

INTERVENCIONES BARROCAS EN EL EXTERIOR DE LA CATEDRAL DE LEÓN BAROQUE ALTERATIONS TO THE EXTERIOR OF LEÓN CATHEDRAL

RESUMEN:

La catedral de León experimentó una intensa transformación a lo largo de la época del barroco, aunque la mayor parte de las reformas realizadas fueron desmanteladas en la restauración decimonónica. El objetivo primordial que se pretendía era modernizar la imagen del edificio, adaptándolo a las nuevas necesidades litúrgicas, ideológicas y estéticas del momento. En el exterior se intervino para modificar el aspecto medieval heredado y agregar las nuevas formas del barroco. Solo quedan algunos restos dispersos de aquella actuación que recuperamos y analizamos ahora para comprender mejor la actualización emprendida en los siglos XVII y XVIII.

PALABRAS CLAVE:

Catedral de León. Barroco. Restauración.

ABSTRACT:

León Cathedral underwent huge transformations during the baroque period although the majority of these alterations were reversed during a subsequent renovation in the nineteenth century. The principal objective was to modernise the cathedral's image, adapting it the new liturgical, ideological, and aesthetic needs of the moment. The historic medieval exterior was thus altered by the addition of baroque features. We were able to identify only a few disparate remains of the alterations that took place, and these have been analysed to gain a better overview of the works undertaken in the seventeenth and eighteenth centuries.

KEY WORDS:

León Cathedral, Baroque, Restoration

EMILIO MORAIS VALLEJO

UNIVERSIDAD DE LEÓN

<https://orcid.org/0000-0002-6252-4788>

emilio.morais@unileon.es

<https://doi.org/10.36443/sarmental.37>

La historia de la catedral leonesa, desde la primitiva sede episcopal tardorrománica, levantada sobre los restos de una antigua edificación romana, hasta el templo que vemos hoy en día, es larga, compleja y plagada de vicisitudes de todo tipo (Valdés et al. 1994). El edificio actual se inició en el siglo XIII y a lo largo del período gótico fue conformando su personal fisonomía. En el siglo XVI, tras la culminación del hastial occidental con un remate de filiación renacentista, se puede dar por concluida la fábrica catedralicia (Campos 1994, 183-6), en el sentido de tener un perímetro definitivo que no sufriría alteraciones espaciales de importancia, aunque sí formales. Desde entonces se fueron sucediendo modificaciones, añadidos, reformas y cambios estructurales, hasta alcanzar la configuración que ahora contemplamos. La gran transformación fue la llevada a cabo a finales del siglo XIX con la intención de alcanzar la “forma pristina” de un templo catedralicio gótico, siguiendo las teorías restauradoras iniciadas por Viollet le Duc (Rivera 1993; González-Varas 1993; Diez y Barrionuevo 2018; Diez 2020). Apoyándose en la teoría de la restauración estilística, se procedió a la destrucción de la mayor parte de los vestigios de la Edad Moderna (Ramallo 2003, 13-14; Ramallo 2010, 19- 44). Esta actuación es la culpable de que la gran mayoría de las obras realizadas durante el Barroco hayan desaparecido sin tan siquiera haberlas documentado con rigor suficiente, privándonos así del completo conocimiento patrimonial de un bien emblemático. Con nuestro artículo pretendemos recuperar de alguna manera para la memoria histórica las principales intervenciones barrocas en el exterior del edificio, ya que las ejecutadas en el interior fueron analizadas en un artículo anterior (Morais 2006, 133-55).

LA CATEDRAL DE LEÓN DURANTE EL BARROCO

La catedral, que había llegado a los albores del siglo XVII con una personalidad bien definida, sufrió a partir de entonces operaciones de diferentes signos que tenían como finalidad cambiar la apariencia propia del medievo, considerada como vieja, trasnochada y con graves deficiencias significativas para la Iglesia, por otra que estuviera más ajustada a las necesidades litúrgicas, la estética, la simbología y la ideología propias de la sociedad de la época (Morais 2000, 306-16), con el objetivo, común a otras muchas españolas, de conseguir un templo particular y representativo de la doctrina barroca mediante la aplicación de un nuevo sistema de valores vinculado a su contexto artístico y cultural (Tovar 1990, 115; Tovar 1997, 60; Rosende 2001, 52). No en vano el Barroco se puede considerar como el período de mayor actividad arquitectónica en las catedrales españolas, naturalmente después del Gótico (Ramallo 2010, 20), pudiéndose encontrar innumerables ejemplos a lo largo de toda la geografía nacional (Díaz 2003), siendo Castilla y León especialmente activa en esta renovación (Navascués y Gutiérrez 1994; Azofra 2010, 101-52; Morais 2014, 141-61). Ahora bien, esto no significó que se prescindiera del edificio heredado, más bien al contrario, se respetó porque tenía el valor de la antigüedad y era el nexo de unión con el pasado y las glorias vividas como seña de identidad (Ramallo 2000, 317).

El inicio de la transformación barroca lo podemos situar en febrero de 1631, cuando cedió una bóveda del crucero¹, y el cabildo llamó a Juan de Naveda para que examinara los defectos de construcción, así como las posibles consecuencias dramáticas para la estabilidad de la fábrica². A raíz de este suceso el cabildo se planteó la posibilidad de hacer una media naranja con linterna en el crucero, convocando para ello un concurso³. La decisión se tomó en mayo de 1633 después de haber visto el informe preparado por el maestro Naveda⁴. Pocos años más tarde, en noviembre de 1637, Naveda volvió a redactar un largo memorial en el que enumeraba los males del edificio y exponía las soluciones para solventarlos⁵. Sus propuestas fueron el detonante, al mismo tiempo que la excusa ideal, para iniciar la pretendida metamorfosis del edificio en busca de una catedral moderna. La transformación comenzó por la construcción de la gran cúpula sobre el crucero y a partir de entonces se sucedieron toda una serie de operaciones, tanto en el interior como en el exterior, con el fin de lograr un templo de expresión barroca sobrepuesto a la imagen medieval previa.

El impulsor de todas ellas fue el cabildo, pues los obispos que rigieron la sede leonesa en este periodo no mostraron ningún interés, salvo contadas excepciones, ni en la innovación ni en el mantenimiento del edificio. Se acudía a ellos para cuestiones en las que era imprescindible su licencia, como cuando era necesario solicitar censos ante la falta de metálico para afrontar las obras⁶. También cuando era beneficioso utilizar la categoría de su cargo para interceder ante el rey con el objetivo de conseguir ciertos privilegios con los que sufragar determinados trabajos; así lo hizo el prelado Francisco de la Torre Herrera, quien solicitó un arbitrio⁷, que finalmente consiguió Joseph Llupí y Roger, para recaudar fondos con los que poder afrontar las tareas en curso⁸. Otras veces se les invitaba a participar en actos protocolarios ejerciendo su valor representativo e institucional, como hizo el obispo Manuel Pérez de Araciel y Rada al subir hasta la cúpula para bendecir la primera piedra de la linterna que se inició en 1711⁹; lo mismo que hizo Joseph de Llupí y Roger con la primera piedra del retablo iniciado por Narciso Tomé¹⁰. La participación

¹ Archivo de la Catedral de León [ACL]. Actas capitulares, doc. 9.954, f. 31 v y 32r.

² ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 39v.

³ ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 70v.

⁴ ACL, Actas capitulares, doc. 9.955, f. 76v. y 77r.

⁵ ACL, Fondo general, doc. 11.004, s/f.

⁶ Ejemplos de ello los encontramos en ACL, Fondo general, doc. 3.243, s/f.; Actas capitulares, doc. 10.016, f. 94v.; doc. 10.018, f. 107v.

⁷ ACL, Actas capitulares, doc. 10.032, ff. 49r. y v.

⁸ ACL, Fondo general. doc. 11.005/2, s/f.; ACL, Actas capitulares, doc. 10.033, f. 47v.

⁹ ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, f. 71v.

¹⁰ ACL, Fondo general, doc. 8.780, f. 7r.

directa del obispo en decisiones relacionadas con la construcción era excepcional, por eso destacamos la aprobación de la obra de la renovación de los tejados que hizo Pérez de Araciel en 1713 a petición del cabildo¹¹. Quizás la falta de compromiso episcopal se debiera a que en la larga lista de preladados entre 1600 y 1760 (Posadilla 1899, II, 174-224), a lo que hay que sumar el tiempo que estuvo la sede vacante, la mayoría estuvo pocos años efectivos dirigiendo la diócesis y no llegaban a implicarse en estos temas, pero también porque no consideraban entre sus intereses y ocupaciones primordiales preocuparse por el estado de la fábrica. No obstante, al ser la máxima autoridad de la provincia eclesiástica, recibían notificaciones de algunas decisiones del capítulo, aunque casi siempre de manera meramente formal; sirva de ejemplo este acuerdo: “Y en consecuencia de esto se acordó el que se dé parte de esta determinación al señor obispo nuestro prelado i que el maestro haga diseño del retablo y planta de la media naranja”¹², quedando de manifiesto que los canónigos eran quienes de verdad decidían lo que debía hacerse. Otra muestra del reducido protagonismo de los preladados leoneses del Barroco es la exigua presencia de divisas episcopales, tanto personales como institucionales, en las paredes del templo, al contrario de otras catedrales, por ejemplo la cercana de Astorga, donde se exhiben con gran profusión; incluso es escasa la referencia a obispos legendarios, salvo la figura del patrono san Froilán por cuestiones obvias.

El análisis de las actas capitulares nos indica que era el cabildo, como institución colegiada de carácter permanente, más allá de las personas que la componían, quien realmente se ocupaba por mantener actualizados tanto los aspectos formales y constructivos como los significativos y representativos de la catedral, arbitrando las cuestiones que de verdad eran importantes para el edificio, acordando las obras que se debían hacer, pero también cuándo y cómo. Así lo hizo en la importante decisión de construir la cúpula¹³, levantar más tarde sobre ella la linterna¹⁴, o erigir el hastial sur¹⁵, además de preocuparse de las reparaciones que continuamente necesitaba un edificio de semejantes dimensiones y antigüedad. Entre sus atribuciones estaba la de elegir al artífice a quien se confiaba cada trabajo, dilucidar el formato que tendría el encargo entre las diferentes trazas que se presentaban, a quién había que recurrir para informar sobre la garantía de estas actuaciones o el peritaje de las mismas una vez terminadas; también nombrar el cargo de maestro de obras y determinar la retribución por ejercer tal empleo. En ninguno de estos escenarios vemos implicado al obispo.

¹¹ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, f. 17v.

¹² ACL, Actas capitulares, doc. 10.034, fos.10r.

¹³ ACL, Actas capitulares, doc. 9.955, f. 76v. y 77r.

¹⁴ ACL, Fondo general, doc. 11.040, s/f.

¹⁵ ACL, Actas capitulares, doc. 10.016, f. 42v.

A la hora de identificar un liderazgo en la toma de decisiones de índole artística, no podemos aportar ningún nombre concreto, pues ni en la documentación ni en la historiografía que ha tratado el tema encontramos una persona que destaque por su capacidad sobre las demás o tenga mayor protagonismo. Esta falta de un líder sólido y versado en estas cuestiones pudo ser una de las razones por las que se estancaron en el tiempo, mucho más allá de lo deseable, ciertas resoluciones importantes, tales como cerrar la cúpula con una linterna, que estuvo más de cien años en discusión -desde que en 1637 Juan de Naveda ya advirtiese del problema de mantener abierta la media naranja sufriendo las duras inclemencias del clima leonés¹⁶-, pasando por prolongar la vida de la linterna provisional, que en 1703 ya estaba en ruina¹⁷, hasta su conclusión en 1745¹⁸. También se perdió un tiempo crucial en dilucidar si había que dismantelar la media naranja, a raíz de la quiebra de la linterna, que no se propuso en firme hasta enero de 1709¹⁹, y no se ejecutó hasta dos años más tarde cuando Pantaleón Pontón ofreció una solución²⁰. La quiebra del testero sur quedó patente en el riguroso examen que hizo Giacomo Pavía en 1745²¹, llegando en esta situación hasta que Matías Laviña empezó su desmontaje en 1861.

En relación con los arquitectos que trabajaron durante los años que nos ocupan en la sede leonesa, tenemos que destacar su reconocido prestigio, confirmando la idea de que el cabildo no estaba dispuesto a experimentar en semejante joya arquitectónica con artífices noveles o poco versados, ya que intervenir en una maquinaria tan complicada estructuralmente como la gótica es siempre complicado. Asimismo resulta significativo que en la mayoría de los casos fueron contratados maestros de las catedrales del entorno, lo cual indica, por un lado, que había especialistas, por decirlo de alguna manera, en edificios catedralicios; por otro, que entre las distintas sedes había una buena relación porque, a pesar de los contratos de exclusividad que solían firmar los maestros, no les ponían muchos inconvenientes para trabajar en otras diócesis, cediéndose incluso en ocasiones algunos

¹⁶ ACL, Fondo general, doc. 11.004, s/f., “que la obra de la linterna se sobresea por algún tiempo, cubrir como se deve la media naranja, y tejados pues ay piedra para ello de manera que las aguas no humedezcan las pechinas, que cada día estarán mas luçidas y las aguas que sobre ella cayen continuamente la humedezcan y sería posible por transcurso de tiempo recibir algún daño”.

¹⁷ ACL, Actas capitulares, doc. 10.020, f. 83v.

¹⁸ ACL, Actas capitulares, doc. núm. 10.037, s/f.

¹⁹ ACL, Actas capitulares, doc. 10.022, f. 91r., “Cométese a Diputación el que si combendrá desazer la media naranja o no”.

²⁰ Archivo Histórico Diocesano de León [AHDL], Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 94, c. 65, ff.78-79.

²¹ ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/4, s/f.

oficiales²². Pantaleón Pontón Setién ejercía la maestría de la catedral de Salamanca cuando fue llamado para solucionar la sustentación de la cúpula²³, y Joaquín de Churriguera también era director de la sede salmantina cuando fue requerido por León²⁴ (Navascués 2012). Narciso Tomé lo era de la de Toledo cuando se le ofreció hacer el retablo mayor e intervenir en otras materias arquitectónicas²⁵. De otros no sabemos el nombre completo porque son citados por su cargo, pero es evidente que fueron fichados en razón de su situación profesional. Así, en 1634 se cita al padre maestro de Ávila, sin que parezca necesario precisar más²⁶, o de un tal Simón, dependiente del cabildo compostelano, que llegó en 1713 requerido por el capítulo leonés²⁷. La misma sede gallega cedió un año más tarde al prestigioso Fernando de Casas Novoa para que dictaminara sobre el estado de la media naranja²⁸.

Algunos arquitectos ostentaban importantes cargos en el ámbito de la construcción civil. Así, Juan de Naveda, que realizó todo tipo de edificaciones públicas, privadas y religiosas (Losada 2007, 79-90; Muñoz 1985; Muñoz 1990), era maestro de obras del rey en la ciudad de Oviedo cuando vino en 1631 para analizar el estado del edificio, quedándose posteriormente para iniciar la construcción de la cúpula que él mismo diseñó²⁹. Cuando Giacomo Pavía llegó a la catedral, posiblemente encomendado por el rey³⁰, era un profe-

sional de renombre, miembro de la *Accademia Clementina* de Bolonia, uno de los fundadores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Bédat 1989, 33, 37, 43, 57, 371), profesor de perspectiva y arquitectura en la citada Academia durante los años de su Junta Preparatoria (García-Toraño 2009, 84-6).

