



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

PULCHRA LEONINA:
LA CONSTRUCCIÓN DE LOS IDEALES SOBRE LA EDAD MEDIA
EN LA RESTAURACIÓN DE LA CATEDRAL DE LEÓN
(1844-1881)

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA
PRESENTA
MARÍA FERNANDA LÓPEZ NARVÁEZ

ASESOR
DR. RUBÉN ANDRÉS MARTÍN

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*... Si quieres ser grande, comienza por ser pequeño;
si quieres construir un edificio que llegue hasta el cielo,
piensa primero en poner el fundamento de la humildad.
Cuanto mayor sea la mole que se trate de levantar y la altura
del edificio, tanto más hondo hay que cavar el cimiento.
Y mientras el edificio que se construye se eleva hacia lo alto,
el que cava el cimiento se abaja hasta lo más profundo.
El edificio antes de subir se humilla,
y su cúspide se erige después de la humillación.*

San Agustín, *Sermón 69*.



“Catedral de León”

Francesc Xavier Parcerisa. José María Quadrado, *Recuerdos y Bellezas de España. Asturias y León*, Imp. de Repullés, 1855.

AGRADECIMIENTOS

Al concluir este ciclo, me es imposible no pensar en lo azarosa que puede ser la vida: un cambio en nuestras decisiones y probablemente no habiéramos vivido algunas de las experiencias que nos han marcado ni habríamos conocido a muchas de las personas que hoy son importantes para nosotros. Por ello, quiero agradecer a todos aquellos que me han acompañado en este trayecto. En primer lugar, quiero darle las gracias a mi familia y a los que la vida no les permitió estar presentes y aún duele su ausencia. Por darme los cimientos con los cuales he podido construir este sendero. Se bien que estos últimos años no han sido sencillos, pero, la lección más grande que me han dado es que frente a la tempestad, hay que permanecer de pie.

A mis profesores, cuyas lecciones me han ayudado a forjar quien soy el día de hoy. De forma especial, a mi maestro, y uno de los pilares fundamentales en mi formación y en la elaboración de esta tesis, el Dr. Rubén Andrés Martín. Ni todas las palabras me bastarían para agradecerle todas sus enseñanzas y la confianza que me ha brindado desde que nos conocimos. Por ser él quien me dio mis primeras oportunidades con las que pude aprender más de esta, demandante pero apasionante, profesión. Por todo su apoyo, tiempo e infinita paciencia como asesor. Por su incondicional amistad y estar siempre presente para escucharme y darme su sabio consejo.

Al Dr. Diego Améndolla Spínola por las valiosas enseñanzas, académicas y de vida, que de él he podido aprender. Le estoy profundamente agradecida por todo su apoyo y franqueza desde ya esos lejanos primeros esbozos del proyecto. Por su tiempo en múltiples asesorías para resolver algunas de mis dudas en los aspectos teóricos y conceptuales así como su ayuda en las traducciones que se encuentran a lo largo del presente trabajo. Gracias por ser la mano amiga que siempre ha estado ahí cuando más la he necesitado.

Al Dr. Hugo Arciniega Ávila, por su tiempo así como la atención que puso en leer este trabajo; le agradezco todas sus observaciones y sugerencias sobre este tema que me ayudaron a problematizar esta investigación, mismas que, estoy segura, serán de apoyo en futuros trabajos. Al Mtro. Gustavo Toris Guevara. Le agradezco todos sus consejos así como las recomendaciones bibliográficas que contribuyeron a replantearme muchos aspectos de este trabajo, así como adentrarme en el estudio de la Historia de la Arquitectura.

Al Mtro. Fernando Velázquez Ceciliano, por todas sus sugerencias para poder esclarecer muchos aspectos de esta tesis. Por demostrarme que es posible el estudio de la arquitectura medieval desde éste lado del Atlántico y por su valiosa ayuda en Francia, cuyos frutos resultaron fundamentales en esta investigación. Les agradezco profundamente por aceptar leer este escrito y su apoyo a lo largo de las gestiones de titulación.

Al Dr. Martín Ríos Saloma, quien con su entusiasmo por la Edad Media y estar siempre dispuesto a resolver cualquier duda e inquietud, me animó a continuar por este camino al invitarme al Seminario de Estudios Históricos Sobre la Edad Media, donde he logrado encontrar un camino que verdaderamente me apasiona y por el que espero seguir por largo tiempo. También, quiero agradecerle su apoyo para materializar algunos proyectos y la posibilidad de conocer nuevos y ansiados horizontes que siempre preservaré en mi memoria. Por siempre prestarme su ayuda, sus palabras de aliento y su amistad.

Al Dr. Francisco J. Moreno Martín y al Dr. Daniel Ortíz Pradas, por aceptar ser mis tutores durante mi estadía en España. Les agradezco su valioso tiempo y entera disposición en resolver mis dudas y a puntualizar diversos aspectos de la presente investigación, así como orientarme sobre los posibles rumbos a estudiar en un futuro. A la Dra. Laura Fernández Fernández, por su esencial apoyo en las gestiones para la realización de dicha estancia en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM. A los tres, les estoy muy agradecida por sus valiosos consejos y su gran calidez.

También, le quiero expresar mi agradecimiento al Dr. Jesús de Prado Plumed, sin su ayuda, una parte de este trabajo no hubiera sido posible. Gracias por siempre nutrir mi curiosidad sobre temas y fuentes, que espero, algún día, pueda materializar en una investigación. Por la confianza que me ha demostrado en repetidas ocasiones, por permitirme trabajar a su lado y continuar aprendiendo de sus experiencias y saberes.

A la Dra. Cristina Ratto, en cuyos cursos pude aprender nuevas perspectivas para estudiar el arte, encontrando así uno de mis principales intereses en esta disciplina. También, por todas sus recomendaciones para poder elaborar el proyecto, y posteriormente, para guiar teóricamente el presente trabajo.

A mis compañeros y amigos del SEHSEM, especialmente a Erik Luna, Ana Clara Aguilar, Rodrigo Hernández, Ricardo Sánchez, Francisco Ríos, Olinca Olvera, Luis del Castillo, Walter Santa María y Tania Ortíz a quienes agradezco todo su apoyo y su amistad;

sin duda he compartido con ustedes muchos momentos inolvidables y, como bien saben, de muchas risas. También, no podía dejar de agradecerle profundamente a Esperanza de los Reyes Aguilar y a Dario Testi, quienes en distintas ocasiones me recibieron en León para realizar, pequeñas pero fundamentales, estancias para esta investigación y que me permitieron conocer esa entrañable ciudad y su *Pulchra Leonina*.

A mis amigos de la carrera, Claudia Muñoz, Alfredo Gómez, Gonzalo Tlaxani, Katia Illescas, Jesús López y, con especial cariño, a Daniela Carro. Pese a que hemos tomado caminos muy distintos, han estado presentes en cada ocasión. A todos los chicos de Wikimedia México por su valiosa amistad y por siempre impulsarme a ver el mundo desde otras perspectivas. También, muchas gracias a todos aquellos con los que pude colaborar en el Museo Soumaya por todas las lecciones y enseñanzas que me he podido llevar de ustedes.

Finalmente, agradezco a la Coordinación Nacional de Becas de Educación Superior de la SEP, a Fundación UNAM y a la Dirección General de Cooperación e Internacionalización de la UNAM, por otorgarme la oportunidad de realizar una estancia en el extranjero en el marco del “Programa de Becas Estudiantiles SEP-UNAM-FUNAM 2017. Beca de Capacitación en Métodos de Investigación”, gracias a la cual pude concluir esta tesis. A su vez, extendiendo este agradecimiento a la Universidad Complutense de Madrid, institución receptora para la realización de esta movilidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	19
CAPÍTULO I	
LA RECUPERACIÓN DE LA ARQUITECTURA MEDIEVAL EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO	35
I.1 LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. SU TRANSICIÓN AL SIGLO XIX	36
I.1.1 Las reformas a la enseñanza de la Arquitectura en la Real Academia	40
I.1.2 Las reformas hacia el fin de siglo: la transformación de la institución	42
I.2 LOS DEBATES SOBRE LA EDAD MEDIA Y SUS ESTILOS EN LOS DISCURSOS DE ARQUITECTURA.....	44
I.2.1 El arte ojival.....	46
I.3 LAS DESAMORTIZACIONES: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDEA DE MONUMENTO NACIONAL.....	57
I.4 “EL RESPETO A LAS MEMORIAS DE NUESTROS PADRES”: LAS ILUSTRACIONES DE MONUMENTOS.....	66
I.4.1 <i>Monumentos arquitectónicos de España (1856-1881)</i>	70
CAPÍTULO II	
DE LA RECUPERACIÓN IDEOLÓGICA A LA RECUPERACIÓN MATERIAL: LOS PRIMEROS AÑOS DE RESTAURACIÓN DE LA <i>PULCHRA LEONINA</i>	77
II.1 COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS	78
II.1.1 La catedral de León, primer Monumento Nacional de España	83
II.1.1.1 <i>Las implicaciones del nombramiento</i>	91
II.1.2 Los siguientes nombramientos de Monumentos Nacionales	92
II.2 LAS PRIMERAS REPARACIONES A LA CATEDRAL DE LEÓN	95
II.2.1 La intervención del Ministerio de Gracia y Justicia y de la Real Academia.....	96

II.3 MATÍAS LAVIÑA BLASCO: UNA EDAD MEDIA VISTA A TRAVÉS DEL CLASICISMO (1859-1868).....	100
II.3.1 “Un edificio herido de muerte”: Los desmontes como medida de restauración	104
II.3.2 Las polémicas en torno a la restauración.....	108
<i>II.3.2.1 Las críticas locales sobre la restauración: Martín de Ochoa</i>	109
<i>II.3.2.2 Una visión desde el extranjero: G.E. Street</i>	111
<i>II.3.2.3 La polémica con Gregorio Cruzada Villamil</i>	115
II.3.3 La búsqueda de una catedral unitaria. El proyecto fallido de reconstrucción...	123
II.4 ANDRÉS HERNÁNDEZ CALLEJO Y SU EFÍMERA PARTICIPACIÓN EN LEÓN (1868)	130

