

LA OBRA DE LA PUERTA DE SANTA MARÍA EN LA CATEDRAL DE BURGOS (1790-1791)

ANA BERTA NIETO PLAZA

EL NUEVO GUSTO IMPERANTE

La segunda mitad del siglo XVIII es un momento crítico en cuanto a la estética y los gustos artísticos se refiere. Más aun el último tercio de la centuria, cuando las ideas ilustradas, que van calando poco a poco en la sociedad, ayuden a experimentar un cambio progresivo tanto en la cultura como en los círculos económicos y sociales. La corriente neoclásica y academicista va arraigando entre las élites culturales españolas, mientras que el barroco se mantiene en ámbitos más populares y lejanos a la órbita de influencia de las Academias. Este cambio de estética que caracteriza al siglo XVIII, desde el anterior barroco casticista al barroco clasicista y, posteriormente al neoclasicismo académico, venía fraguándose desde la década de los años 20, cuando arquitectos como Fray Pedro Martínez o Tosca, y autores como Otto Schubert, el conde Amor de Soria o el Padre Feijoó, abogan por una sustitución, no sólo de los aspectos formales, constructivos o decorativos vigentes en esos momentos, sino también del sistema de enseñanza de la arquitectura (siguiendo las máximas de Perrault), del gusto y carácter de los propios edificios, dando como resultado el desarrollo de un estilo clasicista. También el cambio de dinastía ayudó al desarrollo en España de las corrientes artísticas que imperaban en Francia, en un primer momento, y posteriormente en Italia, tras el matrimonio de

Felipe V con Isabel de Farnesio. Fueron muchos los artistas foráneos que vinieron a trabajar en las construcciones palaciales de la corona, como La Granja, el Palacio Real, el Buen Retiro o Riofrío; así Juvara, Sachetti, Bonavia, Marchand o Ravaglio, por nombrar a algunos, influyeron sobremanera en la evolución del gusto estético. El peso de los artistas extranjeros y el apoyo que les brindó la corona se manifestó de tal forma, que incluso ellos fueron los que mayoritariamente formaron parte de la Junta Preparatoria para la creación de la Real Academia de San Fernando, ocupando durante muchos años los puestos de profesores de Arquitectura.

Dentro del marco general hispano, se descubre la figura de uno de los principales teóricos de la segunda mitad de esta centuria: la de Antonio Ponz (1725-1792), clérigo y Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1776 hasta 1790, así como infatigable viajero y conocedor de las obras artísticas más importantes de la España dieciochesca. En su famosa obra *Viaje de España* hace un repaso de los monumentos más notables del país, e incluso de otros que él no los considera como tales. En sus escritos, manifiesta una arraigada formación académica y un notorio apego a la estética clasicista, lo mismo que su total rechazo al estilo barroco, del que dice claramente que es un auténtico pastiche. En relación con el estilo gótico, no se desprende de sus escritos una total repulsa, sino que habla casi cariñosamente de él cuando alude a “*los caprichosos adornos de la manera gótica*” (1).

Isidoro Bosarte (1747-1807) es otro de los intelectuales más importantes de fines del XVIII y principios del XIX. Ocupó el cargo de Secretario de la Academia de San Fernando desde 1792 hasta su muerte y, aunque no tan extremas como las de su predecesor Ponz, sus ideas también comulgan con un marcado academicismo clasicista. Cabe destacar que la relación entre ambos no debió ser muy amistosa, ya que en las publicaciones de Bosarte se pueden leer entre líneas críticas a la labor de difusión del arte de Ponz, concretamente a su *Viaje*, donde pone en tela de juicio, no sin cierta ironía, la escasa importancia que da a algunas muestras artísticas que él declara de primera calidad, aludiendo a posibles olvidos o pérdida de notas, mientras se entretenía en planteamientos mucho menos

(1) A. PONZ, *Viaje de España*, II, Madrid, Ed. Aguilar, 1787.

interesantes (2). Fue un encendido defensor de la enseñanza académica y del aprendizaje de las formas antiguas, sobre todo en lo concerniente al ornato.

Sus criterios quedan patentes en sus propios escritos, convirtiéndose éstos, por tanto, en la mejor fuente de conocimiento sobre su pensamiento. Tanto en la *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura* como en el *Viage artístico a varios pueblos de España*, escritas con tan solo seis años de diferencia, se manifiestan conceptos análogos, pero también otros tan contradictorios que no parecen ser de una misma persona en un transcurso tan breve de tiempo, como luego se expondrá en el apartado correspondiente.

Pese a estar ligeramente alejada del círculo de la corte, en Burgos también se registraron voces que propugnaban el cambio hacia la nueva corriente estilística de corte clásico. Quien más influyó durante la segunda década del siglo XVIII, como un primer momento en la gestación de las transformaciones posteriores, fue Fray Pedro Martínez, ya que ocupó el cargo de Maestro Mayor de la Catedral. A partir de 1720, sus estudios sobre arquitectura exponían la diferencia entre el barroco y el churrigueresco, donde los adornos eran la esencia de la construcción, y el clasicismo, identificado con la obra de Vitrubio. Indica que la arquitectura debe ser científica, basada en el estudio de la geometría y las matemáticas, y no sólo construcción aprendida en talleres, de modo que defiende una enseñanza académica en contra del aprendizaje de los gremios (3).

Sin embargo, estas innovadoras afirmaciones de Fray Pedro Martínez, no tienen acogida en ciertos círculos del ámbito religioso burgalés de la segunda mitad de siglo, porque, sin ir más lejos, la retardataria obra de la Sacristía Nueva de la Catedral, concluida en 1765, cuenta con el más efusivo aplauso del Cabildo, como se puede comprobar en los libros de las Actas Capitulares, si bien ya se oían fuertes críticas a la misma (4).

(2) I. BOSARTE, *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las Tres Nobles Artes, que en ellos existen, y épocas a que pertenecen*, I, "Viage a Segovia, Valladolid y Burgos", Imprenta Real, Madrid, 1804, pp. 300-301 y 323-325.

(3) C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Ed. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, p. 2.

(4) A.C.Bu., R. 109, ff. 59-59 vº: Acuerdo Capitulare de 16 de Julio de 1764, donde se recoge el informe de seguimiento de las obras de la Sacristía Nueva, y el apoyo incondicional del Cabildo al citado proyecto.

Podemos considerar también el factor religioso como otro de los fundamentales a la hora de analizar la producción artística de esta segunda mitad del siglo XVIII. Y es que, a partir de 1750, pero sobre todo desde la década de los 80, se introducen y se desarrollan las ideas del movimiento jansenista en España. Esta filosofía religiosa se basaba en una vuelta hacia los preceptos erasmistas del siglo XVI, como la persecución de la más pura espiritualidad, la reacción contra la relajación, la falsa moral y la superstición popular y la lucha contra los jesuitas (5). La base del pensamiento jansenista se asentaba en la obra del holandés Cornelio Jansenio (1585-1638), obispo de Ipres, que en la titulada *Agustinus* intentó analizar la doctrina de San Agustín en los temas referentes a la gracia, el valor de las buenas obras o el favor de la redención (6). Jansenio retomaba las doctrinas de Bayo, condenadas en 1567 y 1579 por la Santa Sede por contener protestas contra la sumisión a la misma. El *Agustinus* se publicó muerto ya su autor, en 1640, y al igual que la obra de su predecesor, fue condenado por el papa Urbano VIII dos años después. Pese a ello, los seguidores de Jansenio no se diluyeron con el paso del tiempo, sino que se mantuvieron en sus creencias y prodigaron la erudición y el estudio de las Escrituras, dando como consecuencia una sucesión de unas 20 condenas hasta el siglo pasado desde la cabeza del Vaticano. Otra de las señas de identidad de los jansenistas era su abierta oposición a la comunidad de los jesuitas, y no solamente por las circunstancias políticas que produjeron su expulsión en el siglo XVII, sino porque algunos de los grandes destructores de esta ideología pertenecían precisamente a la Compañía de Jesús. Fue el caso del padre Deschants, cuyos escritos aparecidos en 1645 manifestaban que Jansenio se equiparaba a Calvino y a Lutero en los temas de la gracia, el libre albedrío, la muerte de Cristo, a la imposibilidad de cumplir todos los mandamientos y la necesidad de pecar de los hombres.

Con estos antecedentes, el siglo XVIII y las ideas ilustradas presentaron un marco más que favorable para la revalorización de las ideas jansenistas entre las élites eclesiásticas intelectuales y erudi-

(5) A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La reforma de la Arquitectura Religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, Madrid, 12-13-14, 1988, 115-116.

(6) ABATE BERGHER, *Diccionario de Teología*, III, Madrid, Imprenta de Don Primitivo Fuentes, 1846, 2ª edición en castellano, pp. 10-16.

tas de Europa y, a partir de la década de los 80 de la centuria, de España. Dentro de este ambiente, amén de otros obispos y arzobispos hispanos, hay que situar la figura de José Javier Rodríguez de Arellano, Arzobispo de Burgos desde el 20 de Agosto de 1764 al 1 de Junio de 1791, hombre de recio carácter, enemigo declarado de los jesuitas y de ideas claramente projansenistas. Como analizaremos más adelante, fue también un generoso mecenas de las artes durante su estancia en Burgos y un abierto admirador de don Antonio Ponz, con quien se carteó y se relacionó artísticamente hablando.

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El 12 de Abril de 1752 se fundaba la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, si bien venía funcionando como Junta preparatoria desde el 18 de Julio de 1744, e incluso se había comenzado a hablar, ya en 1726, de la necesidad de una institución de estas características, tomando como modelo las existentes en Roma, París, Florencia y Flandes. Desde sus comienzos la institución aparece de alguna manera ligada a la corona, pero hay que señalar un cambio entre los Estatutos de 1751, en que la Academia era una corporación docente organizada más o menos libremente, por los propios profesores de las distintas artes, y los definitivos de 1757, en que los mencionados profesores pierden sus anteriores atribuciones para pasar a ser la monarquía quien dirija e intervenga constantemente en todas las decisiones concernientes a la organización, administración y toma de acuerdos de la misma (7). De igual modo, el sentido de la Academia se nos muestra un tanto ambiguo, porque mientras por un lado es el instrumento liberalizador de las artes, al enfrentarse, anular y prohibir a las congregaciones y cofradías de artesanos, como a la de Nuestra Señora de Belén, atribuciones y derechos tales como la expedición de títulos de arquitectura o maestros de obra, por otro se erige en el aparato regulador y difusor de las enseñanzas artísticas y de la recién restablecida estética clasi-

(7) C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Ed. Fundación Universitaria Española, 1989, p. 82.

cista. Es sumamente representativo el artículo 33 de esos Estatutos de 1757, en que se prohibía, bajo fuertes sanciones económicas que, según el “delito”, iban de cincuenta a trescientos ducados, cualquier licencia personal o colegial, como la señalada expedición de títulos, pintar o esculpir desnudos fuera de la Academia, la fundación de otras academias sin la supervisión de la de San Fernando, etc., todo ello en honor de la gloria nacional. Vemos, por tanto, que el espíritu de la Real Academia de San Fernando se basaba en ser la herramienta gubernamental necesaria para ordenar, organizar, reglamentar, vigilar y coordinar tanto la enseñanza como las prácticas artísticas. La razón de esta rigidez, que como dice Claude Bedat se puede definir en la sentencia “*fuera de la Academia ninguna creación artística*”, puede llegar a entenderse por los excesos y arbitrariedades que dominaban en el ámbito de las artes en la España de la primera mitad del siglo XVIII. Algunos de sus ilustres miembros, como es el caso de Bosarte, defienden su creación frente a la anterior “*corrupción y depravación, que llegó á durar entre nosotros hasta la apertura de la Real Academia de San Fernando, cuyo propósito ha sido observar religiosamente la antigüedad, sin consentir arbitrios ni alteraciones en los órdenes de la arquitectura antigua greco-romana. Según este rigor despacha sus censuras la Academia en las trazas que se presentan á su exâmen*” (8). Por tanto, el objetivo a seguir por esta institución era imponer y asegurar el desarrollo del gusto antiguo, sobre todo frente a las composiciones barrocas y rococós. Esta finalidad es clara en las obras de nueva creación, porque en el tema de la conservación y restauración arquitectónica, las pautas a seguir no están perfectamente definidas, como veremos más adelante.