A estos nombres ilustres, que dirigieron los encargos más importantes, hay que añadir los de aquellos que fueron solicitados para emitir informes puntuales sobre futuras obras, certificar trabajos ya realizados, hacer propuestas para nuevas estructuras o incluso para proponerles la maestría. Entre todos ellos destacamos al benedictino fray Pedro Martínez de Cardeña, arquitecto famoso especialmente por sus diseños, ya que su actividad era primordialmente intelectual, que trabajó para diversas catedrales de Castilla y León (Llaguno 1829, 118-22; Cofiño 2003, 41-52) y que aportó sus diseños para mejorar el plan de la media naranja de Pontón Setién³¹. Pero también Francisco González de Sisniega, maestro de obras del arzobispado de Burgos³², que excusó su participación por, según sus propias palabras, “hallarme con algunos achaques”³³. Asimismo otros menos conocidos como Pedro de Sierra, arquitecto de Valladolid³⁴, o el benedictino Francisco Martínez³⁵. No hay constancia de cargos acreditados de Manuel Conde Martínez, vecino de Aguilar de Campoo cuando llegó a León, pero suponemos una trayectoria reputada para que fuera seleccionado³⁶. Por su parte, Simón Gavilán Tomé vino avalado por su familiar Narciso Tomé para hacerse cargo de la obra del retablo de la capilla mayor mientras él estaba en Toledo, pero también se ocupó de cuestiones arquitectónicas en la capilla del Carmen³⁷. Por último, dejamos constancia de aquellos afincados en León, de menor renombre, que fueron con-

²² ACL, Fondo general, doc. 10.036, s/f., “que el Sr. Santos escriba al Sr. Penitenciario de Salamanca encargando a su cuidado la agencia de un ofizial diestro en aparejar, asentar, dar el corte a las piedras, según las plantillas y trazas del maestro”.

²³ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.040, s/f., “Escritura de ajuste y conçierto entre los Srs. Deán y Cabildo y D. Pantaleón Pontón de Septién, maestro arquitecto y de la Sta. Yglesia de Salamanca”.

²⁴ ACL, Actas capitulares doc. 10.024, f., 46v., “Aviendo entrado en cavildo Dn. Juaquín de Churriguera, maestro arquitecto”.

²⁵ ACL, Fondo general, doc. núm. 8.780, f. 6v., “Carta de don Narziso Thomé, maestro de Toledo. Sobre las obras de retablo, mudar el coro y sillería y rejas.”.

²⁶ ACL, Fondo general, doc. 9.956, s/f., “Este dicho día entró en cabildo el Padre maestro de Abila que vino a ber la fabrica de la media naranja y lanterna”.

²⁷ ACL, Actas capitulares doc. 10.024, f. 28v., “fueron propuestos los de la ciudad de Santiago, especialmente uno que se llama Simón. Y el cabildo con las noticias que tenía acordó se escriba a la Santa Yglesia que siendo de su satisfacción el referido o otro que lo sea le imbiten para el fin espresado”.

²⁸ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.038, s/f., “pidieron a los señores deán y cabildo de la santa yglesia metropolitana de Santiago les ymbiase para su reconocimiento a don Fernando de las Casas, su maestro arquitecto, quien se halla a este efecto en esta ciudad”.

²⁹ ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 32r., “pidió liçencia Juan de Naveda, maestro de cantería, uno de los quatro de su magestad asistente en Obiedo, para entrar a ablar a los señores deán y cabildo”.

³⁰ A.C.L., Fondo general, doc. 8.778, f. 83r., “alcanzarnos de la piedad del Rey N. S., Dios le guarde, el permiso de que se detenga aquí el dicho don Santiago unos meses, que se reputan por suficientes para la conclusión del trabajo, esperando que la real clemencia de su Magestad renueve en esta gracia”.

³¹ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

³² ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 19r., “mediante los informes que a tenido el cabildo de la persona de D. Francisco González de Cisniega, maestro arquitecto que reside en Burgos, se acordó que el Sr. Procurador Xeneral le escriba de orden del cabildo para que venga.”.

³³ ACL, Fondo general, doc. 11.039, s/f.

³⁴ ACL, Fondo general, doc. núm. 8.779, f. 166, “libré a don Pedro de Sierra maestro arquitecto vezino de Valladolid, mil y ochocientos reales de vellón, los mil y doscientos por agasajo en aber venido a reconocer y apoyar la ruyna de la capilla del Carmen”.

³⁵ ACL, Fondo general, doc. núm. 8.779, f. 170, “al padre fray Francisco Martínez, religioso de nuestro Padre san Benito de la casa de Oña, un mil y doscientos reales de vellón por agasajo de aver benido a reconocer y apoiar la dicha obra”.

³⁶ AHPL, Protocolos de Francisco de Castro, caja 312, leg. 509, f. 419; AHDL, Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 85, c. 56, ff. 65 y ss.

³⁷ ACL, Actas capitulares, doc. 10.036, s/f.

tratados por su cercanía: Juan de la Aza³⁸, Pedro del Salgar³⁹, Andrés Hernando⁴⁰, Martín Antonio de Suynaza⁴¹, Felipe y Joseph Álvarez de la Viña⁴², Pedro Valladolid⁴³, Fernando Compostizo⁴⁴, Blas y Joseph Suárez⁴⁵, entre otros.

En resumen, una destacada nómina de arquitectos de acreditada y contrastada autoridad, entre los mejores de los que trabajaron en el cuadrante noroccidental de la península Ibérica, que pasaron por la catedral dejando su estela, unas veces con más acierto que otras, como veremos más adelante.

La pretensión más habitual de los arquitectos, una vez que entraban a trabajar en la catedral, era que les nombrasen “maestro de obras de la catedral”. El título era importante por el prestigio que otorgaba al artífice frente al resto de la profesión, además de abrirle las puertas de otras catedrales. Tampoco son menos importantes las cuestiones crematísticas, porque de esta manera se aseguraban un salario, además de cobrar aparte por tareas concretas y, en ocasiones, recibir cantidades extraordinarias en concepto de “agasajo” por cumplir por encima de lo estipulado en el contrato. Cuando Juan de Naveda empezó a trabajar en la fábrica de la catedral, en el año 1632, se le asignó un salario de 16 reales diarios por cada día trabajado⁴⁶. Años más tarde, en marzo de 1637 solicitó “al cabildo darle título con salario de maestro de obras de esta Santa Yglesia”⁴⁷, favor que se le otorgó al mes siguiente⁴⁸.

Resulta curioso comprobar que los arquitectos, cuando se dirigen por escrito a quien los nombró, utilizan fórmulas que denotan gran humildad y sumisión. Juan de Naveda se presenta como “yndigno maestro de las obras de V. S.”⁴⁹, igual que firmó Manuel Conde Martínez las trazas que ideó para el hastial meridional: “Indigno maestro de la Santa

Iglesia de León”⁵⁰; por su parte, Pantaleón Pontón Setién se califica de “criado de V. S. Ilma.”⁵¹. Todo parece indicar que era un formulismo propio de las normas de cortesía de la época.

Una de las grandes fatalidades de la catedral, aparte de los males constructivos heredados y de las aciagas decisiones tomadas en ocasiones para remediarlos, fue la falta de capital para llevar a cabo la ambiciosa remodelación que quería el cabildo, casi siempre por encima de sus posibilidades. La diócesis leonesa no era especialmente rica y, sin embargo, quería conseguir un edificio emblemático que rivalizara con los mejores del entorno, poseyera los elementos más característicos del momento, por ejemplo una gran cúpula, y que todo ello estuviera dirigido por los mejores artífices, con el alto coste que todo esto significaba para sus mermadas arcas. El modelo de financiación seguía siendo muy parecido al del siglo XVI, con las lógicas peculiaridades que matizan la generalidad (Rodríguez 1989, 70-81). En muchas ocasiones fue necesario recurrir a ingresos extraordinarios para cubrir los desfases presupuestarios, siendo el más habitual la contratación de censos. Entre 1611 y 1743 tenemos constancia de al menos la contratación de seis censos de distintas cantidades con el fin de invertirlos en la fábrica ante la falta de liquidez de la mesa capitular. En 1611 se tomó uno por la cantidad de 2.000 ducados “para los reparos de la dicha yglesia y [...] otros gastos tocantes al culto divino”⁵². En 1620 fue necesario solicitar 1.000 más con la excusa de “la esterilidad de los años y muchas obras y edifiçios que a sido forçoso açer en esta santa yglesia, a venido a estar y está la fábrica de ella mui alcançada y no teniendo dineros con que pagar [...] los dichos edifiçios pasados como de los que son forçosos açer”⁵³. En 1695 se firmó una escritura por 2.000 ducados “para ayuda de la fábrica de la espadaña que se esta aziendo en dicha Santa Yglesia”⁵⁴. Este dinero no fue suficiente y hubo que pedir otro dos años más tarde de 1.500 ducados “por nezesitarlos para la prosecución de la obra que actualmente se está aziendo encima de la puerta de San Froilán frente de los palacios episcopales”⁵⁵. Ya en el siglo siguiente, en 1711, se contrataron 3.000 ducados por indicación de Pantaleón Pontón Setién, “para la obra de la media naranja”⁵⁶. El último censo del que tenemos noticia se solicitó en 1743, por la considerable cantidad de 24.000 ducados, para acometer diversas empresas que eran consideradas imprescindibles “en atenzion a la prezisa urgencia en que se alla dicha fábrica de continuar

³⁸ ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 75v.

³⁹ ACL, Actas capitulares, doc. 10.015, f. 39r. y 40v.

⁴⁰ ACL, Fondo general, doc. 11.038, s/f

⁴¹ ACL, Fondo general, doc. 11.038, s/f

⁴² ACL, Fondo general, doc. 11.005/1, s/f.

⁴³ ACL, Fondo general, doc. 11.005/1, s/f.

⁴⁴ ACL, Actas capitulares, doc. 10.036, s/f.

⁴⁵ ACL, Actas capitulares, doc. 10.036, s/f.

⁴⁶ ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 41v.

⁴⁷ ACL, Fondo general, doc. 9.960, f. 74v.

⁴⁸ ACL, Fondo general, doc. 9.960, f. 78r.

⁴⁹ ACL, Fondo general, doc. 11.004, s/f.

⁵⁰ Plano del hastial meridional de la catedral de León. Colección particular Ángel Miguel Villanueva.

⁵¹ ACL, Fondo general, doc. 11.039, s/f

⁵² ACL, Fondo general, doc. 3.243, s/f.

⁵³ ACL, Fondo general, doc. 3.247, s/f.

⁵⁴ ACL, Fondo general, doc. núm. 7.228 (5.988) s/f.

⁵⁵ ACL, Fondo general, doc. núm. 3.256 s/f.

⁵⁶ ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, f. 57r.

la obra que se está haciendo en dicha Sta. Yglesia [...] por no tener prontos caudales para tan costosa obra⁵⁷.

Otro método consistía en solicitar el beneficio de algún tributo especial. Así, en 1736 el cabildo recurrió al rey Felipe V porque necesitaba 650.380 reales, según el memorial presentado al efecto, para solventar la ruina que se temía del edificio⁵⁸; para su alivio lograron el arbitrio de un real en cada fanega de sal vendida por diez años, con el principal propósito de acabar cuanto antes la media naranja⁵⁹.

En ocasiones los obispos hacían donaciones a las arcas catedralicias para obras, como prueba de generosidad, unas veces mientras ejercían la dirección de la diócesis y otras una vez que conseguían la cátedra en otra localidad, siendo una práctica normal en distintas sedes, aunque no muy frecuente. En nuestro caso, solo hemos encontrado un ejemplo, el de Juan de Aparicio y Navarro, que concedió en 1693 la cantidad de 30.000 reales para las necesidades de la fábrica siendo todavía obispo legionense⁶⁰. También los miembros del cabildo, a título personal y en casos excepcionales, aportaban dinero; así lo hicieron los leoneses en 1633 ante la necesidad de metálico para afrontar los grandes costes comprometidos: “ofrecieron limosna pagada la cantidad en dos años para dicha obra [...] declarando la cantidad que cada uno ofreció”, que osciló entre los 100 y los 1.100 reales per cápita⁶¹.

En este contexto, que hemos presentado de manera resumida con la intención de que sirva para entender mejor algunas cuestiones que tratamos a partir de aquí, se realizaron una serie de obras concretas que tuvieron relevancia en la modificación del aspecto exterior de la catedral. Unas tuvieron que ver directamente con la resolución de defectos en la construcción y que, como sucedió en el caso del espacio interior, fueron aprovechadas para introducir novedades que modernizaran el aspecto medieval general del edificio (Morais 2006, 136; Rivera, 2015, 215-6). Otras fueron sobre todo de carácter exornativo, empleadas con la finalidad de adornar y magnificar la presencia de la catedral en el entorno urbano, pero también aprovechadas como medio privilegiado para implementar nuevos significados mediante la inserción de temas iconográficos acordes con los principios religiosos imperantes en la época. A continuación pasamos a analizar las más importantes, aquellas sobre las que tenemos referencias documentales, ya bien sean escritas o gráficas, que permiten fundamentar nuestro estudio.

⁵⁷ AHDL, Protocolos de Dionisio Ibáñez de la Madrid, núm. 117, c. 85, ff. 407-408.

⁵⁸ ACL, Fondo general, doc. 11.005/2, s/f.

⁵⁹ ACL, Actas capitulares doc. 10.033, f. 47v.

⁶⁰ ACL, Actas capitulares, doc. 10.015, f. 76v.

⁶¹ ACL, Actas capitulares, doc. 9.955, f. 76v. y 77r.

HASTIAL MERIDIONAL

Desde el principio el edificio tuvo dificultades por la inestabilidad de la zona del crucero sur, en el ángulo que forma con la cabecera, levantada sobre restos de la previa edificación romana y de la primigenia catedral románica sin haber cimentado convenientemente. Hasta tal punto era preocupante la situación que pronto hubo de ser reforzada con una estructura de planta cuadrada, conocida como *Silla de la Reina*, con el objetivo de asentar la construcción mediante el peso que ejercía esta especie de torre abierta. Juan de Cándamo y el maestro Jusquín, en la segunda mitad del siglo XV, tuvieron que elevar los muros sur y este de la Silla para aportar mayor presión al anclaje de los pilares que seguían cediendo (Valdés et al. 1994, 124-5; Rivera, 1993, 113-8). El problema, lejos de solucionarse, se acrecentó con la construcción de la cúpula sobre el crucero, hasta el punto de que a mediados del siglo XVIII entró en ruina la cubierta de la capilla del Carmen (Rivera 1993, 129-41; Morais 2000, 309-10; Morais 2006, 135, 137 y 143), teniendo que ser reconstruida y reforzada por Alonso de la Fuente Rodríguez en 1743⁶², pero sin resolución satisfactoria hasta finales de 1745⁶³, tras la intervención de Pavía⁶⁴.

Estas complicaciones estructurales tuvieron su lógica repercusión en la estabilidad de la fachada sur, que se iría inclinando y deteriorando con el paso del tiempo. El expediente que redactó Juan de Naveda en 1637 ya había alertado sobre el peligro, aconsejando que “con toda brevedad se repare y maçize de muy buena piedra con todo cuydado y advertencia el ángulo reto y rincón que está a la parte del mediodía junto a la puerta que sale frontera a las casas del señor obispo⁶⁵”. Es posible que fuera entonces cuando se tapió el acceso lateral derecho de la portada, que hoy todavía sigue cegado, con el fin de aumentar el volumen pétreo de la base.

Cuando se decidió elevar el hastial sobre la portada de San Froilán, las obras no se iniciaron de inmediato, porque había dudas en el seno del cabildo ya que tenía sobre la mesa dos opciones, no pudiendo abordar ambas a la vez por la endémica falta de recursos de la mesa capitular. La primera era arreglar el desplome de la fachada, erigiendo como remate una monumental espadaña, como la denomina la documentación de la época. La segunda, hacer un nuevo tabernáculo para la capilla mayor, adelantándose a la decisión que se tomará definitivamente en el siglo siguiente con el fastuoso retablo de por Narciso Tomé (Álvarez 1952, 95-109; Prados 1982, 329-50). El tamaño previsto debía ser considerable porque en las actas capitulares se advierte que su ejecución no debía reducir el espacio útil

⁶² ACL, Actas capitulares, doc. 10.036, s/f.

⁶³ ACL, Actas capitulares, doc. 10.037, s/f.

⁶⁴ ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/3, s/f.

⁶⁵ ACL, Fondo general, doc. 11.004, s /f.

del presbiterio⁶⁶. Esta actuación vendría avalada por el auge del culto a la eucaristía que tuvo como resultado la sobredimensión de los sagrarios o tabernáculos, convirtiéndose en verdaderos protagonistas de los retablos barrocos, llegando a ser el foco de atención sobre el que gravitaba el espacio interior del templo, con la intención de propalar la devoción a la Eucaristía (Rodríguez 1991, 43).