CAPÍTULO III

LA RUPTURA DE LAS IDEAS SOBRE LA EDAD MEDIA: LA BÚSQUEDA DE LA CATEDRAL GÓTICA PERFECTA

III.1 JUAN DE MADRAZO Y KUNTZ: DEL ARQUITECTO CONSTRUCTOR AL ARTISTA-ARQUEÓLOGO (1869-1879).....	136
III.1.1 El racionalismo gótico	139
<i>III.1.1.1 Los presupuestos teóricos de Viollet-le-Duc</i>	140
<i>III.1.1.2 El racionalismo gótico en España</i>	144
III.2 UN NUEVO RECONOCIMIENTO A LA CATEDRAL Y EL PROYECTO DE ENCIMBRADO	146
III.2.1 Una interpretación de la catedral gótica. La justificación teórica del encimbrado	149
III.3 EL COMIENZO DE RECONSTRUCCIÓN DEL BRAZO SUR: “LA CATEDRAL FRANCESA SOÑADA”.....	153
III.3.1 La búsqueda de un modelo	154
<i>III.3.1.1 La analogía con el brazo norte</i>	155

III.3.1.2 “La más francesa de las catedrales españolas”: la filiación estilística de la catedral de León.....	157
III.3.2 La reconstrucción del brazo meridional.....	160
III.3.2.1 La reconstrucción del gablete. Entre la catedral francesa y la española	164
III.3.3 El proyecto de “reconstrucción” de los ventanales altos y cierre del brazo sur	173
III.4 LA DESTITUCIÓN DE JUAN DE MADRAZO.....	179
III.4.1 La problemática con el Cabildo Catedralicio.....	181
III.4.2 Entre el mito de la catedral gótica y la creación del edificio racionalista.....	186
III.5 “PARA SER ARTISTA EN MADRID HACE FALTA LLAMARSE MADRAZO”: LA EXPOSICIÓN DE 1881.....	194
CONCLUSIONES	201
ANEXOS	211
Glosario.....	211
Plan de estudio de Arquitectura	215
Discursos de arquitectura sobre arte medieval	217
Ilustraciones de monumentos.....	221
Nombramientos de Monumentos Nacionales en España de 1844 a 1901	245
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	251

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Arquitectos restauradores de la catedral de León	34
Imagen 2. Vista de la fachada occidental de la catedral de León con los agregados de Juan de Badajoz ‘el Mozo’	86 y 167
Imagen 3. Vista transversal de la catedral de León.....	87 y 106
Imagen 4. Vista de la fachada sur de la catedral con las reformas de Manuel Conde Martínez.....	88
Imagen 5. Curvatura de uno de los pilares torales del crucero ocasionado por la carga de los pilastrones	102
Imagen 6. Proyección de la cúpula, en corte transversal, realizado por Matías Laviña	106
Imagen 7. Plano del corte del transepto de la catedral de Chartres	121
Imagen 8. Planta de la catedral de León	124
Imagen 9. Fachada norte de la catedral de León.....	125
Imagen 10a. Ortografía de la fachada sur de la catedral de León antes de su desmonte en 1861	128
Imagen 10b. Ortografía de la fachada sur de la catedral de León, según la propuesta para su reconstrucción.....	129
Imagen 11. Catedral de Clusy	144
Imagen 12. Catedral de Reims	144
Imagen 13. Planta de encimbrado general al nivel de los capiteles de las bóvedas altas	150
Imagen 14. Encimbrado de las naves altas de la catedral de León	151
Imagen 15. Bóveda en el área del crucero y del transepto.....	152
Imagen 16. Alzado del hastial norte.....	156
Imagen 17. Hastial sur de la catedral de <i>Saint-Pierre</i> de Beauvais	158
Imagen 18. Hastial norte de la catedral de <i>Notre-Dame</i> de Reims	159
Imagen 19. Hastial sur de la catedral de <i>Notre-Dame</i> de Amiens	159
Imagen 20. Estudio del hastial del crucero norte a la altura del triforio	161
Imagen 21. Alzado del hastial del sur tal como debe reconstruirse en la zona ocupada por el triforio	161
Imagen 22. Detalle del triforio y alzado del brazo sur al interior de la catedral.....	162
Imagen 23. Proyecto de terminación del Hastial del Sur.....	163

Imagen 24. Detalle del rosetón y gablete del brazo norte	164 y 171
Imagen 25. Detalle del proyecto del hastial sur	165 y 168
Imagen 26. Gablete occidental reconstruido por Demetrio de los Ríos.....	167
Imagen 27. Terminación de la decoración del gablete del brazo sur de la catedral de León.....	170
Imagen 28. Fachada meridional de la catedral de León al término de su restauración	172
Imagen 29. Brazo sur sin bóvedas ni ventanales	174
Imagen 30. Alzado de los ventanales altos del brazo sur del crucero.....	175
Imagen 31. Proyección de terminación del costado sur de la catedral de León	170 y 176
Imagen 32. Planta y corte del brazo sur del crucero y abovedamiento.....	180
Imagen 33. <i>La campana de Huesca</i> (o <i>La leyenda del rey monje</i>).....	195

INTRODUCCIÓN

La Historia debe ser sobre todo la pintura de un tiempo, el retrato de una época. Cuando ésta se limita a ser el retrato de un hombre o la pintura de una vida, sólo a medias es Historia.

Joseph Joubert, *Pensées* (1838)

La Historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura ese tiempo vacío y homogéneo, sino el cargado por el tiempo-ahora.

Walter Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen* (1959)

León, 28 de mayo de 1901.

Desde el mes de marzo de ese año, el Cabildo Catedralicio había anunciado el inicio de los preparativos para la reapertura solemne de la catedral de León. En principio, los religiosos habían fijado la fecha de la apertura al culto el 14 de abril,¹ pero, con la esperanza de que acudieran autoridades civiles y eclesiásticas, esta fue postergada hasta el 28 de mayo.² Por parte del Clero, se dieron cita los obispos de Burgos, la Habana, Osma, Palencia, Santander y Vitoria. En cuanto a la presencia gubernamental, acudieron los ministros de Instrucción Pública, Bellas Artes y Guerra (en nombre de la Reina).³

Los festejos dieron inicio el día 27 a las once de la mañana con el repique de las campanas. Juan Lázaro de Diego hizo la entrega de las llaves de la catedral al obispo de Burgos como acto simbólico que marcaba el final de la restauración, y este último procedió a la bendición del templo.⁴ El Ayuntamiento colocó en distintos puntos pregones a la vieja usanza. La ciudad se encontraba ricamente adornada con varios arcos del triunfo, gallardetes, escudos y banderas colgadas en todos los balcones. La gente de la ciudad y campesinos de pueblos vecinos, por su parte, con los trajes típicos de la región, organizaron fiestas populares en las que no faltaron los gigantones y la tarasca.⁵

A las nueve de la mañana del día 28, se realizó la apertura de las puertas de la catedral. Los periódicos no escatimaron en describir el nuevo esplendor de la llamada *Pulchra Leonina*, con sus fachadas reparadas, sus vidrieras sin igual en toda España y sus

¹ “Noticias”, en *El Correo Español*, 25 de marzo de 1901, Año XLV, n. 3.669, p. 3.

² “Desde León”, en *El Correo Español*, 2 de abril de 1901, Año XLV, n.3.676, p. 2.

³ “La catedral de León”, en *La Época*, 25 de mayo de 1901, Año LII, n. 18.303, p. 2.

⁴ “Inauguración de la catedral de León”, en *La Época*, 27 de mayo de 1901, Año LII, n. 18.305, p. 1.

⁵ “Fiestas inaugurales”, en *El Heraldo de Madrid*, 27 de mayo de 1901, Año XII, n. 3.847, p. 2.

ornamentos góticos restituidos. La restauración, en su opinión, había conservado la pureza y carácter del estilo gótico, como si la pátina del tiempo no existiera en la catedral de León. La ceremonia religiosa, cuyo sermón estuvo a cargo del obispo de Burgos, concluyó al depositar las reliquias de los santos en el templo.⁶ Además de la presencia de las autoridades civiles y eclesiásticas, fueron invitadas la viuda de Juan de Madrazo, y la hija de Demetrio de los Ríos, ambos arquitectos de la restauración.⁷

En diversas notas se consideró que la recuperación de la catedral, en tanto que monumento, era la recuperación pétreo de la memoria histórica, artística y religiosa de la antigua capital “española”.⁸ Por este motivo, se pueden encontrar elogios sobre los acontecimientos “gloriosos” de los que León y su catedral habían sido testigos: el asentamiento de la *Legio septima gérmina*; el establecimiento de la Corte de Ordoño I y el palacio de Ordoño II, mismo que fue cedido para la construcción del templo de San Salvador; el apogeo de las obras de San Isidoro de Sevilla; el paso de Almanzor; la coronación de Alfonso VII; el paso de Fernando el católico y de Carlos I, entre otros.⁹

Sin embargo, esos días de júbilo para los españoles, en especial para los leoneses, estuvieron precedidos por la preocupación sobre el alarmante estado de deterioro en que la catedral de León se encontraba y de lo poco que se había hecho para salvar a esa “hermosísima joya arquitectónica” de su pérdida. A ello, se debe añadir que el proceso de restauración de la catedral, que tardó cincuenta años, estuvo en suma afectado por momentos de crisis políticas y económicas, de tensión entre las instituciones gubernamentales y religiosas, de pausas a las obras y de críticas a los arquitectos partícipes.