A su amparo, y en ocasiones con arreglo a sus Estatutos, la Corona promulgó Órdenes, Circulares y Cédulas que reforzaban las actuaciones de la Academia y, al tiempo, le conferían mayores atribuciones. Se trataba de privilegios no sólo a nivel institucional, sino también a sus miembros, como recoge el artículo 34 de los definitivos Estatutos de 1757, en el que el rey concede la prerrogativa de nobleza personal a todos los académicos profesores, igualándolos en derechos y exenciones a los hijosdalgo de sangre. Para remarcar aun más el carácter favorecido de todo lo concerniente a la Acade-

(8) I. BOSARTE: *Viage artístico a varios pueblos de España...*, p. 291.

mia, también a los empleados subalternos se les tenían reconocidas prebendas de índole económica y militar.

Este último artículo es de suma importancia porque establece las diferencias entre los artesanos de los gremios y cofradías y los “verdaderos artistas”, es decir, los académicos. A estos últimos se les confería el derecho de proyectar, dirigir, tasar y medir las obras artísticas, sobre todo en lo concerniente al campo de la arquitectura, algo que nunca consiguieron los primeros. Se establecía definitivamente, por tanto, una relación de superioridad de los académicos frente a los artesanos (9).

Aunque la religión fuera un importante factor en la vida de la España del siglo XVIII, los académicos seleccionaron y buscaron a eclesiásticos ilustres e ilustrados con los que asociarse, que, “casualmente”, pertenecían a una corriente ideológica projansenista, como es el caso del arzobispo de Burgos que nos ocupa, Don José Javier Rodríguez de Arellano. La función que debían desarrollar estos hombres de Dios dentro de la Academia era velar por la ejecución, ordenada y acorde con el gusto neoclasicista, de las obras de propiedad religiosa en las localidades donde residieran, evitando a toda costa los perseverantes ejemplos barrocos que se mantenían en los lugares alejados de la Corte y de San Fernando.

Sin embargo, los eclesiásticos solamente podían acceder a títulos de Académicos de Honor o de Mérito, condición reflejada en la Junta Ordinaria de 7 de Junio de 1753, pero “*sin empleo, acción, voz ni voto en la Academia*” (10).

REALES ÓRDENES Y CÉDULAS PARA LA REGLAMENTACIÓN DE LAS NOBLES ARTES EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVIII

Aun cuando, como hemos señalado, la estética clasicista se va imponiendo a lo largo de la segunda mitad de siglo XVIII entre las élites intelectuales y artísticas de la sociedad española, en el ámbi-

(9) C. BEDAT: *La Real Academia de Bellas Artes...*, p. 98.

(10) C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes...*, p. 448.

to popular y en los centros externos a la Corte y su influencia, se mantenía el estilo barroco. Según defiende la doctora Virginia Tovar Martín, “*la producción arquitectónica barroca no estuvo acosada por todos los flancos como tantas veces se ha dicho*” (11), con lo que, pese a la fundación de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y la publicación de sus Estatutos, la diversidad estilística, sobre todo en los campos de la arquitectura y la retablistica, seguía siendo notoria. La Corona, junto con la Academia como su instrumento más eficaz para llevarlo a la práctica, volverá a dirigir las tendencias artísticas en un intento de unificar y clarificar los criterios que “glorificasen el honor nacional”. A esto hay que añadir las graves diferencias existentes entre el Consejo de Castilla y la Academia, ya que sus opiniones contrapuestas en el campo de la arquitectura, como en el caso de la construcción de la iglesia del convento de San Francisco de Madrid, realizada por el arquitecto Antonio Plo pese a la negativa de la Academia (12), provocaron fuertes enfrentamientos. Por tanto, para controlar y dominar a este organismo y otros entes en materia de las nobles artes, era necesaria una reglamentación real que reforzara los Estatutos de 1757 y las prerrogativas que de ellos se desprendían para la de San Fernando y sus miembros. De este modo se promulgan una serie de cédulas y órdenes reales, a fin de conducir y reglamentar las actuaciones y funciones de los artistas, así como para velar por el resultado final de sus obras.

Recogemos un breve compendio de las Provisiones, Cédulas y Órdenes que se publicaron a lo largo del último cuarto de siglo, ya que algunas de ellas, concretamente la de 25 de Noviembre de 1777, afectaron directamente a la obra de la portada del Perdón, que se analiza en este trabajo, tanto que la mantuvo en suspenso a lo largo de unos cinco meses y fue fuente de conflicto entre las distintas partes por su incumplimiento. Además, hay que añadir que el interés que en el presente estudio tienen estas ordenanzas reales, se fundamenta en que favorecieron la gran actividad artística de Fernando González de Lara, porque exigían que los arquitectos mayores, tan-

(11) V. TOVAR MARTÍN, “Criterios de intervención en edificios del barroco madrileño en el reinado de Carlos III”, *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, Departamento de H^º del Arte “Diego Velázquez” (Centro de Estudios Históricos). C.S.I.C., Ed. Alpuerta, 1989, p. 233.

(12) C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes...*, pp. 377-378.

to de Ayuntamientos como de Cabildos, fueran inexcusablemente académicos de mérito de San Fernando, y en el Burgos del último tercio del siglo XVIII el único que cumplía esta condición era Lara.

Una de las primeras en promulgarse afecta al ámbito civil, cuando Carlos III encarga a su Consejo, en Real Orden de 23 de Noviembre de 1777, que prevenga a los Magistrados y Ayuntamientos de toda la nación para que, siempre que se proyectase alguna obra pública, consultasen con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entregando a dicha institución los planos y dibujos del proyecto para su corrección.

En el mismo sentido, pero esta vez entrando de lleno en la jurisdicción eclesiástica, la corona decretó una Real Orden, en 25 de Noviembre de 1777, dirigida a todos los obispos y prelados de las diócesis españolas, indicándoles que, antes de ejecutar cualquier tipo de actuación en los templos, retablos y demás obras, debían enviar a las academias los diseños de las mismas.

Escasamente dos años después, y por no observarse la anterior de la forma deseada, Carlos III dicta otra Real Orden, fechada el 11 de Octubre de 1779, para que el Consejo no admitiese recursos en que los pueblos solicitasen facultad para invertir en obras, si los planos no habían sido revisados y corregidos, previamente, por la Academia.

La Real Orden de 28 de Febrero de 1787 se expidió para reforzar los Estatutos de las academias de San Fernando y San Carlos, en materia de aprobación y expedición de títulos de Arquitectos y Maestros de Obras. Con arreglo al Estatuto XXXIII de la Academia de San Fernando, manda que ningún tribunal, ciudad, villa ni cuerpos eclesiásticos o seculares concedan títulos de arquitectos o maestros de obras, ya que solamente podían ser expedidos por las citadas academias tras la aprobación del correspondiente examen. Se recoge también en esta ley, que los Arquitectos y Maestros Mayores de las principales ciudades y cabildos eclesiásticos de la nación fueran, precisamente, académicos de mérito de San Fernando o San Carlos.

Dicho Estatuto XXXIII, además, impone multas a aquéllos que, sin tener el título de arquitecto o maestro de obras de alguna de las Academias, realizasen los trabajos propios de la mencionada profesión. También se refiere, concretamente, al privilegio de la Cofradía de Nuestra Señora de Belén de dar título de arquitecto y maestro de

obra a sus miembros, el cual, a partir de la presente Real Orden, queda derogado (habiendo aparecido la prohibición ya en el artículo 33 de los Estatutos de 1757 de la Academia).

Es extraordinario ver la dificultad con que se encontró el gobierno y las instituciones pertinentes, en este caso las Academias, para hacer cumplir estas ordenanzas, porque se repiten unas tras otras con el mismo contenido persiguiendo reforzar las anteriores. Así, la Orden Circular expedida por el Consejo el 30 de Agosto de 1789, encargaba la observancia y cumplimiento de las Reales Órdenes anteriores a esta fecha, y en particular la de 23 de Noviembre de 1777.

CRITERIOS DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVIII

La palabra “restauración” es un término que aparece en plena etapa de la Ilustración y ligado a los ambientes académicos e intelectuales, pero con un significado bien distinto al que se le da en nuestros días. La Real Academia de la Lengua considera “restaurar” a la acción de recuperar o recobrar, reparar una pintura, escultura, edificio, etc..., renovar o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que tenía antes. Sin embargo, la “restauración de las artes” en el siglo XVIII hacía mención a la vuelta a los modelos clásicos de Grecia y Roma, basándose en las teorías de autores como Winckelmann y en los hallazgos arqueológicos de las ciudades de Pompeya y Herculano.

De este modo, los conceptos de restauración y conservación del Patrimonio Histórico-Artístico, tal y como actualmente los entendemos, adquieren su significado a partir de la última década del XVIII, si bien, fueron fraguándose a lo largo de toda la segunda mitad del siglo. Anteriormente, cada vez que se acometía una obra, aunque se tratara de actuaciones puntuales sobre edificios históricos, a excepción, claro está, de las lógicas y constantes obras de conservación necesarias para el mantenimiento de los distintos bienes artísticos, tanto muebles como inmuebles, se concebía como un proyecto nuevo, acorde con las modas y gustos estéticos imperantes,

como lo atestiguan la mayor parte de los planes de intervención para las catedrales españolas, tanto los que se llevaron a cabo, como los que no se llegaron a realizar (13). Esta actitud venía dada por la inexistencia de una conciencia valorativa de los bienes artísticos, hasta, como se ha señalado, los hallazgos arqueológicos de la cultura grecorromana, cuyos monumentos serán precisamente de los primeros en ser consolidados o restaurados en el amplio sentido de la palabra, como los templos de Segesta, el Coliseo o el Arco de Tito. Es por aquel sentimiento de la nueva creación, por lo que arquitectos de reconocido prestigio firmaron diseños tanto para los exteriores como para los interiores de estos edificios, desarrollándose una actividad incesante a lo largo de estos últimos cincuenta años. Además, esta política de intervención se vio favorecida desde todos los ámbitos, eclesiásticos, intelectuales, académicos y gubernamentales, ya fuera sugiriendo los proyectos, promoviendo o patrocinándolos, examinando y aprobándolos.

