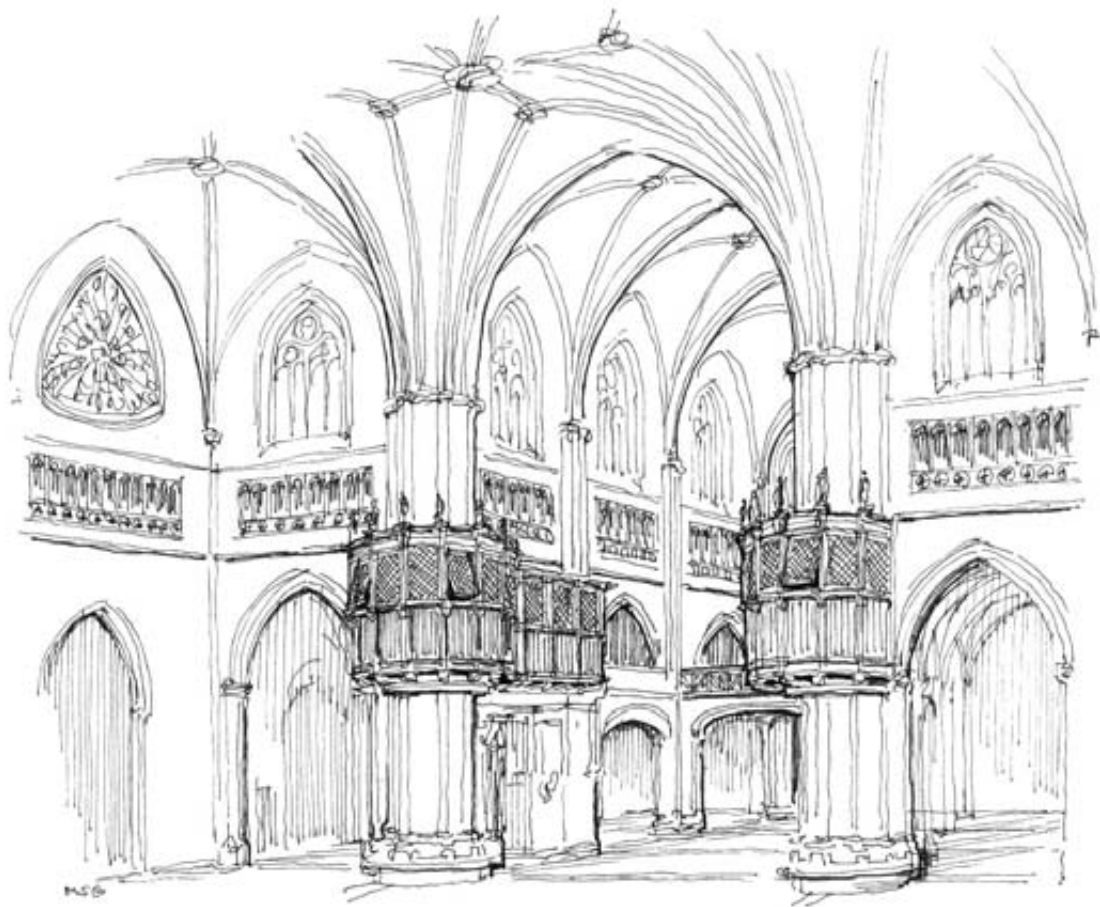
rectamente excepcionales en un templo parroquial, como la girola (inspirada en su forma, aunque reduciendo el modelo a una sola nave, en la de la catedral de Toledo) o el claustro. Como en otros edificios del gótico vasco, la inspiración pudo llegar a Bilbao desde Burgos, una ciudad que tenía profundas relaciones comerciales con los puertos del Cantábrico y que cuenta además con una embajadora de excepción, situada al mismo borde del mar: la iglesia de la villa de Castro Urdiales, muy cercana a Bilbao, y que es el edificio gótico más importante de Cantabria.

La iglesia de Santiago en Bilbao tiene casi todo lo que precisaría un templo para convertirse en catedral, pero a una escala menor de lo habitual. Cuando se contemplan sus bóvedas o su triforio, la sensación es la de encontrarse en el interior reducido de un templo mayor, de manera que lo que normalmente resulta inaprensible aquí semeja estar al alcance de la mano. La iglesia propiamente dicha, que tiene la peculiaridad de situar su crucero en el centro de la longitud, como si quisiera aproximarse a una cruz griega, fue construida entre el último tercio del siglo xiv y el primero del xv. Durante la Edad Media estuvo flanqueada por sendos cementerios que servían para acoger los cadáveres de los parroquianos, un servicio que suponía cuantiosos ingresos para el templo.

El concejo tuvo siempre mucha participación en la parroquia: su escudo aparece en varios puntos del edificio, y las tribunas altas que hay al pie de las tres naves, la central de las cuales acoge hoy el órgano, estaban destinadas en parte a servir de bal-

cón para la asistencia a los oficios de las autoridades municipales. Sin embargo, hay que decir que toda esa zona del templo se encuentra muy modificada, como desvelan antiguos grabados. Su actual desnudez nada tiene que ver con el precioso tinglado de madera que, colgado a media altura, serviría para organizar el coro y las cantorías, al tiempo que reflejaba la mayor divergencia que podía encontrarse entre la antigua concepción del templo y la que le hubiese correspondido de haber sido fundado como catedral: la situación y entidad del coro.

La pérdida del coro y de las cantorías de madera, que llegaban hasta el crucero, es aquí doblemente lamentable, ya que este material encuentra en el País Vasco resonancias muy especiales, que tienen que ver con dos pilares de la tradición vasca: la explotación forestal en la montaña y el mundo de la navegación marítima. Baste recordar dos casos, relacionados con uno y otro aspecto del arte de aparejar la madera: la iglesia de la Antigua en Zumárraga, erigida por los mismos años que la de Santiago en Bilbao con una estructura de madera asombrosa, en la que se lleva al límite el tipo

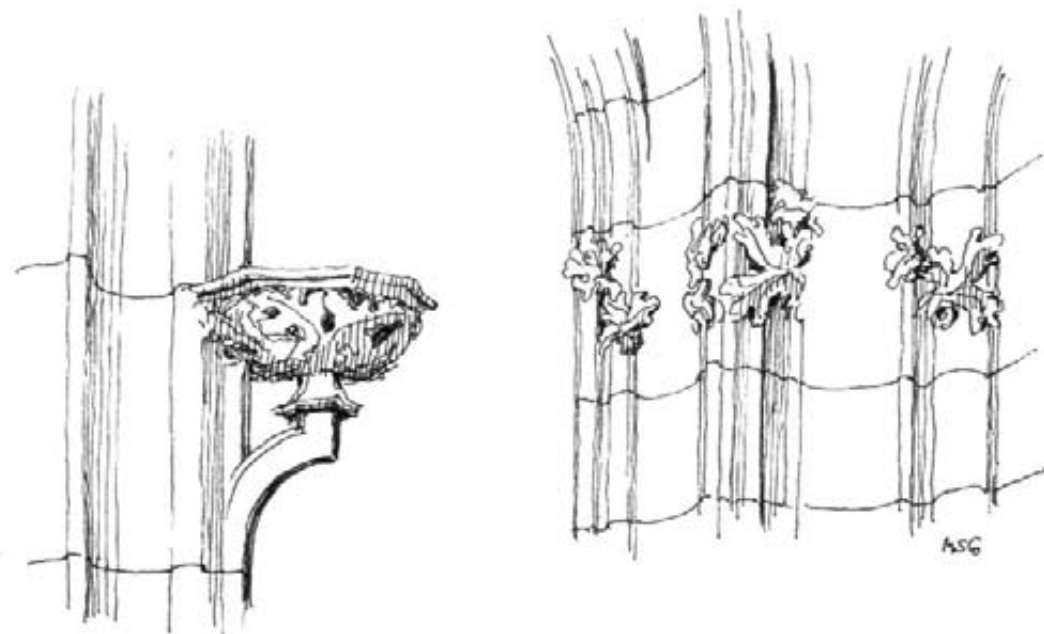


Cantorías y coro de Santiago, a partir de un grabado de Villaamil.

de construcción que podría verse en el interior de las más antiguas torres señoriales y caseríos; y el pórtico de la iglesia de Durango, cuya techumbre está concebida y ejecutada por armadores de barcos, por lo que los componentes habituales de la construcción en madera son trocados aquí por costillares y otros elementos más propios de un navío.

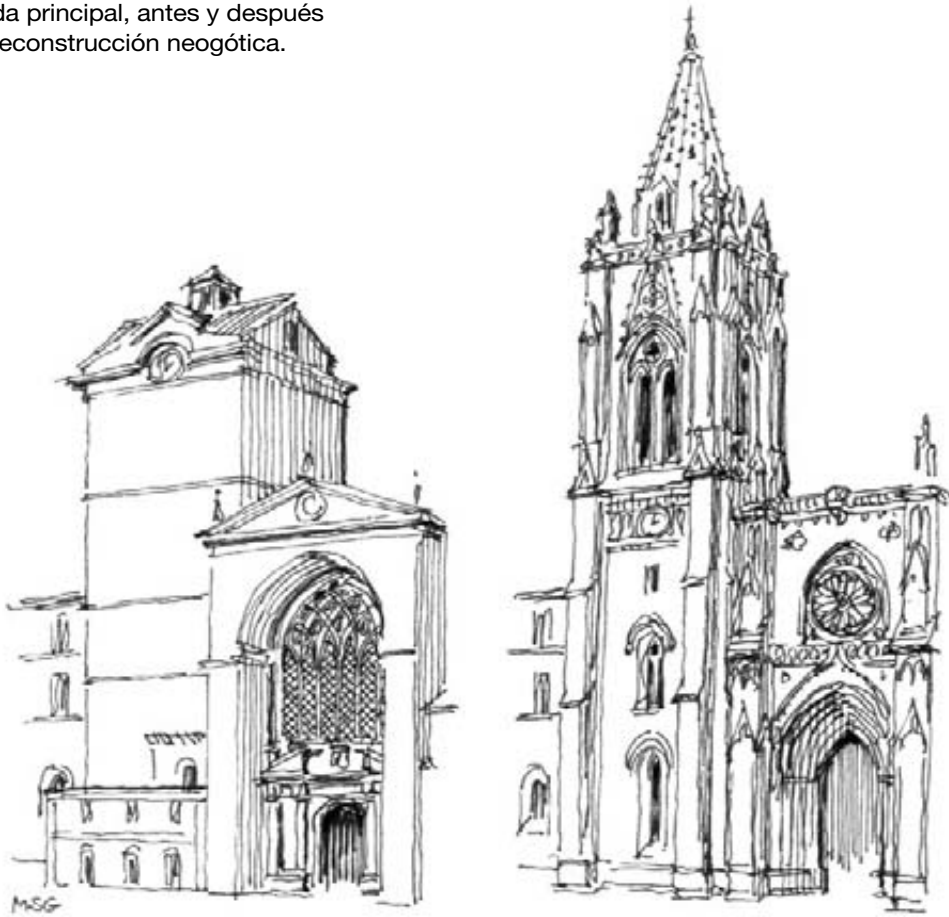
En el siglo XVI se añadieron, extendiéndose sobre la superficie de los antiguos cementerios, el claustro y el pórtico que flanquean el templo. El claustro, embellecido por los limoneros que crecen en su jardín, es una pieza pequeña y deliciosa, con mil detalles jugosos para quien guste de observar la arquitectura sin prisas: en vez de capiteles, los arcos surgen de hojitas que, en acuerdo con la humedad del clima local, parecen brotar furtivamente de los intersticios, y las ménsulas donde habrían de ir imágenes de santos hacen un quiebro horadado en su base para hacer creer que casi flotan en el aire.

El claustro llegó a estar muy degradado, y fue completado en los años veinte del siglo pasado con la reconstrucción de buena parte de sus tracerías, gárgolas, pináculos y cresterías. En cuanto al pórtico adosado por el lateral sur, resulta una obra colosal e impactante, terminada ya a principios del siglo XVII, en la que se sacrifica la regularidad con el objetivo de cubrir todo el espacio disponible. El escaso civismo de algunos provocó que este enclave urbano con vocación de plaza cubierta, tan útil en una ciudad lluviosa, tuviera que ser cerrado hace algunos años con una reja.



Detalles del claustro.

Fachada principal, antes y después
de su reconstrucción neogótica.



Tiendas adosadas a la cabecera.