Al revisar la historia de la *Pulchra Leonina*, y por sugerencia de varios profesores de virar hacia sus intervenciones durante el siglo XIX, es que pude constatar que fue en esa centuria cuando se le dotó a la catedral de León gran parte de la imagen que hoy puede observarse, permitiéndonos, más que ver un edificio medieval, conocer lo que en ese momento se entendió por tal. Por ese motivo, decidí indagar en este proceso de restauración. La principal razón para centrarme en este caso, es que fue una de las primeras

⁶ *Idem*.

⁷ “Carta de Juan Bautista Lázaro a Blanca de los Ríos. León, 20 de mayo de 1901”, BNE, Fondo Antiguo, sig. Mss/23119/17.

⁸ Francisco Fernández Villegas (Zeda), “La catedral de León. I”, en *La Época*, 24 de mayo de 1901, Año LII, n. 18.302, p. 1.

⁹ “León”, en *El Heraldo de Madrid*, 28 de mayo de 1901, Año XII, n. 3.848, p. 1.

restauraciones monumentales realizadas en España, misma que acaparó la atención de diversas instituciones gubernamentales y consultoras debido a sus dificultades técnicas, económicas y políticas.

No obstante, la temporalidad que abarcó la restauración de la catedral de León es amplia, pues va de 1844, momento en que fue nombrada Monumento Nacional de España, a 1901, cuando se reabrió el templo al culto religioso. Por ello, se delimitará la presente investigación de 1844 a 1881, año en que se premió póstumamente a Juan de Madrazo en la Exposición Nacional de Bellas Artes por sus proyectos para la catedral. Este periodo permite explicar la confrontación de modelos y teorías para la intervención de edificios góticos, así como las posturas de las instituciones implicadas, mismas que ocuparán un espacio central en esta investigación. A su vez, esto conlleva a que sólo se analizarán las gestiones de Matías Laviña Blasco, Andrés Hernández Callejo y Juan de Madrazo y Kuntz [Imagen 1], y las obras realizadas en el área del crucero y el brazo sur, al ser estos los espacios que se intervinieron durante la temporalidad mencionada.

Dicho esto, es necesario dar paso al estado de la cuestión con el objetivo de presentar un panorama de la investigación que se ha realizado en torno a este tema y conocer la forma en que los autores se han aproximado. Los primeros acercamientos al estudio de la restauración de la catedral de León fueron realizados a principios del siglo XX, periodo en el que se ejecutaron algunas intervenciones monumentales y las obras en el templo leonés eran todavía muy recientes. Estos textos fueron escritos por arquitectos que participaron de la restauración o bien, en la realización de obras menores posteriores a 1901.

En el primer caso, se encuentra la *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*, de Vicente Lamperéz y Romea, publicado entre 1908 y 1909.¹⁰ Al buscar realizar una historia arquitectónica de los edificios medievales en España, dedicó algunas páginas a la catedral leonesa. A partir de su cercanía al edificio, realizó una descripción del templo en el que se exaltaron las características que le dotaban su carácter de arquitectura nacional, mismas que, acepta se ejecutaron durante la restauración. En el segundo caso, Juan Torbado y Florez, en un breve texto publicado en 1928, describió las secciones intervenidas del edificio así como los

¹⁰ Vicente Lamperéz y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*, II t., 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1930.

presupuestos teóricos con que estas obras se ejecutaron.¹¹ Por tanto, los primeros acercamientos fueron a nivel descriptivo, aunque, en ambos textos, se estableció una defensa de las obras realizadas por los arquitectos del siglo XIX.

De ahí, las siguientes aproximaciones no arrancaron hasta finales de la década de 1970, debido a que los textos sobre restauración se concentraron en las obras intervenidas durante el franquismo.¹² Uno de los principales autores que inició la realización de estudios más profundos sobre las restauraciones del siglo XIX, fue Pedro Navascués Palacio.¹³ En el caso de la catedral de León, a partir de la revisión de las memorias de restauración de los arquitectos, el autor consideró que esta intervención formó parte de un amplio proyecto de reconstrucción del pasado, ligado con el proyecto de construcción de la nación española. Según su propuesta, estos procesos, junto con la llegada de teorías de restauración de Francia e Inglaterra, llevaron a una idealización de ciertos episodios de la historia de España, mismos que se buscaron plasmar en la materialidad del edificio.

Como una forma de matizar estas afirmaciones, autores como Javier Hernando,¹⁴ Isabel Ordieres Díez¹⁵ y Susana Mora Alonso-Muñoyerro,¹⁶ afirmaron que el principal factor que posibilitó la realización de restauraciones de corte historicista en España recae en la renovación de la disciplina académica, con la cual se adaptaron las teorías extranjeras y permitieron la confrontación de los postulados clasicistas con los racionalistas y conservacionistas. Ello, según los autores, marcó la pauta de cómo fue que se llevó a cabo la intervención del templo leonés.

¹¹ Juan Torbado y Florez, *La catedral de León*, Barcelona, Thomas, 1928, 28 p.

¹² Vid. Pedro Navascués Palacio, “La restauración de monumentos en España: una aproximación bibliográfica (1854-1994)”, en *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. Madrid, 22-25 de noviembre de 1994. Actas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1995, p. 77-88, y “La Arquitectura española del siglo XIX: Estado de la Cuestión”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol. II, 1990, p. 27-43.

¹³ Pedro Navascués Palacio, “Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León”, en *Pro-arte*, n. 9, 1977, p. 51-59. “La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito”, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Aspectos generales. Actas del Primer Congreso. Ávila, septiembre 1987*, Ávila, Universidad de Salamanca, 1990, p. 17-66. *Arquitectura española. 1808-1914*, vol. XXXV, Madrid, Espasa Calpe, 1993, 744 p. “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León”, en Pedro Navascués Palacio (ed.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: actas de los congresos de septiembre de 1992 y 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, p. 53-94.

¹⁴ Javier Hernando, *Arquitectura en España, 1700-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, 544 p.

¹⁵ Isabel Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, 493 p.

¹⁶ Susana Mora Alonso-Muñoyerro, “La restauración arquitectónica en España: antecedentes, teorías, tendencias e influencias”, Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid, 1991, y “La restauración monumental en España (1850-1939)”, en *III Simposi sobre Restauración Monumental: Barcelona, 19-21 de noviembre de 1992*, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, 1993, p. 11-18.

Sin duda uno de los textos que marcó un hito en el estudio de la intervención del templo fue *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*¹⁷ de Ignacio González-Varas Ibáñez, publicado en 1993. Esta obra comprende la revisión documental más amplia y completa sobre la sede leonesa. Si bien el texto es de carácter monográfico, el autor realizó una serie de reflexiones en torno a la resignificación del pasado medieval, a partir de las cuales llegó a la conclusión de que el nacionalismo y el progresismo, permitieron la recuperación de esa época, mismos que tuvieron un impacto directo en la imagen resultante del edificio. Sin embargo, al realizar una constante comparación con las acciones realizadas en Francia, que fueron el principal antecedente y modelo para la restauración, por momentos, las propias dinámicas artísticas y teóricas de España que afectaron directamente las obras del edificio, quedan en un segundo plano.¹⁸

En ese mismo año, desde la perspectiva de los estudios arquitectónicos, Javier Rivera Blanco¹⁹ e Ignacio Represa Bermejo,²⁰ se concentraron en los aspectos técnicos de la restauración de la catedral. Estos autores ofrecen una descripción detallada de cómo fue que se realizó la restauración, así como la relación que los arquitectos partícipes mantuvieron con las instituciones implicadas. A su vez, cabe destacar que una de las principales premisas de los autores reside en que fue durante este proceso, y no propiamente durante la Edad Media, que el edificio adoptó la imagen y las características constructivas que se observan en la actualidad. Estos estudios se basaron en las memorias de restauración y de documentos de archivo.

¹⁷ Ignacio González-Varas Ibáñez, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, Universidad de León, 1993 <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/catedral-de-leon-historia-y-restauracion/html/indice.htm> (consultada 28 de febrero de 2017).

¹⁸ El caso de la catedral legionense es retomado en otros de sus textos: Ignacio González-Varas Ibáñez, “La Edad Contemporánea (1859-1901) El debate sobre la recuperación ideal del modelo gótico”, en Manuel Valdés Fernández (coord.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, S. García, 1994, p. 229-383; *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito, 1996, 280 p.; *La catedral de León. El sueño de la razón*, León, Edilesa, 2001, 302 p.; *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 2008, 628 p.; *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, Siglo XXI Editores, 2014, 254 p.

¹⁹ Javier Rivera Blanco, *Historia de las Restauraciones de la Catedral de León “Pulchra Leonina”, la contradicción ensimismada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, 340 p. Parte de este estudio fue retomado por el autor en un artículo. Javier Rivera Blanco, “La catedral de León”, en *Restauración & Rehabilitación*, n. 50, 2001, p. 54-61.

²⁰ Ignacio Represa Bermejo, “León: la catedral soñada”, en *La conservación del patrimonio catedralicio: coloquio internacional Madrid 21-24 de noviembre de 1990*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993, p. 65-75.