No se trató, por tanto, de planes aislados, sino que en toda la geografía española vieron la luz numerosos programas arquitectónicos sobre edificios del pasado, principalmente en aquéllos de origen medieval y, en particular, los góticos. Así lo demuestran los proyectos de Ventura Rodríguez para las fachadas de las catedrales de El Burgo de Osma y Toledo, irrealizados, y la de Pamplona; el de Julián Sánchez Bort para la de Lugo; el de Ignacio Haam para la Puerta Llana de la Primada de Toledo; los de los exteriores de las de León, Salamanca y Sevilla, o el de la torre de la de Murcia (14). En los interiores de estas "sacras moles" también mediaron los arquitectos de mayor renombre como Francisco Sabatini, que realizó el altar mayor de la catedral segoviana, Juan de Villanueva que concibió la sacristía y la Capilla de Palafox de la de El Burgo de Osma, Juan de Sagarvina-ga que hizo la torre, o Juan Antonio Munar que proyectó el claustro de la de Almería. En el caso del trascoro de la catedral de Segovia intervinieron Juan de Villanueva y posteriormente Ventura Rodríguez, quien, además, acometió la obra del Transparente o Capilla de San

(13) A.A.S.F., Legs. 32-5/2 y 33-5/2, s.f., 1766-1862, Madrid, en los que se recogen proyectos de intervención examinados por la Academia para las catedrales españolas desde la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX.

(14) J.E. GARCÍA MELERO, "Espiritualidad y estética: las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas en el siglo XVIII", *La Administración Eclesiástica del Antiguo Régimen*, Hispania Sacra, XLI, Madrid, 1989, 603-639.

Julián y el altar mayor de la de Cuenca. De igual modo, el interior de la catedral valenciana fue remodelado con la idea de adaptarlo al nuevo gusto academicista (15).

Llama la atención que en esta lista que acabamos de presentar, señalando algunas de las obras más relevantes de la segunda mitad del XVIII, aparezcan principalmente intervenciones en el interior y exterior de las fábricas catedralicias; la razón es que son precisamente estos inmensos edificios los que tienen una evolución histórica y biológica más dilatada en el tiempo por su capacidad de desarrollo, tanto intrínseco como extrínseco, ya que se erigen en el elemento generador y aglutinador de otros aspectos urbanísticos y culturales. Nacieron gracias a la decisión de grandes hombres y, nada más consagrarse, continuaron creciendo y multiplicando sus espacios, a veces transformándolos de manera considerable, favorecidas por la generosidad y el afán de perdurabilidad de otros que les sucedieron. Pero como todo lo que nace, crece y se reproduce, a estas sacras construcciones también les llegó la hora de la "muerte", producida desde el momento en que se les consideró monumentos plenamente acabados, sentimiento que se forja en esta última década del siglo XVIII y que llegará a sus máximas consecuencias a lo largo del XIX.

La figura que marca el cambio en los conceptos y en los criterios de restauración en las artes, a fines del siglo XVIII, fue Isidoro Borsarte; tal es la influencia que ejercen sus escritos en la nueva mentalidad historicista que se desarrollará a lo largo del siglo XIX, que muchos de sus postulados van a ser la guía a seguir hasta la promulgación de la *Ley de Patrimonio Artístico Nacional* de 1933 (16).

En sus pensamientos se plasma una evolución en lo relacionado con este tema, y además se trata de un cambio muy rápido ya que, desde que publica la *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura* en 1798, al *Viage artístico a algunos pueblos de España* de 1804, pasan solo 6 años, y sus opiniones son claramente contrapuestas cuando escribe sobre los criterios a seguir en

(15) J.E. GARCÍA MELERO, "Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, II, Madrid, 1989, 223-286.

(16) L.S. IGLESIAS ROUCO, "La Catedral de Burgos", *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española; las Catedrales de Castilla y León I*, Actas de los Congresos de Septiembre de 1992 y 1993, Ávila, 1994, p. 115.

el campo de la conservación y restauración de los edificios histórico-artísticos. Así, mientras que en la *Disertación...* manifiesta que los añadidos clasicistas no sólo no perjudican en nada a los edificios góticos, sino que los ensalzan por ser un estilo más adecuado, elegante y noble (17), en el *Viage...* propugna que las obras que deban llevarse a cabo en las construcciones antiguas deben realizarse en su propio estilo. Así consta en su libro de viajes, en el capítulo dedicado a Burgos, precisamente cuando describe la puerta del Perdón, donde se decanta por la restauración purista, defendiendo los estilos pasados y alabando las actuaciones en la Catedral de Milán y en la de Strasburgo, al sostener que “*los adornos de estilo gótico no deben picarse ni raerse; pues con semejante operacion se defrauda á la historia del arte de sus testimonios auténticos, que son la existencia misma del cuerpo de sus obras*” (18).

En sus afirmaciones no dejan de encontrarse ciertas contradicciones, porque pese a no ser intransigente con los edificios históricos, ya que admite obras de otros estilos y etapas artísticas cuando no afecten al conjunto arquitectónico (caso del trascoro de la catedral de Burgos), y defender la historia constructiva de los mismos, al tiempo afirma que “*la obra vieja se debe continuar segun su estilo. La obra nueva subsistente por sí no está sujeta al estilo antiguo. La mezcla y confusión de estilos es intolerable, y ninguna obra vieja debe picarse ni acomodarse á otro estilo opuesto*”. Estas aclaraciones nos dan una idea de la disparidad de opiniones existente durante esos últimos años del XVIII y primeros del XIX, tanto que Bosarte se alarga en su exposición porque considera que los principios no estaban tan claros, ni siquiera dentro de las élites académicas y artísticas. Por ende, él mismo también defiende sus propias máximas cuando le interesa, porque en la misma publicación, 45 páginas más atrás, en la 303 y 304, describe la fachada de la parroquia de San Cosme y San Damián de Burgos, de la primera etapa de la “restauración de las artes” y que sustituiría a la original gótica, sin que vuelva a hacer referencia a que las partes que afecten al todo del edificio deban mantenerse en el mismo estilo.

(17) I. BOSARTE, *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1978. En esta publicación Bosarte expone que “añadiendo nuevas obras al gótico iría renaciendo el edificio según el buen arte”.

(18) I. BOSARTE, *Viage artístico a varios pueblos de España...*, p. 259.

Por otra parte, los testimonios críticos de Bosarte, sobre las actuaciones de algunos arquitectos de la “segunda restauración de la arquitectura”, y sus alabanzas sobre algunas obras bajomedievales, nos van acercando paulatinamente al nacimiento de los postulados del mundo neogótico, mantenidos y fomentados por grandes teóricos, arquitectos y críticos en la centuria posterior, tales como Viollet-le-Duc, John Ruskin o Augustus Welby Northmore Pugin.

Es muy interesante que en los primeros años del XIX Bosarte ya hable de la “Conservación Preventiva” de los bienes culturales, un tema puesto muy de moda en nuestros días, como el último grito en los criterios a seguir para el mantenimiento del Patrimonio. Esto es constatable cuando se refiere a la degradación que observó en la piedra de la Escalera Dorada de la catedral burgalesa, donde, lejos de mantenerse como un mero observador y descriptor de la misma, propone incluso cómo detener la ruina de la misma y recomienda su inmediato estudio para una mejor intervención (19).

Fernando González de Lara, como arquitecto neoclásico y fiel representante de los postulados de la Academia, siempre defendió el clasicismo frente al gótico. Así mismo lo expresa en una carta (20) que envía al Fabricero del Cabildo Diego Bernardo de Oruña el 5 de Octubre de 1790, cuando tras la suspensión de la obra por parte de la corona, a instancias de la propia Academia, se exculpa alegando que para elementos y estatuaria gótica, ya existen bastantes en otras puertas y partes de la Catedral, lo mismo que en el interior de la misma. Además, para él, tenían más importancia las labores de consolidación y afianzamiento de la fábrica del edi-

(19) I. BOSARTE, *Viage artístico a varios pueblos de España...*, pp. 311-312. Bosarte proponía hacer una mina que protegiera la pared y puerta de Coronaría de la humedad producida por las lluvias y las aguas de las faldas del castillo. Además, aconsejaba el traspaso a la capilla de Santa Tecla del monumento de Semana Santa, para preservar la mejor conservación de la Escalera Dorada, adelantándose a los defensores del llamado “turismo racionalizado” para los bienes patrimoniales, tan de actualidad en nuestros días.

(20) A.C.Bu., R. 120, ff. 142 v^o-143, Burgos. Acuerdo Capitular de 7 de Abril de 1791, en el que se recoge toda la correspondencia habida desde la carta con el informe de Alfonso Regalado Rodríguez, fechada en 27 de Junio de 1789, hasta el levantamiento de la suspensión de la obra de la puerta del Perdón y la aceptación de las condiciones de la Academia por parte del Cabildo, del arquitecto y del arzobispo, en Abril de 1791. Concretamente en la carta de Fernando González de Lara al fabricero, Diego Bernardo de Oruña, de 5 de Octubre de 1790, se expresa la defensa de su proyecto en base a graves deterioros que sufría la puerta, y un informe de los mismos.

ficio, para evitar ruinas y desprendimientos, que las de conservar elementos de estilos pasados, y además contrarios a su espíritu ilustrado, que nada tenían que ver con la estructura de la Santa Iglesia. Sin embargo, sí fue respetuoso con algunos de los elementos que integran esta fachada principal, pues renovó algunas piezas del antepecho del corredor, inmediatamente superior al primer cuerpo del frontispicio, sin alterar su tracería y conservó los nichos colocados entre las tres portadas. El arquitecto burgalés, por tanto, sigue fielmente los postulados y las máximas de la Disertación de Bosarte, al enfrentarse a la obra de la Fachada del Perdón de la Catedral de Burgos.

Lo mismo que otros arquitectos del momento como Ventura Rodríguez (21), en su pensamiento se reconoce la idea de que los edificios de épocas y estilos pasados estaban inconclusos, por lo que su actuación sobre ellos consistía en seguir desarrollándolos añadiendo obras nuevas que los complementasen, igual que había ocurrido durante los períodos renacentista, barroco o rococó sobre arquitecturas románicas y góticas. De este modo no consideraba sus intervenciones como meras tareas de restauración sino como el producto de una auténtica creación.

LA CATEDRAL DE BURGOS ENTRE 1765 Y 1808

EL ARQUITECTO D. FERNANDO GONZÁLEZ DE LARA

Según consta en el Archivo General Diocesano y recoge el Doctor Payo Hernanz en su Tesis Doctoral (22), Fernando González Julián Madoz de Lara nació en la localidad burgalesa de Ciadoncha el 30 de Mayo de 1724 y su muerte acaeció en Burgos el 25 de Abril de 1806. Casado dos veces, pasó de ser una de las figuras artísticas más importantes del Burgos del último tercio del siglo XVIII, contando con el reconocimiento de los intelectuales académicos de la de Bellas Artes de San Fernando y la confianza del Cabildo metropolita-

(21) C. SAMBRICIO, *La arquitectura española...*, p. 399.

(22) R. J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, II, Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1997, p. 379.

no y del Ayuntamiento, a malvivir en la penuria, el olvido y la enfermedad los últimos años de su existencia.

Su carácter impulsivo le hizo ganarse importantes amistades dentro de los círculos artísticos a lo largo de su carrera, pero también recelos. De hecho, contó siempre con el apoyo y aliento de Ventura Rodríguez, mientras que, por ejemplo, con Juan de Villanueva nunca existió una relación fluida. Isidoro Bosarte también muestra cierto respeto por González de Lara, porque es curioso que en el *Viage...*, en el capítulo dedicado a Burgos, habla de él siempre en positivo, alabando su ingenio, su retablo del convento de la Victoria y sus esculturas de la Cartuja de Miraflores, o señalando la construcción de la Casa Consistorial y la Cárcel Nueva, mientras que cuando critica la intervención en la puerta del Perdón de la catedral, al arquitecto ni siquiera lo nombra, intentando, quizá, salvaguardar su reputación. De igual forma, al tiempo que en los círculos de la Academia su actividad estuvo bien considerada, en Burgos no dejó de tener algún que otro problema.