En un primer momento, el cabildo decidió empezar por la espadaña, encargando al administrador que ingeniase la forma de financiarla⁶⁷. No obstante, entre los canónigos surgieron serias discrepancias, por lo que el asunto se trató en sucesivas reuniones. Pocos días después de haber concedido la licencia, el 6 de octubre de 1694, se entabló una discusión sobre si era mejor hacer antes el tabernáculo⁶⁸, sucediéndose varios capítulos en los que se expusieron los razonamientos a favor y en contra de la primera decisión⁶⁹; lamentablemente desconocemos el argumentario esgrimido porque la redacción tan lacónica de las actas se resume en constatar únicamente el fallo definitivo, sin entrar en mayores descripciones. La cuestión no era menor porque estaba relacionada con el cambio que se operó en España tras el concilio de Trento y por lo tanto íntimamente relacionado con la doctrina católica vigente al imponerse las ideas tridentinas de veneración del Santísimo. Se trataba de dilucidar qué era más importante: atender a las nuevas tendencias litúrgicas que ya se habían empezado a desarrollar modificando el espacio interior de la catedral leonesa (Morais 2006, 134), o aplicarse en el exterior de la edificación e intervenir en la modificación de la imagen que se quería ofrecer a los ciudadanos en el límite con el espacio civil. En esta disyuntiva intervino sin duda un tercer factor, la urgencia por solventar los problemas del cierre meridional del crucero, aumentando el peso superior para anclar mejor el muro y aportar mayor contrarresto a los empujes laterales originados en los arcos torales. No obstante, incluso si este argumento fue determinante, la alternativa podría haber sido más técnica y sin embargo se optó por un cambio significativo donde lo exornativo y lo ideológico tuvieron mayor presencia. Por fin, en diciembre de 1694 acordaron posponer la ejecución del retablo e iniciar de inmediato la espadaña *nemine discrepante*, porque “es obra precisa y que primero se deve executar”⁷⁰, dando primacía a la solución arquitectónica sobre la cuestión litúrgica.

Antes de empezar los trabajos el cabildo se planteó una duda que no alcanzamos a comprender en todo su significado, una vez más por lo escueto de las actas que no suelen dar

explicaciones sobre los temas tratados. En la sesión del 17 de noviembre de 1694 se sometió a discusión “si combendrá quitar o desazer la torre para hacer la espadaña”⁷¹. Esto parece indicar que en el lugar había una estructura anterior de la que nada sabemos. Desconocemos si aquí había de antiguo un gablete gótico, al modo de la coronación de la paralela portada norte, que hubiera entrado en peligro de ruina. Algunos autores sostienen que es probable que durante la maestría de Juan de Badajoz “El Mozo” se iniciase la construcción de un remate renacentista y que al llegar la época barroca estuviera inconcluso (Navascués 1977, 54; Rivera 1993, 124). Nada hemos encontrado hasta el momento en los archivos al respecto y solo es posible hacer conjeturas. ¿Era una edificación finalizada, o parte de una obra incompleta? ¿Ocupaba todo el frente de la fachada, o solo una parte? Por otro lado, cuando en la documentación de la catedral se habla de torre, se hace referencia a diferentes elementos que no siempre tienen el mismo aspecto, por ejemplo, con ese nombre se denomina también a la Silla de la Reina en muchas ocasiones. Por lo tanto, no creemos que se estuvieran refiriendo a las torrecillas laterales que suelen acompañar a los gabletes, como da a entender algún autor (Navascués 1977, 54), sino más bien a un elemento arquitectónico anterior que rematará de alguna manera el hastial y que por su altura se denominase torre, pero es imposible precisar más. En cualquier caso, lo relevante es que el cabildo decidió culminar la fachada con una nueva estructura que completase el edificio y contribuyera a modificar de manera notable el aspecto exterior del templo mayor de la diócesis, en el sentido que interesaba al cabildo y formando parte de la pretendida metamorfosis general de la catedral. No debemos olvidar que para el Barroco la fachada era un elemento primordial del edificio porque exhibía el sistema de poder que se imponía a la ciudad y el rostro que quería mostrar al pueblo, por lo que se cuidaba al máximo (Ramallo 2000, 317).

Otro asunto trascendental se refiere al aspecto que habría de tener el remate. En el acta de 16 de octubre de 1694 se recoge la siguiente indicación: “Y en quanto a la espadaña [...] que se aga con la mayor uniformidad y correspondenzia a las otras que se pueda”⁷². Esto indica que el cabildo deseaba que guardara un cierto paralelismo con las fachadas norte y oeste, con el objeto de no generar discrepancias notables y mantener una cierta unidad; mostrando, una vez más, respeto por el edificio heredado. Esa podría ser la razón por la que Manuel Conde Martínez presentó dos trazas con planteamientos diferentes, con la intención de que el cabildo eligiera la que le pareciera más conveniente⁷³. Realizadas en tinta sobre papel, todavía conservan algunas notas de color. Este dato, más el interés por sombrear ciertas partes del dibujo creando sensación de volumen, muestran la intención de resultar realista y superar los meros trazos técnicos para que fuera más atractivo a la vista

⁶⁶ ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 42r.

⁶⁷ ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 40v.

⁶⁸ ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 41v.

⁶⁹ ACL, Actas capitulares doc. 10.016, ff. 41v., 42r. y 42v.

⁷⁰ ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 42v. y 53v.

⁷¹ ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 46v.

⁷² ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 42r.

⁷³ Colección particular Ángel Miguel Villanueva.

de los canónigos que las debían juzgar (fig. 1). En la parte inferior izquierda Manuel Conde Martínez escribió: “INDIGNO M^o (maestro) DE LA SANTA IGLESIA DE LEÓN”, acompañado de su firma y rúbrica para confirmar la autoría. A la vuelta del dibujo hay dos leyendas, en la primera, escrita en la misma fecha en la que se realizó la traza, se puede leer: “Letra f. Leg. 7. num. 4. año de 1694. Fábrica. Espadaña. Traza de la espadaña nueva a la puerta de Sn. Froilán”. La otra está firmada hacia 1860 por Laviña, quien aprovecha para calificar al Barroco de época decadente, desautorizar la preparación técnica de Conde y su mal gusto en los detalles de la composición, además de lanzar una puya a José Caveda por haberla fechado en el XVI.



Fig.1. Manuel Conde Martínez, *Traza del hastial sur*, 1694, Colección particular Ángel Miguel Villanueva. León.

Las plantas fueron publicadas por primera vez por Demetrio de los Ríos (Ríos 1895, II, 24), y posteriormente han sido analizadas por diversos autores (Navascués 1977, 53-54; Rivera 1993, 121-9; Campos 1994, 210-4; Morais 2000, 307-9), coincidiendo mayoritariamente en que Manuel Conde planteó dos concepciones de signo contrario, una tradi-

cional y otra innovadora, o lo que es lo mismo, con la primera se mantendría la unidad de estilo al mimetizar por completo las formas góticas sin añadir ningún elemento moderno; con la segunda proponía la innovación estilística sin llegar a la ruptura, dando paso a los valores estéticos propios de la época, primando la novedad y apostando por un lenguaje original que fuera más útil en aras de conseguir la persuasión, medio que siempre está presente en el modo de actuación del Barroco

Resulta curioso que el programa iconográfico fuera tan sumamente distinto entre ambas, sin ningún punto en común. En el más tradicional propone culminar el hastial con una figura episcopal que podría ser la representación de san Froilán, título con el que se conoce a esta fachada, porque porta un libro en referencia a los que siempre llevaba el santo en sus recorridos apostólicos. Sobre las torrecillas laterales sendos *putti* llevan un báculo, símbolo pastoral de los obispos, y la palma del martirio. La otra opción muestra una carga dogmática superior a la anterior, que era más representativa. La cúspide la ocupa san Miguel arcángel vestido al modo militar, con casco emplumado, blandiendo la espada y portando un escudo donde acertamos a leer su lema *QUIS UT DEUS*; ejerce así su misión de guardián de la iglesia y vencedor del maligno. Sobre la atalaya izquierda reconocemos a san Elías, uno de los profetas mayores del Antiguo Testamento, representado por un hombre barbado que levanta la espada flamígera, en alusión al episodio de su enfrentamiento con los falsos profetas de Baal, a los que aniquiló tras demostrar que Dios respondió a su invocación por ser el verdadero visionario divino, convirtiéndose en representante de la verdad y victorioso sobre el mal. A la derecha, un probable ser angélico levanta la palma del martirio con la mano izquierda, mientras la derecha porta la cruz de doble travesaño de los patriarcas, posible referencia a san Froilán.

El cabildo seleccionó la acción más innovadora y más ornamental, de manera que los tres hastiales de la catedral resultaron diferentes, ofreciendo un repertorio insólito. El norte, el más antiguo y original, mantuvo la tipología de los gabletes característicos de la arquitectura catedralicia gótica, con el fuerte empaque del vértice agudo. De los otros dos -ambos desmantelados por completo en la restauración decimonónica-, el occidental, realizado en el siglo XVI (Campos 1994, 183-6), mostraba una versión renacentista del remate medieval, basado en el cuadrado y el equilibrio; el meridional lo podemos considerar como una interpretación barroca del mismo elemento, apostando por los perfiles más redondeados, así como por una mayor concentración de elementos exornativos de considerable volumen.

La ejecución del proyecto también fue encargada a Manuel Conde Martínez, según se desprende de las reseñas encontradas en las actas capitulares. En octubre de 1697, Conde

pidió una satisfacción monetaria por su trabajo en la espadaña⁷⁴, que el cabildo tomó en consideración pocos días después⁷⁵, para acabar aprobando que “se le diesen mill y duzientos reales además de otra tanta cantidad que tiene recibida atendiendo a su aplicación y a los días que se a ocupado, aviendo tenido presentes los empeños de la fábrica”⁷⁶, lo que indica que los canónigos estaban muy satisfechos con la labor realizada, gratificándole con una paga adicional. Posteriormente, se le concedió una nueva entrega de seis doblones que le había ofrecido el administrador de la fábrica por haber acabado un tercio de la obra en la festividad de la Virgen de agosto y el remate en la de san Miguel⁷⁷. Por estos datos suponemos que para noviembre de 1697 ya estaría terminada la obra, al menos en su parte arquitectónica, iniciada más de tres años antes.

El hastial sufrió algunas modificaciones con respecto al esquema inicial. El resultado lo conocemos gracias a diferentes imágenes que lo representan en diferentes momentos, de manera que también podemos advertir la evolución que sufrió hasta su desmantelamiento. En 1790 Manuel Navarro pasó a buril un dibujo de la fachada sur de la catedral, atribuido al arquitecto Fernando Sánchez Pertejo, que se publicó en el libro que fray Manuel Risco dedicó a la Iglesia de León (Risco 1792), lo que nos permite tener una mirada muy cercana a la fecha de ejecución de la misma⁷⁸ (fig. 2). Posteriormente José María Avrial y Flores incluyó en su álbum *León. Año 1845* un dibujo de una fecha algo más tardía, con menor rigor técnico y más sentido pintoresco⁷⁹ (fig. 3). Gracias a estas dos figuras -que presentan algunas pequeñas diferencias en detalles no sustanciales, que podemos atribuir al toque artístico personal de cada uno de ellos-, no solo recuperamos la estampa que infundió el Barroco a esta parte del edificio, sino que también permite contrastar las diferencias que se introdujeron entre el citado proyecto de Manuel Conde y la realización final, que, sin alterar lo sustancial en materia constructiva, merecen destacarse por la modificación formal que supuso.

La aparatosa coronación se fundamentaba sobre un entablamento, que marcaba la frontera entre lo antiguo y lo moderno, de molduras lisas y fondos planos. Encima corría un cuerpo horizontal dividido en tres partes, las laterales decoradas con grandes rosetas caladas y la central totalmente abierta para recibir la cruz. Otro entablamento, este con mayor movimiento en planta y multiplicación de molduraje, daba paso a un gran arco de medio punto

⁷⁴ ACL, Actas capitulares, doc. 10.018, f. 12v.

⁷⁵ ACL, Actas capitulares, doc. 10.018, f. 16r.

⁷⁶ ACL, Actas capitulares, doc. 10.018, f. 16r.

⁷⁷ ACL, Actas capitulares, doc. 10.018, f. 17v.

⁷⁸ ACL, Restauración (P) 015r.

⁷⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], MA-0696.

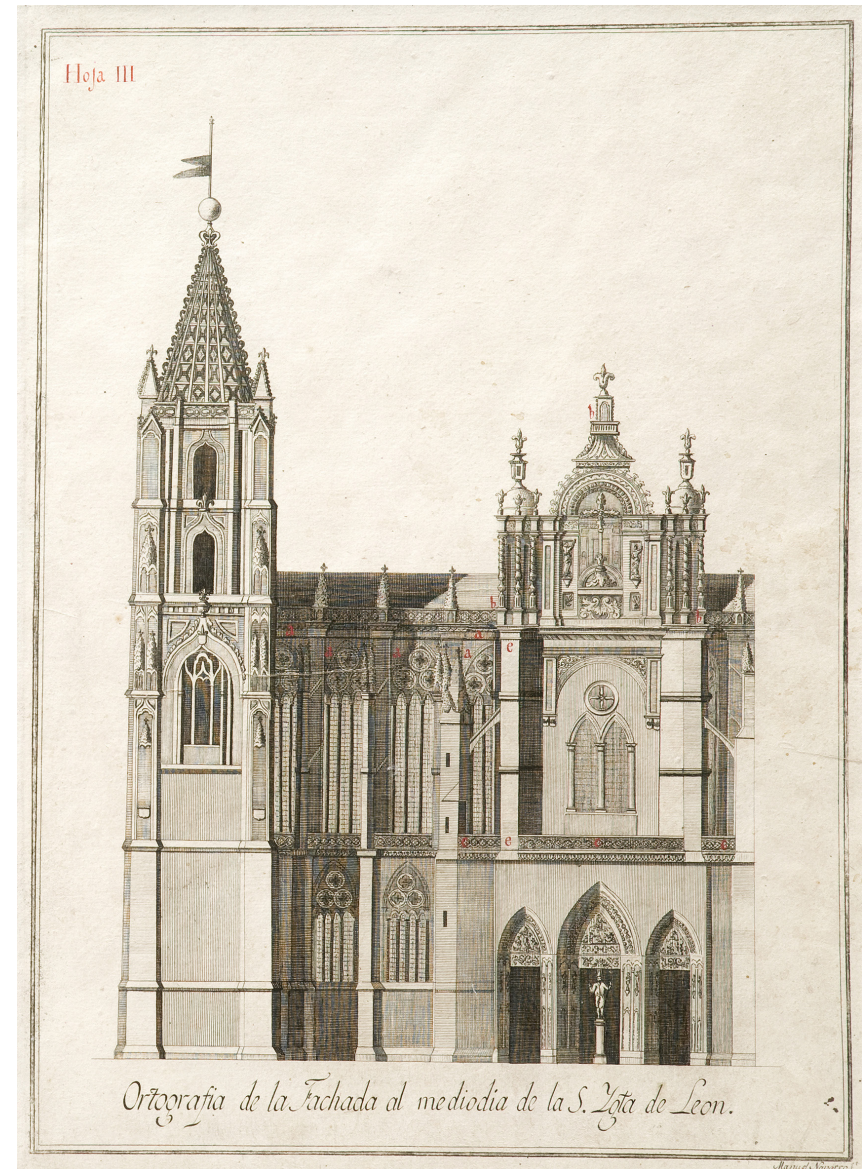


Fig. 2. Manuel Navarro, *Ortografía de la fachada al mediodía de la Santa Iglesia de León*, 1798, Archivo de la Catedral de León. R.(P) 015 r.

de complicada composición, con varias arquivoltas de trazos dispares y una ancha rosca con labor calada de recuerdos góticos, dando mayor sensación de ingravidez y sorpresa a esta parte al definirse las formas con claridad sobre el fondo abierto. Flanqueaban el arco sendas torrecillas de base hexagonal, con los frentes abiertos por vanos rematados por arcos de medio punto, con cubiertas cupuliformes. A todo esto se añadían pináculos y florones de variados perfiles, además de tarjetas y relieves esquemáticos o vegetales, enriqueciendo la voluntad decorativa del conjunto.