A partir de los estudios mencionados, las aproximaciones a la restauración de la catedral de León se ampliaron ante la búsqueda de nuevas perspectivas y fuentes. Es ahí que se inserta el artículo de Francesca Español Bertrán,²¹ quien analizó los trabajos de Matías Laviña a partir de las impresiones del viajero inglés Richard Roskell Bayne, lo que implicó un acercamiento a la crítica extranjera de las obras del templo. Del mismo modo, se encuentra la comunicación de Alicia Rodríguez, Belén Morala, Cristina Gutiérrez y Yolanda Fernández, quienes analizaron los libros de contabilidad durante la última etapa de restauración, con el fin de comprender la forma en que los fondos eran destinados por el Estado a este tipo de empresas.²²

En 2011, Silvia García Alcázar publicó su obra *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*,²³ donde postuló que el romanticismo fue el factor decisivo en la formulación y realización de las restauraciones en España. A partir de distintos estudios de caso, entre estos la catedral de León, la autora enfatizó en que este movimiento permitió la ruptura de las ideas clasicistas y la revalorización de los estilos medievales, misma que tuvo lugar paulatinamente en instituciones como las academias y el Gobierno. Si bien, su estudio profundiza sobre el desarrollo y particularidad del movimiento en España, no expone la vigencia que las ideas del romanticismo tuvieron en los casos de estudio, puesto que la temporalidad que abordó de cada uno no es explicada por la autora, ni los factores que posibilitaron su renovación.

Por su parte, María Victoria Álvarez Rodríguez en dos artículos propuso,²⁴ en continuidad con algunas de las propuestas por García Alcázar, que se pueden ubicar

²¹ Francesca Español Bertrán, “La catedral de León en los dibujos de Richard Roskell Bayne (1865)”, en Joaquín Yarza Luaces, *et al.* (eds.), *Congreso Internacional «La catedral de León en la Edad Media» Actas*, León, Universidad de León, 2004, p. 595-602.

²² Alicia Rodríguez Pérez, *et al.*, “La contabilidad en los libros de la catedral de León durante la restauración del siglo XIX: cobros y pagos de la última etapa (1880-1901)”, en *VII Encuentro de trabajo sobre Historia de la Contabilidad de AECA. León, 10-12 de noviembre de 2010*, León, Universidad de León-Asociación Española de Contabilidad y Administración de Empresas, 2010, http://aeca.es/old/vii_encuentro_trabajo_historia_contabilidad/general.htm (consultada el 20 de febrero de 2018).

²³ Silvia García Alcázar, *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, 504 p. Algunos de los puntos que se tratan en el libro fueron retomados en el artículo “La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2011, p. 197-210.

²⁴ María Victoria Álvarez Rodríguez, “El proyecto de la restauración de la catedral de León a través de la prensa artística isabelina: un símbolo de la identidad nacional”, en José Manuel Aldea Celada, *et al.* (eds.), *Historia, identidad y alteridad. Actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*, Salamanca, Asociación de Jóvenes Historiadores, 2012, p. 363-380, y “La huella de la catedral de León en las

algunos de los postulados del romanticismo en la restauración de la catedral de León, en especial, la reivindicación del pasado medieval, vinculada con la creación de la nación española ante la búsqueda de empresas nacionales, más que expresiones artísticas propias como lo habían propuesto algunos de los autores mencionados. En ambos textos, y como novedad con respecto a la historiografía anterior, se centró en el análisis de la prensa del periodo, al ser la principal fuente para comprender los debates en torno a la restauración.

Uno de los últimos estudios sobre la restauración, fue realizado por Jorge Diez García-Olalla en 2015.²⁵ En este, el autor buscó explicar las consecuencias materiales de las soluciones constructivas utilizadas por Juan de Madrazo y Demetrio de los Ríos. Dicha investigación fue realizada a partir de la revisión documental de la restauración, así como estudios químicos sobre el propio edificio. Ello, ayuda a establecer con precisión las intervenciones que llevaron a cabo estos dos arquitectos, así como dimensionar las obras realizadas por estos arquitectos.

Por último, Margarita María Fernández Martínez²⁶ analizó la fotografía como una forma de registro de las modificaciones que la catedral sufrió durante la intervención realizada por Juan de Madrazo. Con base en lo anterior, y junto con la revisión de algunos de los estudios mencionados con anterioridad, analizó tres puntos: el entorno, el proceso constructivo y la materialización del edificio. No obstante, pese a que la fotografía es su fuente central, no hay un análisis profundo de estas fuentes en su materialidad, ni el contexto en que estas fueron tomadas y utilizadas.

JUSTIFICACIÓN

Al hacer referencia a los procesos de restauración monumental del siglo XIX y de la idealización del pasado que se materializó en los edificios mediante esos procesos, ello enfocado en el caso de los estilos medievales, es común encontrar en la historiografía sobre

publicaciones periódicas del reinado isabelino y la asimilación del Romanticismo en España”, en *Studia Zamorensia*, v. 12, 2013, p. 221-245.

²⁵ Jorge Diez García-Olalla, “El hastial sur de la catedral de León: patología existente derivada de la utilización de azufre en el retacado de grapas y tochos en las obras de restauración realizadas en el siglo XIX”, en *Informes de Construcción*, vol. 67, n. 540, 2015, <http://dx.doi.org/10.3989/ic.13.140>. (consultada el 27 de febrero de 2018).

²⁶ Margarita María Fernández Martínez, “La narración fotográfica del proceso constructivo de la catedral de León en el periodo de Juan de Madrazo”, en Rubén A. Alcolea y Jorge Tarrágo Mingo (eds.), *Congreso internacional: Inter photo arch "Interferencias" Pamplona, 2-4 de noviembre de 2016*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2016, p. 60-73.

este tema mayores referencias a las intervenciones realizadas por Eugène Viollet-le-Duc en Francia, el movimiento del *Gothic Revival* en Inglaterra y Alemania²⁷ o la culminación de la catedral de Colonia.²⁸ Sin embargo, este problema en los casos españoles ha sido abordado de forma somera, siendo la catedral de León uno de los ejemplos más claros.

A partir de la revisión historiográfica anteriormente realizada, fue posible observar que si bien ha habido un acercamiento a este problema, casi siempre se dio por hecho que en el desarrollo de las restauraciones hubo una idealización de la época medieval, realizándose una comparación con algunos de los casos anteriormente mencionados, o bien, englobándolo en una ideología concreta: el romanticismo.

Además, en el contexto en que la restauración de la catedral fue ejecutada, aconteció una interpretación y uso del pasado en las artes. No obstante, las investigaciones sobre esta problemática en la pintura y escultura son más amplios y numerosos²⁹ en comparación con los estudios en el ámbito de la arquitectura. Por este motivo, en la investigación estarán en contacto, por un lado, la comprensión material del edificio, misma que estará apoyada en la aproximación que los especialistas han realizado sobre este rubro, aún bajo el entendido de que este ha sufrido modificaciones que rebasan la temporalidad de estudio; por otro, la interpretación de los arquitectos sobre el arte gótico y la Edad Media, así como el contexto y los intereses que orientaron sus acciones en la catedral de León.

Dentro de las aproximaciones institucionales que existieron durante la restauración y, como uno de los elementos determinantes de ese proceso, destacan los arquitectos que ocuparon la Dirección Facultativa de las obras por ser ellos quienes proyectaron y ejecutaron las soluciones constructivas y modificaciones a la catedral, aspecto que algunos autores han destacado. Sin embargo, no se puede olvidar, por un lado, que ellos también están insertos en el contexto de la época y que tomaron parte de alguna postura política, social y artística, y por otro, que estaban sujetos al examen y aprobación de diversas instituciones, lo que podía producir diferencias notables entre los proyectos y las obras.

²⁷ Cfr. Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Nueva York, Oxford University Press, 2000, p. 142-149, 165-170. Al citar este estudio, se hace necesario aclarar que, además del gótico, el autor refiere a que también existió durante el siglo XIX un movimiento de *Greek Revival*, especialmente en algunos de los territorios de Bavaria y Prusia, así como Inglaterra. *Ibidem*, p. 149-156.

²⁸ Cfr. Alain Erlande-Brandenburg, *La catedral*, trad. de María Elena Babino, Madrid, Akal, 2006, p. 10-12.

²⁹ Vid. José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, 14ª ed., Madrid, Taurus, 2016, p. 227-279.

La existencia de un amplio *corpus* documental elaborado por los arquitectos que permite conocer la forma en que se realizaron las obras de la catedral así como las distintas posturas que existieron en torno al pasado medieval en ese periodo, posibilita la elaboración de una investigación en la que se pudiera indagar en los procesos artísticos, sociales y políticos en los que estos sujetos estuvieron inmersos durante la restauración a fin de comprender la idealización de la época medieval en este proceso. Dicho esto, la pregunta rectora que guiará el presente estudio es ¿cuáles fueron y bajo qué premisas se desarrollaron las idealizaciones sobre la Edad Media que se materializaron en la restauración de la catedral de León entre 1844 y 1881?

El planteamiento de esta pregunta, lleva a limitar un poco más la presente investigación, pues al hablar de la Edad Media me referiré al caso castellano-leonés y por tanto el ámbito cristiano; en cuanto a la delimitación estilístico-artística, me centraré en el caso de la arquitectura gótica al ser el estilo que se buscó restablecer durante la restauración. Aunado a esto, resulta conveniente exponer algunas preguntas secundarias:

- § ¿Cuáles eran las idealizaciones sobre la Edad Media durante el siglo XIX en España?
- § ¿Cuáles eran las posturas acerca del gótico en el medio arquitectónico español del siglo XIX?
- § ¿Qué factores posibilitaron la restauración de la catedral de León?
- § ¿Cómo los conflictos sociopolíticos del periodo afectaron a la Dirección de la restauración?
- § ¿Qué papel desempeñó la catedral de León dentro de estas idealizaciones de la Edad Media?

HIPÓTESIS

Los estudios y aproximaciones a los estilos medievales, entre estos el gótico, durante el siglo XIX en España, partieron de las premisas del romanticismo, bajo las cuales los edificios de esa época fueron revestidos con valores religiosos y políticos, en el que destaca su carácter espiritual, para ser usados como referentes en su presente. Sin embargo, los acontecimientos políticos y sociales ocurridos hacia la mitad de la centuria permitieron la

renovación de las ideas románticas a una perspectiva científicista, misma que prevaleció y determinó el rumbo de la restauración de la catedral de León. Bajo esta, la época medieval fue idealizada como un tiempo de avances en las artes y ciencias, cuyo estudio permitiría un progreso de las mismas así como una honra para la nación.