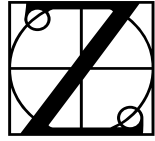
Sin dejar el exterior del edificio, podremos ver la fachada principal, la única que se abre a una plaza. Es una obra neogótica del último tercio del siglo XIX, construida por Severino Achúcarro para sustituir la clasicista que había antes. Este penúltimo capítulo en la historia del templo bilbaíno (el último es la reciente y, en general, cuidadosa restauración), que empezó siendo un proyecto de simple restitución del campanario y acabó afectando a todo el frente occidental del templo, subraya su parentesco con otros templos catedralicios que, por esas mismas fechas, vieron construidas o rehechas sus fachadas con intenciones puristas, como sucede en las neogóticas de las catedrales de Palma, Barcelona o Cuenca. Lo malo del purismo es que siempre se impone mediante destrucciones, que incluso pueden dar al traste con los elementos antiguos a los que se pretende rendir tributo: en Bilbao, la fachada neogótica se llevó por delante el interesantísimo ventanal gótico que iluminaba la nave mayor desde los pies.

Un último aspecto encantador de la actual catedral de Bilbao es que todavía conserva algo que en casi todas partes se ha perdido: las tiendecitas que antaño era costumbre que se adosaran a los templos, cobijándose en los rincones formados por capillas y contrafuertes como los peces rémora se pegan, para beneficiarse de su protección, al vientre de los grandes cetáceos. Son comercios muy variados (una joyería, un estanco, una heladería...), que muestran todavía la antigua imbricación, que también significa aceptación, entre la arquitectura monumental y su entorno urbano. Ante esos testimonios de grato prosaísmo, en los que el templo se conjuga de forma natural con el trasiego diario y la actividad mercantil, podremos recordar alguna grave estrofa de un largo y apasionado poema que Miguel de Unamuno, nacido en Bilbao, dedicó a la entonces todavía iglesia parroquial de Santiago: «Por eso vengo a ti, santa basílica, / que al corazón gigante de mi pueblo / diste para aplacarle de tus naves / la calma gótica».

BIBLIOGRAFÍA

- APRAIZ BARREIRO, M., «Catedral nueva de María Inmaculada», en E. Enciso Viana (coord.), *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, vol. III, Vitoria, 1968.
- y AZCÁRATE, J. M., «Catedral de Santa María», en E. Enciso Viana (coord.), *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, vol. III, Vitoria, 1968.
- AZKÁRATE, A., CÁMARA, L., LASAGABÁSTER, J. I. y LATORRE, P., *Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Plan Director de Restauración*, Vitoria, 2002.
- CASADO SOTO, J. L., «Los puertos aforados del cantábrico oriental», *Litoral Atlántico*, nº 3, Santander, 2001.

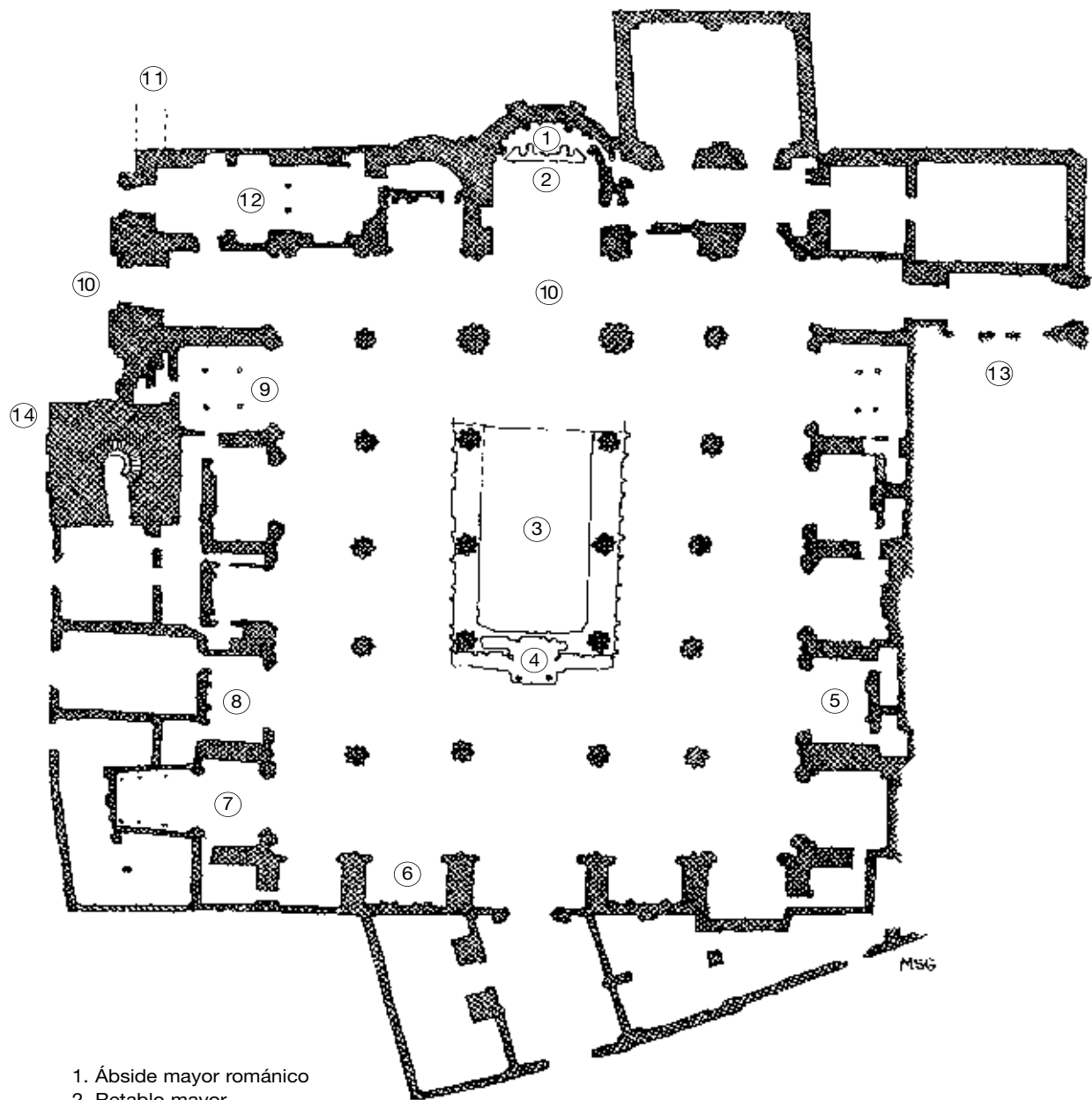
- y POLO SÁNCHEZ, J. J., *La catedral de Santander. Recuperación de un monumento olvidado*, León, 2002.
- CILLA LÓPEZ, R., *Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*, Bilbao, 2004.
- GARCÍA DE LA TORRE, B. I. y GARCÍA DE LA TORRE, F. J., *Bilbao arquitectura*, Bilbao, 2009.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, L., «Santander», *Litoral Atlántico*, nº 3, Santander, 2001.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., *Monasterios en España. Arquitectura y vida monástica*, Barcelona, 2000.
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (ed.), *Catálogo del patrimonio cultural de Cantabria*, vol III, Santander, 2002.
- UNAMUNO, M. DE, *Antología poética*, Madrid, 1964.
- VV.AA., *La catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria, 2001.



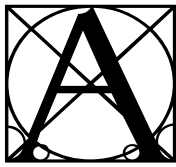
ARAGOZA

EXALTACIÓN DEL TERRITORIO





1. Ábside mayor románico
2. Retablo mayor
3. Coro
4. Baldaquino del trascoro
5. Capilla de San Miguel
6. Capilla de San Bernardo
7. Capilla de San Marcos
8. Capilla del Nacimiento
9. Capilla de Santiago
10. Fachada principal
11. Arco del palacio arzobispal
(destruido)
12. La Parroquieta
13. Museo de Tapices
14. Torre
15. Címborio



lo largo de las páginas de este libro, en el que sólo obligados por el orden alfabético dejamos a Zaragoza en último lugar, se ha evitado asumir el papel de las muchas y solventes guías que suelen acompañarnos cuando visitamos una catedral. En vez de detallar, sala por sala y capilla por capilla, el contenido de los museos diocesanos y de los templos, hemos pretendido que las catedrales sirviesen de acicate para plantear cuestiones que puedan interesarnos, haciendo uso de una visión amplia y heterodoxa de eso que llamamos «patrimonio».

En nuestro recorrido por las catedrales, la parte descriptiva se ve asumida por los dibujos. Respecto de los textos, lo que se ha pretendido con ellos es, sobre todo, sugerir ideas, establecer paralelismos, relacionar asuntos. Creemos que la verdadera cultura no se encuentra en el acopio de datos, sino en la posibilidad de facilitar ese «chispazo» enriquecedor que surge de la conexión entre distintos aspectos de la actividad humana. El erudito que acumula datos es fácilmente sustituible por una biblioteca o por un buscador de Internet, del mismo modo que un matemático que sólo haga cuentas podrá dejar su lugar, ventajosamente, a una simple calculadora; lo interesante es que esos cálculos y datos nos hagan pensar, que el matemático y el investigador usen sus conocimientos como método para encontrar vínculos y ahondar así en la comprensión de las cosas.

En esa misma línea, y aprovechando el inevitable papel de colofón que debe asumir este capítulo, haremos algunas consideraciones sobre los materiales de la arquitectura antes de acercarnos hasta una catedral en la que hay algo que llama más que ninguna otra cosa nuestra atención: la seo de Zaragoza es tan monumental y posee tanto empaque como la que más, pero su arquitectura y aquello que le sirve de ornato están hechos, en su mayor parte, con los materiales más humildes.

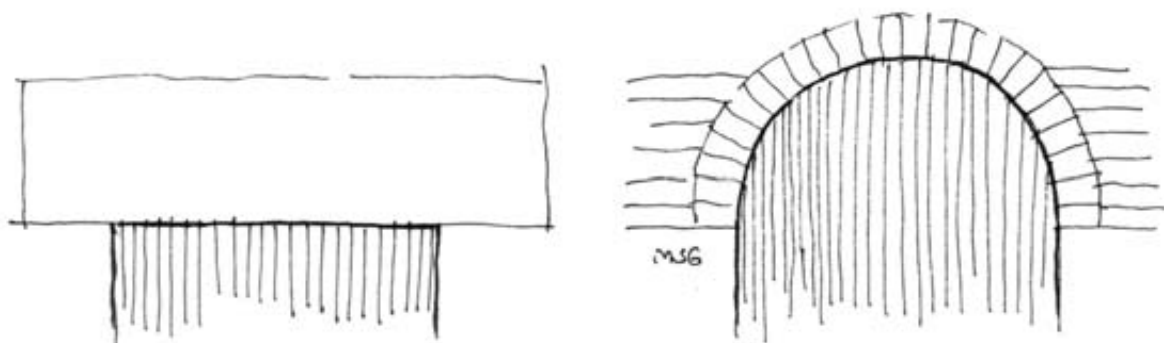
ARTES HUMANAS

Cuando viajemos para ver poblaciones y monumentos, cuando observemos esculturas y pinturas en iglesias y museos, haremos bien si dejamos de dar crédito a los que predicán que no se puede hablar de arte sin levitar y poner los ojos en blanco al mismo tiempo. Recordemos que los mejores artistas de todas las épocas, los indiscutidos, eran señores (y señoras) que padecían los mismos males que nosotros, que entretenían sus días como podían y a los que no dejaban de pesar las servidumbres diarias de la vida (un maño insigne, Luis Buñuel, decía esto mismo de manera muy cruda). Y eran además personas que, independientemente del talento natural, antes de llegar a esos momentos de lucidez en los que lograron crear sus mejores obras habían dedicado largos años a su formación, ya fuese mediante el paso por los talleres gremiales o merced a la obstinación autodidacta y entusiasta con la que, por ejemplo, Van Gogh copiaba vaciados de escayola y láminas de antiguos maestros.

¿Cómo aplicar este enfoque humanizador a las catedrales? Cuando ha sido posible, nos hemos referido a sus autores, aunque en muchos casos, sobre todo en el período medieval, sólo conocemos simples nombres arrojados secamente por los documentos, sin que haya tras ellos el menor rastro de biografía. La humanización de las catedrales puede provenir no tanto de aplicar nombres de mentores y artífices a cada pieza, lo que nos llevaría de nuevo a la enumeración de datos que venimos soslayando, sino a su entera comprensión como resultado de unas ideas y unas épocas históricas determinadas. Quien atienda a esto jamás podrá plantearse que un coro estorba a la perspectiva, o que tal elemento barroco perturba la pureza de un ambiente medieval, porque ese tipo de ocurrencias sólo pueden proceder de la ignorancia; ignorancia de los usos para los que se construyeron estos grandes templos y del carácter, necesariamente diverso, que poseen unos edificios que fueron erigidos a lo largo de varios siglos. Una catedral no es un lienzo de Rembrandt, en el que rechazaríamos añadidos y repintes; como bienes patrimoniales, estos templos se parecen más a las ciudades antiguas, donde agradecemos que haya una casa barroca al lado de otra gótica, y en las que entendemos el enriquecimiento que supone la decantación en ellas de aportaciones de todas las épocas y estilos.