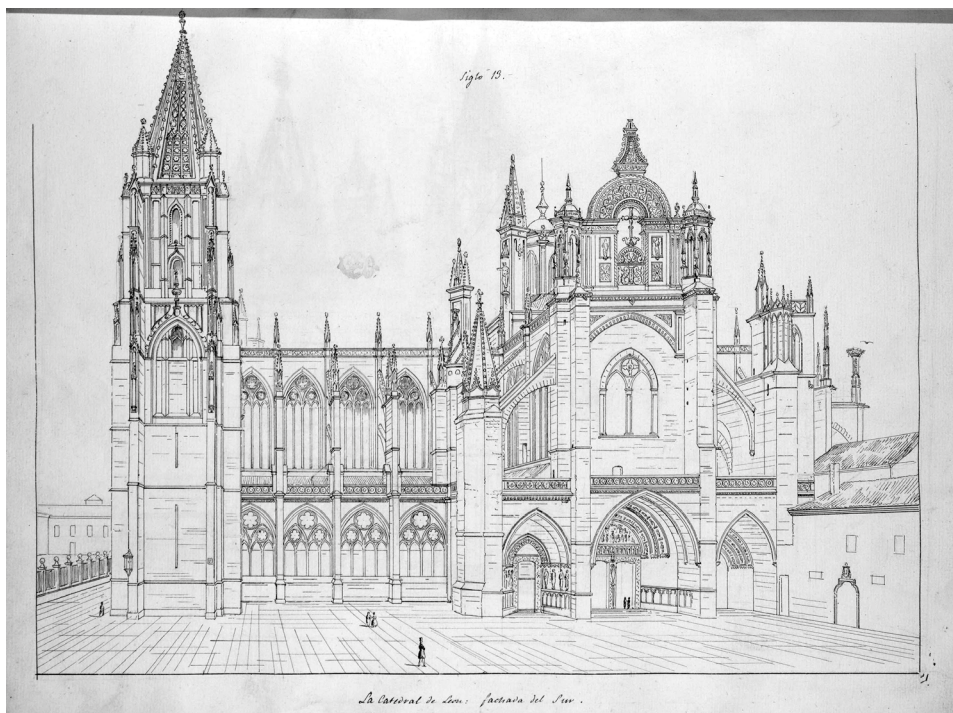


Fig. 3. José María Avrial, *La catedral de León: fachada del Sur*, 1845, Archivo de la Real Academia de San Fernando, Madrid.

En cuanto a las diferencias entre lo proyectado por Conde y lo finalmente construido, lo primero que llama la atención es la ausencia de las esculturas exentas, que tanto protagonismo tenían en el plan original, sustituidas por vistosos flameros. Podemos suponer que este cambio se debiera a dificultades financieras que obligaron a reducir los costes. De

hecho, ante la falta de numerario para afrontar el coste de la obra, fue necesario negociar dos importantes censos en poco tiempo para afrontar los pagos más urgentes⁸⁰. Además de esta ausencia, otro cambio notable es la mayor esbeltez de todo el remate, debido al alargamiento de la base donde se sustentaba el arco, que se dividió en dos alturas para colocar en la inferior voluminosos adornos vegetales y en la superior sendas esculturas, que no podemos identificar por la poca precisión de los dibujos. También se sustituyó el edículo superior por una pirámide de lados curvos y perfil mixtilíneo con abundante relieve decorativo. Las torrecillas laterales, que se situaron en línea con el entablamento de la base, se estilizaron y enriquecieron con columnas abalaustradas, las cubiertas ganaron en molduraje y se remataron con un alto florón. Todas estas variaciones simplificaron la estructura, que perdió varios elementos, al tiempo que se organizó de manera más coherente y ganó en elegancia.

El resultado estético podemos considerarlo acertado porque consiguió moldear una fachada de considerable personalidad barroca, partiendo de la actualización de un modelo gótico; además, resultando ser original, sin embargo no supuso una disonancia con el conjunto general, integrándose de manera notable a la vez que actualizaba un motivo propio del gótico. No podemos decir lo mismo en cuanto a la estática. A los pocos años de concluida la obra surgieron los primeros síntomas de deterioro. El cabildo, preocupado porque cada vez eran más evidentes los fallos de la edificación, decidió pedir en 1745 a Giacomo Pavía un estudio sobre la consistencia de la fachada meridional⁸¹. Después de analizarla presentó dos informes, escritos en italiano, en los que interpretaba los fallos estructurales y proponía el remedio más fácil de practicar⁸². Consideraba que el mal se debía al excesivo peso del hastial instalado últimamente y al poco contrarresto del arco sobre el que se apoyaba la nueva estructura -que ejercía presión hacia los laterales donde se localizaban las escaleras de caracol-, así como a la poca solidez del lienzo del testero sur -que presentaba una preocupante convexidad hacia el exterior-, debilitado además por la apertura del vano situado en el centro. La explicación de su propuesta era muy detallada y estaba acompañada de dos dibujos, a los que remite constantemente para dejar claro su planteamiento; lamentablemente estos dibujos se han perdido, por lo que resulta complicado comprender en todos sus términos el programa de Pavía. En lo fundamental, opinaba que lo más sencillo era fortalecer el muro, macizar ciertas partes, añadir nuevos contrarrestos y rehacer el vano. Juzgamos interesante subrayar que justificaba su plan porque cumplía las leyes

⁸⁰ ACL, Actas capitulares, doc. 10.016, f. 94 v; Fondo general, doc. núm. 3.256, s/f.

⁸¹ ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/3, s/f.

⁸² ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/4, s/f., "Della facciata laterale figura núm. 1". "Della facciata laterale figura núm. 2".

fundamentales del arte, las propias del orden gótico y estaba en consonancia con el resto del edificio, lo cual era una preocupación recurrente del cabildo, como ya vimos⁸³.

No se sabe si al final se llevó a la práctica alguno de los argumentos de Pavía, pero de lo que sí estamos seguros es que la verticalidad de la fachada seguía en precario pocos años después, bien porque no se hizo caso al arquitecto italiano, bien porque la reforma no tuvo los efectos esperados. En 1846 el cabildo escribió una carta a la reina Isabel II en la que le hacía saber el lamentable estado en el que se encontraba, habiendo aumentado las grietas antiguas y la inclinación del muro, hasta hacer preocupante la seguridad de todo el brazo sur del crucero, sin tener claro si el mal provenía de la cimentación o de las estructuras sobrepuestas sobre las originales en épocas recientes. Por último, el cabildo declaraba que no podía hacerse cargo de los pagos porque no disponía del dinero necesario y que por eso solicitaba a la monarca una ayuda extraordinaria para alcanzar los “cinco o seis mil duros” que costaría ejecutar la obra⁸⁴. Acompañaba el escrito un documento redactado por el arquitecto Manuel Ibáñez para certificar la gravedad del asunto, donde dejaba constancia del desplomo de la parte central del testero, que según él se debía a varias razones que atribuía a la actuación de Conde: la utilización de piedra de mala calidad, el pobre trabajo hecho con sillería de pequeñas dimensiones, la falta de engatillado, junto con el deficiente enlace que notaba entre las diferentes etapas constructivas. También aludía a los cambios que se habían ido haciendo a lo largo del tiempo en diferentes reformas que no habían sabido atajar los problemas. Constatava la sustitución del primitivo rosetón, del que decía que todavía se notaba su trazado, por un vano geminado, así como el tapiado de los cuatro vanos correspondientes al triforio, que nosotros pensamos que pudiera ser obra de Pavía. No obstante, el mal principal lo encontraba en el poco grosor de los dos cuerpos intermedios del testero, menor que el de los dos superiores, debido, por un lado, al vano central, y por otro, al corredor interior del triforio compuesto por un intercolumnio débil, todo lo cual favorecía el abombamiento. Para explicar mejor todo esto aportaba dos dibujos, que publicamos ahora por primera vez, que son de gran interés porque nos muestran aspectos técnicos de la fachada en el estado que estaba poco antes de que la desmantelara Matías Laviña (fig. 4). El primero se corresponde, como dice el letrado que lo acompaña, al “Corte de la fachada del testero del crucero y da al mediodía”. En la parte baja, a nuestra izquierda, vemos la portada con la corta bóveda apuntada que la cobija, y sobre ella se suceden en altura los diferentes pisos, dejando en evidencia la delgadez del muro en la parte central, por efecto del

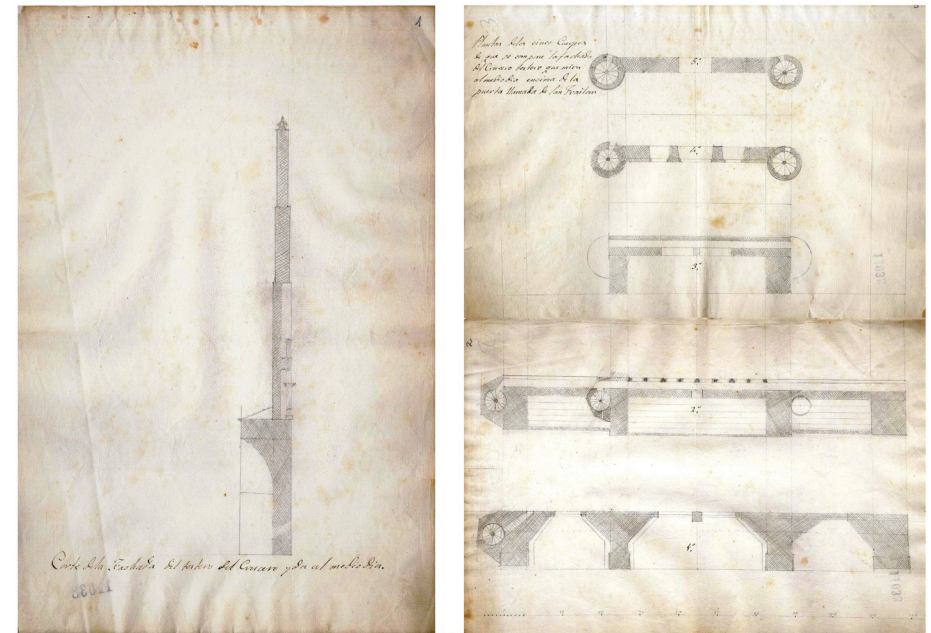


Fig. 4. Manuel Ibáñez, *Corte de la fachada del testero del crucero y da al mediodía*, 1846, Archivo de la Catedral de León, doc. 11038

triforio y la ventana, que restan espesor. El segundo, al que acompaña un pitipié, con el que calcular las dimensiones reales, y la siguiente leyenda: “Plantas de los cinco cuerpos de que se compone la fachada del crucero testero que mira al mediodía encima de la puerta llamada de San Froilán”, dibuja por separado las cinco alturas. La inferior concierne a las portadas de acceso, donde comprobamos que la puerta de la derecha estaba cegada; a la izquierda asoma la escalera de caracol que permitía la subida a las plantas superiores. El siguiente nivel es el de la terraza, de menor profundidad, donde aparece marcado también el ándito interior con su intercolumnio. A partir de la tercera altura disminuye la longitud de la planta que desde aquí se reduce al cuerpo central de la portada, flanqueada por sendos contrafuertes, siendo el derecho de mayor grosor desde el nivel de la calle. En esta zona viene marcado el ventanal geminado. En el cuarto piso el vano central se corresponde con el espacio abierto que albergaba la cruz, y los laterales con los adornos calados. Por último, en el remate superior ya solo queda señalada en el centro la luz del arco superior.

⁸³ ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/4, s/f., “faccendolo con le regoli fondamentali come porta l’arte, e cal modo proprio al’ordine, proprio si della chiesa, come del’ordine gottico”.

⁸⁴ ACL, Restauración, R. 4/1, s/f.

El terremoto de Lisboa afectó a esta parte, debilitando su ya frágil estabilidad congénita, lo que motivó nuevas actuaciones de urgencia que no evitaron la ruina de algunos elementos superiores, siendo el accidente más importante el acaecido en 1830 en el que se desprendieron varias piezas del ático (Rivera 1993, 142). Con el fin de atajar los desequilibrios de muros y vanos, el cabildo encargó en 1848 a Manuel Ibáñez que diseñara una solución, que resolvió fortaleciendo los elementos sustentantes y cambiando el vano geminado por un rosetón con tracería y vidriera coloreada, análogo a los de las otras dos fachadas, aunque de menores dimensiones, ofreciendo un aspecto más gótico al resucitar el ventanal que hubo en su momento, del que se conservaban sus líneas básicas, como ya vimos. El proyecto fue llevado a la práctica, después de la muerte de Ibáñez, por el arquitecto Miguel Echano (Quadrado 1855, 312; Rivera 1993, 143; González-Varas 1993, 109).

La fachada fue desmantelada por completo en la restauración del siglo XIX (Laviña 1876, 62-5), pero antes de eso Matías Laviña tuvo la feliz idea de dejarla reproducida para la posteridad en dos planos de incalculable valor histórico, lo que permitió que no la perdiéramos del todo y que pudiéramos acercarnos a su comprensión. En el primero, inédito hasta ahora, delineó la zona superior mediante un dibujo técnico a lápiz que contempla los elementos puramente arquitectónicos, fijando con exactitud formas, tamaños y proporciones, de gran interés porque se corresponde casi por completo con la obra de la etapa barroca (fig. 5). Llama la atención el interés por definir cada uno de los fustes, pilastras, entablamentos, arcos, cornisas, molduras y demás elementos que sirven para explicar la composición mediante el análisis de las formas, proporcionando asimismo una copia exacta de la concepción arquitectónica del hastial levantado a finales del siglo XVII. Posteriormente hizo otro dibujo, atendiendo ahora también a los detalles ornamentales y dando color para ofrecer mayor sentido realista (fig. 6). En la parte superior dejó escrito: “según se hallaba antes del 7 de octubre de 1861”, aludiendo a la fecha en la que inició las labores para el definitivo desmontaje. Aquí podemos ver el rosetón de Echano y comparar las diferencias con las láminas de Navarro y Avrial.

La drástica intención de los restauradores decimonónicos de reprecinar la catedral leonesa, eliminando los aditamentos que la historia había ido dejando sobre el edificio medieval, les llevó a suprimir todas las piezas de la Edad Moderna. De esta manera desaparecieron estatuas, columnas, relieves y demás partes decorativas o estructurales realizadas durante el Barroco. Algunos restos procedentes del desmontaje se colocaron en el claustro, quizás esperando a ser reutilizados en el adorno de cualquier edificio perteneciente a la diócesis, práctica que no fue infrecuente. Por ejemplo, conocemos el propósito de Demetrio de los Ríos de utilizar los elementos desmantelados de la catedral para cambiar

la imagen de la fachada del aldeaño palacio episcopal con el objetivo de convertirla en “rica y floreciente” (Díaz 2020, 128-30)⁸⁵.



Fig. 5. Matías Laviña, *Corte y planta del hastial sur*, 1861, Archivo de la Catedral de León. R.(P) 030 r.

⁸⁵ El proyecto se puede consultar en ACL, T. (P) 13r.



Fig. 6. Matías Laviña, *Ortografía de la fachada Sur del brazo crucero de la Catedral de León*, 1861, Biblioteca Universitaria UPM – ETS Arquitectura, Madrid.

A pesar de todo esto, todavía podemos disfrutar de algunas piezas que reconocemos gracias a las ilustraciones reseñadas. Hoy siguen en el claustro de la catedral, colocadas sin criterio museístico ni carteles identificativos que revelen su procedencia, mezclados con restos de otras partes del edificio de distinta cronología, desarmadas en las sucesivas fases restauradoras (fig. 7).



Fig. 7. Restos del hastial sur. Claustro de la catedral de León.

La pieza más destacada es la cruz que cobijaba el arco de medio punto. Del tipo de cruz griega, los brazos los componen formas vegetales estilizadas con roleos que terminaban en bolas, hoy desaparecidas. Descansa sobre una corta columna de fuste liso que se levanta sobre un adorno oval de formas fitomorfas curvilíneas que en su momento apoyaban sobre un semicírculo, hoy perdido, en cuyo interior se repetía un juego de líneas sinuosas de notable movimiento y sentido volumétrico. Por último, unos aletones resueltos en roleos sirven de asiento para dos ángeles con alas extendidas que flanquean el motivo central.