Siguiendo la norma impuesta desde la proclamación de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y concretamente del ya mencionado Estatuto XXXIII, la figura de Don Fernando González de Lara se nos presenta como la de un arquitecto genuinamente académico. Su formación se realizó en el seno de dicha Institución, obtuvo el título de arquitecto en la misma tras pasar los exámenes pertinentes, el de Académico Supernumerario en 1772, el de Académico de Mérito en 1777 y actuó como un artista plenamente identificado con el espíritu neoclásico. Ensalzado por unos y desdeñado por otros, lo cierto es que Fernando González de Lara fue uno de los mejores arquitectos neoclásicos que trabajó en Burgos y su provincia, favorecido por las propias órdenes reales, a las que ya hemos hecho referencia, y el hecho de que en Burgos no "abundasen" titulados de la Academia ni Académicos de Mérito de la misma, como era su caso.

A la hora de enfrentarnos a su obra, se aprecian claramente diferenciadas dos etapas. La primera recoge sus últimos años de formación y el inicio de su carrera como arquitecto y ensamblador de retablos, en concreto desde la edición de Premios de la Academia de 1760, con la presentación de dos proyectos: un Ayuntamiento con pórtico y un complejo hospitalario. Sus obras más tempranas, de la década de los cincuenta, son el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Pam-

pliega (1754), presidido por una dulce imagen claramente rococó, y los colaterales de la colegiata de San Pedro de Lerma, de traza simplificada y planta recta (1757) (23). La característica fundamental de este primer período es la concepción de sus proyectos bajo esquemas y composiciones todavía barrocas, líneas curvas y gran movimiento aunque sin caer en excesos. En 1763 lo encontramos trabajando en la ejecución de tres retablos en la Catedral de Burgos para la capilla de las Reliquias, diseñados por Fray José de San Juan de la Cruz (24), y otro para la de San Juan de Sahagún, éste en 1769 según diseño y trazas de José Cortés del Valle, pero con la introducción de alguna modificación personal (25). Por la confección de la arquitectura del retablo mayor de la capilla de San Juan de Sahagún, González de Lara cobró la cantidad de 6.700 reales. A esta primera etapa pertenecía también el desaparecido retablo mayor del convento de las Doroteas en Burgos, realizado hacia 1764, de estilo transitivo en cuanto a la búsqueda de formas clasicistas y sobriedad en la ornamentación (26).

Es en sus modelos escultóricos, frente a los trabajos de ensamblaje de retablos o de arquitectura propiamente dicha, donde más se aprecia la tradición rococó, ya que sus imágenes, como la del Rosario de Pampliega o la Inmaculada de la colegiata de Lerma, presentan rostros dulces y amables, impetuosos pliegues, actitudes movidísimas, etc.

Pero a partir de 1772 podemos considerar que comienza otro período artístico, pues sus dibujos y proyectos se forman bajo esquemas clásicos con referencias renacentistas, como el “Templo del Honor y la Inmortalidad” que envía a la Academia para acceder al título de Académico de Mérito de la misma, que obtendría en 1777, y el “Templo con habitación para dos capellanes”, por el que le concedieron el título de Arquitecto Supernumerario también en 1772 (27), o el proyecto para el Arco del conde Fernán González. En

(23) R. J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca...*, I, 338, p. 348.

(24) M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos 1866, Edición facsimilar de 1983, p. 93.

(25) M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del Templo Catedral...*, pp. 91-93. I. CADINANOS BARDECI, “El arquitecto Fernando González de Lara: notas a su vida”, *B.I.F.G.*, Burgos, 204 (1985), 61-62.

(26) R. J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca...*, I, p. 51.

(27) A. QUINTANA MARTÍNEZ, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983, pp. 88-89 y 100-103.

este mismo año ejecuta el retablo mayor de la capilla de Santiago de la catedral burgalesa, en el que compitió con José Cortés del Valle, con una traza mucho más lineal y rigurosa, como correspondía a la nueva estética neoclásica (28). Incluso las imágenes que hiciera para este retablo son mucho más sosegadas que las de su primera etapa artística, rostros serenos, paños plegados de forma lineal, etc. La confección del mencionado retablo se ajustó en 18.600 reales, pagados al maestro en tres entregas de 6.200 reales cada una, entre 1772 y 1773 (29).

Siguiendo la misma línea clasicista diseña la fachada de su propia casa, que actualmente custodia el Museo de Burgos, pues dispone la puerta bajo un arco de medio punto flanqueado por jambas y pilastras a la manera renacentista italiana, coronado por un friso pseudodórico y rematado éste por un frontón curvo muy volado (30). Quizá lo más interesante de la fisonomía de esta puerta es su enorme parecido, sobre todo desde el punto de vista compositivo, con la que se abre en la torre del Monasterio de las Huelgas, ésta de 1794 (31).

La amistad que unía a Fernando González de Lara con Ventura Rodríguez le acarreó numerosas ventajas, entre ellas el que en 1774 el Consejo le adjudicara la ejecución de la Cárcel Nueva en la Plaza del Mercado bajo los planos de Francisco Alejo de Aranguren, ya que el propio rey había pedido consejo a Rodríguez sobre la persona que debía llevar a cabo dicha obra, y él recomendó a González de Lara, arquitecto también del gusto del Intendente de la ciudad.

Además de trabajar como arquitecto municipal y del cabildo, realizó obras para particulares, como las tres casas que levantó hacia 1778, en un antiguo solar que el duque de Abrantes había ven-

(28) M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del Templo Catedral...*, p. 111. I. CADÍÑANOS BARDECI, "El arquitecto Fernando González de Lara...", p. 62.

(29) A.C.Bu., Libro de Cuentas de la Fábrica y Mesa Nueva desde 1770, 3-3 vº (1771, 1772 y 1773).

(30) J. L. MONTEVERDE, "El conde Fernán González y el arquitecto Don Fernando González de Lara", *Correo Erudito*, año II, nº 13, p. 83. B. OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, "Datos curiosos acerca de algunos objetos del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Burgos", *B.I.F.G.*, Burgos, XVII, nº 168, p. 465. I. CADÍÑANOS BARDECI, "El arquitecto Fernando González de Lara...", p. 63.

(31) A. B. NIETO PLAZA, *Actividad artística en la fábrica de la Catedral de Burgos de 1765 a 1808*, Trabajo de investigación del Programa de Doctorado 1995/97 "Patrimonio histórico de Castilla y León" de la Universidad de Burgos (inérito), Burgos, 1999.

dido, cercano a los cubos de la muralla, en la zona denominada Quemadillo.

También llevó a cabo, entre los años 1779 y 1780, la construcción de casas en el Corral del antiguo Colegio de Jesuitas, sito entre las calles Cantarranas la Mayor (actual Almirante Bonifaz) y Cantarranas la Menor (San Lorenzo), encargadas por el Rector del Seminario de San Jerónimo. Al acometer esta obra abría un nuevo paso entre ambas calles que se denominó C/ San Carlos, en honor al monarca reinante, con el consentimiento del Ayuntamiento (32). Cinco años antes, sobre la misma propiedad de los jesuitas de Cantarranas la Mayor, realizó un proyecto destinado a la edificación de una Escuela de Primeras Letras y Gramática, plasmando la utilización de piedra de páramo para los cimientos, y alternancia de ladrillo y piedra dura de Hontoria para los enmarcamientos de los vanos, como venía siendo su estilo en esta época (33).

A lo largo de su carrera no sólo llevó a cabo obras de nueva planta, sino que también le fueron encargados trabajos en edificios históricos, entre los que hay que citar la reedificación de la iglesia de San Juan Bautista en Huérmeces, estudiada por el profesor A. C. Ibáñez Pérez (34), y la torre de la iglesia de Cobia.

Abordó también tareas de reconstrucción y de restauración; en este sentido, acometió sobre todo obras públicas y puentes, ya fuera elaborando informes y proyectos, como el del puente de Tordómar en 1777, el puente de Almazán (Soria) en 1787, dos puentes en Peñaranda y uno en Aranda de Duero en 1789, el de Encinas de Esgueva (Valladolid) en 1796 y el de Villovela en 1799, o ejecutando directamente las obras, como las del Palacio Ducal de Lerma en 1784 y la reforma del parador del barrio de la Vega en 1786 (35).

A la par, durante estos años, la Academia y el Consejo de Castilla le encargan numerosos proyectos, sobre todo obras públicas como puentes, en los que trabaja bien solo, o bien con otros arquitectos

(32) A.M.Bu., Obras Particulares, Sg. 17-1497. A.M.Bu., Sg. C-101/4.

(33) L. S. IGLESIAS ROUCO, *Arquitectura y Urbanismo en Burgos bajo el Reformismo Ilustrado...*, p. 82.

(34) A. C. IBÁÑEZ PÉREZ, "La iglesia de San Juan de Huérmeces (Burgos), obra del arquitecto D. Fernando González de Lara", *B.I.F.G.*, Burgos, nº 186, p. 813.

(35) I. CADÍÑANOS BARDECI, "El arquitecto Fernando González de Lara...", pp. 66-78.

tos de renombre como Álvarez Benavides, Ochoa, Sagarbinaga y Olaguíbel (36).

Pero sus realizaciones más conocidas fueron el proyecto para una nueva Plaza Mayor en Burgos, que no llegó a materializarse, la dirección y ejecución del nuevo Ayuntamiento (37), la construcción del Paseo del Espolón (38) y el proyecto del Teatro (39).

Pero quizá lo más importante que ahora nos ocupa es su actuación en la Catedral de Burgos, donde trabajará como arquitecto de las obras de la iglesia hasta 1791: el enlosado de la iglesia (cambiado posteriormente, en 1869, a instancias del arzobispo Don Fernando de la Puente y Primo de Rivera) y la fachada del Perdón o de Santa María. Ambas actuaciones fueron llevadas a cabo bajo el patrocinio del arzobispo Don José Javier Rodríguez de Arellano.

LA ACTUACIÓN DE GONZÁLEZ DE LARA SOBRE LA FACHADA DE SANTA MARÍA. LA PUERTA REAL HACIA 1753 Y LA OBRA DE 1791

Una de las primeras crónicas que tenemos sobre la portada del Perdón de la Catedral de Burgos aparece en un capítulo, titulado *Figura de Burgos*, perteneciente a un manuscrito anónimo de fines del siglo XVI o principios del XVII, que viene a ser algo así como el precedente de los "libros de viajeros" de los intelectuales del siglo XVIII (40). Notable debía ser la muestra escultórica que ofrecía la fachada, a juzgar por las palabras de aquel anónimo escritor, ya que de ella dice que la puerta "(...) es llamada la Real, por ser obra sumptuosa y de rara escultura. En la qual sobre tres puertas están

(36) C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración...*, pp. 336-341.

(37) A.M.Bu., Obras Públicas, Leg. 18-512. L. S. IGLESIAS ROUCO, *Arquitectura y urbanismo en Burgos bajo el Reformismo Ilustrado...*, pp. 68-71. I. CADIÑANOS BARDECI, "El arquitecto Fernando González de Lara...", pp. 67-68. R. J. PAYO HERNANZ y A. B. NIETO PLAZA, "Ornato y amueblamiento de las nuevas Casas Consistoriales (1783-1790)", *B.I.F.G.*, Burgos 216, (1998), 69-101.

(38) A.M.Bu., Contabilidad y Hacienda, Sigs. 9-186 y 9-145. L. ALBERDI ELOLA, *Breverías Burgalesas...*, pp. 106-108.