Pues bien, todo se entiende mucho mejor, y además es más admirable y conmovedor, cuando comprobamos que, aparte de personas, detrás de las obras de arte hay siempre unos materiales que en su gran mayoría son humildes, carentes de otro valor que el que le otorga quien se sirve de ellos para la creación. Aceites, pigmentos

en polvo, piedras, colas procedentes de la cocción de huesos y de cartílagos, resinas de árboles, lino, barro... unos se toman según nos los da la naturaleza, otros se refinan o elaboran, pero todos imponen sus condiciones: el artista de formación tradicional, atento a los aspectos técnicos, se moverá siempre entre los estímulos y las limitaciones que conllevan las propiedades y las carencias de los materiales con los que trabaja. En arquitectura, la mayor parte de las formas que solemos considerar desde el punto de vista formal o estilístico responden a necesidades técnicas: el arco, que hoy vemos con la naturalidad descuidada con la que se mira a un viejo conocido, se inventó en Mesopotamia y Egipto, territorios donde la única forma de cubrir ciertas luces era —a falta de madera, y cuando no resultaba posible utilizar piedras gigantes— mediante pequeños adobes dispuestos de forma radial.



Las dos formas egipcias de cubrir un hueco.

Los hombres que pusieron en pie las catedrales tuvieron que atenerse a las características de los materiales con los que contaban, lo que por resultar obvio no es menos digno de atención. En la actualidad estamos acostumbrados a que los materiales de la construcción se encuentren estandarizados y viajen de un lado a otro del mundo, pues su producción industrializada y la facilidad que existe para trasladarlos permiten proveerse sin demasiado coste de los elementos más exóticos, así como unificar la arquitectura: el llamado «estilo internacional», surgido con el movimiento moderno, debe mucho a la revolución de la producción y el transporte. Pero todo esto es un fenómeno reciente, que nos lleva a dedicar un breve apartado a esa cuestión fundamental: la divergencia material, aparte de estilos y formas, entre la arquitectura moderna y la tradicional.

CONSTRUCCIÓN TRADICIONAL Y MODERNA

En cualquier libro sobre arquitectura popular, ocupará un lugar destacado la referencia a los materiales con los que se construye, que son siempre aquellos de los que provee el territorio más inmediato. El arquitecto popular trabaja con lo que tiene más a mano, lo que le facilita el subsuelo (arcilla, piedra) y la flora, silvestre o cultivada (madera, paja), o incluso la fauna —recordemos los cuernos de la torre de Santo Domingo de la Calzada o los huesos que a veces se usaban como pavimento—. El distinto grado de desarrollo se trasluce en el nivel de elaboración (barro crudo o cocido, piedra irregular o labrada, existencia de ornamentación...) que presenten estos materiales. Pues bien, esta correspondencia entre arquitectura y territorio no debe contemplarse sólo en las económicas creaciones populares, sino en casi cualquier edificio histórico. Al respecto, y aunque investigadores de la máxima solvencia denominan «tradicional» a la arquitectura popular, creemos que habría que aplicar ese adjetivo para toda la arquitectura anterior a la producción seriada e industrial de los materiales de construcción.

Hoy contamos con los materiales de los que provee la industria o, para edificios singulares, las variaciones de esos mismos materiales que la propia industria sea capaz de asumir. Como elementos fabricados y elaborados, los materiales modernos responden a unas características previsibles: todo está reglamentado conforme a fichas técnicas que incluyen pruebas de resistencia efectuadas en laboratorio, y en cualquier estudio de arquitectura o de ingeniería es fácil formular cálculos que prevean la viabilidad de una estructura. Aunque todo esto no evita que sucedan percances o errores, la construcción se ha convertido, desde la industrialización de los materiales que empezó a imponerse a partir del siglo XIX, en algo muy diferente a la que tenía lugar hasta entonces, aquella que nosotros denominamos «construcción histórica o tradicional».

Antes de la industrialización y homogeneización de la construcción, los técnicos debían concebir sus edificios, como hemos dicho, de acuerdo con la naturaleza de los materiales que tenían a su alrededor, y una vez elegidos tampoco podían conocer todas sus características, pues los materiales naturales son por definición irregulares: un nudo de la madera o una veta de la piedra pueden influir en el funcionamiento de una estructura.

Dependiendo de los recursos podía o no contarse con elementos traídos de fuera, pues el transporte era lo que más encarecía, por ejemplo, la piedra de construcción. Sólo en el caso de obras especialmente lujosas y relativamente pequeñas

—como los sepulcros de mármol italiano que abundan en nuestro Renacimiento—, podían pagarse los prolongados viajes de sus piezas montadas en carros de bueyes. El transporte era más llevadero cuando se contaba con puerto, ya fuese fluvial o marítimo, lo que explica la abundancia de mármol foráneo en Sevilla, así como la utilización de piedra caliza francesa en la construcción de las catedrales británicas. Salvo estas excepciones —explicables por la facilidad que ofrece el agua, desde los tiempos del antiguo Egipto, para el traslado de grandes pesos—, la costosa importación de materiales foráneos se aplicaba, cuando tenía lugar, a la escultura, y muy rara vez a la arquitectura.

Por eso los edificios antiguos se convierten inevitablemente en muestrarios del territorio en el que se asientan, mediando entre ellos sólo el proceso de elaboración que transforma la piedra, la madera o el barro en materia artística. Sin salir de una catedral, un geólogo podría adivinar las características esenciales del lugar que le sirve de asiento y de proveedor de materiales.

En varios capítulos del libro hemos hecho mención de las piedras con las que se construyeron nuestras catedrales. Se ha hablado de la caliza blanca de Hontoria, de la piedra numulítica de Gerona, del granito de Ávila, de los bloques que llegaban en barcazas hasta las obras catedralicias de Palma y de Sevilla... Catedral y piedra son términos que parecen ir siempre parejos. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando en las cercanías no hay piedra o la que hay no tiene la calidad requerida? En Sevilla lo solventaron, como hemos visto, transportando río arriba los bloques extraídos en las canteras de Sanlúcar de Barrameda. En Zaragoza podrían haber acudido a una solución parecida, dado el caudal del Ebro que pasa junto a ella; y, sin embargo, tras una primera fase románica en la que se usó la allí costosa piedra de sillería, la catedral adquirió su forma tomando los pobres materiales que ofrecía el terreno inmediato: las arcillas de la fértil vega fluvial, los yesos de los cerros semidesérticos que la rodean y, como signo de cierto dispendio, los alabastros de los que Aragón es pródigo y que, como yesos cristalizados que son, no dejan de ser una componenda, frecuente en nuestro país, ante el gravoso uso del mármol.

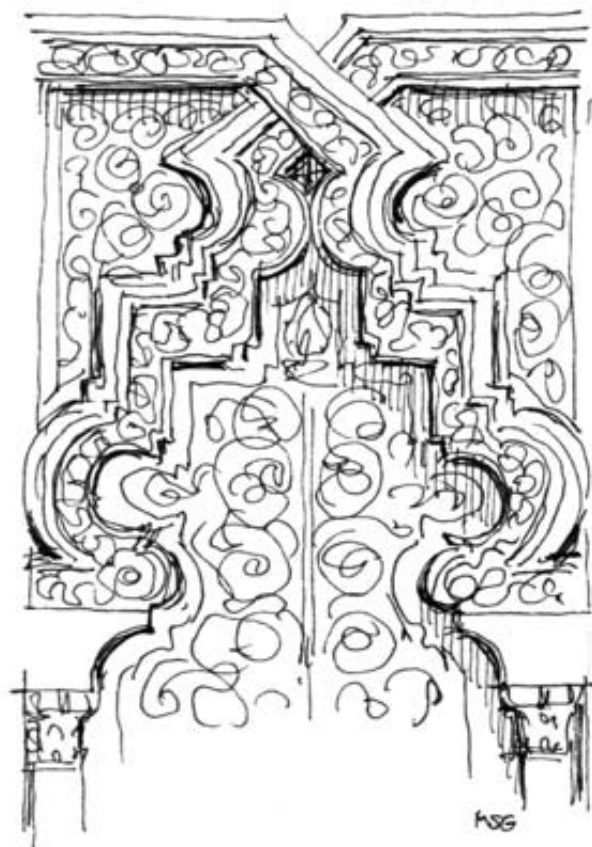
EL ESPECTRO DE YESO

Como en tantas ocasiones que hemos referido, la catedral de Zaragoza se erigió sobre la mezquita mayor, que a su vez ocupaba el solar del templo pagano que presidió el foro de Cesaraugusta. No insistiremos mucho acerca del edificio musulmán, cuya

posible forma se ha propuesto en diversas hipótesis, pero sí llamaremos la atención sobre un suceso único dentro de la historia de nuestro patrimonio, suceso que no hubiese tenido lugar sin la participación involuntaria del yeso.

Antes de contarlo, habremos de acercarnos a las afueras de Zaragoza, donde en un emplazamiento hoy asolado por carreteras y bloques de casas se yergue el palacio fortificado de la Aljafería, el edificio más importante de cuantos han quedado del período taifa. La época taifa comienza con la disolución del califato de Córdoba en multitud de pequeños reinos y llega, a lo largo del siglo XI, hasta las invasiones de almorávides y almohades. La arquitectura andalusí abandona entonces los muros de sillería que abundaban en la anterior época omeya y generaliza el uso del ladrillo, la tapia y el yeso, mucho más baratos y rápidos de ejecutar; pero la pobreza material es compensada por la fantasía puesta en configurar, con los revestimientos de yeso, formas nuevas, provistas de una riqueza plástica sin precedentes.

En la Aljafería se aprecian —tras las restauraciones, que compensaron en parte los daños infligidos durante siglos a un edificio que estuvo a punto de desaparecer— mul-



Arco mixtilíneo de la Aljafería.

titud de motivos extravagantes, como esos arcos que, a falta de referencias, se han bautizado como «mixtilíneos» (o sea, de cualquier forma), o los diseños entrelazados en los que la mirada se extravía como si recorriera los inextricables pasillos de un laberinto. Toda esa decoración de aspecto fastuoso se hacía, tras extender el yeso sobre los muros de ladrillo o tapia, dibujando los motivos con punzones y tallando luego el blando material directamente sobre los muros. A ello habría que añadir la hoy perdida policromía, que aumentaba el efecto deslumbrador y que en origen contribuiría a lograr que se olvidase por completo la intrínseca pobreza material de esa arquitectura.

Pero el yeso ofrece otras posibilidades. Además de poderse tallar o,

incluso, modelar con espátulas cuando está fresco, sirve también para moldear, o sea, para obtener moldes. Y es esa característica la que provocó, de forma inconsciente, el hecho extraordinario al que nos referíamos al comienzo del apartado. La mezquita mayor de Zaragoza tuvo un alto alminar, al que en época cristiana se adosaron algunos muros de la seo. Tiempo después se derribó la torre de la mezquita, y al primer añadido se le fueron adosando otros. Hace pocos años, pudo comprobarse que los albañiles de esa primera construcción que se pegó al alminar cuando este aún existía arrojaron sobre él una gruesa capa de yeso, que se mantuvo tras el derribo del alminar. Esto provocó que permaneciese pegado a los muros cristianos un auténtico molde de una de las caras de la torre musulmana, una impronta que, con los relieves en negativo, es el valioso y exacto retrato espectral de un edificio taifa del cual, sin ese imprevisto molde, desconoceríamos por completo su aspecto.

Antes de abandonar la mezquita, recordaremos algo que ya en su época la convirtió en un caso excepcional en todo el islam, y que debía de provocar mayor impacto al darse en un edificio de ladrillo y yeso: el mihrab, la hornacina que indica a los fieles la dirección de La Meca, estaba labrado en un único y gigantesco bloque de alabastro (algunas fuentes dicen de mármol, pero ambas piedras son confundidas con mucha frecuencia en las descripciones). Es posible que tal bloque procediese, como otros sillares que sirvieron para la cimentación, de la Cesaraugusta romana. Tan preciado y famoso era, que cuando la mezquita fue ampliada se arrastró varios metros el monolítico y pesado mihrab para que pudiera seguir cumpliendo su



El alminar, dibujado por Antonio Almagro a partir de su impronta.

función en el templo reformado. Nada queda hoy de aquella pieza única, pero su existencia es la primera de una serie de sutiles coincidencias entre el desaparecido templo islámico y la catedral que habría de sustituirlo. Sólo habría que preguntarse si algún día el mihrab aparecerá en una prospección arqueológica o si, más bien, su alabastro pudo ser reaprovechado en algunos de los retablos y tumbas que siglos después irían enriqueciendo la catedral cristiana.

PIEDRA DE IMPORTACIÓN

Como en las ciudades de la extremadura castellana a las que nos hemos referido repetidamente, la conquista de Zaragoza por los cristianos a comienzos del siglo XII vinculó el proyecto de construcción de la seo y de la vecina iglesia del Pilar (de la que sólo queda un tímpano de piedra) con las formas románicas, a las que el reino de Aragón estaba unido desde su misma fundación, a finales de la centuria anterior.