No obstante, las idealizaciones y materialización realizada por los arquitectos, partieron de la teoría academicista o racionalista y por las soluciones constructivas aplicadas al edificio. Además, también pueden encontrarse posturas con respecto a este tema tanto del Cabildo catedralicio y el Gobierno, que mediaron las obras de la catedral. De igual forma, las idealizaciones del periodo medieval no fueron un proceso previo a la intervención de los arquitectos, ni completamente consciente, sino que éstas fueron configurándose simultáneamente a la ejecución de la restauración.

OBJETIVO GENERAL Y OBJETIVOS PARTICULARES

A partir de las señalizaciones anteriormente realizadas, el objetivo general que me propongo en esta investigación es analizar la materialización de una serie de idealizaciones sobre la Edad Media durante la restauración de la catedral de León, así como establecer las premisas bajo las que se hicieron.

A su vez, me propongo en esta investigación los siguientes objetivos particulares:

- § Establecer las características de los ideales de Edad Media que se construyeron en España durante el siglo XIX.
- § Discernir el origen de esas características, especialmente si fueron internas o externas. En este último caso, establecer porqué es que estos modelos fueron utilizados en la restauración de la catedral, y cuál fue la interpretación que se hizo de estos.
- § Analizar las discusiones que existieron en el medio arquitectónico español sobre el arte medieval.
- § Examinar los medios que permitieron la realización de la restauración de la catedral de León.
- § Analizar la labor restauradora de los arquitectos partícipes en la temporalidad de estudio, para distinguir los ideales que intentaron plasmar cada uno de ellos, así como comprender el planteamiento teórico con el que partieron.

FUENTES

Para la realización de la presente tesis, el corpus documental se compuso principalmente de las memorias y proyectos de los arquitectos partícipes en la restauración de la catedral de León. Estas se dividen en dos grupos: las impresas y las manuscritas. Sobre el primer grupo, estas memorias fueron publicadas durante su gestión, o en los años inmediatos a esta.³⁰ También, se pueden encontrar las defensas que dos de los directores facultativos, Andrés Hernández Callejo³¹ y Juan de Madrazo y Kuntz,³² hicieron de su gestión, así como la defensa del Cabildo Catedralicio.³³ Asimismo, fueron consultados diarios y revistas de la época en que las instancias ya mencionadas publicaron notas acerca de la restauración de la catedral, o reales órdenes que afectaron a este proceso

En cuanto a los manuscritos, estos comprenden los proyectos que los arquitectos enviaron a las distintas instancias consultoras y administrativas. Junto con estos, se pudieron encontrar las aprobaciones de estos, o en su defecto, las solicitudes para modificar aspectos específicos de los proyectos junto a la justificación. Estos documentos pudieron ser consultados en tres archivos: el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARASF) en Madrid, el Archivo General de la Administración (AGA) en Alcalá de Henares y el Archivo Catedralicio Diocesano (ACL) en León.

También, se pudieron consultar ortografías, grabados y fotografías que permiten dar cuenta de las transformaciones del templo leonense durante el proceso de restauración. La mayor parte de estas fuentes pudieron ser consultadas físicamente en los archivos ya mencionados, en la Biblioteca Nacional de España (BNE) y en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), aunque algunas otras se pudieron consultar a través de diversas plataformas en línea como la Hemeroteca Nacional, Prensa Histórica, Biblioteca Digital de Castilla y León, entre otras.

³⁰ Matías Laviña, *La catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*, Madrid, Eduardo de Medina Editor, 1876, 112 p., y Demetrio de los Ríos, *La catedral de León*, II t., Madrid, Imp. del S. Corazón de Jesús, 1895.

³¹ Andrés Hernández Callejo, *Defensa de la Administración-Facultativa egercida en las obras de restauración de la Catedral de León*, Madrid, Imp. de Miguel Tello, 1869, 100 p.

³² Juan de Madrazo, *Contestación que da D. Juan de Madrazo, Arquitecto Director de las obras de restauración de la Catedral de León al M. I. Cabildo de esta*, León, Imp. de García Pérez y herm., 1878, 25 p.

³³ *Vindicación del Cabildo Catedral de León de los ataques que la ha dirigido D. Juan de Madrazo, arquitecto director de las obras de restauración de la insigne Basílica de dicha ciudad*, Madrid, Imp. de la viuda e hijo de E. Aguado, 1878, 21 p.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Para esta investigación, me propongo analizar cómo es que una serie de personajes construye ciertas ideas sobre un periodo histórico, en este caso la Edad Media, y lo materializan a través de procesos como la restauración de un edificio. Para ello, la presente investigación, se inscribe en los estudios visuales, específicamente en la Función Social del Arte de Ernst H. Gombrich.³⁴ En esta propuesta, se concibe que una obra desempeña una función social, misma que puede comprenderse a partir de la relación recíproca entre la “invención artística” y la “presión social”, mismas que se entenderán como la figura del arquitecto y las instituciones reguladoras, y el contexto artístico e histórico. Esta base será utilizada para cruzar las posturas que existieron sobre las obras del templo y encontrar una explicación de las mismas en el contexto en que se desarrollaron.

Sin embargo, al ser una obra arquitectónica la que se investigará, es necesario subsanar algunos aspectos. Para este propósito retomaré los planteamientos de la teoría de la arquitectura usados por George Kubler en su texto *La obra del Escorial*.³⁵ En esta obra, el autor planteó que las transformaciones de un edificio corresponden a proyectos ideológicos e intereses específicos, mismos que se pueden rastrear a través de las formas arquitectónicas que se les dotan. Por ello, a partir de estas premisas se considerará necesario atender las ideas de la época, así como las que se buscan recuperar, para entender los cambios de la catedral a través del tiempo.

A partir de este planteamiento, se buscará establecer en los documentos escritos, cuáles eran las premisas acerca de la época medieval existentes en determinados momentos de la restauración. También, con el fin de discernir con claridad los postulados teórico-metodológicos con los que procedieron los arquitectos y comprender el proceso por el que pasó la catedral, se cotejarán los proyectos (las memorias y los planos) con los tratados teóricos de John Ruskin³⁶ y Eugène Viollet-le-Duc.³⁷ Esto, también ayudará a adentrarse en la problemática sobre lo “español” y lo “extranjero” como modelos para la restauración de la catedral de León.

³⁴ Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 304 p.

³⁵ George Kubler, *La obra del Escorial*, trad. de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza, 1982, 215 p.

³⁶ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1884, 206 p.

³⁷ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, IX t., París, Morel et Bance Editeurs, 1854-1868.

Sin embargo, un aspecto que no puede olvidarse es el hecho de que se trata de una restauración, razón de peso para atender este concepto. Para ello, es necesario recordar que, tal como se ha propuesto en la hipótesis, se pueden encontrar dos momentos en la intervención de la catedral, y por tanto dos nociones. El clasicismo, imperante durante la primera etapa, comprendió este proceso como “la necesidad de rescatar a un edificio del pasado, parcialmente perdido o lacerado, enfrentado a la posibilidad global de recobrarlo realmente”.³⁸ En cambio, el racionalismo gótico, cuya propuesta conceptual partió de los escritos de Viollet-le-Duc, planteo que “restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, sino restablecerlo a un estado completo que tal vez nunca haya existido”.³⁹

También, me parece indispensable como noción clave el de monumento, mismo que es acotado en las circunstancias del siglo XIX por Aloïs Riegl, y abordado con un mayor grado de profundidad por Françoise Choay.⁴⁰ Por ello, como punto de partida, se comprenderá como monumento a una obra arquitectónica u otro medio de las artes plásticas, creado con el objetivo de representar hazañas relevantes para una comunidad, para que estas permanezcan vivas en la conciencia de las presentes y futuras generaciones.⁴¹

Igualmente, resulta significativo situar parte del proceso dentro del romanticismo.⁴² Para esta investigación se le considerará un movimiento desarrollado, en el caso español en la primera mitad del siglo XIX, que se caracterizó por la ruptura de ideas y cánones del neoclasicismo a una búsqueda de la experiencia subjetiva del individuo. Principalmente se desarrollaron dos tendencias: la primera de ellas, de un carácter más conservador, nostálgico con el pasado, que buscaba la restauración de las ideas tradicionales representadas por la Iglesia; la segunda, de una tendencia más revolucionaria en la que premiaba una oposición al racionalismo, la universalidad y el orden establecido.⁴³

³⁸ Antón Capitel, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 17.

³⁹ Eugène Viollet-le-Duc, “Restauration” en *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. VIII, París, Morel Editeur, 1858, p. 14. “[...] restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans in état complet qui peut n’avoir jamais existé”. La traducción es mía.

⁴⁰ Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, trad. María Bertrand Suazo, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 113-159.

⁴¹ Aloïs Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, trad. de Ana Pérez López, Madrid, Visor, 1987, p. 23-25.

⁴² Sobre el problema del concepto romanticismo y sus implicaciones, *vid.* Isaiah Berlin, *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 2015, p. 19-41, y *Las ideas políticas en la era romántica. Surgimiento e influencia en el pensamiento moderno*, trad. de Víctor Altamirano, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 3-21.

⁴³ García Alcázar, *La ideología romántica...*, p. 57-69.