Asimismo, atribuimos a la etapa barroca una serie de altorrelieves esculpidos sobre una larga banda alargada que representan cabezas de ángeles y mascarones compuestos con formas vegetales. Muestran la dualidad en constante pugna entre la pureza y la bondad, representadas por la belleza de los espíritus celestes, y el pecado y la impureza de lo material, asociadas a los rostros deformes y amenazantes de los monstruos (fig. 7). Aunque

estos temas tienen su origen en la decoración renacentista y pudiera pensarse que pertenecen a alguna otra labor catedralicia de esa época, nosotros lo asignamos al trabajo dirigido por Conde Martínez por la similitud que encontramos con los motivos representados en el friso del entablamento superior del hastial dibujado por Laviña. Por otro lado, las caras de los ángeles nos parecen de un estilo muy similar al que presentan las de los dos que acompañan a la cruz que describimos antes, pudiendo fácilmente ser del mismo taller.

Nada sabemos sobre la autoría de todas estas labores escultóricas porque no hay ninguna referencia concreta en los documentos que custodia el archivo catedralicio, ni en ningún otro de los conocidos hasta el momento. Este tipo de trabajos lo solía contratar el propio maestro de la obra directamente a artífices de su confianza, por lo que sabemos de tareas similares, a los que pagaba de sus honorarios, de tal manera que en muchas ocasiones ni tan siquiera se firmaba un contrato específico.

PORTADA OCCIDENTAL

La portada principal de la catedral llegó al Barroco completa, revestida con un exhaustivo programa iconográfico de relieves y esculturas pertenecientes a siglos y estilos heterogéneos. A pesar de ello, a principios del siglo XVIII se incluyeron dos nuevas estatuas para acrecentar los planteamientos decorativos y doctrinarios.

Hasta ahora no se había reparado en esta intervención barroca que se desvela en el acuerdo de la reunión capitular del 15 de noviembre de 1712, cuando el administrador de la fábrica propuso que se colocasen las estatuas de san Miguel y de Moisés en los pedestales que estaban previstos, a lo cual el cabildo, tras la pertinente votación con el procedimiento de las habas blancas y negras, dio su aprobación⁸⁶. En ningún acta, ni anterior ni posterior, encontramos otra mención a estas esculturas, de manera que solo tenemos esta escueta noticia redactada en cuatro líneas, que muy poco aporta a su conocimiento, para formar alguna hipótesis plausible sobre ellas. En realidad no se especifica el lugar donde se iban a ubicar, pero revisando imágenes antiguas, entre ellas los grabados de las vistas de la fachada occidental que acompañan a los libros *Viage de España* (Ponz 1783, 200), e *Iglesia de León* (Risco 1792, anexo), comprobamos que delante de las hornacinas apenas marcadas que hay en los contrafuertes de los extremos del pórtico hay dos estatuas de considerables dimensiones, en relación con las efigies adyacentes, elevadas sobre altos pedestales y que no articulan demasiado bien con el resto, todo lo cual hace pensar en una cronología distinta (fig. 8). La situada a nuestra derecha es fácilmente identificable como Moisés porque vemos con claridad las tablas de la ley y se adivinan los dos apéndices sobre la cabeza, símbolos característicos de este personaje bíblico. En el otro extremo

vemos la imagen con la que forma pareja, pero en este caso la identificación es difícil porque la falta de detalles del dibujo y la ausencia de atributos visibles no permiten afirmar nada con certeza, aunque por su actitud parece esgrimir un arma en la mano derecha. No obstante, la referencia documental apuntada, la falta de noticias de épocas anteriores, así como el hecho evidente de que ambas efigies están asociadas y que su gran tamaño desentona con el resto del conjunto, nos permiten aventurar que son las citadas en el acta.

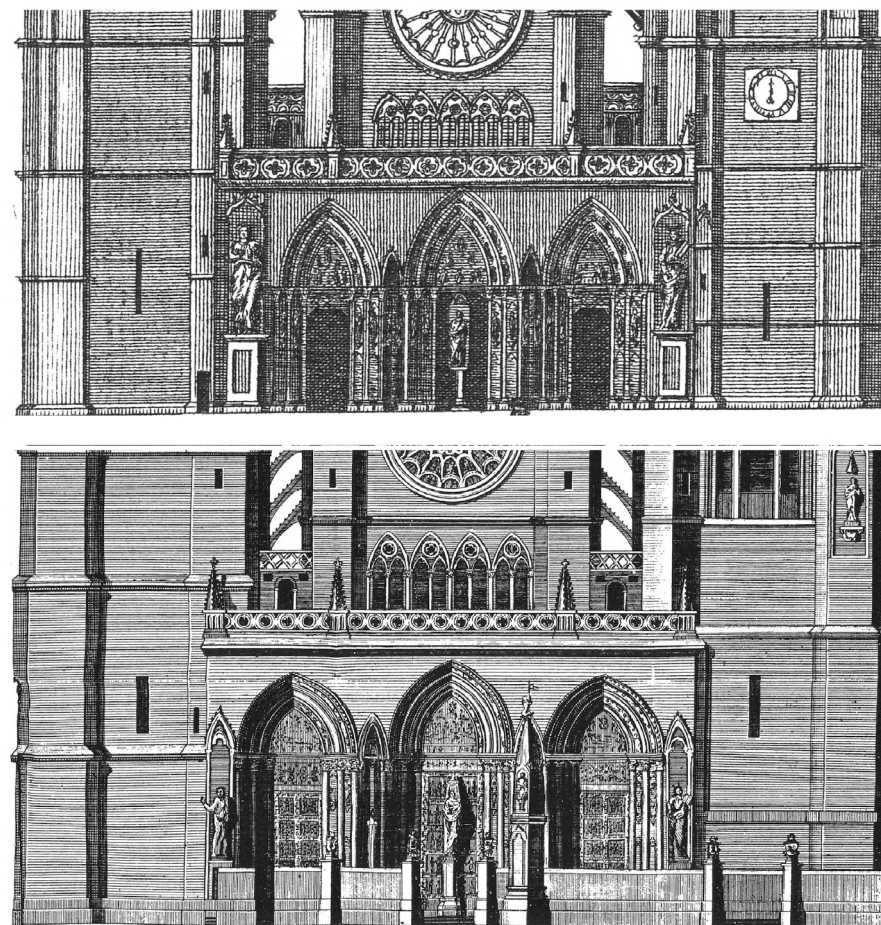


Fig. 8. Antonio Ponz, 1783 (arriba). Fernando Sánchez Pertegó 1792 (abajo), *Fachada occidental de la catedral de León*.

⁸⁶ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 12r.

Tanto las estatuas como sus pedestales fueron eliminados por Fernando Sánchez Pertejo cuando realizó el nuevo atrio (Morais 2008, 185-6). La ubicación de las mismas estaba claramente marcada en el plano que presentó Pertejo para la aprobación de su plan, coincidiendo con la posición señalada más arriba; además, en la esquina inferior izquierda dejó escrito que los pedestales y las estatuas se debían quitar para dejar más espacio libre y despejar la vista de la fachada de la catedral, dos de los principales motivos en los que basaba su proyecto⁸⁷. De nuevo advertimos el interés decimonónico por suprimir cualquier motivo barroco. En la actualidad se desconoce su paradero, pues, una vez retiradas no se reubicaron en ningún otro lugar de la catedral, ni están a la vista del público en ningún sitio conocido; es posible que se desestimaran debido al cambio del gusto promovido por la Academia. Su memoria fue muy corta, pues Demetrio de los Ríos comentaba que nada se sabía de la suerte que corrieron dichas estatuas (Ríos 1895, II, 35).

La falta de información sobre su autoría y la ausencia de reproducciones fiables, nos impiden hacer un análisis de su estilo o de su mérito artístico para valorar esta pérdida patrimonial, más allá de ponerlas en relación con las esculturas que se estaban haciendo a principios de siglo para otras partes del edificio que veremos más adelante.

La iconografía que representan estos dos personajes bíblicos, formando asociación, es ciertamente inusual. Solo encontramos un nexo de unión entre ambos en la epístola de Judas: “Pero cuando el arcángel Miguel contendía con el diablo, disputando con él por el cuerpo de Moisés, no se atrevió a proferir juicio de maldición contra él, sino que dijo: el Señor te reprenda” (Judas, 1:9). En su conjunto la epístola fue escrita para prevenir a la comunidad cristiana sobre el peligro de los falsos maestros que se enmascaran para propagar doctrinas falaces, lo cual puede resultar trascendente para la palabra que se transmite en el interior del templo tras traspasar las puertas que flanquean los dos personajes. Interpretados individualmente, san Miguel, cuyo culto adquirió un notable impulso tras la Contrarreforma, es habitual encontrarlo en la entrada a las iglesias mostrando blandiendo sus armas como jefe de las milicias divinas, victorioso frente a las fuerzas del mal representadas por Satán y guardián inexpugnable del espacio religioso. Por su parte, Moisés, precursor de Cristo, es el gran profeta que se convirtió en el caudillo que liberó de la esclavitud al pueblo hebreo y lo condujo hasta la tierra prometida. Aquí estaría representado en su papel de legislador, portando las Tablas de la Ley que le había conferido directamente Dios, decálogo que recoge los mandatos divinos que se convirtieron en verdaderos principios del cristianismo, aquellos que se explican en el interior de la catedral.

MEDIA NARANJA Y PIRÁMIDES

La media naranja comenzó a construirse en 1633, después de que el cabildo aprobara el proyecto de Naveda⁸⁸. Se inició entonces un largo y tortuoso proceso, hasta llegar al cierre definitivo de la linterna en 1745, que no vamos a tratar aquí porque ya ha sido convenientemente estudiado (Díaz-Jiménez 1931; Rivera 1993, 69-109; González-Varas 1993, 79-97; Campos 1994, 203-225; Morais 2006, 138-144). Nuestra intención ahora es centrarnos en el análisis del aspecto exterior.

La cúpula que ideó Naveda carecía de tambor, por lo tanto su altura era reducida y desde la calle apenas se divisaba. Además, estaba medio oculta por un recinto cuadrado que la envolvía y de cuya base partía el tejado que la cubría, por lo que el perfil curvo que se veía desde el interior de la catedral no se traducía al exterior. Esta especie de gran caja abierta, que apoyaba directamente sobre los arcos torales, fue realizada en un primer momento con ladrillo, pero más adelante Pantaleón Pontón proyectó “una caja cuadrada de sillería con cornija y corredores para abrigar la media naranja en lugar de la que se demolió de ladrillo”⁸⁹. En el contrato se describía con bastante aderezo, “proporcionada a pedestral con agradable sotobasa y basa en lo que se bea y dicha caja se coronará con un corredor que corresponda al que tiene la nabe mayor”, al tiempo que se incluían soluciones técnicas para desaguar los tejados que cubrían la media naranja mediante la instalación de acueductos que liberarían el agua hacia afuera⁹⁰. Al ser de piedra era más consistente, pero también más pesada, lo que suponía más presión sobre los ya débiles arcos torales y machones centrales, razón que esgrimió Laviña para desmantelarla por considerar que ejercía demasiada presión para la escasa sustentación que tenía (Laviña 1876, 42).

Pontón ya advertía, en la redacción de las condiciones de la obra, que la estabilidad de la cúpula era precaria porque los soportes no eran lo suficientemente robustos para el peso previsto⁹¹. Esta debilidad fue la que provocó la construcción de cuatro grandes pináculos o pirámides en la vertical de los machones sobre los que descansaba la media naranja, con la intención de asentarlos con más firmeza. La autoría de esta idea se atribuye en la actualidad a Pantaleón Pontón Setién (Rivera 1993, 94, 96, 176), antes asignada sin mayor fundamento a alguno de los Churriguera (Laviña 1876, 37; Ríos 1895, II, 30). En un primer momento Pontón diseñó las pirámides como una cuestión estrictamente práctica y no pensó en utilizarlos con intención decorativa, pues los concibió “rasos”, es decir, sin relieves y con los frentes planos. El cabildo no estaba muy satisfecho con esta simplificación porque no colmaba sus deseos de

⁸⁷ ACL, Restauración (P) 462r.

⁸⁸ ACL, Actas capitulares, doc. 9.955, f. 76v

⁸⁹ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

⁹⁰ AHDL, Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 94, c. 65, f. 95r.

⁹¹ AHDL, Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 94, c. 65, f. 95v.

que la nueva obra sirviera al mismo tiempo para engalanar la parte alta del edificio, por lo que después de aprobar el proyecto le remitió a Pontón las trazas que había ideado el “religioso benyto”, que identificamos como fray Pedro Martínez de Cardeña, con la pretensión de que incorporara el aparato decorativo de este prestigioso diseñador a su propuesta técnica, según recoge el escrito que presentó Pantaleón Pontón para justificar el aumento de los costes:

Se le remitió una traza de un religioso benyto que tiene agradables sombras y hermosean por la oposición que hazen a lo blanco y vastantes cavezas de serafines en cuya vista le parezió por el punto de su arte, y al mayor desempeño con V. S^a hazer otra traza en que sin apartarse de su ydea en la solidez y firmeza de la obra yziese también agradable vista y hermosura añadiendo que los estrivos y arcos se adornasen de molduras, escultura y talla, espejos, volutas con chicotes y dar más ancho a los arcos y otras cosas de mucha obra lo qual eszedia de la similitud de lo demás que ofreció corresponder en su primera ydea respecto de que así los arbotantes, estrivos y enjutas de la obra antigua todos son rasos como le consta a V.S^a⁹².

Todas estas novedades, asumidas por el maestro, que tuvo que contratar nuevos artífices, fueron acompañadas de la petición de dinero adicional para poder llevarlo a cabo, demanda que los canónigos, en buena lógica, aprobaron⁹³.

Los cuatro pesados remates fueron objeto de múltiples exámenes desde poco después de terminados por su posible relación con la ruina de la cúpula, cuando en realidad habían sido concebidos con la intención de lograr su estabilización. La mayoría de los informes encargados durante el siglo XVIII los declaraban firmes y apropiados. Así, Fernando Casas Novoa en 1714 declaraba “en quanto a los pilares o pirámides no alla cosa contra firmeza”⁹⁴. De forma parecida se expresaba Andrés Hernando que “no halla seguridad en lo principal de lo fabricado, excepto en las pirámides, que estas pueden mantenerse”⁹⁵. Por las mismas fechas Joaquín de Churriguera también hizo su dictamen que no fue desfavorable⁹⁶. Años después, en 1734, los maestros arquitectos Pedro de Valladolid, Felipe y José Álvarez de la Viña redactaron un extenso y detallado memorial sobre los desperfectos del edificio en el que aconsejaban desmontar las cuatro pirámides, a diferencia de lo que opinaban los anteriores⁹⁷. Narciso Tomé en 1737 también emitió un dictamen considerando que “aunque la disposición de los quatro pilares y botareles nuevos que están echos para que supliesen lo débil de sus fuerzas, pueden ayudar en algo, no lo contemplo equibalente

por estar el defecto en la planificación de dicha media naranja”⁹⁸. En cualquier caso, los pilares siguieron en pie hasta su desmantelamiento durante la restauración decimonónica.

Los pináculos, construidos con buena sillería de piedra, tenían planta rectangular de cuatro pies castellanos de ancho por diez de largo y llegaban a los 68 de altura (1,12 x 2,80 x 19 m. aprox.) y tenían un peso estimado de 32.886 arrobas, según los cálculos hechos por el propio restaurador (Laviña 1876, 37, 57). Estaban dispuestos en las esquinas de la caja de la cúpula, en sentido diagonal, unidos al anillo de base de la linterna por unos arbotantes para mantenerla más fija. Matías Laviña hizo un dibujo, fechado en enero de 1861 y aprobado por la Junta General de la Real Academia de San Fernando según consta en el mismo papel, en el que presenta el corte a diferentes alturas de los grandes pilares que servían de apoyo a la cúpula, para demostrar que los pilastrones (según su denominación) estaban en gran parte al aire y no descansaban convenientemente sobre aquellos, debilitando así al conjunto (fig. 9).