En la Zaragoza recién conquistada, durante varios decenios sirvió como catedral la mezquita remozada. Entre finales del siglo XII y principios del XIII se llevaron a cabo en ella importantes obras de construcción y decoración, que llegaron a conformar en el lugar una especie de catedral románica en la que seguían perviviendo, reaprovechados, muchos elementos del viejo templo musulmán. En realidad, de esta primera catedral sólo debieron de hacerse con cierto ánimo de pervivencia una portada a los pies, de la que se han encontrado en las excavaciones los cimientos y algunas esculturas, y los ábsides que aún hoy se conservan.

Las obras de la catedral románica se interrumpieron en el siglo XIII, cuando la toma de Valencia provocó una honda crisis entre la nobleza aragonesa, que había costeado esa conquista sin recibir luego los dividendos esperados. La seo había sido hasta ese obligado parón un edificio promovido con grandes medios, en el que se habían empleado piedras labradas, que por fuerza habría que acarrear desde grandes distancias y en las que, por añadidura, se hacía gala de una rica labor escultórica. Para apreciar lo que pudo significar el uso de piedra importada en la Zaragoza medieval, vendría que hiciésemos un viaje, de norte a sur, por la comarca zaragozana de las Cinco Villas, que en su límite septentrional linda con Navarra. En las poblaciones situadas más al norte (Sos, Uncastillo y Sádaba), la piedra aparece por todas partes —de hecho, sigue extrayéndose en abundancia en nuestros días— y con ella se construyeron los castillos, los palacios, las iglesias y también las casas más sencillas; en Ejea de los Caballeros, más al sur, la piedra se reserva para las construcciones principales, y las

demás se hacen en ladrillo; en Tauste, más cercana a la capital, la alta torre medieval de ladrillo de la iglesia preside un conjunto en el que ya sólo se usa el barro.

Tiene su miga que en Zaragoza la advocación de la Virgen sea el Pilar: un pilar, símbolo del lugar donde apenas hay piedra. En Zaragoza, como en Zamora, el puente más antiguo recibe el nombre de «puente de Piedra»; pero lo que en la ciudad del Duero se debe a la reciente distinción con respecto a otro puente vecino, el de hierro, en Zaragoza se debería a la intención de destacar con ese nombre la rareza del material. Un documento de 1166 se refiere a «una bestia comprada para aquella obra de las cabeceras», alusión indudable a uno de los bueyes que serían imprescindibles para transportar los bloques foráneos hasta la obra de la seo de Zaragoza. El proyecto de erigir un gran templo de piedra caliza en tierras que sólo surten de yeso y barro (en un probable intento de superar a la catedral de Jaca, con la que se inaugura el reino de Aragón) se quedó al fin en un ambicioso y apenas entrevisto espejismo, cualidad fantasmal que hoy se ve aumentada por la imposibilidad de contemplar, confinado tras el retablo gótico, el mayor logro de esa malograda intervención: el riquísimo conjunto escultórico románico que orna por su cara interna el ábside central. Por las



Aspecto interior del ábside principal de la seo.

fotos deducimos que es, pese a su deterioro, una de las obras más singulares de su tipo en España, aunque al fin las circunstancias posteriores del edificio le hayan otorgado un carácter secreto, vedado a los ojos del visitante.

Esta es la primera e imprevista coincidencia entre la mezquita aljama y la catedral: en ambas la piedra (el mihrab de alabastro en la mezquita, los ábsides románicos de caliza en la seo) reforzaba el protagonismo de una zona determinada dentro de unos templos en los que, por la sencillez del resto de los materiales, los raros bloques labrados suponían una doble concesión al lujo y la excepcionalidad con la que a veces el arte antiguo subraya la entidad de lo sagrado.

CABEZA DE PIEDRA, CUERPO DE LADRILLO

Si contemplamos desde la calle los ábsides de la seo, veremos que a la obra de piedra se le superponen muros de ladrillo. Es la imagen material del escarmiento que debieron de asumir los constructores de la catedral, quienes, pasada la crisis económica,



Ábsides de piedra y ladrillo de la seo.

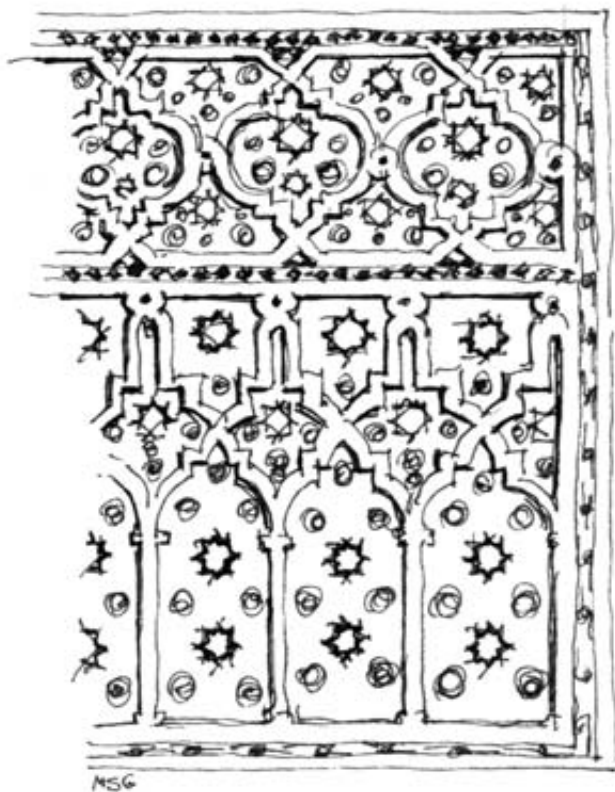
decidieron proseguir las obras haciendo un uso exclusivo de materiales que no hubiese que ir a buscar muy lejos. La feliz fórmula por la que la catedral fue cobrando su carácter vendría a ser una modesta traslación de la vieja anécdota de Mahoma y la montaña: que viajen las personas, no los materiales. De ese modo, el barro y el alabastro de la tierra fueron encomendados a artífices locales (que, por sus nombres, tenían ascendencia tanto cristiana como musulmana) y a otros llegados de ciudades peninsulares, como Barcelona y Sevilla, así como de Francia, Italia y Alemania.

A partir de los comienzos del siglo XIV, cuando se reactivaron las obras, los sucesivos arzobispos, que además tenían lazos familiares con la realeza,

habrían de interpretar un papel señalado como promotores y mecenas. Precisamente en ese tiempo la sede zaragozana se desligó de la archidiócesis tarraconense y se convirtió en cabeza de un nuevo arzobispado. El primero de esos arzobispos-mecenas fue Lope Fernández de Luna, a quien se deben algunas de las mejores galas del templo. Con él se añadió el citado recrecido de ladrillo a los ábsides románicos de piedra, que los convierte en el ejemplo más notable de un fenómeno bastante extendido en territorios donde la piedra escasea (Sahagún, Daroca...): el abandono de ese material a mitad de las obras y su prosecución con ladrillo.

Además de la portada de ladrillo y cerámica (a la que aludiremos al final, cuando hablemos de la fachada de la plaza) y de un cimborrio que —siguiendo la tradición que ya hemos conocido en Burgos y Sevilla— habría de derrumbarse un siglo más tarde, la aportación más valiosa de don Lope fue su propia capilla funeraria, dedicada a san Miguel y que se conoce como «la Parroquieta». Dentro del peculiar régimen de visitas que posee la seo en la actualidad, la Parroquieta funciona en exclusiva como lugar de rezos y celebraciones, y el acceso a ella con intenciones culturales es muy difícil. Quien tenga suerte, esté invitado a una boda o un bautizo o presente ante su puerta la credencial de una piedad real o bien fingida, podrá ver un espacio que combina las soluciones góticas y las islámicas, con una nave con bóvedas de crucería y un presbiterio cubierto por una extraordinaria techumbre octogonal de madera. En ese presbiterio —separado de la nave por una arquería a modo de iconostasio— se encuentra el sepulcro del arzobispo, que se adelanta a otros muchos en el eficaz uso de figuras de llorones, las cuales, por su éxito posterior en el arte gótico francés, suelen denominarse *pleurants*.

Quien, por el contrario, carezca de invitación para cualquier fasto sacramental e, incapaz de mostrar la suficiente unción, sea rechazado por los cancerberos de la Parroquieta, podrá ahogar sus penas ante el muro lateral de la capilla, que es por sí solo una obra maestra de la arquitectura medieval. Este muro plano, en el que las ventanas se abren allí donde hacen falta para iluminar el interior, sin que se dé importancia alguna a la simetría, es un verdadero manifiesto de las posibilidades ornamentales del ladrillo. Las maravillas de ladrillo que abundan en Aragón cuentan con una suerte de resumen en esta pared afiligranada, donde los elementos supuestamente constructivos (arcos, pilares) son expuestos por su cualidad decorativa, y así el pesado muro logra convertirse en un ligero tejido que parece colgar, como los tapices que en el pasado servían de ornato del templo, de las vigas del alero. El efecto se aumenta por la profusión de piezas esmaltadas, hechas por artesanos sevillanos, en las que el humilde barro se encubre y engalana con vivos y brillantes colores.



Detalle del muro exterior de la Parroquieta.

De la esquina de la Parroquieta arrancaba el puente que unía la seo con el palacio arzobispal, aunque ese pasadizo elevado fue demolido a mediados del siglo XX.

LADRILLO ENLUCIDO

Si las obras de don Lope son muestra de lo que se puede hacer con el ladrillo cuando se deja visto, el resto de la seo fue edificándose, a lo largo de varias fases, con ladrillos cubiertos por enlucidos, pinturas y otros revestimientos. Al principio se erigió, a partir de la pétreo cabecera románica, un templo de tres naves; luego se amplió hacia los lados, con lo que pasó de tener tres a cinco na-

ves, y por fin se prolongó hacia los pies, hasta adquirir entonces, a mediados del siglo XVI, la planta que aún hoy se mantiene.

Una modificación tan profunda de la catedral, que afectó a todas sus dimensiones (la anchura, la longitud y la altura) se explica en parte porque, aquí más que en ningún otro caso, lo que interesaba del edificio era su interior. La seo de Zaragoza siempre ha carecido de una clara presencia externa. Desde fuera sólo pueden encontrarse hitos aislados, como una portada o el cimborrio que emerge sobre las cubiertas; pero es una construcción carente de fachadas, envuelta con simples muros de ladrillo que pueden demolerse y volverse a levantar unos metros más allá sin que el edificio vea afectada su coherencia. ¿A qué recuerda esta capacidad de ampliarse en cualquier dirección? Naturalmente, a la que podía tener una mezquita. Los templos islámicos tampoco poseen algo que podamos llamar con propiedad «fachadas», sino muros de cerramiento donde se abren, allí donde mejor vengan, las ocasionales portadas. De hecho, la historia de modificaciones y multiplicación de naves de la seo zaragozana puede considerarse, como alguna vez se ha dicho, una réplica cristiana a lo ocurrido siglos antes en la mezquita de Córdoba.