Otro concepto que es necesario aclarar es el de nación, el cual se retomarán las formulaciones realizadas por Benedict Anderson y de José Álvarez Junco. Para el primero de estos autores, dicho concepto debe de ser considerado, en principio, como un artefacto cultural, pues sostiene que la nación es una comunidad imaginada, es decir, que se construye socialmente.⁴⁴ Por su parte, Álvarez Junco define nación como un grupo humano que cree poseer características culturales en común, y que, a partir de estas, se considerará la necesidad de poseer un poder político propio.⁴⁵ Ligado a ello, está el concepto de la identidad, mismo que, a partir de los presupuestos de estos dos autores, se comprenderá como la construcción de las condiciones que permiten a una serie de individuos sentir que pertenecen a una colectividad política, histórica y cultural con características particulares.⁴⁶

Por último, a partir de los estudios realizados por Luis Villoro sobre la noción de ideología, este se comprenderá en la investigación como las creencias que son condicionadas por las relaciones sociales, y que a su vez, cumplen con una función social, misma que permite una cohesión entre los distintos miembros de un grupo.⁴⁷ El motivo para retomar estas acepciones, además de considerar que estas tienen una aplicación válida en las dinámicas del siglo XIX.

Es necesario añadir que se ha dispuesto un glosario de términos arquitectónicos con el fin de aclarar la terminología usada a lo largo del texto [Anexo 1]. Asimismo, se debe aclarar que en distintos puntos de la investigación, se debieron consultar algunas obras en francés, inglés, mayormente, por lo que, para facilitar la lectura, se realizó una traducción. Consciente de que este proceso implica un grado de interpretación, se partió de las propuestas de Umberto Eco sobre este tema.⁴⁸

⁴⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 21-25.

⁴⁵ Álvarez, *op.cit.*, p. 11-12.

⁴⁶ Dicha definición se aplica al concepto de identidad nacional, pues se comprenderá que el sentimiento nacional es uno de los factores principales que permite a los individuos pertenecer a una colectividad, cuyas características son en sí mismas construcciones que delimitan a una nación frente a otra. No obstante, no se puede dejar de lado que, debido al objeto de estudio de esta investigación, dicho concepto se encontrará ligado al de identidad cultural, el cual, se comprenderá en el texto como un conjunto de símbolos y elementos de valor, recreados constantemente, que actúan y son reconocidos por una comunidad. *Vid.* Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad y otros mitos nacionalistas*, 2ª ed., Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, 241 p.

⁴⁷ Luis Villoro, *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 28-35.

⁴⁸ Umberto Eco, *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, trad. de Helena Lozano Miralles, México, Lumen, 2008, 537 p.

ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación se ha dividido en tres capítulos que permitirán responder a la pregunta rectora. En el primero, se abordarán las reformas a la impartición y apreciación de la arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el siglo XIX, así como los motivos que permitieron la recuperación de los monumentos y posibilitó las restauraciones monumentales. Ello, implica la revisión de las posturas que existieron acerca del gótico y de la Edad Media por algunos de los académicos a partir de tres tipos de fuentes: discursos, revistas e ilustraciones. Esto, con el fin de comprender el contexto artístico que posibilitó la restauración de la catedral.

En el segundo capítulo, se comenzará a estudiar la restauración del templo legionense, ello en un periodo de 1844 a 1868. Esta parte de la investigación se centrará en el estudio de las gestiones y proyectos, así como de las polémicas en torno a las decisiones de los dos primeros directores designados por el Gobierno y la Real Academia: Matías Laviña Blasco, un arquitecto de formación academicista, y Andrés Hernández Callejo, considerado como un arquitecto de transición.

En el tercer capítulo, me centraré en el estudio de la gestión de Juan de Madrazo y Kuntz, misma que va de 1869 a 1879. Este corte se decidió a partir cambios en las políticas culturales y en la vigilancia de las restauraciones monumentales que trajeron consigo los cambios políticos en España tras la Revolución de 1868, así como del planteamiento teórico usado por el arquitecto. A su vez, se abordaran las polémicas sobre la catedral gótica con la destitución de Madrazo de su cargo, así como la revalorización de sus trabajos en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, lo que marca el final de este estudio.

RESÚMEN DE ARQUITECTURA



1



2



3



4



5

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET-MADRID

ARQUITECTOS RESTAURADORES DE LA CATEDRAL DE LEÓN

1.—D. Matías Laviña.

2.—D. Andrés Hernández Callejo.

3.—D. Juan de Madrazo.

4.—D. Demetrio de los Ríos.

5.—D. Juan B. Lázaro.

© Biblioteca Nacional de España

Imagen 1
Arquitectos restauradores de la catedral de León entre 1859 y 1901
Fototipia de Hauser y Menet, ca. 1892. BNE, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000017659>
(consultada el 10 de enero de 2018)

CAPÍTULO I

LA RECUPERACIÓN DE LA ARQUITECTURA MEDIEVAL EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

... No, no podemos despedirnos para siempre de la esperanza. Españoles y católicos, sabemos que una palabra de Dios hace brotar la luz del caos; españoles y católicos, no creemos que esté condenada para siempre esta tierra de España, tierra de santos y de héroes; españoles y católicos, no olvidaremos nunca que Dios a nuestros padres, que fueron pecadores, les salvó en Covadonga y al fin los coronó sobre las torres de Granada.

Antonio Aparisi y Guijarro, *Discurso pronunciado el 6 de febrero de 1865*. Congreso de Diputados.

Los hombres de ciertas épocas se han dado a la tarea de construir una visión de lo que han convertido en un pasado en común. Sin embargo, los episodios históricos que lo componen son considerados de variadas formas, ya sea de un modo elogioso o peyorativo en función del discurso que se buscaba construir. En España, desde la segunda mitad del siglo XVIII y de forma más evidente en el siglo XIX, la Edad Media fue paulatinamente retomada como un periodo glorioso. No obstante, es necesario comprender que se construyeron visiones idealizadas sobre esta época, además de que los ámbitos en que esto ocurrió fueron variados.

Este primer capítulo se encuentra dividido en cuatro partes, las cuales ayudarán a comprender cómo es que construyeron algunos de los ideales sobre la época medieval y la forma en que se materializaron en el arte. En la primera parte se desarrollará un contexto general sobre la Real Academia de San Fernando durante el siglo XIX, con especial énfasis en la arquitectura, para conocer cuáles fueron sus transformaciones y de qué forma estas afectaron la formación de los artistas españoles y las obras que ejecutarían años adelante.

Después, en la segunda parte, se analizarán los discursos de arquitectura que recuperaron la Edad Media y los estilos desarrollados en esa época como centro de la discusión. Se hará mayor énfasis en aquel que más atención tuvo por parte de los académicos de San Fernando: el gótico. Posteriormente, se explicará cómo a partir de las desamortizaciones liberales acontecidas en el siglo XIX, se puede rastrear una idea de monumento nacional, misma que permitió la recuperación de los edificios medievales y su posterior restauración. Por último, se examinarán los primeros intentos de preservación de los monumentos medievales, tanto por parte de particulares como de la Real Academia de San Fernando, los cuales fueron vistos como una forma de salvaguardar las memorias

históricas de la Edad Media. Lo importante en este caso es que dichos esfuerzos no implicaron una intervención material, sino que su recuperación se realizó en forma de dibujos y publicaciones.

I.1 LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. SU TRANSICIÓN AL SIGLO XIX

Las Academias de arte nacieron en el siglo XVI en Italia;¹ en concreto las primeras fueron las de Florencia y Roma. Estas, a su vez, sirvieron de modelo para fundaciones posteriores. Durante el XVII y XVIII, algunas de las monarquías europeas emprendieron la creación de este tipo de entidades con diversos propósitos, los cuales dieron pauta a la configuración de una concepción específica del arte y de los usos del mismo.²

Se trataba de instituciones conformadas por académicos, profesores y alumnos, regidos por estatutos aprobados por la Corona. La Academia estaba encargada de la formación del alumnado en la ejecución de las Bellas Artes (pintura, escultura y arquitectura) y artes menores como el grabado, pero también tenía el propósito de educar el “buen gusto” estético. Los círculos eruditos de la época consideraban el arte clásico como un arte culto y refinado, por lo que las academias se concentraron en el desarrollo de lo que la historiografía de la Historia del Arte ha denominado como clasicismo y neoclasicismo,³ estilos en los que se estandarizaron, como modelo de belleza, los cánones de la antigüedad grecolatina.⁴

Las academias también deben ser comprendidas como instituciones donde el poder real vio una forma de legitimarse y fortalecerse. Así, estas instituciones fueron una extensión

¹ En este caso se menciona Italia como un concepto geográfico, mas no como una unidad política o cultural.

² Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, 2009, p. 15-17.

³ El desarrollo de estos estilos respondió al rechazo al barroco, especialmente al rococó, debido a que se consideraba a este estilo excesivo y una degeneración del arte. Sin embargo, el barroco era la expresión de la petulancia, el cinismo y los excesos de las cortes. Por ello, estos fueron la reacción en el arte al *Ancien Régime*. Hugh Honour, *Neoclasicismo*, trad. Justo G. Beramendi, Madrid, Xarait Ediciones, 1982, p. 57-70.