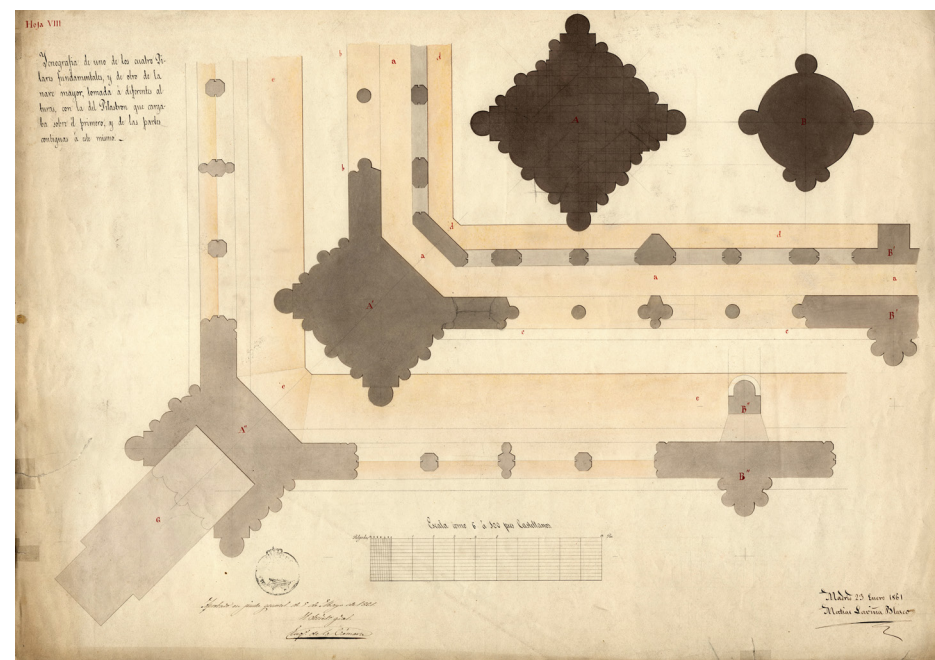


Fig. 9. Matías Laviña, 1861, *Iconografía de uno de los cuatro pilares fundamentales y otro de la nave mayor*, Archivo de la Catedral de León. R.(P) 018 r.

⁹² ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

⁹³ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 12r.

⁹⁴ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.038, s/f

⁹⁵ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.038, s/f

⁹⁶ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 46v.

⁹⁷ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.005/1, s/f.

⁹⁸ ACL, Fondo general, doc. núm. 8.780, ff. 5r.

No disponemos de ninguna representación fidedigna que nos permita comprobar el alzado y los detalles decorativos de estos pináculos. Las fotografías conocidas no tienen la suficiente calidad ni nitidez para formarnos una idea exacta de todos sus valores exornativos (fig. 10)⁹⁹. Los grabados antiguos no suelen fijarse en estas estructuras, y si lo hacen es de manera muy parcial, como por ejemplo comprobamos en las estampas de Parcerisa (Quadrado 1855, 306, 312), o la mucho más incorrecta de Soriano (García de la Foz 1867, 25). El dibujo de Avrial, es sin duda la fuente más fiable para aproximarnos a su conocimiento, aunque apreciamos al-



Fig. 10. Charles Clifford, Photograph of an exterior view of the rear of the Cathedral of Santa Maria de Regla in the city of León, <https://www.rct.uk/collection/2700054/photographic-souvenir-of-spain-vol-i-view-of-the-cathedral-leon> (consultado el 20 de abril de 2022).

⁹⁹ La fotografía más interesante para nosotros es la vista de la zona del ábside realizada por Charles Clifford, *Photographic Souvenir of Spain*, vol. I, 1858. The Royal Collection Trust.

gunos errores de perspectiva que desvirtúan algunos contornos, además de resultar demasiado esquemático para nuestras pretensiones (fig. 3). No obstante, con los datos tomados de las referencias escritas y los escasos documentos gráficos, podemos aventurarnos a hacer una descripción aproximada. Los pilares tenían los fustes cajeados y el capitel con molduras sencillas; los lados más largos se remataban con placas recortadas propias de principios del siglo XVIII, mientras que el lado corto, que daba vista hacia el exterior, llevaban adosada una escultura sobre pedestal y coronada por dosel, tanto uno como otro exornados con abultados relieves de motivos vegetales. Se remataban con una forma piramidal (de ahí el nombre con el que muchas veces se cita a esta estructura) elevada sobre un podio cuadrangular, flanqueada por sendas formas triangulares situadas en los laterales más cortos que, como la pirámide, tenían los perfiles cubiertos de motivos que recordaban a los *crochets*, imitando así a otros similares góticos en los pináculos que los circundan, con la clara pretensión de mimetizarse con el conjunto.

Todas estas estructuras desaparecieron con la restauración del XIX, excepto las cuatro esculturas, que no fueron objeto de análisis ni en las descripciones de su época ni tampoco en las posteriores. Matías Laviña, que las bajó al suelo en 1861, ni tan siquiera las cita; se muestra prolijo en la explicación del proceso de desmonte de los pilares, tanto en los aspectos técnicos como en los anecdóticos, y sin embargo no dedica una palabra a las figuras (Laviña 1876, 62-70). Creemos que su factura y fecha de producción, poco acorde con los gustos de finales del siglo XIX, las hizo pasar inadvertidas y fueron relegadas al no encontrar sitio para ellas en la catedral restaurada. En 1882 se publicó una real Orden por la que se disponía que todas las esculturas y relieves de piedra que no tuvieran acomodo en la catedral se debían trasladar al Museo de Antigüedades, ubicado en el convento de San Marcos, bajo la supervisión de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y artísticos de León. Demetrio de los Ríos, como director de los trabajos de restauración, fue el encargado de hacer la selección y de efectuar el traslado¹⁰⁰. El inventario se hizo rápidamente, pero en las actas de la Comisión de Monumentos no quedó reflejado más que el comienzo del traslado, sin especificar las piezas en concreto que fueron reubicadas¹⁰¹, entre las que sí estaban las efigies renacentista de san Pedro y san Pablo procedentes del hastial occidental¹⁰². No obstante, las cuatro esculturas estarían incluidas porque poco después fueron colocadas en el claustro de San Marcos, donde todavía permanecen formando parte del fondo del Museo de León.

Esculpidas en piedra caliza, son de considerables dimensiones, entre 2,50 y 2,90 m. de alto, con una anchura de entre 1 y 1,15 m., que se ajustaba casi a la amplitud de los pilares sobre los que se adosaban. Para aligerar su peso, teniendo en cuenta su ubicación original,

¹⁰⁰ Biblioteca Pública de León [LE-BP] Libro de Actas de la Comisión de monumentos, C.M. 614, f. 131r.

¹⁰¹ LE-BP, Libro de Actas de la Comisión de monumentos, C.M. 614, f. 135v.

¹⁰² Archivo del Museo de León [AML], fichas de inventario núm. 0224 y 0225.

están parcialmente vaciadas y la parte posterior aparece plana y sin desbastar para acomodarse mejor a la pared. Muestran algunos desperfectos producto del traslado.

El programa iconográfico es incierto, porque no parece obedecer a un plan que podamos considerar cerrado, ni tan siquiera completo. Representan a dos hombres y dos mujeres. La de mayor altura encarna a un obispo revestido con capa pluvial, sujeta con un gran broche de joyas, cruz pectoral, manos enguantadas y mitra episcopal también enjorada. En la mano que falta sostendría el báculo pastoral como atributo. Sin duda representa a san Froilán, prelado legendario de León y patrono de la diócesis¹⁰³. El otro personaje masculino es el apóstol Santiago, reconocible por la vestimenta característica de los peregrinos, esclavina, amplia capa, calabaza colgada de la cintura y bordón en el que apoyaría la mano derecha que tiene extendida. Además, con la mano izquierda sujeta un libro¹⁰⁴ (fig. 11).



Fig. 11. Esculturas de *San Froilán* (izquierda) y *Santiago* (derecha) c. 1713, Museo de León, sede de San Marcos.

¹⁰³ AML, ficha de inventario núm. 2.830.

¹⁰⁴ AML, ficha de inventario núm. 2.808.

Las figuras femeninas encarnan dos virtudes teologales (fig. 12). La Fe está personificada por una mujer con vestidura talar, que abraza una cruz que la supera en altura y tiene los ojos ven-



Fig. 12. Esculturas de la *Fe* (izquierda) y la *Esperanza* (derecha) c. 1713, Museo de León, sede de San Marcos.

dados¹⁰⁵, ambos atributos característicos de la confianza cristiana en la revelación divina de manera ciega. La otra simboliza la Esperanza mediante una joven, también con ropa talar, que sujeta con su mano derecha un ancla que apoya en el suelo¹⁰⁶, como símbolo distintivo de la seguridad y certeza de salvación que proporciona esta virtud al alma cristiana frente a la tempestad de las emociones que proporciona el mundo material. No tenemos noticias de la Caridad, que completaría la triada convencional; desde luego, no es nada habitual esta ausencia que es

¹⁰⁵ AML, ficha de inventario núm. 2.829.

¹⁰⁶ AML, ficha de inventario núm. 2.831.

difícil de explicar ¿Estaría la tercera en otro lugar de la catedral y no llegó hasta nosotros? No tenemos respuesta a esta pregunta, entre otras razones porque los pilares que las soportaban eran cuatro, el mismo número de las esculturas que tenemos, presentando además una unidad estilística que nos hacen pensar en un conjunto creado en las mismas fechas. De los Ríos yerra, curiosamente a pesar de ser el encargado del traslado, cuando dice que representaban las virtudes teologales “con no sabemos qué otra que completara el número de cuatro” (Ríos 1895, II, 30); quizás sea una muestra más del desinterés que siempre mostró este autor por el arte barroco. Por otro lado, en la documentación gráfica con la que trabajamos no apreciamos una posible ubicación para que hubiera más estatuas de similares características.

Todas ellas fueron esculpidas sin duda en el mismo taller, pues presentan estilemas comunes y una similitud de ejecución que no deja lugar a dudas. A pesar de su primitiva ubicación, las consideramos emancipadas con respecto al marco arquitectónico en cuanto no establecían una relación de dependencia que las integrara. Son monumentales, aparte de por su tamaño, gracias al volumen que proporcionan los generosos ropajes, en los que se multiplican los pliegues amplios con caídas naturales que generan un dinamismo contenido a unas figuras demasiado estáticas, que apenas rompen la verticalidad al flexionar una de las piernas o ladear la cabeza. En este sentido, san Froilán es el más inerte y también el más hierático. Por el contrario la Fe, al cruzar un brazo y doblar el otro para estrechar la cruz introduce algo más de movimiento que se refleja también en las ondulaciones de la ropa. Hay escaso interés en recrearse en los detalles al estar trabajadas con facetas amplias poco moduladas, probablemente porque dada la distancia con el espectador los detalles serían imperceptibles; era más importante mostrar de manera clara los atributos con el fin de que fueran identificados con facilidad, sirviendo su mero reconocimiento para que el fiel pudiera aplicar los valores significativos que tiene cada una de las figuras. Del mismo modo, los semblantes son inexpresivos, con la mirada perdida en el infinito, sin preocupación alguna por una caracterización individualizada de los rostros.

Estas esculturas, a las que tendríamos que unir las dos perdidas de la fachada occidental que tratamos anteriormente, son interesantes, más allá de su posible valor artístico, por la escasez de estatuaria monumental en León (Martín 1971, 161). La escultura en piedra fue poco cultivada en el barroco español, ya que la preferencia era la talla de madera para los retablos o los pasos procesionales, contratos muy abundantes en la época y más fáciles de confeccionar. De esta manera, los escultores especializados en la labra de la piedra que destacaron fueron pocos, y menos en una ciudad periférica como León que cuando los necesitó tuvo que contratarlos en localidades como Valladolid y Salamanca o recurrir a los eficientes maestros cántabros.

La falta de documentación dificulta su datación, pero en cualquier caso sería durante la maestría de Pontón Setién. Probablemente se refiera a ellas el acuerdo capitular de 3 de agosto de 1712 que dispone que siga la composición de las estatuas que estaban ejecutándose delante de la puerta de la Gomia, hasta que volviese Pontón para que fijara el sitio y el modo de colocar-

las¹⁰⁷. Ese mismo año, el parte sobre la obra hecha y la que faltaba por concluir, apunta que “la talla de escultura y chicotes se ajustó en tres mil reales”, a lo que había que sumar el importe de la talla que se había ajustado en 5.965 reales, de los que restaban por pagar todavía 3.600 reales¹⁰⁸. No cabe duda que se refiere al trabajo escultórico que estaba realizándose en aquellos momentos en torno a la parte exterior de la cúpula.

Una nueva dificultad nos encontramos respecto a la autoría de las estatuas. Cuando en 1713 muere Pontón Setién, los artífices que estaban contratados por el arquitecto para hacer lo referente al arte escultórico en la media naranja, Francisco del Hoyo, Joseph de la Cajiga, Bernardo de Castañeda y Bernardo de Lombera, vieron como las obras se paralizaban, se quedaban de repente sin oficio y además sin cobrar los salarios prometidos, porque era el maestro fallecido quien les tenía que pagar directamente. Por estas razones, los maestros escultores y tallistas, como se nombran ellos mismos, solicitaron al cabildo que se les pagase la labor realizada, que afirmaban tener casi concluida a falta de los detalles que solo se podrían acometer una vez que estuviera cerrada la linterna, lo cual no dependía de ellos. Llegan a decir que no tienen dinero para volver a su tierra porque solo habían recibido el dinero indispensable para el alimento diario, por lo que además tenían muchas deudas pendientes que esperaban pagar cuando finalizase su labor¹⁰⁹.

Como no especifican cuál había sido realmente su actuación, no podemos afirmar que fueran los autores de las cuatro esculturas. Sabemos que todos ellos fueron tallistas y conocemos labores suyas llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XVIII tanto en Cantabria como en territorios cercanos. Francisco del Hoyo parece ser el más relevante de todos ellos, además de que fue discípulo del reconocido Andrés de Monasterio (González et al. 1991, 342; Polo, 1991, 33, 67, 77, 108, 283; Polo 1992, 184-5). Bernardo de Castañeda, es recordado sobre todo por trabajos en Cantabria (González et al. 1991, 142; Polo 1991, 224-5). Bernardo de Lombera, probable hijo del afamado Juan de Lombera, estuvo activo más tiempo que los anteriores, por lo menos hasta mediados de siglo (González et al. 1991, 365; Polo, 1991, 30, 169, 170, 180, 280). Con toda probabilidad estos artífices trasmeranos formarían una cuadrilla de carácter itinerante, tipo de asociación habitual entre artistas en la época que se unían para tener mayores facilidades a la hora de contratar y también a la hora de cumplir los compromisos (Polo 1991, 91).

Se da la circunstancia de que Bernardo de Lombera y Francisco del Hoyo aparecen también juntos hacia 1710 actuando en la obra escultórica de la fachada de la iglesia del monasterio de Eslonza, a las órdenes de fray Pedro Martínez de Cardeña (Rodicio 1979,

¹⁰⁷ ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, f. 98r.

¹⁰⁸ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

¹⁰⁹ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

51-52), sobre todo ocupados en los motivos decorativos de piedra¹¹⁰, mientras que la autoría de las esculturas que estaban en las hornacinas recae en el vallisoletano José de Rozas¹¹¹. Si tenemos en cuenta que las trazas de fray Pedro fueron utilizadas por Pontón para agregar decoración a su proyecto, como ya vimos, podemos encontrar ahí algún tipo de relación para que los citados escultores fueran contratados por la catedral.

LA LINTERNA

El domo de la cúpula era ciego, razón por la cual fue imaginada desde el principio abierta con una gran linterna en la cúspide, incluso antes de llamar a Juan de Naveda para que hiciera su propuesta¹¹², con la finalidad de proporcionar luz al espacio situado delante del presbiterio, creando una iluminación extra al templo más acorde con los gustos barrocos. En el exterior su silueta debía sobresalir entre los hastiales y los pináculos que pueblan los tejados de la catedral, por eso convenía que tuviera una apariencia rotunda y notable personalidad que otorgara un enriquecimiento exornativo al edificio en el proceso de modernización que estaba en progreso.