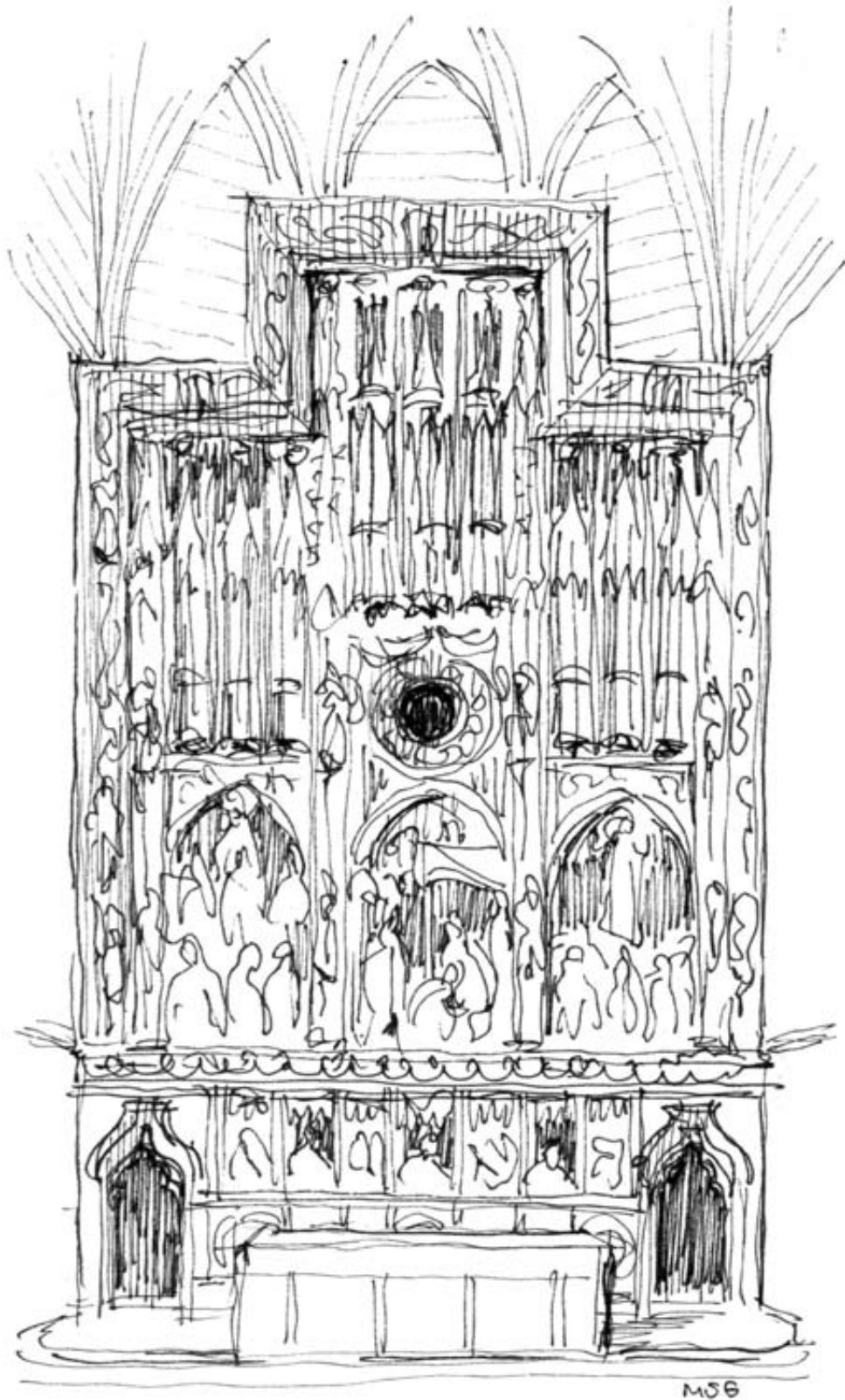
La catedral de Zaragoza, que se diferencia de casi todos los demás templos descritos en que nunca tuvo un proyecto germinal (por mucho que éste pudiera llegar a modificarse), sino que fue improvisándose a tenor de las circunstancias, trasluce en su planta esa naturaleza expansiva, que la aleja de los modelos góticos y la convierte en un eco de las aljamas andalusíes. Además de carecer de fachadas, la colocación y proporciones de los elementos que caracterizan un templo cristiano parecen aquí propios de una mezquita: la nave del crucero no dibuja los brazos de una cruz, sino un delgado corredor ante las capillas de la cabecera semejante a una nave de la *qibla*, en el centro de la cual se situaría el poco profundo presbiterio, iluminado en el tramo anterior por un cimborrio sospechosamente parecido a las cúpulas que preceden al mihrab en la mezquita cordobesa. Solamente el coro y las capillas laterales revelan una concepción espacial y unos usos genuinamente cristianos; sin ellos, al ver la planta de la seo podríamos creer que se trata de un templo musulmán, dispuesto, como es tradicional en numerosas mezquitas, con su planta en forma de T.

RIQUEZA O CONFORT

Excepto la techumbre octogonal de la Parroquieta, de madera, la seo es un edificio completamente abovedado. Desde dentro, los muros, pilares y bóvedas de ladrillo están completamente enlucidos, con un despiece de sillares fingidos que oculta por completo la naturaleza de los materiales que hay bajo esos cuidados revestimientos.

Hubo sin embargo más trabajo en la catedral para los oficios de la madera (dejando ahora aparte a los que aparejaban andamios y cimbras). El arzobispo Dalmau de Mur propició, durante el segundo cuarto del siglo xv, la creación de los dos elementos más relevantes para la solemnidad del culto: el retablo mayor y el coro. No queremos extendernos aquí sobre aquello que el lector tiene a su alcance en cualquier otra publicación: que el retablo de la seo es una de las piezas capitales de la escultura medieval europea, y que en su inicio y continua refacción dio tarea al gran Pere Joan, venido desde Tarragona, y atrajo a maestros extranjeros que, como el alemán Hans Piet d'Anso, contribuyeron a formar la gloriosa escuela de la escultura del Renacimiento en Aragón.

Ateniéndonos al hilo conductor que hemos elegido para hablar de la seo, los materiales que se usaron en su construcción y ornato, lo que llama la atención es el paulatino proceso de sustitución del que fue objeto el retablo. Al principio tenía la parte inferior de alabastro y el resto era de madera, una distribución material debida

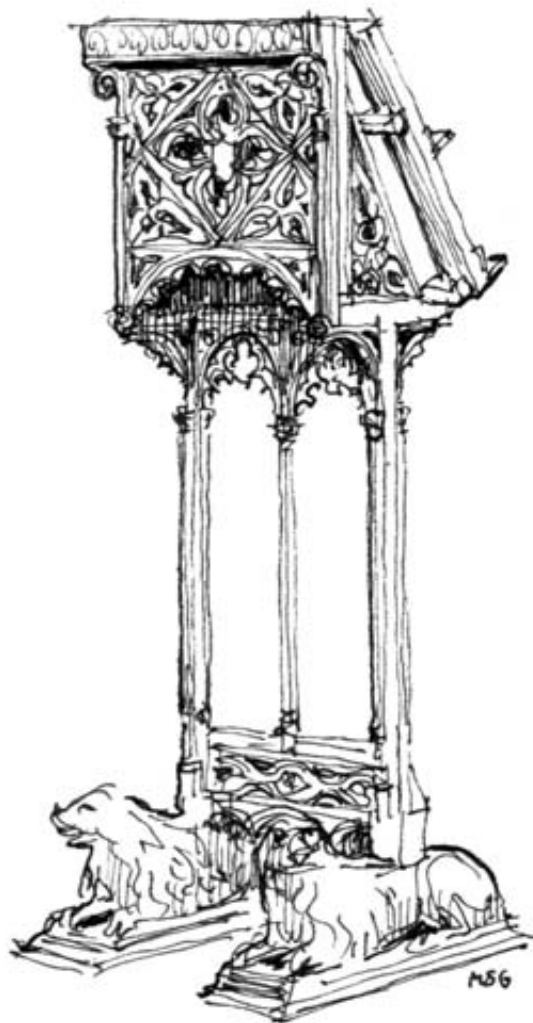


Retablo mayor.

a la necesidad de aislar la madera de la humedad del suelo; pero luego el alabastro fue ganando terreno, y así se sustituyeron poco a poco, según se iba teniendo dinero, las partes originales de madera hasta convertirse el alabastro en la única materia del retablo que ha llegado hasta nosotros.

La construcción de una obra en madera y la sustitución escalonada de sus componentes por otros de piedra, que es lo que se produjo en el retablo de la seo, tiene antecedentes muy remotos. Podemos recordar ahora el templo de Hera en Olimpia, construido con madera y que, merced a las posibilidades económicas o a las donaciones, veía sustituidos algunos de sus viejos postes de madera por columnas de piedra. En el retablo zaragozano, es evidente que la sustitución de las imágenes y de la mazonería (las molduras y otras partes arquitectónicas, normalmente cuajadas de adornos) de madera por otras de piedra dependió de las ocasionales fuentes de financiación, que al fin lograron dotar a un elemento que suele considerarse como «mueble» de una solidez material que lo convierte en una parte más del templo. De hecho, tras ese lujosísimo tabique que es el retablo mayor se encuentra oculto el ya descrito ábside románico, convertido en una sacristía a la que se accede por las puertecillas abiertas en los laterales del cuerpo bajo.

El otro conjunto promovido a la par que el retablo, la sillería coral, mantuvo su concepción original en madera. Es evidente por qué en una obra (el retablo) se tendió hacia el alabastro, y en otra (el coro) se mantuvieron los asientos de roble: las sillerías son siempre de madera por su calidez y comodidad, deseables para un lugar donde los canónigos debían pasar diariamente muchas horas. Recordemos que la frialdad de la piedra fue una de las razones aducidas para demoler, en el siglo XVII, el venerable coro del maestro Mateo en la catedral de Santiago.



Atriol del papa Luna, situado antes en el coro.

EL EJEMPLO DEL ALABASTRO

Durante el Renacimiento, el alabastro siguió usándose en la seo como máxima expresión de lujo, manteniéndose así un eco que, procedente del mihrab monolítico de la mezquita, pasaba por la larga y costosa obra del retablo mayor gótico. Fue un arzobispo renacentista, don Hernando de Aragón, quien promovió la ampliación definitiva de la seo; esa ampliación propició la creación del trascoro actual, al que luego nos referiremos. Don Hernando creó también su propia capilla funeraria, con retablos y sepulcros alabastrinos que cubren casi totalmente los muros. La capilla constituye un peculiar tributo del prelado a sus ancestros, que comprenden desde las efigies reales con las que tenía entronques familiares hasta la presencia de su propia madre, que yace en la pared simétrica a la de la tumba de Hernando. Es curioso recordar la razón de la dedicación de la capilla a san Bernardo. Antes de ser arzobispo de Zaragoza, don Hernando de Aragón fue abad del monasterio de Veruela, aquel donde siglos más tarde Gustavo Adolfo Bécquer escribió sus *Cartas desde mi celda*. Veruela pertenecía a la Orden del Císter, fundada en el siglo XII por san Bernardo.

El resto de capillas laterales fueron ofrecidas a nobles y corporaciones que, al destinarlas a su lugar de enterramiento, contribuyeron a la financiación de la obra. Con



Relieve central de la capilla de San Bernardo.

esto volvemos a recordar que las épocas de auge de las catedrales coinciden en muchos casos con las de la propia ciudad, y así los mismos nobles que siembran las calles de palacios son los que disponen sus sepulcros en las capillas más eminentes. Ninguna otra capilla de la seo muestra mejor esto que la de los arcángeles, que por abreviar suele denominarse de San Miguel. La fundó Gabriel Zaporta, un banquero de origen judío al que Carlos V concedió un señorío, y para su exorno llamó a artistas prestigiosos: las pinturas murales son de Pietro Morone, formado en Roma, y las esculturas se deben a uno de los mejores creadores del manierismo español, Juan de Anchie-

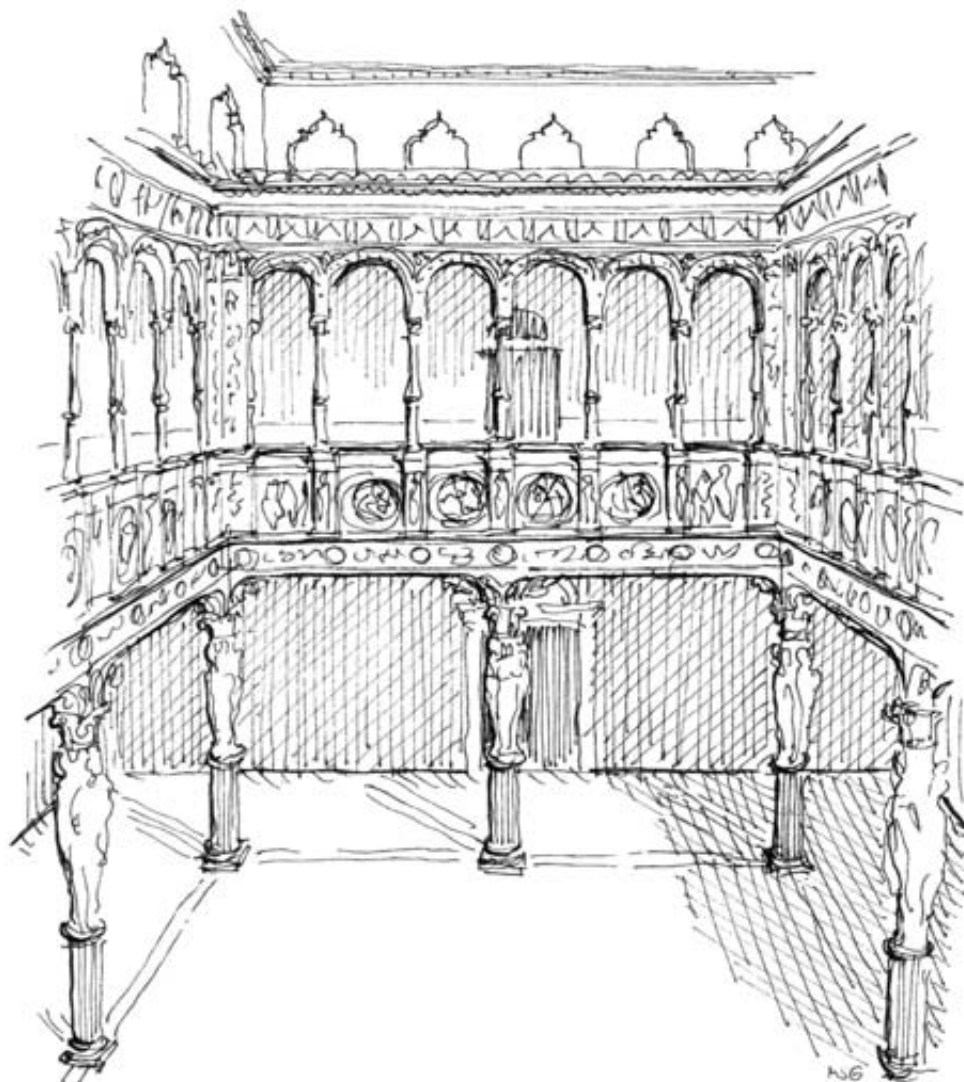
ta, de quien ya vimos obras en Burgos y Jaca. Los relieves y estatuas de este retablo, apoyados por una sutil policromía, son grandiosos, independientemente de su tamaño. La escena central supone una de las cumbres de la escultura de su época; con sus tres apolíneos arcángeles en liza contra los demonios que se apretujan a sus pies, parece una réplica cristiana de las antiguas luchas entre los dioses olímpicos y los gigantes, casi como si fuese un fragmento cristianizado del friso del altar de Pérgamo. El conjunto está complementado por lo que antes se denominaban «artes menores», los pavimentos y alicatados de cerámica de Muel (para entonces, los ceramistas locales habían desplazado a los artesanos sevillanos) y la magnífica reja, que, como casi todas las de la seo, no es de hierro forjado, como es habitual en España, sino de bronce.