⁴ Uno de los teóricos que contribuyó a la instauración del arte clásico como modelo estético fue Johann Joaquim Winckelmann, considerado como el padre de la Historia del Arte a través de su obra *Geschichte der Kunst des Altertums (Historia del Arte de la Antigüedad)* de 1764. Su conocimiento fue adquirido al visitar en repetidas ocasiones las excavaciones de Pompeya y Herculano y su trabajo en el Vaticano, dando como resultado una concepción idealizada de la antigüedad clásica; por ello la antigüedad grecolatina debía ser recuperada al afirmar que “la única manera que tenemos de para hacernos grandes y, si es posible, ser inimitables, es la de imitar a los antiguos”. Rosario Assunto, “Los teóricos del Neoclasicismo”, en Pierre Francastel, *et al., Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, trad. de Juan Calatrava Escobar, Madrid, Akal, 1987, p. 57-70, y Johann Joaquim Winckelmann, *Historia del arte de la Antigüedad*, trad. de Joaquín Chamoro Mielke, Madrid, Akal, 2011, 224 p.

de la Corona y por tanto, corporaciones al servicio del Estado y del Rey. Sin embargo, los cambios en los regímenes implicaron cambios en estas entidades, pues éstas mantuvieron una coherencia con el modelo de Estado presente en cada periodo.⁵

En el caso de España, hubo varios intentos de fundar una academia de artes desde la época de Felipe III. Pese al interés de los artistas, dichos proyectos no prosperaron por falta del apoyo regio.⁶ Por tanto, no fue hasta que la Monarquía se planteó la creación de este tipo de institución como una necesidad del Estado y no como una necesidad de los artistas, que esta pudo instituirse. El 13 de julio de 1744, Felipe V aprobó la Junta Preparatoria encargada de la redacción de los estatutos de la Academia. Sin embargo, las discusiones de la Junta se prolongaron durante varios años, por lo que la redacción definitiva de dicho documento fue aprobada por Fernando VI mediante el Real Decreto de 5 de abril de 1751.⁷

De forma oficial, el 12 de abril de 1752 fue fundada la Real Academia de San Fernando. La apertura aconteció el 13 de junio del mismo año, por lo que José de Carvajal y Lancaster, Ministro de Estado y Protector de la Academia, ofreció el primer discurso en la junta de creación, el cual tuvo la intención de elogiar al rey Fernando VI como promotor de esta corporación y de las artes en España, y a Fernando III, santo patrón de la Real Academia.⁸ El paralelo entre ambos personajes, según las palabras de Carvajal, recae en que estos monarcas hispanos representan la religiosidad católica, por lo que se considera a Fernando

⁵ Tomás Pérez Vejo, “Pintura de Historia e identidad nacional en España”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1996, p. 304.

⁶ José Caveda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, II t., Madrid, Imp. de M. de Tello, 1867, p. 9-14. El primer intento de crear una academia de artes en España aconteció en 1726, cuando el pintor Francisco Antonio Meléndez propuso al Rey su creación como una forma de permitir el desarrollo de las artes para que los artistas españoles no emigraran a otras ciudades europeas y que el monarca y su corte realizaran más encargos a estos, no obstante este proyecto no prosperó por la ambigüedad de su proyecto.

El siguiente se fecha en 1741, cuando al escultor italiano Giovanni Domenico Olivieri se le permitió, con el apoyo del Rey, la apertura de una academia privada que funcionó hasta 1744. Con este ensayo, al ser beneficiario del favor real al ser el primer escultor del Rey, y que su primer proyecto de real academia, redactado junto con el marqués de Villarias, estableciera con claridad el servicio al Rey y la elevación de las artes españolas al nivel de las extranjeras, es que se pudo concretar la creación de la primera Junta Preparatoria. Claude Bédard, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 27-40.

⁷ Las primeras transformaciones de la Academia acontecieron en 1757 con el cambio de estatutos. En estos, los nobles, como consiliarios, adquirieron un papel más activo en el gobierno de la Academia, el cual antes recaía en los artistas. De esta forma, la Real Academia de San Fernando pasó a convertirse en una institución política al servicio de la monarquía ilustrada y absolutista con una injerencia directa de esta. Bédard, *loc.cit.*, p. 82-106.

⁸ José María de Azcárate Ristori, “Génesis y evolución de la Real Academia en el periodo 1744-1844”, en José María de Azcárate Ristori, *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando, Su primer siglo de historia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. XVIII.

VI, respecto al rey santo, “su más glorioso sucesor, [...] el Augusto, el Feliz, el Padre de la Patria”,⁹ es decir como un rey cristiano y promotor de las artes. En cuanto a las artes, que a partir de ese momento dependieron de la Academia, se consideró que estas debían estar al beneficio del reino, el pueblo y de la religión, pues como menciona José Caveda, esta estaba “exigida por las luces del siglo, llamada a prestar importantes servicios al Estado, y de influencia suma en la propagación del buen gusto y la mejora y el ornato de los pueblos”.¹⁰

Para la conformación de la Academia de San Fernando, se usaron los modelos las academias romana y francesa para el sistema de enseñanza, pero la estructura jerárquica se tomaría de la Academia parisina.¹¹ En estos primeros años, la enseñanza corrió a cargo de los artistas más célebres de su tiempo. La base de esta última fue el dibujo como parte de los estudios elementales. En cuanto a los estudios mayores, pintura, escultura y grabado, se impartían en una sala, mientras que arquitectura se instruía en un salón separado.¹²

En los primeros años del siglo XIX, los acontecimientos ocurridos en España, especialmente la Guerra de Independencia Española, afectaron profundamente a esta institución. A partir de 1808, año que marca una ruptura en la historia de la Real Academia,¹³ esta se vio obligada a interrumpir su principal función: la enseñanza. Algunos de los miembros de la corporación declararon fidelidad y obediencia a José I, pero, algunos otros prefirieron permanecer en el exilio, principalmente en Francia e Inglaterra.¹⁴ En septiembre de 1811, el gobierno concedió a la Academia un subsidio con el cual se pudo abrir el curso 1811-1812, aunque se tuvo que afrontar la escasez de materiales y de profesores.¹⁵

⁹ José de Carvajal y Lancaster, “Discurso con motivo de la solemne apertura de la Real Academia Junta General de 13 de junio de 1752” *apud.* en María de los Ángeles Sánchez de León Fernández, “El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 86.

¹⁰ Caveda, *op.cit.*, p. 30.

¹¹ Isabel Azcárate Luxán, *Historia y Alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 11-12.

¹² *Ibidem*, p. 13-15. La enseñanza de la arquitectura suscitó un grave problema desde la conformación de la Academia. La principal razón es que no había suficientes profesores capacitados que impartieran las materias, pero también había problemas de enemistades entre los miembros de la corporación, pues una parte importante del profesorado de esta Bella Arte, formaba parte de la Junta. No obstante, una de las problemáticas a destacar en estos primeros años de la institución fue que existió un amplio debate sobre cómo y qué debía de impartirse, pues en ese momento ocurría la renovación estilística del barroco al neoclásico. Bedát, *op.cit.*, p. 52-60.

¹³ *Cfr. ibidem*, p. 445-454.

¹⁴ Jorge García Sánchez, “La Real Academia de San Fernando en una época de crisis. 1808-1814”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, no. 7, 2007, p. 121-123.

¹⁵ *Ibidem*, p. 122.

Una vez que José Bonaparte salió de la Península en 1813, fue el momento de revisar las acciones realizadas por las instituciones de España. En el caso de la corporación que aquí atañe, los nombramientos que habían sido otorgados se declararon nulos y algunos académicos fueron separados de la institución por haber prestado servicios al gobierno de José I.¹⁶ Ante esa situación, se asignaron nuevos cargos y se reanudaron las primeras clases en ese mismo año.

Con Fernando VII en el trono, se realizaron algunos cambios en el ámbito educativo.¹⁷ Esto se creyó necesario al considerarse que la enseñanza resultaba ineficiente para las necesidades del país ante la transformación del Estado y de la sociedad,¹⁸ pues comenzó una crítica del sistema académico debido a su exclusivismo y cerrazón.¹⁹ Por ello, la Real Academia de San Fernando solicitó que se garantizara su protección por parte del monarca y se refrendara su carácter nacional. Una vez que las regiones ocupadas por Napoleón Bonaparte lograron la expulsión del Ejército francés, cada una buscó plantear en el pasado sus orígenes, sus señas identitarias y las características que lo distinguieran de otros territorios, de ahí que se comenzaron a recuperar episodios como la Edad Media. Así, las instituciones fueron medios políticos para construir y difundir dichas señas, por ello es que se puede considerar a la Real Academia de San Fernando, a partir de la Restauración Fernandina, como uno de los bastiones en que dichas construcciones se llevaron a cabo.²⁰

Los cambios en la enseñanza que se realizaron en la Academia en los años subsecuentes respondieron a estas reformas, pero también a los acontecimientos políticos y sociales. La revisión de los estudios que se impartían había comenzado ya en el año 1835, en que el general Marcial Antonio López planteó la necesidad de una reestructuración de los programas, pero no se dio continuidad a esta propuesta.²¹

¹⁶ *Ibidem*, p. 127-128.

¹⁷ Para revisar las reformas realizadas a la educación durante el reinado de Fernando VII, *vid.* Carmelo Real Apolo, “La configuración del sistema educativo español en el siglo XIX: legislación educativa y pensamiento político”, en *Campo Abierto*, v. 31, n. 1, 2012, p. 74-76.

¹⁸ Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 13-15.

¹⁹ Ángel Isac, *Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España: Discursos, Revistas, Congresos, 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, p. 40-43.

²⁰ *Cfr.* Julio Valdeón Baroque, “La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad”, en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, p. 316-319.

²¹ La única modificación que se realizó fue en 1837 con la Constitución, en la que se menciona que lo relativo a la instrucción pública pasaba al Ministerio de la Gobernación de la Península. Navarrete, *op.cit.*, p. 27-31.

Para 1841, López propuso la renovación de la institución, por lo que se crearon dos comisiones: una encargada de la revisión de los Estatutos y la otra de la enseñanza. Estas presentaron sus informes al año siguiente ante las comisiones de pintura, escultura y arquitectura, las cuales se encargaron de la reelaboración de los planes de estudio.²² En el marco de estas modificaciones, una de las más notorias fue la que se comenzó a elaborar en 1843 en la Comisión de Arquitectura, pues la revisión y reforma de su enseñanza terminó por transformar en corto tiempo el carácter de la disciplina en España.