Hubo una primera provisional, a la espera de mejores tiempos económicos, formada con un armazón fundamentalmente de madera¹¹³, pintada al interior y emplomada al exterior (Rivera 1993, 74). Bien fuera por la endeblez de sus componentes o por los problemas vistos de la estructura donde se apoyaba, el caso es que pronto entró en ruina, según recoge en un acta capitular de 1703: “Dixo el Sr. Berrio avía oydo que la linterna de la media naranja desta Santa Yglesia amenazava ruina y se cometió al Sr. Administrador de la fábrica para que con maestros la reconozcan y dé quenta al cabildo”¹¹⁴. Empezó entonces un largo proceso de declaraciones, proyectos y obras interrumpidas que están relacionados directamente con los avatares de la cúpula. El problema estaba en que al fallar esta, había que encontrar la solución que atajara al mismo tiempo el deterioro del crucero y la elevación de la linterna, cuestión difícil de encontrar; incluso llegó a plantearse deshacer la cúpula, como podemos comprobar en las actas capitulares de los años 1708 y 1709¹¹⁵. Por fin, el cabildo decidió convocar a distintos maestros de comprobada solvencia con el objetivo de que presentasen trazas e hicieran posturas de la obra necesaria para satisfacer ambas cuestiones. El primer proyecto, del que desconocemos la fecha, fue el presentado por Manuel Conde Martínez, probablemente avalado por la feliz conclusión de la coronación del hastial sur. Preveía construir la linterna en piedra, incluyendo una opción para hacer de nuevo la caja que encerraba la cúpula (fig. 13). A pesar de su buena rela-

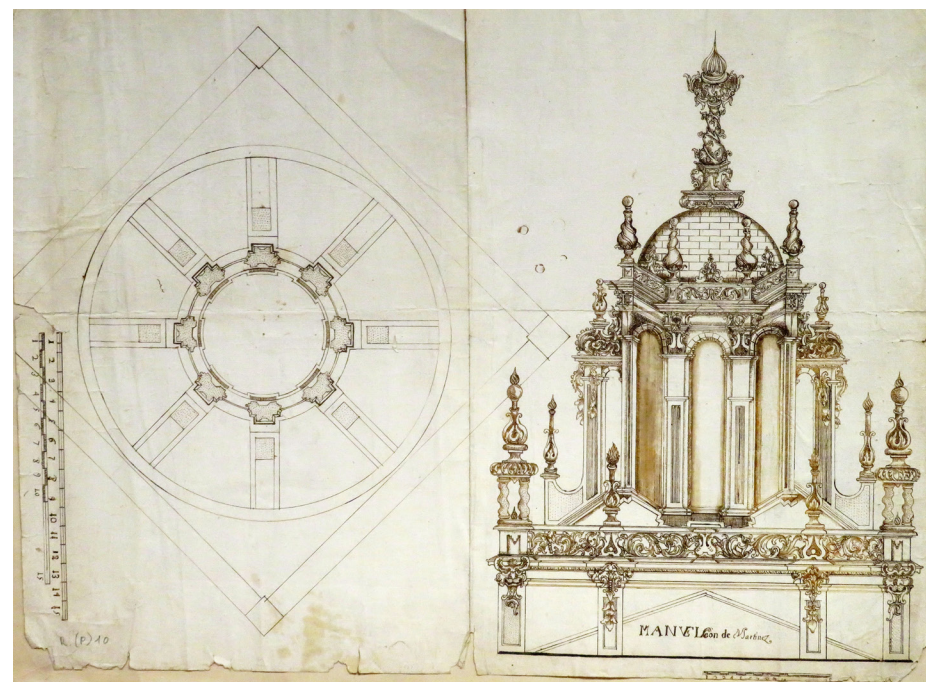


Fig. 13. Manuel Conde Martínez, *Linterna de la media naranja de la catedral*, c. 1700, Archivo de la Catedral de León. R.(P) 010 r.

ción con el capítulo, no fue aprobado, y eso que presentó una traza con las mismas características de tradición y modernidad que su recién terminada espadaña. Proponía formas barrocas, entre las que había columnas salomónicas y profusión de relieves con motivos vegetales de carnosa presencia, pero dispuestos en armonía con elementos de herencia gótica, como pináculos y flameros utilizados con generosidad que conferían marcada verticalidad al remate. Sin duda, Conde tenía la intención de otorgar protagonismo a la linterna dentro del conjunto de la fábrica medieval, como parecía ser el sentir de los canónigos.

Tenemos noticias de dos propuestas posteriores. La primera es la del arquitecto citado en el documento como “el fraile benito”, que identificamos con fray Pedro Martínez de Cardaña, quien formó una planta por la que se le pagaron 25 doblones. No sabemos cómo sería porque el acta no desvela nada más y el dibujo se perdió¹¹⁶. Aunque no se le adjudicó, fue tenido muy en cuenta por el cabildo, pues sería utilizado después para modificar las trazas de Pontón Setián.

¹¹⁰ Archivo Histórico Nacional [AHN], Sección clero regular, libro 5.073, ff. 84,98, 100, 102.

¹¹¹ AHN, Sección clero regular, libro 5.073, f. 115.

¹¹² ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 70v. y 75v.

¹¹³ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.040, s/f.

¹¹⁴ ACL, Actas capitulares, doc. 10.020, 83v.

¹¹⁵ ACL, Actas capitulares doc. 10.022, 44r. y 91r.; doc. 10.023, 10r. y 10v.

¹¹⁶ ACL, Actas capitulares doc. 10.023, 20r.

Finalmente, este sería el elegido, según leemos en el acta de 26 de abril de 1710: “Leyóse el memorial que presentó Dn. Pantaleón Pontón sobre la planta de la linterna y quedó por suya la obra”¹¹⁷. No obstante, la escritura de ajuste de la obra no se firmó hasta marzo de 1711 para “hacer una linterna de cantería de piedra franca en el orbiero de la nabe mayor de dicha santa yglesia cathedral sobre la media naranja que oy esta echa”. El arquitecto garantizaba la seguridad de la media naranja al haberla inspeccionando con detenimiento y modificado el plan inicial para adecuar el ensamblaje con la linterna¹¹⁸, estableciendo el coste total en 96.000 reales¹¹⁹.

En julio de 1711 se iniciaron los trabajos¹²⁰, contratando enseguida piedra y pagando los primeros portes de los carros que llegaban desde las canteras¹²¹. También empezaron los trámites para ir haciendo las vidrieras¹²². Pero a partir de aquí todo son dudas y constantes replanteos. Al año siguiente se suscita la posibilidad de hacer algunos cambios, sustituyendo las ocho pilastras de piedra previstas para la división de las vidrieras por otras dieciséis realizadas con barrotes de hierro, con la intención de proporcionar más luz al interior al aumentar la superficie de los vanos¹²³; sin embargo, esta cuestión se desestimó poco después, aceptando el planteamiento inicial¹²⁴. No obstante, el mayor problema surgió en mayo de 1713 con la muerte de Pantaleón Pontón, pues la obra se paralizó. Además, volvieron a surgir dudas sobre la solvencia de la empresa realizada por el arquitecto fallecido y comenzaron de nuevo las convocatorias para revisar la construcción y proponer remedios. El primero al que se llamó fue a Francisco González Sisniega, maestro arquitecto de Burgos, del que el cabildo tenía buenas referencias¹²⁵, pero no aceptó, porque dijo estar enfermo¹²⁶. A continuación se contactó con Joaquín de Churriguera, quien presentó un informe sobre la cúpula que fue tan del agrado del cabildo, que los capitulares decidieron de inmediato encargarle la empresa¹²⁷. Para demostrar la viabilidad de su diseño, Churriguera se ofreció a plasmarlo en un modelo a escala realizado en piedra¹²⁸; sin embargo, la maqueta nunca llegó a verse y el arquitecto

no se hizo cargo de la obra a pesar de los constantes llamamientos del cabildo para que volviera a León a iniciar la construcción¹²⁹. Más tarde, en marzo de 1715, acordaron con Pedro Martínez de Cardeña que presentara su parecer sobre la viabilidad de la media naranja¹³⁰ y que tuviera una reunión con Churriguera en León para tomar una decisión, a la que fueron convocados ambos¹³¹. El religioso benito compareció y se le retuvo varios días a la espera de que el arquitecto salmantino apareciera, pero este no hizo acto de presencia, por lo que se suspendió la reunión y le dieron a fray Pedro un doblón de a ocho por su atención¹³².

Entre los intentos que siguieron destacamos el de Narciso Tomé, al que en mayo de 1737 se le encargó un nuevo dictamen¹³³; incluso llegó a hacer una traza cuando presentó la del retablo mayor¹³⁴, pero desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros y desconocemos el sentido de su formulación.

El desenlace se fue dilatando en el tiempo hasta que, por fin, en el año 1745 llegó a León el boloñés Giacomo de Pavía¹³⁵, acompañado del pintor Giovanni Campani Bonavera, y confeccionó el diseño que finalmente se llevó a la práctica para alivio de todos. Contó con la ayuda a pie de obra de Pedro de Valladolid¹³⁶, pues la labor del italiano fue de carácter intelectual, redactando las condiciones y dibujando la planta, pero sin llevar la maestría, entre otras razones porque sus ocupaciones en Madrid le retenían allí mucho tiempo. Es probable que su presencia en León se debiera a una concesión del rey Felipe V, ante las constantes llamadas del cabildo a la corte para afrontar el arreglo de la catedral. Así se desprende del permiso solicitado por el cabildo en abril de 1745: “sirva alcanzarnos de la piedad del Rey N. S., Dios le guarde, el permiso de que se detenga aquí el dicho don Santiago [Pavía] unos meses, que se reputan por suficientes para la conclusión del trabajo”¹³⁷. La licencia se concedió, según comunicó Baltasar Elgueta Vigil, intendente en el Palacio Real¹³⁸.

¹¹⁷ ACL, Actas capitulares doc. 10.023, 23r.

¹¹⁸ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.040, s/f.

¹¹⁹ AHDL, Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 94, c. 65, f. 79.

¹²⁰ ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, 71v.

¹²¹ ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, 90v. y 93r.

¹²² ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, 93v.

¹²³ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 15r.

¹²⁴ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 17v.

¹²⁵ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 19r.

¹²⁶ ACL, Fondo general, doc. 11.039., s/f.

¹²⁷ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 47r. y v.

¹²⁸ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 54r.

¹²⁹ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 60r., 65r.; doc. 10.025, 2r., 3v., 5r. y 14r.

¹³⁰ ACL, Actas capitulares, doc. 10.025, 17v.

¹³¹ ACL, Actas capitulares, doc. 10.025, 18r.

¹³² ACL, Actas capitulares, doc. 10.025, 19r. y v.

¹³³ ACL, Actas capitulares, doc. 10.034, fol 10r. y v.

¹³⁴ ACL, Actas capitulares, doc. 10.034, fol 31r. y v.

¹³⁵ ACL, Fondo general, doc. 8.778, f. 83, “Quando don Santiago Pavía, Director de la Real Academia de Architectura en esa Corte vino aquí a reconocer la obra que va hecha en este templo y dar su parecer y dirección sobre la que faltaba”.

¹³⁶ ACL, Fondo general, doc. 20.146, s/f.

¹³⁷ ACL, Fondo general, doc. 8.778, f. 83.

¹³⁸ ACL, Fondo general, doc. 8.778, f. 86.

El capítulo abandonó la idea de hacerla de piedra y acordó “executar la linterna de madera [...] que se podrá hexecutar en dos meses y que su costo aszenderá como a 10 ducados de vellón, sin incluir en esta cantidad el inporte del plomo o cobre con que se deberá cubrir”¹³⁹. Sobre esta última disyuntiva, pareció más conveniente que fuera forrada de plomo, como así se mandó ejecutar en junio de 1745¹⁴⁰. El metal, lo trajeron en planchas arrieros maragatos desde Madrid en una primera partida de 181 arrobas y 15 libras¹⁴¹, y otra segunda de 312 arrobas y 15 libras¹⁴².

La propuesta de Pavía debió convencer a los canónigos porque suponía un cierre de poco peso para la maltrecha cúpula, lo que parecía resolver el eterno peligro de ruina, al tiempo que era relativamente barata y también agradable a la vista, no en vano el italiano era un reconocido escenógrafo y decorador, famoso por esta actividad en las óperas que se representaban en la corte. La linterna se hizo de base octogonal, con un alto y estilizado tambor, sobrealzado por un segundo cuerpo de escaso tamaño. La cubría una cúpula en cuyo trasdós se marcaban los nervios que dividían la plementería y se remataba con una aguja formada por la sucesión de variadas formas geométricas, con la intención de ganar altura y verticalidad. Cada lado del octógono desplegaba un vano rematado en arco apuntado cerrado con vidrieras. En los ángulos se disponían pilastras con fustes que parecen decorados con relieves, que daban paso a una sobresaliente cornisa sobre la que se alzaban pináculos en conexión con las pilastras, formando una especie de corona. A diferencia de la diseñada por Conde Martínez, no se acompañaba de arbotantes y contrafuertes porque, al no ser de piedra, parecía no necesitarlos para mantener su verticalidad (fig. 10). Es interesante destacar la intencionada mezcla de fórmulas góticas, empleando arcos apuntados y pináculos, con otras que pretenden ser muestra de modernidad, caso de la cúpula y la concepción geométrica de los adornos. Estamos ante una muestra más de esa intención, siempre latente en todas las intervenciones llevadas a cabo en la etapa barroca, de respetar la herencia sin perder la intención de modernizar el edificio, integrando de manera armónica los nuevos añadidos. De esta manera se cerró uno de los capítulos que más quebraderos de cabeza había provocado a los responsables de la fábrica de la catedral.

Una vez cumplida esta esperada culminación del crucero, el perfil de la catedral leonesa había cambiado de manera sustancial, aumentado el número de elementos que conferían más sentido vertical al conjunto, con mayor carácter ornamental que conjugaba con los deseos de ostentación del cabildo. Las pirámides y la cúpula, que se añadían a los enhiestos elementos del hastial meridional, pronto se convirtieron en símbolos definitorios del primer templo de la diócesis que ganaba de esta forma en personalidad, hasta el punto que cuando Matías Laviña dispuso

su demolición, muchos “se condolían” de su desaparición por considerarlas ya parte integrante y sustancial de la catedral leonesa (Laviña 1876, 56).

OTRAS OBRAS MENORES. REMATE DE LA TORRE NORTE Y TEJADOS

A lo largo de la época barroca, como no podría ser de otra manera, se sucedieron toda una serie de intervenciones para arreglar desperfectos o sustituir elementos arquitectónicos deteriorados. Suponemos que algunos pináculos y arbotantes serían entonces rehechos, lo mismo que cornisas, antepechos y demás objetos expuestos a las duras inclemencias del clima leonés y al inexorable paso de los años. Pero apenas tenemos recuerdo de todo ello porque la restauración decimonónica se ocupó de retirarlos por considerarlos inadecuados en la repristinación que llevó a cabo.

También los ventanales sufrieron alteraciones. Ya Naveda había advertido que se debía “reparar y mecer de nuevo todas las piezas que estan eladas y fuera de su plomo en el bentanaje que circunda la dicha Sancta Yglesia”¹⁴³, lo mismo que años después repetirían Andrés Hernando¹⁴⁴, o los Álvarez de la Viña en sus respectivos informes¹⁴⁵. Al respecto constatamos, por ejemplo, que en la rosca exterior del arco del ventanal alto del centro del ábside aparece grabada la fecha 1742, recuerdo del momento de su reforma.

Las tormentas y sus peligrosos rayos afectaron en varias ocasiones al edificio. Una de ellas afectó gravemente a la veleta de la torre de las campanas, la situada en el lado norte, como recoge el acta que habla de “la obra de la veleta que derribó el ayre de la torre de las Campanas”¹⁴⁶, cayendo sobre la calle las piedras que la sujetaba. Corría el año 1713 y en aquellos días el maestro de la obra, Pantaleón Pontón, estaba pasando la enfermedad que le llevó hasta la muerte, por eso el cabildo en un primer momento propuso que el arreglo de “la beleta por aora se suspenda asta que venga el maestro Pontón”¹⁴⁷, pero no lo pudo hacer porque ya no regresó a León.