El promotor de la capilla lo fue también de un palacio suntuoso, que hasta su derribo en 1904 era conocido como «casa de Zaporta» o «de la Infanta». El patio, que es casi lo único que se salvó, fue vendido por diecisiete mil pesetas y estuvo medio siglo instalado en un inmueble de París, hasta que la Caja de Ahorros de Zaragoza lo compró para devolverlo si no a su lugar original, sí al menos a la ciudad de la que procedía. Con la contemplación de ese patio de piedra y yeso, cuajado de decoración y de representaciones caballerescas y mitológicas, el visitante podrá conocer una réplica civil del ámbito religioso de la capilla de los arcángeles, y completar así la visión de la labor de mecenazgo artístico que podía tener un acaudalado zaragozano del siglo XVI.

No podemos describir todas las capillas de la seo, aunque muchas merecerían ser destacadas. Pero acabaremos este apartado con una referencia a una que complementa de algún modo la de los arcángeles que acabamos de describir, la del Nacimiento, pues también fue creada como panteón familiar de un rico comerciante, en este caso Jerónimo Ferrer. La diferencia principal con la de Zaporta es, aparte de su menor riqueza, que el retablo que la preside no es de escultura, sino de pintura. Contemplando ambas capillas nos haremos pues una idea cabal de la promoción de las artes que, como émulos de sus contemporáneos italianos, llevaban a cabo las familias prósperas del Renacimiento aragonés.

APOTEOSIS DEL YESO

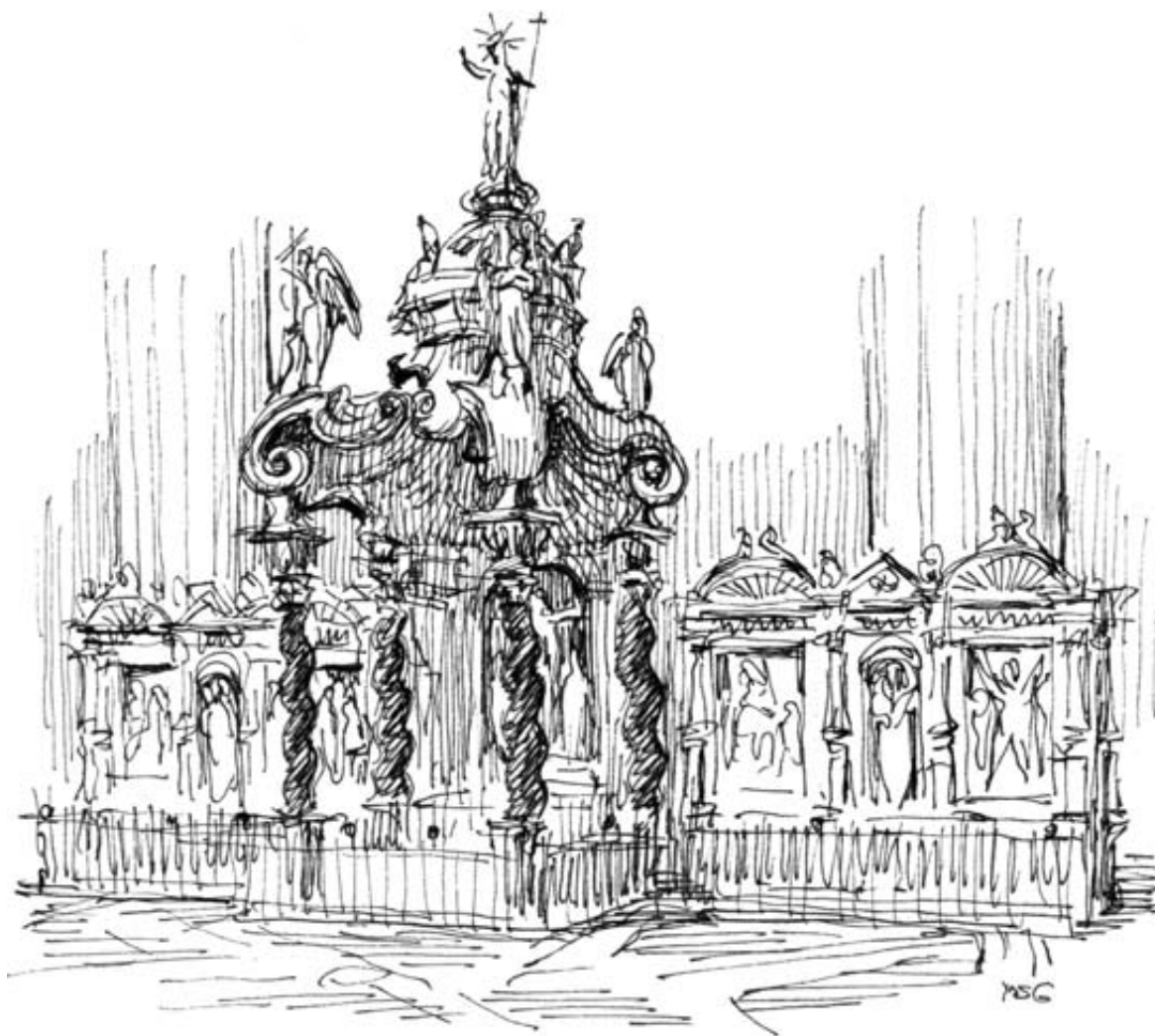
El coro gótico de madera —presidido por un órgano del siglo XV que, aunque reformado, se conserva— cobró un nuevo realce cuando se alargaron las naves del templo, ya en el siglo XVI. La prolongación fue promovida por don Hernando de Aragón, el mismo prelado que había provisto su lujosa capilla, y como consecuencia



Patio de la casa de Zaporta.

del engrandecimiento del templo encargó también la realización de las fachadas externas del coro.

Como la portada de la capilla del Nacimiento, realizada asimismo en yeso, el trascoro fue diseñado por un pintor. La facilidad de labra de ese material, su blandura y economía, dieron como resultado una obra plásticamente riquísima. Cuando no se cuenta con una financiación excepcional, los materiales caros obligan a la contención; pero un pintor consciente de que sus diseños van a ser ejecutados en yeso puede dejar volar su fantasía, y cuajar la superficie de columnillas, de molduras y grutescos, de relieves y de figuras de bulto. La adopción de un lenguaje renacentista se



Trascoro, con fachadas renacentistas y el baldaquino barroco.

compagina en las fachadas del trascoro con un curioso localismo, que hace que las representaciones se conviertan en un repaso al santoral aragonés.

El trascoro, como las portadas de las capillas antes nombradas, es una sinfonía renacentista que termina con una espectacular y prolongada coda barroca. En ese último período, las capillas góticas de la catedral se revistieron con nuevos ropajes, en los que el yeso volvió a hacer valer su capacidad para transformar ambientes con un coste moderado. Los muros de ladrillo de las capillas son aquí bastidores donde prender distintos atuendos, que llegados al siglo XVII se convierten en una explosión escenográfica equivalente a la del teatro de la época; hay incluso una capilla, la de San Mar-

cos, que crea una escenografía literal, una perspectiva fingida que lleva al extremo los hallazgos que a finales del quinientos había logrado Scamozzi en los teatros de Vicenza y Sabbioneta. Creada a principios del siglo XVIII, dispone de una auténtica caja escénica donde exponer, dotándolo de la debida grandeza, el monumento eucarístico del Jueves Santo.

En estas obras ya no se busca la belleza, como la que impera en la riquísima pero equilibrada capilla renacentista de los Zaporta; lo que se quiere con ellas es impresionar, epatar, confundir. Los baldaquinos, hijos pequeños del que levantó Bernini bajo la cúpula de San Pedro de Roma, se suceden en los lados del crucero (capilla de Santiago y de San Pedro Arbués) y en el renovado altar del trascoro, donde las volutas se prolongan hasta convertir el dosel en una especie de gigantesco cefalópodo. Muchas de las capillas se ornan con portadas que parecen inmensas excrescencias, que llegan al paroxismo en los trofeos militares y en los retorcidos esclavos de la capilla de Santiago el Mayor, último y desbordado reflejo de un tema que ya se utilizaba en la Roma antigua y que tuvo su culminación en las estatuas inacabadas que Miguel Ángel concibió para el sepulcro de Julio II.

LOS PARAMENTOS

Estamos acostumbrados a ver los edificios desnudos, con su arquitectura desprovista de ajuar; se nos inculca como un valor la pureza estilística, la claridad de líneas, la desnudez de muros defendidos sólo por los trazos que dibuja la molduración. Luego visitamos los museos y vemos allí, arrancados de su soporte original, los objetos, las pinturas, los tapices. Hemos separado lo que debía estar unido, y tenemos que contentarnos con reconstruir mentalmente la antigua comunión entre unos edificios despojados y unos elementos desprovistos de su contexto.

Entre los objetos que evocan con mayor claridad la tramoya hoy perdida se encuentran los tapices. En España los reyes no tuvieron hasta muy tarde una sede fija, una capital donde residir de forma más o menos permanente, de ahí que la monarquía española haya sido, hasta los tiempos de Felipe II, una corte itinerante. En sus numerosos viajes, los reyes y sus séquitos se hospedaban en palacios y castillos de la nobleza o en conventos y monasterios. Era imprescindible que el ajuar fuese tan portátil como la propia corte; así cumplían su función los arcones y las alfombras y tapices. Cuando se llegaba a un lugar donde pernoctar o pasar varios días, las estancias elegidas como pasajera residencia regia se aparejaban en un instante con sólo desplegar los ricos tejidos

que, allá donde fueran, reharían cada vez un ambiente familiar, dicho sea en el sentido de reconocible. Esa tramoya podía ser permanente cuando también lo fuese el uso dado al lugar: en el palacio real mayor de Barcelona, la sala principal, hoy conocida como «del Tinell», se llamaba en origen *cambra dels Paraments*, por los paramentos o colgaduras que ornarían de forma continua sus hoy despojados muros.



Detalle del tapiz de la historia de la Pasión.

La seo de Zaragoza conserva una de las mejores colecciones de tapices antiguos de nuestro país. Algunos proceden de palacios, otros fueron usados en la misma seo. En ocasiones especiales, los tapices se colgaban de los pilares de la catedral para conformar, como ya vimos en Ávila, espacios y ambientes que unían belleza y reversibilidad. El carácter teatral que podía darse a estas colgaduras parece traslucirse en algunos de los tapices más antiguos, como el de la historia de la Pasión, en el que se ha reconocido con acierto la disposición, a partir de pequeños teatrillos o escenas, de las representaciones teatrales que tenían lugar en la Edad Media.

TORRE Y PORTADA

Desde finales del siglo XVII y hasta mediados del XVIII, la catedral fue engalanándose con nuevas capillas; pero el Barroco no podía permanecer ensimismado en el interior del templo, y necesariamente tenía que volcarse hacia su lugar natural, la escena urbana. Los últimos años del seiscientos se ocuparon en hacer una nueva torre en el lugar donde antes había estado el alminar de la mezquita, el cual se había quedado pe-

queño (pese a estar recrecido con un campanario) en comparación con los abundantes y esbeltos campaniles que habían ido surgiendo en Zaragoza en los últimos siglos. El proyecto para la nueva torre llegó desde Roma, dibujado por Giovanni Battista Contini, discípulo de Carlo Fontana, aunque la mano de obra fue local. Esto último, unido al perfil octogonal que la hermana con torres aragonesas mucho más antiguas, hizo que una pieza concebida en Italia quedase enseñada asimilada por la ciudad. La hermosísima torre se acabó de engalanar tiempo más tarde, con la adición de relieves y esculturas.