(39) A.M.Bu., Obras Públicas, Leg. 18-1214. A.M.Bu., Leg. C2-4-18/11. A.A.S.F., Leg. 4/140, Actas de la Comisión de Arquitectura, p. 11. L. S. IGLESIAS ROUCO, *Arquitectura y urbanismo en Burgos bajo el Reformismo Ilustrado...*, pp. 76-79. I. CADIÑANOS BARDECI, "El arquitecto Fernando González de Lara...", pp. 75-78.

(40) EULOGIO VARELA, "Figura de Burgos", *B.I.F.G.*, Burgos, XIX, 177, (1971), 695-710.

mui al natural, relebados Don Fernando el 3º y San Francisco y Santo Domingo, quando la binieron a bisitar con las mesmas çeremonias con que allí les resçibió. Todo el restante de la dicha portada, es obra de imágenes y tabernáculos de subtil escultura”.

Pudiera no ser extraño que las escenas principales fueran las visitas de estos patriarcas de la Iglesia a la catedral burgalesa, ya que la presencia de estas importantes personalidades eclesiásticas en la “Santa Iglesia de Burgos”, hacia 1213 San Francisco y 1210 Santo Domingo (41), debía estar muy fresca cuando se comenzaron las obras de la nueva catedral gótica y, debido a la rapidez de construcción de esta primera fábrica, cuando se levantó la fachada del Perdón o de Santa María.

Sin embargo, otras fuentes, como el padre Palacios, vecino de Burgos y constante contemplador de la catedral, nos hablan del tema de la Coronación de la Virgen (42): *“Está adornada esta puerta con muchas, varias y hermosas figuras del natural de Santos y Profetas y su arco con otras muchas figuras de Apóstoles y Evangelistas y otras diversas figuras que todas ellas están repartidas con bellísimo arte y disposición. En el medio de ella por coronación están las personas de la Santísima Trinidad y más abajo el tránsito de la Reyna del Cielo. Esta puerta divide en dos una grande pilastra en la que se mira una imagen muy preciosa mas que del natural de María Santísima”.*

El cuerpo bajo de la fachada, y debido a las rigurosas condiciones climáticas a las que está expuesto, siempre contó con obras de conservación, como demuestran los libros de fábrica del Archivo Catedralicio y recoge D. Teófilo López Mata (43). Así, en 1514 se realizaba un pago al cantero Diego de Colonia, hijo del maestro Juan. Pero las noticias referentes a actuaciones verdaderamente importantes sobre esta portada se remontan al siglo XVII, primero a 1642, debido a los destrozos que causó el huracán del 16 de Agosto de ese

(41) E. FLÓREZ: “Monasterio de San Salvador de Oña y de sus Santos”, *España Sagrada*, Madrid, Ed. Antonio Sancha, 1771, T. XXVI, p. 308. (Ed. facsimilar, Burgos, Ediciones Aldecoa S.A., 1990).

(42) FRAY BERNARDO PALACIOS, “*Historia de la Ciudad de Burgos*”, Manuscrito conservado en el Archivo Municipal de Burgos.

(43) A.C.Bu., Libro de Fábrica de 1692 a 1725 (nº 5) y siguientes. T. LOPEZ MATA, *La Catedral de Burgos*, Burgos, Ed. Hijos de Santiago Rodríguez, 1966 (2ª ed.), p. 41.

año, por el que hubieron de recomponerse pináculos, gárgolas o el enlosado de atrio, y posteriormente al año 1663, cuando, con motivo del ensanche y remodelación de la Plaza de Santa María, el maestro de cantería trasmerano Juan de la Sierra Bocerreyz y el maestro escultor, también de Trasmiera, Juan de Pobes transformaron las puertas laterales. La obra consistió en la sustitución de la estructura y esculturas góticas, por sendos vanos adintelados coronados por óvalos y tímpanos con la representación escultórica de la Asunción-Coronación y la Concepción de la Virgen María (44).

Pero la intervención que más afectó a la fisonomía de esta fachada se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII. En el año 1753 el Cabildo encarga a Francisco de Baztigueta el desmonte de algunas estatuas y adornos de toda la portada porque, debido a agentes atmosféricos como el viento y la lluvia, muchas estaban excesivamente deterioradas y amenazando ruina. Un par de años después tuvo que volver a afianzar otras esculturas, esta vez de la galería (45), y las actuaciones de desmonte de la estatuaria del primer cuerpo del frontispicio se continuaron en 1768, tras la alarma suscitada por el fabriquero ante su mal estado (46), y el informe de los maestros Domingo de Ondátegui, Juan Miguel de Mendieta y el mencionado Baztigueta.

El visible deterioro que mostraba el cuerpo bajo de la entrada principal del templo, lo recogió ya Don Antonio Ponz en el tomo XII de su *Viage de España*, cuando dice que “entre los ornatos de la arquitectura se ven varias estatuas destruidas en gran parte y consumidas del tiempo” (47), y lo que parece claro, tanto por los testimonios escritos como gráficos, es que la obra escultórica debió ser una de las mejores muestras del gótico del XIII, como señala el propio

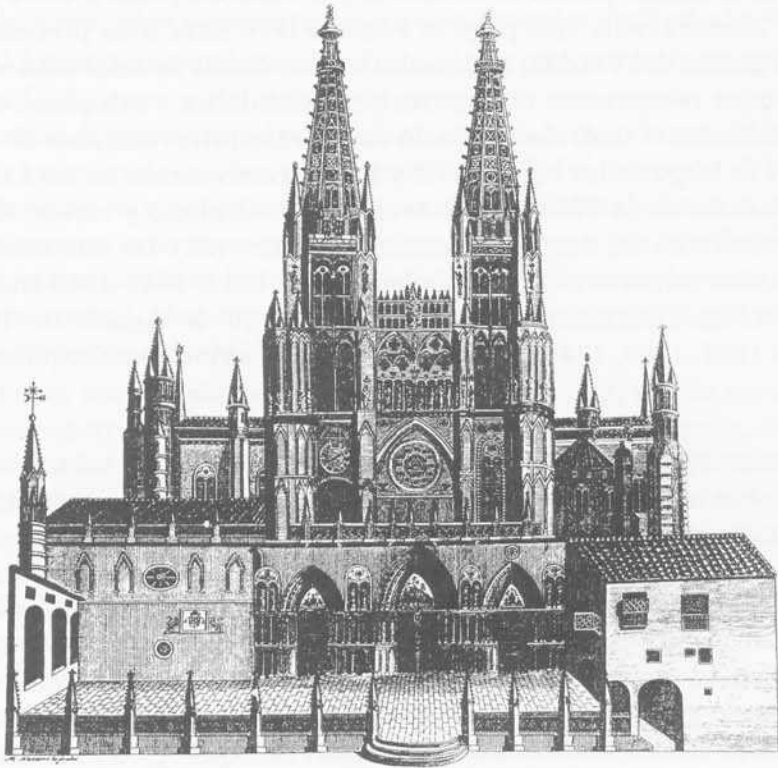
(44) A.C.Bu., Libro de Cuentas de la Fábrica de 1562-1643 (nº 3), f. 284 vº. A.C.Bu., Libro de Cuentas de la Fábrica de 1643-1691 (nº 4), f. 286. J. MATESANZ DEL BARRIO, *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*, (Tesis Doctoral), Valladolid, 1997, pp. 608-616.

(45) A.C.Bu., Libro de Cuentas de la Fábrica de 1726 a 1771 (nº 6), f. 389 vº: Cuentas del año 1753. A.C.Bu., Libro de Cuentas de la Fábrica de 1726 a 1771 (nº 6), f. 409 vº: Cuentas del año 1755.

(46) A.C.Bu., R. 111, f. 103 vº, que recoge, en el Cabildo Ordinario de 18 de Noviembre de 1768, lo siguiente: “El señor fabriquero dio cuenta de que la fachada de la Puerta Principal padece alguna ruina y en las estatuas, ocasionada de las continuas aguas y vientos y por su mucha antigüedad, y que se hazia preziso ocurrir con prontitud a su remedio. Y entendido, se acordo que dicho señor fabriquero de la mas prompta prouidenzia a fin de su reparo”.

(47) A. PONZ, *Viage de España*, T. XII, Madrid, Ed. Aguilar, 1787, p. 556.

Ponz al escribir “*aún se reconocen en algunas partidos bastante buenos y cabezas grandiosas*” (48), y refleja el grabado incluido en el tomo XXVI de la *España Sagrada* del Padre Flórez (49).



Vista de las torres y fachada principal de la Catedral de Burgos.

Pese a todo, algunas noticias demuestran que no fue sólo desmantelar el primer cuerpo del imafronte, porque en los pagos realizados entre los años 1766 y 1769 se contempla una partida al pintor de la fábrica por “*dar color a la figura nueva de la Puerta del Per-*

(48) A. PONZ, *Viage de España...*, p. 557.

(49) E. FLÓREZ, *España Sagrada...*, T. XXVI, p. 404.

dón”, lo que significa que pudieran estar reponiendo o renovando algunas esculturas y la policromía de la fachada (50).

Al tiempo, se realizó una primera actuación sobre el pavimento del atrio de Santa María y la balaustrada del segundo cuerpo, obra que duró algo más de dos meses y que fue dirigida por Baztigueta; en ella se utilizó piedra de Hontoria y el costo ascendió a 4.679 reales y 28 maravedís, que pagó la Fábrica (51). Esta zona precedente de la puerta del Perdón, antepecho y atrio donde se celebraban importantes recepciones de ilustres personalidades y reliquias, o representaciones teatrales, conoció constantes intervenciones de mejora a lo largo de los siglos XVII y XVIII, como consta en los Libros de Cuentas de la Fábrica del Archivo Catedralicio y recoge el reciente estudio del doctor Matesanz del Barrio (52). De este modo se concretan importantes desembolsos desde 1612, 1641-1643 tras los desperfectos sufridos por el huracán del 16 de Agosto de 1642, 1663-1667, 1693, 1744, 1749 y la de 1766 anteriormente expuesta.

EL INICIO DE LA OBRA Y SU INTERRUPCIÓN POR LAS DIFERENCIAS CON LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. LA MANO DE LA CORONA

En realidad el primer impulsor de la obra de la fachada del Perdón fue, no el arzobispo Rodríguez de Arellano, sino el arquitecto y Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de su Junta de Comisión de Arquitectura, Don Alonso Regalado Rodríguez. En una carta que éste escribe al entonces Fabricero de la Catedral, Don Diego Bernardo de Oruña, fechada en 27 de Junio de 1789, Regalado apunta su satisfacción por la obra del enlosado de la Catedral, pero añade que, al quedar tras esta actuación dos peldaños de desnivel entre el pavimento de la iglesia con respecto al del atrio de la fachada de Santa María, debía rebajarse dicha diferencia de altura y, además, el parteluz de la puerta

(50) A.C.Bu., Libro de Cuentas de la Fábrica de 1726 a 1771 (nº 6), f. 515 vº. Cuentas de los años 1766 y 1769.

(51) A.C.Bu., Libro de Cuentas de la Fábrica de 1726 a 1771 (nº 6), f. 522. Cuentas del año 1769.

(52) J. MATESANZ DEL BARRIO, *Actividad artística en la Catedral de Burgos...*, pp. 589-592.

central. Gran horror debió causarle porque dice literalmente “*era lástima que no se quitaran los dichos dos peldaños, y de camino, el poste que tiene en medio con una imagen de Nuestra Señora que parece un ahorcado, y el poste está convidando a que se dé de testeras el que vaia a entrar por la Puerta*”. Propone así mismo como solución, quitar el mainel y hacer la puerta adintelada para “*mirar por la comodidad y magestad que deben tener las Cathedralres*” (53).