Demetrio de los Ríos dejó escrito que, cuando en 1881 empezó a desmontar la veleta para poner allí un pararrayos, encontró un papel metido dentro de un tubo de plomo en el que se relataban algunos pormenores del coronamiento de la torre. El documento, al igual que otros muchos que cita en su libro, no se conserva en la actualidad y nadie más ha corroborado su existencia, por lo que tenemos que fiarnos de su palabra (Ríos 1895, II, 31). El escrito en cuestión afirmaba que Joaquín de Churiguera había levantado la aguja de la torre 18 pies más alto de lo que era originalmente, y que el 29 de mayo de 1714 había colocado la veleta rematada por una cruz sobre una bola nueva. Además, entre otras cosas menores, daba cuenta del nom-

¹³⁹ ACL, Actas capitulares, doc. núm. 10.037, s/f.

¹⁴⁰ ACL, Actas capitulares, doc. núm. 10.037, s/f.

¹⁴¹ ACL, Fondo general, doc. núm. 9.678, 164r.

¹⁴² ACL, Fondo general, doc. 20.146, s/f.

¹⁴³ ACL, Fondo general, doc. 11.004, s/f.

¹⁴⁴ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.038, s/f.

¹⁴⁵ ACL, Fondo general, doc. núm. 11.005/1, s/f.

¹⁴⁶ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 20v.

¹⁴⁷ ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 17v., 19r. y 20v.

bre del administrador de la fábrica catedralicia que ejercía entonces, Miguel Quijada Ramos y Quiñones que, en efecto, sabemos fue reelegido para el cargo el 19 de diciembre del año 1714, según quedó reflejado en la correspondiente acta¹⁴⁸, lo cual da verosimilitud al relato de Ríos.

Joaquín de Churriguera, como ya sabemos, en enero de ese año había hecho una exposición sobre el estado de la cúpula, siendo nombrado entonces maestro de obra de la catedral. Por lo tanto, es factible que se ocupara del arreglo como uno más de sus cometidos. Además, constatamos que el administrador de la fábrica dispuso en abril el pago a Churriguera y sus oficiales del dinero que se le debía¹⁴⁹, confirmando así su intervención. Por todo ello, podemos atribuirle la autoría del remate.

Sobre la cúspide de la torre, de forma octogonal, levantó una aguja de piedra compuesta por dos alturas y perfil de huso. La inferior presenta en sus caras una sucesión de carnosas formas vegetales, frutas y lazos, a lo que se añade un rostro en cada una de las cuatro que miran a los puntos cardinales. Una cornisa moldurada da paso a una figura apiramidada que, en una interpretación barroca del *crochet* gótico, se adorna con sartas de frutas. Por último, estaría la veleta y la cruz, de hierro laminado, sobre una bola de cobre repujado con gallones (Gómez 2017, 457), que Ríos desmontó y desde entonces descansa en el claustro (fig. 14).



Fig. 14. Joaquín de Churriguera, Remate de la torre norte y veleta c. 1714, Catedral de León.

¹⁴⁸ ACL, Actas capitulares, doc. 10.025, 11v.

¹⁴⁹ ACL, Actas capitulares doc. 10.024, 53r.

Llama la atención que, a pesar de la gran distancia que hay hasta el nivel de la calle, los relieves escultóricos están ejecutados con un preciosismo y un detalle que no es apreciable a simple vista, pero que para el espíritu de la época era importante dejar bien definidos. Por otro lado, debemos valorar el respeto al legado con el que se hizo la reforma, de manera que lo nuevo tuviera una total integración con el conjunto previo, sin provocar disonancias con las formas góticas, pero utilizando las propias de la época barroca. Es necesaria una mirada atenta para comprobar que los elementos utilizados en la restauración de Churriguera no son copia de los medievales, de tal forma que, sin renunciar a la personalidad del momento histórico en el que se hicieron, hay una estudiada coherencia con lo antiguo.

Por otra parte, los tejados llegaron a principios del siglo XVIII en un estado calamitoso, si hacemos caso a los diferentes memorandos que los arquitectos presentaron ante el capítulo en distintos momentos. En julio de 1711 se confesaba que “avían reconocido los tejados de toda la iglesia y que estaban muy indezentes y ruinosos, con mucho peligro de las bóvedas y todo el edificio, y que se aría juicio ser este el principal cuidado y muy preziso esta obra”¹⁵⁰, procediéndose a preparar lo necesario para remediar los daños con urgencia, aunque, como casi siempre, se demorase más allá de lo conveniente. Lo primero que se organizó fue la adquisición de buena madera, para lo cual se contrató el corte en San Leonardo, famoso pinar desde antiguo ubicado en la actual provincia de Soria, que empezaría en el menguante de febrero de 1713¹⁵¹. A partir de ese momento se suceden las noticias sobre la compra y porte de la madera soriana¹⁵². Suponemos que la renovación de los tejados se llevaría a cabo, pero no tenemos constancia de ello porque la restauración del siglo XIX y el incendio de 29 de mayo de 1966 provocado por un rayo que arrasó toda la cubierta de la catedral, hicieron desaparecer cualquier posible vestigio de aquella época.

Otra tarea de importancia para la integridad del edificio fue la ruina de la capilla del Carmen, ubicada en la fatídica zona colindante con el brazo sur del crucero, debajo de la Silla de la Reina. El 8 de enero de 1743 colapsaron las bóvedas y cayeron en parte (Laviña 1876, 44), quedando el resto en estado precario¹⁵³. Se inició entonces un proceso, no exento de dificultades y varias alternativas, que no culminó hasta finales del año 1745. Esta cuestión ya ha sido estudiada (Rivera 1993, 129-40) y no forma parte de nuestro interés en este momento. Si la traemos a colación es por un aspecto que sí tiene que ver con el exterior. Con motivo de la ruina y con el objetivo de consolidar la estabilidad de la capilla, hubo que rehacer el pináculo que asentaba con su peso el soporte inferior. Simón Gavilán Tomé, primer maestro que se ocupó

¹⁵⁰ ACL, Actas capitulares doc. 10.023, 71v.

¹⁵¹ ACL, Actas capitulares doc. 10.024, 17v.

¹⁵² ACL, Actas capitulares doc. 10.024, 30v., 32v., 40v. y 52v.; doc. 10.025, 48v. y 49v.

¹⁵³ ACL, Fondo general, doc. núm. 8.779, 166r.

de la restauración, ya advirtió que el nuevo apéndice debería tener mayor grosor que el precedente, consignando el cabildo que se hiciera en correspondencia con el de la capilla de Nuestra Señora del Dado¹⁵⁴, al otro lado de la catedral, manifestando así de nuevo la idea recurrente de mantener una cohesión con el entorno. Sería probablemente el maestro salmantino Alonso de la Fuente, sucesor de Gavilán, quien lo levantara utilizando una manipulación del lenguaje clasicista para mostrarlo más decorativo (fig. 15). Sobre una base cuadrangular de lados cajeados y estriados, se eleva un primer cuerpo octogonal de planta más reducida, que tiene en los frentes que coinciden con los ángulos de la base una especie de cortos aletones para articular las menores dimensiones de esta parte. El siguiente nivel lo forma una columna con fuste estriado que disminuye en grosor conforme se acerca al capitel, formado este por una corona de hojas de acanto. Se remata el pilar con un gran y decorativo florón para ganar altura.



Fig. 15. Pináculo sobre la capilla del Carmen c. 1745, Catedral de León.

¹⁵⁴ ACL, Actas capitulares doc. 10.036, s/f.

CONCLUSIÓN

Las intervenciones llevadas a cabo en el exterior de la catedral hay que ponerlas en paralelo con las ejecutadas en el interior. Ambas tienen el objetivo común de modernizar el anticuado templo medieval mediante la adición de nuevos elementos propios del lenguaje barroco. Unas fueron meramente exornativas y otras tuvieron carácter estructural, aunque pensadas igualmente con audacias formales; en cualquier caso con una clara intencionalidad ideológica. Ahora bien, todo realizado siempre desde el respeto y la valoración del edificio heredado, considerado un legado histórico que no se puede destruir porque enlaza directamente con las raíces de la comunidad y marca esa continuidad ininterrumpida con el pasado que tanto valoraban las dignidades eclesiásticas como elemento de estabilización social.

Los recursos compositivos y formales, sin renunciar en ningún caso a la modernidad, fueron adaptados con el objetivo de lograr una armonización con el edificio previo, consiguiendo así la deseada *conformità* que ya propugnaba la teoría de Alberti para las restauraciones de edificios recibidos en herencia. En este horizonte no estaba la unidad de estilo porque ello supondría la renuncia a la actualización del templo, que se consideraba primordial para vincularlo al contexto religioso, social y artístico del Barroco, pero sí la coherencia entre lo antiguo y lo moderno.

El protagonista indiscutible de todas las actuaciones fue siempre el cabildo, que trató de buscar a los mejores artífices para que materializaran sus propósitos ideológicos. Fueron reclutados en las catedrales de un amplio entorno, pero también en empresas vinculadas a la corona; siempre personajes de acreditado prestigio, aunque no estuvieron a la altura de su fama en todas las ocasiones.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Francisco. 1952. “La pulchra Leonina y su retablo de la Capilla Mayor”, *Archivos Leoneses*, 12: 95-109.
- Avrial y Flores, José María. 1845. *Cuadernos de vistas de León tomadas del natural y ejecutadas por don José María Avrial, año 1845*, Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid, sig. BA/76.
- Azofra, Eduardo. 2010. “La adecuación a la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León”- En *El barroco en las catedrales españolas*, coord. María del Carmen Lacarra Ducay, 101-152. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC) y Diputación de Zaragoza.
- Bédat, Claude. 1989. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 1994. “Las transformaciones del renacimiento y el esplendor barroco”. En *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, coord. Manuel Valdés, 133-228. León: Universidad de León.
- Cofiño Fernández, Isabel. 2003. “Fray Pedro Martínez de Cardeña y su intervención en las catedrales castellano-leonesas”. En *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, 41-52. Murcia: Universidad de Murcia.
- Díaz-Jiménez y Molleda, Eloy. 1931. *Catedral de León: la cúpula del siglo XVII y la linterna del XVIII*. Madrid: Imprenta de Ramona Velasco.
- Díaz Muñoz, María del Pilar. 2003. *Catedrales en el Barroco*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Díez García-Olalla, Jorge. 2020. *La Catedral de León en 1892-1909: la restauración de Juan Bautista Lázaro*. León: Universidad de León.
- Díez García-Olalla, Jorge e Isabel Barrionuevo Almuzara. 2018. *La Gran Restauración. Los proyectos arquitectónicos que salvaron la Pulchra. Memoria gráfica de las obras catedralicias (1859-1901)*. León: Cabildo catedral de León.
- García de la Foz, José. 1867. *Crónica general de España. Provincia de León*. Madrid: Rubio y Compañía.

- García-Toraño Martínez, Isabel Clara (ed. lit.). 2009. *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional.
- Gómez Rascón, Máximo. 2017. *Museos de la catedral*. León: Cabildo Catedral de León
- González Echegaray, M.^a del Carmen, Miguel Ángel Aramburu-Zabala, Begoña Alonso Ruiz, y Julio José Polo Sánchez. 1991. *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander: Institución Mazarrasa y Universidad de Cantabria,
- González-Varas, Ignacio. 1993. *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*. León: Universidad de León.
- Laviña, Matías. 1876. *La catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*. Madrid: Eduardo de Medina.
- Llaguno y Amirola, Eugenio. 1829. *Noticias de los arquitectos y arquitecturas de España desde su restauración*, t. IV. Madrid: Imprenta Real.
- Losada Varea, Celestina. 2007. *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda (1590-1638)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Martín González, Juan José. 1971. *Escultura barroca castellana. Segunda parte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2000. *Aportación al Barroco en la Provincia de León. Arquitectura religiosa*. León: Universidad de León.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2006. “La transformación barroca del interior de la catedral de León. Una idea con una larga gestación”. *De Arte* 5: 133-155.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2008. “El atrio de la catedral de León. Edificación, polémica y reclamaciones de una obra singular de finales del siglo XVIII”. *De Arte* 7: 167-192.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2011. “Pervivencia de formas góticas en la arquitectura del Barroco. El caso de León”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 108: 195-242.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2014. “Diferentes modelos de intervención arquitectónica en las catedrales de Castilla y León durante el Barroco”. En *El conservador-restaurador de patrimonio cultural: experiencias de preservación e intervención en la obra de arte*, coord. Jorge Martínez Montero y Lourdes Santos de Paz, 141-161. León: Universidad de León.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. 1985. “Juan de Naveda y la arquitectura del Manierismo Clasicista en la villa de Santander (1600-1630)”, *Altamira* 45: 189-210.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. 1990. “La aportación de los maestros cántabros de Trasmiera a la arquitectura española”, *Cuadernos de Trasmiera* 2: 57-100.
- Navascués Palacio, Pedro. 1977. “Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León”. *Pro-Arte* 9: 51-59.

- Navascués Palacio, Pedro. 2012. “La construcción de un gran templo. La arquitectura de la Catedral Nueva”. En coords. René J. Payo Hernanz y Valentín Berriocha Sánchez Moreno, *La catedral de Salamanca. Nueve siglos de Historia y Arte*, 259-345. Burgos: Promecal.
- Navascués Palacio, Pedro y José Luiz Gutiérrez Robledo. 1994. *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa
- Polo Sánchez, Julio. 1991. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e Imaginería (1660-1790)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Polo Sánchez, Julio. 1992. “Escultores y ensambladores de Trasmiera. II. Artífices montañeses del taller de Siete Villas durante el último tercio del siglo XVII y el siglo XVIII”. *Cuadernos de Trasmiera* 3: 159-204.
- Ponz, Antonio. 1783. *Viage de España*, t. XI. Madrid: Joachin Ibarra.
- Posadilla, Juan de Dios. 1899. *Episcopologio Legionense*. León.
- Prados García, J. M. 1982. “El retablo mayor del siglo XVIII en la catedral de León”, *Archivo español de Arte*, 55, 220: 329-350.
- Quadrado, José María. 1855. *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Madrid: Imprenta Repullés.
- Ramallo Asensio, Germán. 2000. “El rostro barroco de las catedrales españolas”. *Cuadernos Dieciochistas* 1: 313-347.
- Ramallo Asensio, Germán, 2003. “Aspectos generales de las catedrales españolas en el barroco y su proyección al siglo XIX”. En *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, ed. Germán Ramallo, 11-40. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ramallo Asensio, Germán. 2010. “Ascenso, caída y destrucción de las actuaciones barrocas en las catedrales barrocas”. *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades* 22: 19- 44.
- Ríos y Serrano, Demetrio. 1895. *La catedral de León. Monografía*. Madrid.
- Risco, Manuel. 1792. *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*. Madrid: Oficina de don Blas Román.
- Rivera Blanco, Javier. 1992. “Catedral de León”. En *Las catedrales de Castilla y León*, León: (pendiente de completar)
- Rivera Blanco, Javier. 1993. *Historia de las restauraciones de la catedral de León*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rivera Blanco, Javier. 2015. “Renewal and Continuity in the Façades of Spanish Cathedrals during the Baroque” En *Alla moderna. Antiche chiese e rinnovamenti barocchi: una prospettiva europea / old churches And baroque renovations: A european perspective*, ed. Augusto Roca de Amicis y Claudio Varagnoli, 215-244. Roma: Artemide.
- Rodicio Rodríguez, María Cristina. 1979. “Fray Pedro Martínez y la fachada del monasterio de San Pedro de Eslonza”. *Tierras de León* 34-35: 49-53.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1989. “Aspectos económicos y administrativos en las fábricas de las catedrales españolas durante el siglo XVI”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 1: 79-85
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1991. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3: 43-52.
- Rosende Valdés, Andrés. 2001. “La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas”. En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, coord. Miguel Ángel Castillo Oreja, 51-84. Madrid: Fundación BBVA.
- Tovar Martín, Virginia. 1990. *El Arte del Barroco. Arquitectura*. Madrid: Grupo 16.
- Tovar Martín, Virginia. 1997. “Arquitectura”. En *Los siglos del barroco*, Cristóbal Belda et al. Madrid: Akal.
- Valdés Fernández, Manuel, Concepción Cosmen, María Victoria Herráez, María Dolores Campos Sánchez-Bordona e Ignacio González-Varas. 1994. *Una historia arquitectónica de la catedral de León*. León: Universidad de León.
- Valdés Fernández, Manuel, Concepción Cosmen y María Victoria Herráez. 1994. “Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico”. En *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, coord. Manuel Valdés, 13-131. León: Universidad de León.