Junto a la torre está la fachada principal, levantada entre 1764 y 1767. Es una pieza no muy agraciada, inspirada en un modelo dado por Ventura Rodríguez, que en la vecina basílica del Pilar había creado años antes la que acaso sea su obra



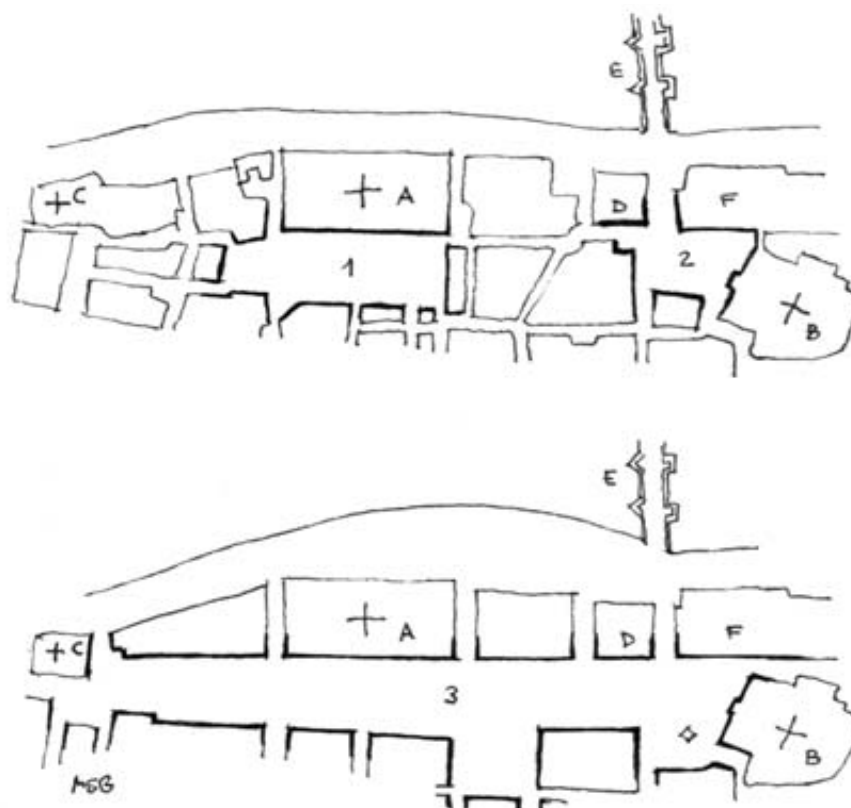
Torre y fachada principal. A la izquierda, el pasadizo de unión con el palacio arzobispal, demolido a mediados del siglo xx.

maestra, la capilla de la Virgen. La fachada de la seo se dispuso para sustituir la antigua portada medieval, que por los restos conservados y por lo que se ve en el ya descrito muro de la Parroquieta debía de ser una maravilla, de ladrillo y cuajada de cerámica esmaltada. La policromía de la portada desaparecida estaba representada en la que vino a sustituirla mediante el contraste de materiales (piedra, ladrillo, yeso), que eran quizá su aspecto más interesante. A causa de la llegada inopinada de Fernando VII a la ciudad, se la quiso adecentar con una mano de pintura, que es como hoy la conocemos.

Es imposible referirse a la torre y la fachada de la seo sin aludir al entorno urbano al que se abren. La seo, que como hemos visto carece de una presencia exterior al uso, fue concebida para quedar inserta en una tupida red de callejuelas, que se ensanchaban formando plazas allí donde resultaba oportuno. Hacia esas plazas y plazuelas se volcaban los elementos significativos, que guardaban entre ambos una mutua proporción. Ya habrá adivinado el lector que conozca Zaragoza que ese equilibrio entre monumento y ciudad pertenece al pasado.

Andrea Navaggero, que viajó por España entre 1524 y 1526, describe Zaragoza como «una ciudad bellísima», con «hermosas casas de ladrillo». Con ese esplendor, acrecentado por lo mucho que se edificó después de la estancia de Navaggero, se ve la urbe aragonesa en la célebre vista de Wyngaerde, así como en la posterior de Juan Bautista Mazo y Velázquez. A principios del siglo XIX, la guerra contra Napoleón fue especialmente cruda en Zaragoza, y entonces se destruyeron edificios notabilísimos como el convento de Santa Engracia; pero una cosa son los efectos de la guerra y otra la destrucción sin motivo. Como si quisiera conmemorar el primer centenario de los famosos Sitios repitiendo algunas de sus consecuencias, la Zaragoza de finales del siglo XIX y principios del XX se entregó, sin la tenebrosa excusa que dan los incendios y las bombas, a la práctica aniquilación de su legado histórico. Cayeron entonces la mayor parte de los palacios renacentistas (Valladolid, entusiasmada ante la instalación en la ciudad de una factoría automovilística, hizo lo propio años después) y se demolió la torre Nueva, que además de una construcción singularísima por su función civil, su original forma y su acusada inclinación, era un preclaro símbolo ciudadano; y, lo peor, se arrasó por completo la forma de la ciudad antigua, sin dejar apenas una calle antigua en pie.

La culminación de esta reforma urbana generalizada se encuentra en la explanada que hoy recibe el nombre de «plaza de las Catedrales», una planicie enorme y desolada en la que sólo los diferentes adiosos acumulados en ella, en forma de monumentos o de mobiliario urbano, impiden que pueda ser utilizada como pista de aterrizaje y despegue de aeronaves. Gestada y materializada a lo largo de bastantes



Plano del entorno de las catedrales de Zaragoza, en el siglo XIX y en la actualidad (abajo). A: El Pilar. B: La Seo. C: San Juan de los Panetes. D: La Lonja. E: Puentes de Piedra. F: Palacio arzobispal. 1: Antigua plaza del Pilar. 2: Antigua plaza de la seo. 3: Actual plaza de las Catedrales.

años, la plaza se finalizó en los primeros tiempos de la dictadura, una época de triunfo neocatólico en la que se soñaría con albergar en ella miríadas de fieles de la venerada Virgen del Pilar. Así se perdió para siempre la relación de los dos templos principales de la ciudad, el Pilar y la seo, con las proporcionadas plazuelas que a ellos se abrían. Aunque hace unos años se trasladase el monumento a los Caídos al cementerio y se llenase el espacio de colosales farolas y otras delicias de los urbanistas modernos, la plaza del Pilar posee el aroma inconfundible del urbanismo fascista, que en sus ejemplos más genuinos es además arribista: como la vía Triunfal que Mussolini perpetró en Roma, la plaza de las Catedrales se apropia de las construcciones antiguas (aquí, las dos catedrales, la iglesia de San Juan de los Panetes o la excepcional lonja) para dotar de una monumentalidad prestada al nuevo espacio dispuesto junto a ellas.

LA RESTAURACIÓN

Con la seo de Zaragoza damos por terminado el libro; y no queríamos acabar con una de tantas hecatombes, casi todas evitables, que han ido mermando irremediablemente el patrimonio histórico de nuestro país. Por eso, para despedirnos con buen espíritu, convendrá hacer un breve y sincero elogio de la moderna restauración de la seo, una de las más complejas y acertadas obras de recuperación arquitectónica y artística que han tenido lugar en nuestro país. Entre las catedrales españolas, el caso de la seo es especial, aunque no único.

Como todavía hoy lo está la desdichada catedral de Tarazona, la seo permaneció muchos años cerrada al público por la peligrosa acumulación de problemas, que en su vertiente más grave, la estructural, fueron acometidos por Ángel Peropadre e Ignacio Gracia. Hubo entonces que corregir cubiertas, atajar humedades y sustituir nada menos que media docena de pilares, incapaces de seguir sustentando las bóvedas. Los autores de la restauración propiamente dicha, Luis Franco Lahoz y Mariano Pemán, se encontraron después de esta primera y urgente fase con un inmueble tenebroso y caótico, necesitado de una operación que se volcase también en lo que define el aspecto y el ambiente del templo: los acabados y ornamentos y el tratamiento de la luz, la cual parecía haberse olvidado de penetrar hasta aquellas naves de aspecto lóbrego.

Una de las razones fundamentales de la restauración, por evidente no menos olvidada, es la de servir para la adquisición de nuevos conocimientos. En la seo se ha hecho una extensa prospección arqueológica, dirigida por José Antonio Hernández Vera, fundamental para discernir las etapas del edificio a lo largo del tiempo y sus precedentes romanos e islámicos. Pero además de la documentación obtenida y de la recuperación real del edificio, las grandes virtudes de la restauración de la seo se encuentran en una serie de decisiones intachables, aunque no muy frecuentes: la consideración hacia los materiales originales, por humildes que sean, el respeto hacia la concepción espacial del templo, con su coro central y sus rejas y retablos, y el nulo personalismo con el que se han afrontado los trabajos. Los restauradores han pretendido recuperar el aspecto histórico del edificio, no imprimir en él vanidosamente su sello.

Sólo la portada dieciochesca, cubierta de pintura blanquecina, supone un desdoro (fácilmente remediable) para la recuperada seo de Zaragoza. Sin embargo, la lividez de esta portada, debida como se ha dicho a una apresurada limpieza a causa de la visita del peor Borbón, quizá sea también comprensible si la vemos como una reacción fisiológica al panorama que hoy se abre ante ella. La seo se debate en la contradicción de haber empezado a disfrutar del mejor estado estético y material de su di-

latada historia al mismo tiempo que el ámbito urbano donde se enclava llegaba al colofón de su grave y también prolongada crisis.

MEDITACIONES A LAS PUERTAS DE UNA CATEDRAL

¿Qué ocurrió una vez pasada la larga y costosísima restauración de la seo? Concluidas las obras, la Iglesia guardó las llaves del templo y retomó el gobierno del edificio. Un edificio que, huelga decirlo, había sido rehabilitado en su mayor parte gracias a los desembolsos estatales. Desde hace siglo y medio es el Estado el que sostiene los antiguos templos, el que envía sus técnicos y el que costea la mayor parte de las obras. No hay nada que objetar: la construcción de las catedrales e iglesias parroquiales fue posible en su día gracias al esfuerzo de toda la sociedad, que cuando no contribuía a través del pago de impuestos, hacía donaciones de bienes y terrenos o participaba directamente en las obras, con sus propias manos o prestando desinteresadamente sus herramientas, carruajes y bestias de carga. La restauración monumental de estos bienes en la actualidad vendría a ser la evolución natural de esta tradición: ya no son los reyes sino los organismos oficiales los que costean parte de las obras, que son encomendadas (al menos, teóricamente) a los técnicos más cualificados.

Como hemos visto a lo largo del libro, esa implicación colectiva en la creación y mantenimiento de los templos tenía sus contrapartidas. La Iglesia los gobernaba y usaba sus espacios más solemnes, pero el resto de la sociedad participaba también en el funcionamiento de esa gran máquina que centraba, en muchos aspectos, la vida diaria. La catedral suponía una prolongación del espacio urbano, donde tenían lugar todo tipo de actividades, aparte de las propiamente litúrgicas. Hay que insistir en que uno de los aspectos clave de las catedrales era la apertura de todas sus puertas, por las que cruzaba de un lado a otro quien lo deseara, sin detenerse a lo mejor más que un momento ante el altar del Perdón, o al encontrarse por las naves con algún conocido. Hoy, para acceder a la seo de Zaragoza tenemos dos posibilidades: abonar la entrada (en ocasiones el pago se denomina «donativo» para evitar impuestos) o asistir a misa. En el primer caso se nos hará entrar por la puerta de atrás; en el segundo, un vigilante fiscalizará nuestro aspecto, no vaya a ser que queramos aprovechar los oficios para ver el templo sin pagar. El escritor Julio Llamazares ha descrito hace poco esa doble experiencia, la de un edificio que es museo por la mañana e iglesia por la tarde, «como esos bares que a cierta hora del día cambian de iluminación y se transforman en pubs nocturnos sin dejar de ser como eran». Puede parecer una comparación

irrespetuosa, pero qué le vamos a hacer si lo de tener un portero que decide quién es o no apto para entrar a la celebración se generalizó en las discotecas antes que en las iglesias.

Dorothy y Enri Kraus, promotores de la restauración de la sillería ovetense, indican que «el concepto de una propiedad común de la herencia cultural ha ido arraigándose en el mundo moderno». Ciertas catedrales, como las de Santiago, Oviedo y León, siguen hoy abiertas a quien quiera entrar, y sólo se cobra entrada, como siempre se ha hecho, a quien desee visitar los museos diocesanos. Pero pagar por el acceso a los propios templos resulta indignante, contrario a la razón y a la historia; a raíz de la instauración del cobro de entradas en la de Segovia, un periodista local afirmó con humor que en la actualidad, para expulsar a los mercaderes del templo, Cristo tendría que sacar antes el tique. Una vez dentro, la instalación de señales para el tráfico de turistas, como en Burgos, o los carteles azulones retroiluminados de la seo zaragozana, que explican el contenido de las distintas capillas como si nos encontrásemos en un «centro de interpretación» catedralicio, producen desasosiego a quien desee entregarse a la meditación y a las sensaciones acordes con el lenguaje de la fe y del arte. Y no pretendamos hacer alguna fotografía, pues seremos severamente amonestados y aun amenazados con la obligación de vaciar, ante los ojos de los empleados de seguridad, la delictiva tarjeta de memoria de nuestra cámara fotográfica.