El fabriquero Oruña siente afinidad por este proyecto ya que enseguida da cuenta del mismo al arzobispo que, dando repetidas muestras de generosidad para con su iglesia, le manda que dé inicio a la ejecución de la obra en Febrero de 1790. La dirección del proyecto recae en el ya conocido Fernando González de Lara, a quien previamente se le pone en antecedentes para que, junto a Regalado Rodríguez, diseñara la traza que anulara la división de luces de la puerta central, plan que fue aprobado y aplaudido tanto por el prelado como por el Cabildo (54).

Que la aceptación por parte de ambos es clara, queda recogida en los registros de las Actas Capitulares y en los inventarios, donde aparecen los cinco planes de obra a fecha de 31 de Mayo de 1792. En el primero de ellos, donde se especifica “*que se hizo para presentarle al Ilustrisimo señor Rodriguez de Arellano, dueño de la obra*”, se contemplan el rebajo de las dos gradas en las naves colaterales del coro y el estrellón a la puerta del Perdón, matizando el color dorado del marco, el cristal, los cordones de seda y las borlas, así como el colgadero de bronce. En el segundo se expresa el diseño de la puerta mandada ya suspender por el rey, y del que se dice literalmente “*elegida por el Ilustrisimo señor Rodriguez de Arellano y aprobada por el Cavildo*”, que albergaba tres hornacinas para las estatuas de San Julián Obispo, San Juan de Sahagún y San Vitores. El tercero presenta el plan sugerido por la Academia para terminar

(53) A.C.Bu., R. 120, ff. 137-147. En el Ordinario de 7 de abril de 1791, el fabriquero D. Diego Bernardo de Oruña presenta al Cabildo, y en él se recoge, toda la correspondencia habida entre el arzobispo José Javier Rodríguez de Arellano, la corona, a través de su ministro el Conde de Floridablanca, los arquitectos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Alonso Regalado Rodríguez y Fernando González de Lara, y él mismo. En esta nota se hace referencia a la carta que Regalado envía a Oruña, y se encuentra copiada literalmente en el folio 138.

(54) A.C.Bu., R. 120, f. 139. Carta que envía el fabriquero Oruña al arzobispo Rodríguez de Arellano, en la que intenta justificar su modo de proceder ante la obra de la Puerta de Santa María.

la obra, que se adopta y con el que se concluye la puerta. El cuarto ordena la evacuación de las tres imágenes mencionadas y el quinto define el que finalmente presentan desterrando también el marco dorado, cristal, cordón de seda y borlas (55).

A pesar de la descripción de estos proyectos, no se conserva ningún documento gráfico que nos los muestre. No obstante, a través de los documentos escritos podemos hacernos una idea de sus diseños.

Sobre el plan inicial se desprende que contemplaba, además de la anulación de la división de luces por el mainel de la puerta central, la limpieza de los muros despojándolos de las estatuas y adornos góticos que los recorrían, desde el basamento hasta la altura del tímpano de la central, ya que presentaban un alto deterioro debido a las rigurosas condiciones climáticas y a la acción humana. Se recogían también en el plan tres nichos que albergarían sendas estatuas, y que el arzobispo determinó que fueran San Julián Obispo de Cuenca para el nicho principal, caracterizado por su atuendo de obispo y dando limosna a un pobre arrodillado a sus pies, San Juan de Sahagún en el de la derecha, con traje de canónigo y capa de coro, y San Vitores en el de la izquierda, en actitud de predicar y con la cabeza entre las manos (56). Estas imágenes fueron encargadas, a través del Agente del Cabildo y Fábrica en la Villa de Madrid, Don Antonio M^a de Bustamante, al Maestro Escultor de dicha Corte Don Tomás Antonio Calderón de la Barca, por las que cobró 700 reales (57).

Lo primero que lleva a cabo González de Lara es el reconocimiento del edificio, advirtiendo que el dintel y el tímpano de la puerta principal amenazaban ruina por la existencia de importantes grietas, así como otra más grande y profunda que recorría el arco gótico. Esta situación, antes inadvertida, hizo que se proyectara una obra más sólida para evitar peligros futuros. Seguidamente se

(55) A.C.Bu., Libro de Fábrica de los años 1790-1791, pp. 423 v^o y 424. "Inventario a 31 de mayo de 1792 de planes de obra recogidos en el cuarto de la Fábrica (1 de junio de 1782 a 31 de mayo de 1792)".

(56) A.C.Bu., R. 120, f. 139 v^o. Explicación del plan de intervención del maestro González de Lara, en la carta enviada el 5 de Octubre de 1790, por parte del fabriquero Oruña, al arzobispo Rodríguez de Arellano.

(57) A.C.Bu., Libro Maestro de la Cuenta de obra de la nueva Portada del Perdón y descenso del Pavimento de su Atrio (n^o 25), f. 82. Pago realizado al mencionado maestro a fecha de 5 de Septiembre de 1790.

dio paso a las labores de consolidación, como el reemplazo de sillares destruidos, unión de grietas por las que “*entraban los brazos vestidos*”, relleno de juntas, destrucción de raíces y otros elementos vegetales, y la reedificación de parte de las dos esquinas. Al analizar esta primera intervención, se pone de manifiesto la existencia de problemas estructurales y no sólo de deterioro ornamental en la fachada. Como hemos dicho anteriormente, y ya han recogido numerosos autores, fueron sobre todo las inclemencias del tiempo las que causaron estos problemas estructurales de la fábrica, ya que el agua de las lluvias, recogida por los canalones pero mal expulsada al caer sobre el cuerpo inferior, se introducía en los poros y, al helarse, producía fisuras y grietas en los muros y, sobre todo, en los elementos ornamentales al ser de facción más frágil.

Queda reflejado también que es en esta primera etapa, concretamente entre los meses de Junio y Septiembre, cuando la actividad es más ferviente, ya que aparte de los peones que trabajaban en las piezas de la fachada y las tareas de saca, conducción y labra de la piedra, se cuentan entre 16 y 18 oficiales que llevaban a cabo estas y otras labores para la consolidación, conservación y restauración del paramento.

Seguidamente se actuó sobre el tímpano del arco central, de acuerdo con el plan, del que se desprendió la Coronación que lo presidía y se relleno con sillares de cantería nueva y uniforme. El resultado final era una puerta simple con una moldura triple, de una altura casi doble a la anchura, flanqueada por pilastras coronadas por sendas ménsulas clasicistas que, a su vez, soportaban un frontispicio angular, una caja ática encima para colocar la estatua de San Julián Obispo de Cuenca, y otros dos nichos circulares para albergar a San Juan de Sahagún y San Vitores (58). Pero a fecha de la suspensión de la obra, según orden comunicada por el propio monarca a través de su ministro, aún faltaban las estatuas, cuatro sillares de la cornisa del ángulo, la caja ática y los dos nichos laterales, así como el adorno de los casetones con que se pretendían

(58) A.C.Bu., R. 120, f. 142. Carta de Fernando González de Lara a Diego Bernardo de Oruña, fechada en Burgos a 5 de Octubre de 1790, en el que le explica todo el proceso de la obra y el momento en que se encontraba en el momento de la suspensión de la misma; en toda ella se advierte una fuerte dosis de autojustificación por parte del arquitecto, lo mismo que ocurre con la que el mismo día le escribió el fabriquero al arzobispo.

circundar. Lo que sí que se reformaron y consolidaron fueron los nichos góticos que todavía se aprecian entre las tres puertas.

Enterada la Academia, regidora indiscutible de las artes en esta segunda mitad del siglo XVIII, y a través de ella la Corona, se activó rápidamente el aparato que dejó en suspenso la obra. A través de una carta enviada por el Conde de Floridablanca, el 30 de Septiembre de 1790 desde San Lorenzo del Escorial al arzobispo de la diócesis burgalesa, se impuso bajo Real Orden la suspensión de la obra, efectiva seis días después, hasta tomar nueva decisión. La razón de esta paralización se asentaba legalmente en el incumplimiento de la Circular de 30 de Agosto de 1789, que revalidaba la de 25 de Noviembre de 1777, y que ordenaba a todos los preladados del reino no permitir obra alguna sin antes enviar los planes y dibujos a la Real Academia de San Fernando para su examen (59). González de Lara, igual que Oruña, en sus informes de 5 de Octubre de 1790 remitidos al arzobispo y que, de igual forma, fueron enviados al Conde de Floridablanca, disculparon esta falta de no enviar el proyecto a la Academia por la premura con que debía realizarse la obra debido a la amenaza de ruina, al tiempo que defendían por completo la actuación del arquitecto y el resultado de la misma. Por supuesto que también ofrecieron remitir el diseño de la nueva portada a Madrid para su valoración.

No iba a ser tan fácil la reanudación de las tareas en la fachada del Perdón, ya que, en contestación a la carta enviada por el arzobispo burgalés el 9 de Octubre al Conde de Floridablanca, éste le respondía ocho días después haciendo hincapié en el error cometido y caso omiso de las disculpas interpuestas, manteniendo la suspensión y exigiendo el envío a la Academia, tanto del dibujo de la fachada en su estado original, como el de después de la reforma, para que ésta dictara su sentencia (60).

Es a partir de esta dura respuesta cuando el arzobispo se siente directamente tocado por las altas instituciones y decide quedarse al margen, actuando como un mero patrocinador y no como el auténtico mecenas que había sido. Llega su descontento a ser tal, que

(59) A.C.Bu., R. 120, f. 138. Carta del ministro Conde de Floridablanca al arzobispo Rodríguez de Arellano, incluida en el informe que presenta Oruña en el Cabildo de 7 de abril de 1791.

(60) A.C.Bu., R. 120, f. 143 vº. Severa carta del Conde de Floridablanca a Rodríguez de Arellano, fechada en San Lorenzo del Escorial a 17 de Octubre de 1790.

se atreve a contradecir al intermediario de la corona (misiva de 23 de Octubre), llamando "*infeliz portada*" a lo que éste denominó "*uno de los bellísimos y admirables ornatos góticos que la hacían célebre entre todas las obras, que deste género se conservan en España*" y "*obra de consideración en esta tan digna Iglesia*" (61). No acaba aquí el asunto, sino que, además, el prelado le pide expresamente que no vuelva a cartearse con él sino directamente con el autor de la obra, para no enfrentarse personalmente con las decisiones reales (62).

CONCLUSIÓN DE LA OBRA BAJO LAS CONDICIONES DE LA ACADEMIA. LA ÚLTIMA INTERVENCIÓN EN 1805

En la Junta de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando de 17 de Diciembre de 1790, se estudiaron los diseños y dibujos de la fachada del Perdón en sus versiones gótica y reformada, además de analizar las causas y consecuencias de la obra (63). Tras considerar todas y cada una de las memorias llegadas desde Burgos, tanto el desentendimiento del arzobispo, como la disposición del fabriquero ante la recomendación de un eminente arquitecto y académico de mérito de San Fernando, como lo era Alonso Regalado Rodríguez, y la excusa de González de Lara para no enviar el proyecto ante la amenaza de desplome del arco apuntado, la Comisión concluyó lo siguiente: que todas las partes implicadas (prelado, fabriquero, Cabildo y arquitecto) habían pasado por alto la Orden Circular que ordenaba el envío de los dibujos antes de acometer cualquier tipo de obra, que el testimonio de Regalado Rodríguez parecía realizado a petición de alguna de las partes y no por su propio convencimiento, debido a su formación de arquitecto ple-

(61) A.C.Bu., R. 120, f. 143 vº. Carta del arzobispo José Javier Rodríguez de Arellano al Conde de Floridablanca, fechada en Burgos a 23 de Octubre de 1790.