Si la Iglesia quisiese volver a dotar de sentido a estos grandes templos, si tuviese la voluntad de explotar su verdadero potencial, tendría que abrir sus puertas. Debería prestar o alquilar a bajo precio algunas de sus capillas a asociaciones culturales y de vecinos, convertir los jardines de los claustros en lugar de esparcimiento de los niños, que podrían aprender en ellos a cultivar y cuidar las plantas, tendría que abogar para que las obras de mantenimiento y restauración sirviesen a la formación de nuevos artesanos y a la creación de empleos estables. Los coros, menguado el número de canónigos, deberían recobrase como lugar para la música, y servir de auditorio y de escuela; podría haber formaciones corales de ciudadanos, agrupados sólo por el amor a la música, que tuviesen la catedral como lugar de ensayos; podrían crearse, de acuerdo con los conservatorios locales, cátedras de órgano, y que las clases magistrales se impartiesen en el templo; podrían habilitarse espacios para dar cursos sobre restauración, sobre técnicas de pintura al fresco o sobre tabla, sobre arquitectura y construcción históricas, sobre cantería y escultura, sobre forja artística, sobre vidrieras, para formar nuevos técnicos y divulgar así los sistemas del pasado; podrían convocarse concursos de dibujo y fotografía para jóvenes, basados en temas de la catedral... Todo ello, por supuesto, haciéndolo de forma que fuese compatible y respetuosa con el

culto, el cual se revitalizaría probablemente de forma natural, sin que nadie que deseara acercarse al templo se viese desanimado por el desembolso previo o por la torva preselección de ningún cancerbero.

Todo esto quizá volviese a atraer la atención sobre las catedrales y las convirtiese en motor de recuperación de los depauperados cascos históricos. Además, contribuiría a sacarlas de la turbia sombra novelesca en la que ahora se encuentran, en parte por culpa del ostracismo al que las relegan quienes deberían estar más interesados que nadie en devolverles la vida y el esplendor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, A., «El alminar de la mezquita aljama de Zaragoza», *Madridier Mitteilungen*, nº 34, Madrid, 1993.
- CORRAL LAFUENTE, J. L. (coord.), *La Seo del Salvador. Catedral metropolitana de Zaragoza*, Zaragoza, 2000.
- GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961.
- LABORDA YNEVA, J., *Guía de arquitectura de Zaragoza*, Zaragoza, 1995.
- LACARRA DUCAY, M. C., *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1999.
- LLAMAZARES, J., *Las rosas de piedra*, Madrid, 2008.
- PEÑA, J., «La Seo del Salvador de Zaragoza», *Turiaso*, VII, Tarazona, 1987.
- RINCÓN GARCÍA, W., *La seo de Zaragoza*, León, 2000.

GLOSARIO

Las palabras señaladas con un asterico están incluidas como entrada principal en este glosario.

ADARVE: paseo sobre la muralla, aprovechando su grosor, situado tras las almenas.

También, en las ciudades de influencia andalusí, callejón sin salida.

ALTAR: mesa para la celebración del sacrificio.

ANTEPECHO: protección contra las caídas en un vano o en el pretil de un puente.

APAREJO: forma de elaborar y colocar los materiales con los que están hechos los muros.

ARCHIDIÓCESIS: diócesis mayor que tiene potestad sobre otras.

ARQUIVOLTA: cada uno de los arcos, escalonados y crecientes, que enmarcan las puertas en los períodos románico y gótico.

ARZOBISPO: obispo de una diócesis metropolitana o archidiócesis*.

ATRIO: zona que rodea el templo delimitando en algunos casos su jurisdicción. Con frecuencia se empleaba como lugar de enterramiento.

BAQUETÓN: columnilla muy fina, adosada siempre a un pilar o a un muro.

BARBACANA: muralla que precede a la principal, más baja que ésta, para aumentar su defensa.

CABECERA: parte del templo que engloba el altar mayor y, de haberla, la girola* con sus capillas.

CABILDO: comunidad de eclesiásticos capitulares de una catedral o colegiata.

CADALSO: en arquitectura, cuerpos volados de madera que se colocaban sobre las torres y murallas. También se llaman cadahalsos.

CANÓNIGO: miembro del cabildo.

CANONJÍA: barrio donde estaban situadas las viviendas de los canónigos*.

CAPÍTULO: reunión del clero regular, catedralicio o monástico, llamado así por la tradicional lectura en los monasterios de un capítulo de la Orden de San Benito. Por extensión, se llama también capítulo al lugar de reunión, la sala capitular*.

- CARDO: una de las dos calles principales de las ciudades romanas, orientada de norte a sur, perpendicular al decumano*.
- CÁTEDRA: trono del obispo*, sirve tanto para que presida desde ella determinadas ceremonias como para señalar simbólicamente el papel del prelado en ausencia de éste.
- CENOTAFIO: monumento sepulcral que señala el lugar de una tumba.
- CERCHA: armazón de madera destinado a sostener la estructura de la cubierta; antiguamente se llamaba cuchillo.
- CHANTRE: dignidad* encargada de gobernar el canto del coro.
- CHAPITEL: remate de una torre, que adquiere con frecuencia formas llamativas. Suele estar hecho de madera y forrado con plomo o pizarra.
- CIMBORRIO: torre hueca, formada por tambor y bóveda, situada normalmente sobre el tramo del crucero.
- CIMBRA: estructura provisional de madera que sirve de apoyo a una bóveda o a un arco hasta el momento de su conclusión. La eliminación de la cimbra recibe el nombre de descimbrado.
- CLARISTORIO: serie de ventanales, generalmente situados cerca de las bóvedas, que iluminan el interior del templo.
- CLAUSTRA: conjunto formado por un claustro y sus dependencias anejas. También, espacio comprendido dentro de la tapia que delimita un conjunto monástico.
- CLAUSTRO: patio con galerías que permiten la comunicación entre diversas dependencias y el recorrido por ellas de ciertas procesiones. Suele acoger sepulcros.
- CLAVE: pieza central de un arco o bóveda.
- COLEGIATA: iglesia dependiente de Roma, regida por un clero regular presidido por un prior o abad.
- CORO: lugar de asiento y oración de los eclesiásticos, situado ante el presbiterio*. En las catedrales tiene siempre dos lados en forma de L enfrentados. La posición de cada sitial* corresponde a una categoría, según se encuentre en la sillería alta o baja y de la cercanía al punto central.
- CRENCIA: hornacina situada junto al altar para guardar los objetos sagrados. Es antecesora del Sagrario*.
- CRESTERÍA: en el gótico y en el Renacimiento, remate adornado y calado que corona los edificios por encima de las cornisas.
- CROCHET: motivo ornamental propio del gótico, como un tallo o yema colocado en largas series en las aristas de los remates (pináculos*, chapiteles*, gabletes*...).

- CRUCERO: tramo donde se cruzan la nave mayor longitudinal y la nave del transepto; por extensión, esta última se llama a veces crucero.
- CRUZ GRIEGA: aquella en la que los cuatro brazos son igual de largos.
- CRUZ LATINA: aquella en la que el brazo inferior es más largo que los otros tres.
- DEAMBULATORIO: girola* amplia.
- DECUMANO: una de las dos calles principales de las ciudades romanas, orientada de este a oeste, perpendicular al Cardo*.
- DIGNIDAD: cada uno de los canónigos de mayor rango. Entre ellos estaban el deán, el prior, los arcedianos o el chantre.
- DIÓCESIS: territorio sobre el que tiene potestad una sede episcopal.
- DOVELA: cualquiera de las piezas de un arco o una cúpula.
- FACISTOL: atril central, a veces giratorio, donde se colocaban los libros de canto del coro*.
- GABLETE: remate triangular con el que se adornaban algunas portadas y ventanales en el gótico.
- GÁRGOLA: caño perpendicular al muro que recoge el agua de lluvia y la expelle a distancia suficiente. En muchos casos está tallada con motivos fantásticos.
- GIROLA: prolongación de las naves laterales que, trazando normalmente una curva o un polígono, da la vuelta rodeando el altar mayor.
- GRISALLA: pintura ejecutada con una sola gama de color.
- HASTIAL: cada una de las fachadas principales de un edificio, hecha siempre con muros de fábrica*.
- HUSILLO: torrecilla con el interior hueco, en forma de cilindro vertical, donde van alojadas las escaleras de caracol.
- JAMBA: cada uno de los laterales de un vano.
- LONJA: espacio acotado que precede al templo. También, taller abierto y techado para el trabajo de los canteros, y lugar de comercio para trato mercantil.
- MAMPOSTERÍA: tipo de construcción en el que se utilizan piedras irregulares y manejables, «puestas con la mano», sin necesidad de mecanismos de elevación.
- MAZONERÍA: parte arquitectónica de un retablo*.
- MÉNSULA: repisa empotrada en el muro, muchas veces en forma de capitel, que sirve para sostener algo (estatua, arco, etcétera).
- MIHRAB: en las mezquitas, elemento, normalmente en forma de hornacina, que indica a los fieles la orientación del rezo.
- MINISTRIL: músico laico a sueldo que acompañaba a los cantos del coro*.
- MISERICORDIA: en los asientos del coro*, repisa bajo el asiento destinada a apoyarse cuando la liturgia exige permanecer de pie.

MOCÁRABE: motivo usado en arquitectura desde época almohade. Se aplica para decorar formas en voladizo (arcos, bóvedas, cornisas, etcétera).

MUROS DE FÁBRICA: muros contruidos de forma masiva con materiales duraderos (piedra, ladrillo, etcétera).

OBISPO: prelado a cuyo cargo está el gobierno de una diócesis.

ÓCULO: vano circular, normalmente pequeño y sin tracería*, al contrario que el rosetón*.

PARTELUZ: apoyo intermedio de un vano.

PIES: zona del templo contraria a la cabecera*.

PINÁCULO: coronación en forma de obelisco adornado, situado sobre los contrafuertes* con el fin de aumentar su estabilidad y poder de contrarresto.

PIÑÓN: remate puntiagudo de una fachada.

PÚLPITO: balcón para la lectura y la predicación; muchas veces, la acústica está mejorada con la instalación sobre él de un dosel o tornavoz.

REFECTORIO: en las comunidades religiosas, comedor. Suele tener un púlpito* para las lecturas.

RETABLO: frente, habitualmente ornado con pinturas, relieves o esculturas, que monumentaliza el altar. Su nombre viene de *retro tabulum*, detrás de la tabla o mesa de altar.

ROSETÓN: vano circular, normalmente de gran tamaño y con tracería*.

SACRISTÍA: estancia reservada al clero para guardar las ropas y objetos litúrgicos.

SAGRARIO: lugar donde se guarda la Sagrada Forma.

SALA CAPITULAR: lugar de reunión del cabildo* para el gobierno de la diócesis*.

SARGA: tela donde se pinta con una preparación ligera, sin base de estuco.

SILLAR: piedra labrada de forma regular para formar parte de un muro de sillería*.

SILLAREJO: bloque de piedra escuadrado de forma sumaria.

SILLERÍA: muro formado por sillares*. También, en los coros, la serie de asientos o sitiales*.

SITIAL: cada uno de los asientos del coro, normalmente dotado de apoyo abatible con misericordia* y alto respaldo ornamentado.

TAMBOR: en un cimborrio*, parte vertical que sustenta la bóveda y en la que se abren ventanas.

TAPIA: muro construido con barro prensado y paja, mediante encofrados; cuando se le añade cal, se denomina tapia real.

TÍMPANO: superficie, muchas veces ornamentada, que rellena el espacio de un arco.

TRACERÍA: dibujo geométrico, labrado en piedra, que divide los vanos góticos.

TRASALTAR: en los templos con girola, zona trasera del altar, normalmente reservada a sepulcros importantes o resaltada con gran ornato.

TRASCORO: zona situada a los pies del coro que suele conformarse como un segundo altar dedicado al culto ordinario. También se llama antecoro.

TRIBUNA: espacio amplio y alto, normalmente reservado a la asistencia de personajes privilegiados.

TRIFORIO: galería estrecha, practicada en el grosor del muro, situada entre los arcos que separan las naves y las ventanas del claristorio*.

VALLA: rejas bajas que marcan el pasillo de unión entre el coro y el presbiterio.

VÍA SACRA: en las catedrales hispánicas, pasillo de unión entre el coro y el presbiterio.

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN SEPTIEMBRE DE 2009