(62) A.C.Bu., R. 120, f. 144. En la mencionada carta del arzobispo al ministro de la corona le dice expresamente: "*Ahora, añado de esta obediencia, el ruego de que no hable conmigo otra vez, sino con el autor de la obra, si no quiere aumentarme la pesadumbre de hacerme pasar de mal servidor de mi soberano, siendo cosa en que a nadie cedo*". Sin embargo, el Conde de Floridablanca sí volverá a cartearse con él para transmitirle las condiciones de la Academia de San Fernando a la hora de continuar la obra.

(63) A.A.S.F., Leg. 3/139, ff. 153-153 vº. Actas de la Sección de Arquitectura, desde 1786 hasta 1805, Junta nº 73 de 17 de Diciembre de 1790.

namente identificado con las premisas de la Academia, que debía ser repuesta la puerta gótica, porque la clásica de Lara nada tenía que ver y nunca lo tendría, con el resto de la iglesia, y que, a pesar de ello pero debido a lo avanzada que estaba la reforma, lo único que se podía hacer era intentar integrar ambos estilos de la forma más adecuada.

La solución dada a este último punto era eliminar el cuerpo ático y sustituirlo por elementos y tracerías que recordasen el estilo gótico, y anular de igual forma los nichos laterales, con lo cual las efigies de San Julián, San Juan y San Vitores también se suprimían.

Estas consideraciones fueron transmitidas al arzobispo Rodríguez de Arellano por el Conde de Floridablanca mediante una carta el 28 de Febrero de 1791 (64). En ella se exime al prelado de toda culpa, alabando además su generosidad, y se expresa extrañeza por la actitud de González de Lara, que siendo profesor de mérito de la Academia, inició la obra sin enviar previamente los bocetos para su examen. Se levanta por tanto la suspensión de las obras, adjuntando las modificaciones al plan de González de Lara impuestas por la Academia (65), pero, al igual que hiciera el arzobispo de la diócesis burgalesa, la Academia y la Corona se lavan las manos indicando que se escribiera expresamente en los libros del Cabildo *“que dicha obra no se ha hecho con dirección ni aprobación de las Academias Reales, y que en adelante, se observen con la mayor exactitud las Reales Ordenes circulares expedidas”*.

(64) A.C.Bu., R. 120, f. 145. Carta del Conde de Floridablanca al arzobispo burgalés, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1791.

(65) A.C.Bu., R. 120, f. 145. En esta carta que Floridablanca envía a Rodríguez de Arellano, se recogen, tras la firma y a modo de postdata, dichas consideraciones, que son las que siguen:

“REFORMAS QUE PONE LA ACADEMIA REAL DE SAN FERNANDO A LA OBRA DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE BURGOS:

1.- *Se cerrará puramente la Puerta con las cuatro piedras que faltan en su frontispicio, rozando las hojas inferiores de las cartelas, ya que tienen otras encima, y rebajando un poco los entrepaños para sacar dos contrajambas o fajas, resaltadas del ancho de las mismas cartelas, que desde el piso suban a recibir las.*

2.- *Se suprimirá la idea del cuerpo Atico encima del frontispicio para colocar una efigie, y en su lugar se hará una obra calada con labores y trepados, que imiten con propiedad el estilo gótico de la fachada.*

3.- *No se abrirán los nichos laterales en la parte aboquillada, ni los casetones en el cerramiento del arco, dejando todo liso.*

4.- *Por consiguiente, se dará otro destino a las tres efigies propuestas, que allí ni convienen ni hacen falta.”*

En la Junta nº 77 de la Comisión de Arquitectura de la Academia, de 13 de Mayo de 1791, se examinaron las dos versiones de los renovados dibujos enviados por González de Lara bajo las condiciones impuestas por la Academia. En dicha Junta se determinó que el “*rebajo de los entrepaños, para sacar unas fajas o contrajambas que sostengan las cartelas, se haga también por la parte interior conforme el nº 1, que el remate de labores y trepados Góticos, sobre el frontispicio, se execute conforme a la mitad B, con el calado circular en medio, cuyo partido es más ligero y grandioso que el otro: que los calados convendrá, conforme al segundo pensamiento de Lara, grabarlos en la pared con el relieve conveniente; y que en todo lo demás la obra propuesta se podía llevar a efecto sin reparo*” (66).



Aspecto final del vano central de la fachada del Perdón.

(66) A.A.S.F., Leg. 3/139, ff. 161-162, Actas de la Sección de Arquitectura, desde 1786 hasta 1805, Junta nº 77 de 13 de Mayo de 1791. A.C.Bu., R. 120, f. 170, Carta de José Moreno a Fernando González de Lara, fechada en Madrid a 15 de Mayo de 1791 e inscrita en el Cabildo Ordinario del día 27 del mismo mes, comunicándole la resolución de la Academia para la finalización de la obra.

Terminada la reforma, con el consiguiente desembolso de más dinero por el desvío de la misma al intervenir la Academia, el fabriquero Oruña entrega las cuentas de la obra al Cabildo el 4 de Mayo de 1792, el mismo día de su sustitución en el cargo por el señor Ignacio de Bárcena. Hasta esa fecha, el costo total de la ejecución del proyecto ascendió a 116.104 reales y 32 maravedís, costeados en su mayor parte por el arzobispo Rodríguez de Arelleno, habiendo donado éste hasta su muerte 110.216 reales y siete maravedís, y el resto por la fábrica, 5.888 reales y veinticinco maravedís. El arzobispo dio el dinero en cuatro partidas, una de 40.000 reales (26 de Marzo de 1790, al inicio de la obra), dos de 20.000 (3 de Julio y 23 de Noviembre del mismo año) y una de 30.000 (16 de Abril del siguiente, para terminar la obra según las directrices de San Fernando) (67).

Sin embargo, no será hasta mediados de 1805 cuando se dé por concluido todo el arreglo, cuando en el Cabildo Ordinario de 26 de Abril de ese año el Fabriquero propuso dar a la puerta de Santa María un color acorde o semejante al que tenían las agujas y demás cuerpos de dicha fachada. De igual modo sugirió colocar cuatro estatuas en los nichos vacíos que flanqueaban el vano central; se trataba de desempolvar algunas esculturas góticas que ornaban la puerta original, y que tras la reforma se habían guardado en el interior de la fábrica. Tras deliberar ambas cuestiones, el Cabildo acordó llevar a cabo la unificación cromática y elevar a la Academia la sugerencia de las estatuas (68). Seguidamente, el Deán y el Cabildo mandan a la Academia de San Fernando, el 4 de Mayo de 1805, y a través del secretario de la misma, Don Isidoro Bosarte, una solicitud, acompañada de una estampa que recogía el aspecto final, para recolocar en los dos nichos góticos arriba mencionados, cuatro imágenes pétreas que representaban al rey Alfonso VI y al obispo Asterio (que se alojarían en la hornacina de la derecha) y a

(67) A.C.Bu., R. 120, ff. 186-188: Informe del fabriquero Oruña al Cabildo, enviado en forma de carta y fechada en Burgos a 10 de junio de 1791, razonando el proceso de la obra y su estado en ese momento, así como el desglose del presupuesto y el remanente que quedaba del mismo para la continuación del proyecto. A.C.Bu., R. 120, f. 371: Cabildo Ordinario de 4 de mayo de 1792, en el que se contempla la destitución de Oruña de su cargo y la entrega, por parte de éste, del presupuesto total y definitivo de la obra. A.C.Bu., Libro Maestro de la Cuenta de la nueva portada del Perdón y descenso del Pavimento de su atrio (nº 25), ff. 1 vº-3. M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del Templo Catedral de Burgos...*, p. 25.

(68) A.C.Bu., R. 125, f. 100.

Fernando III el Santo y Don Mauricio (ubicadas en la de la izquierda), tal como las conocemos en la actualidad. La solicitud no sólo fue aprobada sino también aplaudida (69), siguiendo la tendencia novecentista de conservar los estilos pasados, sobre todo los medievales, debido a la corriente historicista, que venía cuajándose desde finales del siglo anterior y llegó a sus máximas consecuencias a lo largo del XIX.

En la reforma de la Puerta del Perdón se utilizó, como era de rigor, piedra franca de las canteras de Hontoria, y para el enlosado de su atrio, además de este material, se emplearon calizas de Cubillo del Campo y piedra dura de Páramo para las labores de recalzo. Las partidas económicas más elevadas correspondieron a los jornales y materiales de los ramos de saca, conducción y labra de la piedra de Hontoria, y a los honorarios del Maestro Arquitecto y Aparejador-Sobreestante. Los del primero se elevaron a 5.000 reales, pagados en dos partidas debido al período de suspensión, y los del segundo, el ya nombrado Damián Melgosa 4.675 reales (70).

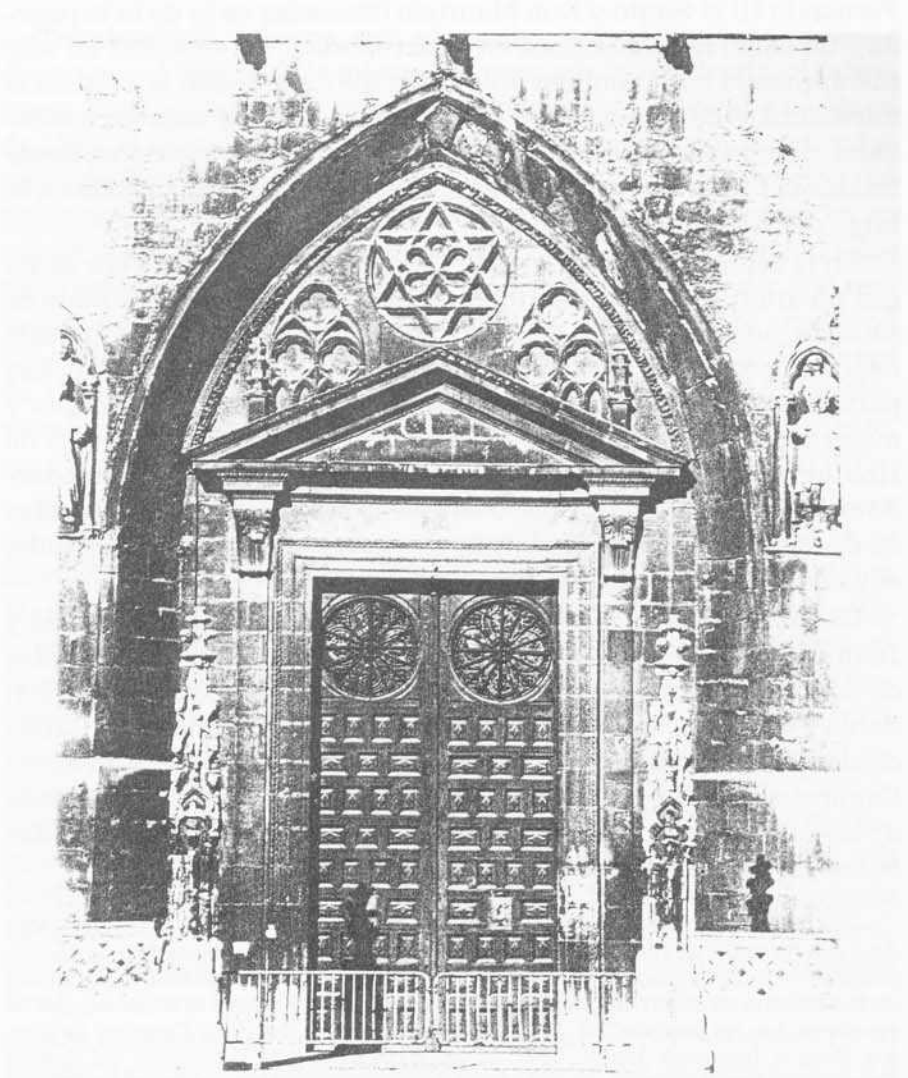
Las puertas fueron realizadas por los hermanos Miguel, Román y Juan de Baztigueta en madera de olmo negrillo (71), y los escudos de las mismas corrieron a cargo del maestro platero de la fábrica, Pablo Fernández, que los confeccionó mediante el grabado y tallado de una chapa de cobre con marcos de bronce. Romualdo Pérez Camino se encargó del dorado de dichos escudos, marcos y coronas de los mismos, así como de los leones que funcionaban como aldaones y que se aprovecharon de la puerta antigua (72).

(69) A.C.Bu., R. 125, f. 122: Carta de Isidoro Bosarte al Cabildo, fechada en Madrid el 8 de junio de 1805, y dirigida al Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, que corrobora esa efusividad al escribir "*Enterada la Academia de lo expuesto en él por V.S.Y., ha aplaudido mucho su celo por la conservacion de memorias tan respetables*". R. MONJE, *Manual del viajero en la Catedral de Burgos*, Burgos, Imprenta Arnáiz, 1843. M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del Templo Catedral de Burgos...*, p. 25. R. AMADOR DE LOS RÍOS, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Burgos, Barcelona, Ed. Daniel Cortezo, 1888, p. 405 (en una nota a pie de página).

(70) A.C.Bu., Libro Maestro de la cuenta de la nueva Portada del Perdón y descenso del Pavimento de su Atrio (nº 25), f. 74 (que recoge el pago a Fernando González de Lara) y ff. 50-52 y 59 (remuneración a Damián Melgosa).

(71) A.C.Bu., Libro Maestro de la cuenta de obra de la nueva Portada del Perdón y descenso del Pavimento de su Atrio (nº 25), ff. 40-41 vº. (Data de carpintería a los Baztigueta con un importe total de 3.165 reales) y f. 98 (Gastos de la madera de olmo para las puertas que se fijan en 654 reales y 25 maravedís).

(72) A.C.Bu., Libro Maestro de la cuenta de la nueva portada del Perdón y descenso del pavimento de su atrio (nº 25), ff. 98 vº 99. Cuentas del 23 y 28 de agosto de



Aspecto final del primer cuerpo de la fachada del Perdón.

1790 para el pago de 110 reales a Pablo Fernández, y cuentas del 30 del mismo mes para la remuneración de 100 reales a Romualdo Pérez Camino.

OPINIONES COETÁNEAS Y POSTERIORES SOBRE LA ACTUACIÓN DE FERNANDO GONZÁLEZ DE LARA EN LA FACHADA DEL PERDÓN

Las personas e instituciones que estuvieron directamente involucradas en el proceso de reforma, como el arzobispo Rodríguez de Arellano, el fabriquero Oruña y el propio Cabildo, vieron desde el principio con buenos ojos y apoyaron el proyecto de González de Lara. Para ellos se trataba de una obra de mejora y de rehabilitación por cuanto la puerta amenazaba ruina, así como de adecentamiento y decoro porque seguía los dictámenes del nuevo gusto clasicista y académico que imperaba para "*honor y gloria de la Nación*". Tal como ellos la concibieron, se puede definir como una obra de nueva planta en toda la extensión de la palabra, ya que mantiene la teoría de que un edificio que sigue vivo, sigue creciendo, y plasma en sí mismo el devenir histórico y los estilos artísticos que definen a cada época.

Sin embargo, ya desde la última década de la centuria, se multiplicaron los detractores y las críticas sobre la intervención en la mencionada fachada, cargados de un claro espíritu romántico e historicista. En todas las guías, libros de viajeros y descripciones que a lo largo del siglo XIX y XX se escriben sobre la catedral hay una efusiva evocación a la decoración y formas góticas, y no faltan aquellas opiniones que defienden a ultranza la repriminación de la Puerta del Perdón.

Monje, en su *Manual del viajero en la Catedral de Burgos* (73), se muestra en desacuerdo con el aspecto de la puerta, y así dice que en "*la fachada principal de la iglesia (...) hay tres ingresos despojados de los lindos adornos que antiguamente los embellecían por orden del Cabildo (mal aconsejado sin duda)*".

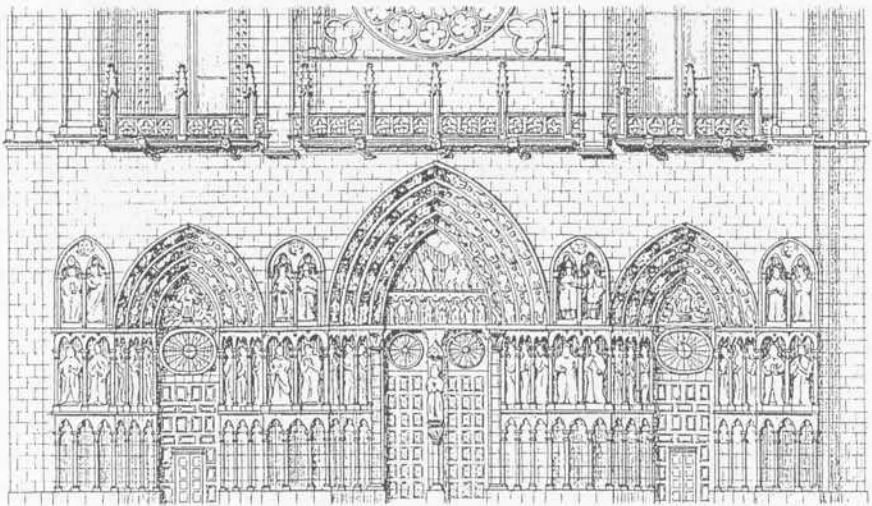
Más severo es Hervías en su *Colección de vistas generales de Burgos* (74), cuando describe la misma mostrando un triste sentimiento y expone que "*ójala que en los tres ingresos de la portada no hubiera una mano degastadora destruido, en 1794, los adornos que la embellecían, sustituyendo a la multitud de estatuas que la poblaban, la impropia y monotonía serie de pedruscos que hoy la forman*".

Otros autores no son tan intransigentes en sus afirmaciones, sino que se muestran algo más flexibles e intentan buscar una razón para

(73) R. MONJE, *Manual del viajero en el Catedral de Burgos*, Burgos, Imprenta Arnáiz, 1843.

(74) A. HERVIÁS, *Colección de vistas generales de Burgos*, Burgos, 1848, p. 9.

justificar la acción de González de Lara, como es el caso de Martínez y Sanz (75), que se detiene a aclarar las causas del deterioro de esta zona de la catedral argumentando, de este modo, la intervención, y evitando dar opiniones personales de carácter intolerante. En su línea discurre el pensamiento de Amador de los Ríos (76) que, si bien destaca la ruptura estilística de los exteriores de la catedral y lo inadecuado de la puerta con respecto al resto, alega la necesidad de la misma por razones de solidez y, en cierto modo, la disculpa por su sencillez (*“hay que elogiar en ella la sobriedad y la severidad en que se inspira, virtudes una y otra nada propias en aquellos días de verdadera exageración y decadencia para las artes”*).



Interpretación del grabado de Navarro que aparecía en la “España Sagrada”, ideada por Marcos Rico.

A fines del siglo pasado, y cuando más en boga estaban las teorías sobre restauración arquitectónica de Viollet le Duc en nuestro país, numerosas voces se elevaron, no para describir y añorar la fisono-

(75) M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del Templo Catedral de Burgos...*, pp. 23-25.

(76) R. AMADOR DE LOS RÍOS, *España. Sus monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia*. Burgos, Barcelona, Ed. Daniel Cortezo y Cía., 1888, pp. 402, 405 y 406.

mía de la puerta gótica, sino para manifestar actuaciones concretas sobre la neoclásica y devolverle su primitivo esplendor. Es el caso del arquitecto Vicente Lampérez y Romea (77), que tras describir el actual estado, defiende la reconstrucción de la fachada en un gótico del siglo XIV, entrando en conflicto con lo que él llama los “antirrestauradores” de los años XX, por la cuestión de respetar o no la historia constructiva de los edificios históricos. Pocos siguen esas teorías antirrestauradoras durante estos años, ya que por doquier nos encontramos opiniones como la de Antón Rodrigo, que critican y ponen en duda la capacidad y el gusto de quienes impulsaron y llevaron a cabo la obra (78).

También el arzobispo Cardenal Benlloch y Vivo, en la Carta Pastoral que dirige a los burgaleses para conmemorar el séptimo centenario de la catedral, en el capítulo dedicado a los “Proyectos”, insiste en la repristinación del hastial principal. En este escrito, el cardenal muestra su admiración por la calidad artística del edificio y elogia los textos y trabajos de Vicente Lampérez y Romea, a quien considera el arquitecto que mejor conocía la iglesia, al tiempo que expone su preocupación por la conservación y fomento de la misma. Se declara abiertamente antineoclásico, al considerarla una etapa de mal gusto, y sobre la puerta de Santa María, a la que llama “*pavo real*” por la fealdad del primer cuerpo frente a la belleza de los superiores, considera como único problema el económico, sin plantearse siquiera que borrar la obra de González de Lara para devolverle el esplendor gótico, significaría empañar y falsear la evolución biológica, o como prefiera llamarse, de un edificio histórico como la Catedral de Burgos (79). Éste ha sido el parecer generalizado en la sociedad burgalesa hasta la década de los 30 del siglo actual, incluso hoy día se siguen oyendo voces que claman por rehacer la portada gótica, siguiendo esa mentalidad romántica e historicista desarrollada a lo largo de la centuria anterior.

(77) V. LAMPÉREZ Y ROMEA, “La portada del Perdón de la Catedral de Burgos”, *B.C.P.M.*, Burgos, I, (1922), pp. 4-5.

(78) D. ANTÓN RODRIGO, *Historia de la Catedral de Burgos, de la Cartuja de Miraflores y de las Huelgas*, Burgos, Imprenta Monte Carmelo, 1915, pp. 10-12.

(79) J. BENLLOCH Y VIVÓ, *El arte y el culto. Carta Pastoral que el Emmo. y Rvdmo. Señor Cardenal Arzobispo de Burgos dirige a sus diocesanos con motivo del VII centenario de la Catedral*, Burgos, Ed. Polo, 10 de Abril de 1921 (Dominica del Buen Pastor), pp. 112-114.

De la misma opinión fue Marcos Rico (80), pues defendía la puerta gótica pura, con su primera composición y ornamentación, y alega que las causas que en su tiempo produjeron la erosión y los destrozos en la misma ya se habían subsanado, por lo que se desmarca de las opiniones contrarias justificándolo con un “¿Por qué no deshacer lo que mal se hizo y volver a lo que tuvo con análoga composición arquitectónica, aunque con el complemento escultural en imagería atemperada a nuestro tiempo?”.

(80) M. RICO SANTAMARÍA, “El renacimiento en la catedral de Burgos. Su entrada noble y su irrupción lesiva”, *B.A.S.F.*, Madrid, (1987), p. 44.