I.1.1 Las reformas a la enseñanza de la Arquitectura en la Real Academia

A principios de 1844 durante el reinado, ya efectivo, de Isabel II,²³ se convocaron elecciones mismas que ganaron los Moderados,²⁴ por lo que en el mes de mayo del mismo año asumió la Presidencia el general Ramón María Narváez. Durante su mandato se iniciaron una serie de reformas de corte liberal. En el Real Decreto de 25 de septiembre de 1844, expedido por el Ministerio de la Gobernación, de mano de su ministro, Pedro José Pidal, se menciona que “tiempo hace ya que se reclama por todos los amantes de las bellas artes una reforma radical de su enseñanza, a fin de elevarla a la altura que tiene en otras naciones europeas”,²⁵ pues se consideraba forzosa una revisión profunda de los principios bajo los cuales operaba la Academia pues éstos ya no respondían a las condiciones y a la mentalidad de la sociedad.²⁶

²² *Idem.*

²³ Debido a que Isabel II accedió al trono a la edad de 3 años, al morir Fernando VII fue necesario imponer una regencia encabezada por su madre María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Tras problemas políticos sostenidos entre los Moderados y los Carlistas y por la “revolución de 1840”, María Cristina se vio obligada a abandonar la regencia ese año, asumiendo este cargo el general Baldomero Espartero. Sin embargo, debido a un movimiento militar encabezado por el Partido Moderado y el Partido Progresista, se obligó a Espartero a dejar el cargo y exiliarse; estos mismos, con el fin de evitar otra regencia, declararon la mayoría de edad de Isabel II el 8 de noviembre de 1843, cuando sólo contaba con 13 años de edad. Juan Francisco Fuentes, *El fin del antiguo régimen (1808-1868). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 90-92, 132-133, 148-150.

²⁴ El Partido Liberal Moderado fue un partido de corte liberal español, que se caracterizó por defender la posición de Isabel II como la legítima monarca, frente a los Carlistas que apoyaban a Carlos María Isidro de Borbón. Ocuparon el poder de forma continuada de 1843 (oficialmente desde 1844) a 1854, en lo que se conoce como la “Década Moderada” gracias al apoyo de la Corona.

²⁵ “Real Decreto de 25 de septiembre de 1844”, en *Colección de las leyes, decretos, y declaraciones de las cortes, y de los reales decretos, ordenes resoluciones y reglamentos generales expedidos por los respectivos ministerios desde 1º de julio hasta fin de diciembre de 1844*, t. XXXIII, Madrid, Imp. Nacional, 1845, p. 238.

²⁶ Pedro Navascués Palacio, “La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid”, en Javier Aguilera Rojas y Teresa Zaragoza Romeau (coords.), *Madrid y sus arquitectos: 150 años de la escuela de arquitectura*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996, p. 23-24. Uno de los aspectos que contribuyó a que esta reforma fuese posible fue la ruptura de la estructura estamental que se había mantenido durante el Antiguo Régimen con el ascenso de la burguesía. Si bien hubo una subida al poder de este grupo, es posible ver que la nobleza se mantuvo

Con dicho Decreto, esta institución se convirtió en la Real Academia de San Fernando y la Escuela de Nobles Artes.²⁷

Con estas reformas, uno de los mayores cambios fue el que sufrió la disciplina de arquitectura. El mismo Pidal fue académico de San Fernando por la Sección de Arquitectura, de ahí que los estudios de esta bella arte alcanzaran una mayor relevancia que la que había tenido con anterioridad, pues en sus propias palabras:

El estudio de la arquitectura sobre todo exige una especial atención, por cuanto esta arte, la primera, la más necesaria, aquella en que la ignorancia puede acarrear más lastimosos resultados, es acaso la que tiene menos perfecta enseñanza y, para establecerla cual conviene es preciso no sólo ampliarla teórica y prácticamente, sino también sujetarla a todas las formalidades de una verdadera carrera científica.²⁸

La consecuencia fue que la arquitectura se convirtió en una disciplina que contó con estudios especiales, impartidos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, creada en 1844. Con el Real Decreto de 28 de septiembre de 1845, fueron aprobados los estudios y la reglamentación, por lo que formalmente, en 1846, se iniciaron los cursos.²⁹ Es necesario apuntar que, hasta ese momento, en la Real Academia hubo una mayor preocupación por crear un “sistema unitario de conocimientos arquitectónicos”,³⁰ que en una renovación de la enseñanza en que se considerara la aparición de nuevas técnicas constructivas y materiales, mismos que modificaban el pensamiento arquitectónico en países como Francia e Inglaterra.

La reorganización de estos estudios se logró en 1848, por lo que en ese año la Escuela de Arquitectura se convirtió en la Escuela Especial de Arquitectura, institución separada de la Escuela de Nobles Artes. También, en 1855, se aprobaron los planes impartidos durante todo el siglo XIX [Anexo 2]. Estos se organizaron primero en estudios preparatorios de

activa en el Gobierno y que esta mantuvo muchos de sus privilegios, por lo que, más bien, se estaría frente a una integración de estos dos grupos y que esta estructura se mantuvo durante buena parte de siglo XIX.

²⁷ *Estatutos de la Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando Decretados por S. M. en 1º de abril de 1846*, Madrid, Imp. Nacional, 1846, 14 p. El cambio de estatutos, implicó que el Gobierno proporcionaría los medios suficientes, económicos y materiales, para la mejora de la Academia; se fijó que los estudios de Bellas Artes en España estarían compuestos por pintura, escultura, grabado en dulce, grabado en hueco y arquitectura. Asimismo, se establecieron el número, categorías y salario del profesorado así como de los académicos de honor y el director. Por último, se instauraron dos juntas: la Facultativa, encargada de la normativa interna, y la Junta Inspectora de estudios a cargo de la elaboración de los reglamentos para el ordenamiento de la enseñanza.

²⁸ “Real Decreto...”, *op.cit.*

²⁹ Navascués, *op.cit.*, p. 25-26.

³⁰ Francisco Calvo Serraller, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 173.

carácter general, para posteriormente ahondar en materias específicas como mecánica racional, a la par de otras como historia de la construcción y teoría del arte, que pretendían reforzar una disciplina artística que también partiera de principios científicos.

Las últimas reformas a la enseñanza de la arquitectura ocurridas en el siglo XIX se llevaron a cabo en 1857, con la Ley de Instrucción Pública, del 9 de septiembre. En éstas, la carrera de arquitectura alcanzó la categoría de estudios universitarios superiores, ahora bajo el nombre de la Escuela Superior de Arquitectura, por lo que pasó a estar vinculada, además de la Academia, a la Universidad Central, la cual estaría a cargo de expedir los títulos.³¹

Esta renovación de la disciplina logró romper con la tradición arquitectónica vista en España hasta ese momento, sin duda alentada por la renovación política y permitida por los cambios económicos. A su vez, uno de los factores que contribuyeron a estas reformas fue el movimiento romántico, el cual se retomará más adelante, que permeó en distintos ámbitos intelectuales de la época y en el que también se permitió un cambio en el modo en que eran vistos y valorados los distintos estilos del pasado.

I.1.2 Las reformas hacia el fin de siglo: la transformación de la institución

Pese a las profundas reformas en la Academia, estas continuaron durante los años siguientes, especialmente en la organización interna. Algunas de las más notables fueron la aprobación de nuevos estatutos en 1864 y, al año siguiente, el primer reglamento de la institución, cuyo objetivo era controlar el actuar de los distintos cuerpos y regular su producción. Estos cambios respondieron a que el Gobierno le encomendó “promover el estudio y cultivo de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina”.³² Es decir, la enseñanza, que hasta ese momento había sido su principal ocupación, dejó de ser su tarea fundamental para abrir paso, en palabras de Navascués, a la labor crítica y teórica de las Bellas Artes.³³

La nueva labor de la Real Academia se manifestó en lo que restó del siglo XIX a través de diferentes medios como la organización de exposiciones, distintas a las

³¹ *Ibidem*, p. 26-27.

³² *Estatutos y reglamento interior de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, Imp. de M. de Tello, 1865, p. 5.

³³ Navascués, *op.cit.*

Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que comenzaron en 1856, y colecciones, que si bien existían desde años antes, tuvieron una apertura más allá de los muros de la Academia al abrirse a todo el público; también esto se puede ver en las publicaciones que la institución comenzó a realizar.³⁴ Por último, se asignó a la institución la responsabilidad de inspeccionar los museos públicos ya existentes así como los de nueva creación³⁵ y las restauraciones de monumentos,³⁶ esto a través de distintas comisiones que ayudarían a que la propia Academia tuviese mayor control sobre estos aspectos.

Como ya se ha mencionado, los cambios en el modelo de Estado implicaron cambios en sus instituciones. Por ello, al instaurarse la Primera República Española, la Academia de San Fernando sufrió modificaciones, siendo la más visible el perder su título regio durante el tiempo que duró la República (1873-1874),³⁷ lo que suponía un proyecto de reforma de los estatutos, no obstante por el breve tiempo que duró ese modelo de Estado, el único cambio notable que se realizó fue la instauración de la Sección de música.³⁸ Con la Restauración, esta institución retomó su título de Real Academia y los estatutos tuvieron algunos cambios menores, que se mantuvieron hasta la mitad del siglo XX.³⁹

En este breve recorrido en la historia de la Real Academia de San Fernando, se ha podido ver cómo los acontecimientos políticos ocurridos durante el siglo XIX afectaron la estructura interna de la institución, la forma de hacer arte, así como la visión de todos aquellos que conformaron la Academia sobre su presente y su pasado histórico. No obstante, pese a los cambios implementados en distintos momentos, se pudo constatar que los principios clasicistas perduraron en el arte hasta muy avanzado siglo, incluyéndose la Sección de Arquitectura. Esto se debió a que, si bien se buscó una ruptura con esta tradición en la enseñanza, la Academia española durante la primera mitad del siglo, se mantuvo al margen

³⁴ Pedro Navascués Palacio, “Breve noticia histórica de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Estatutos y Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p. 22-23.

³⁵ En el caso de España, en el siglo XIX, los museos comenzaron a verse como instituciones que debían encargarse del resguardo y difusión de los bienes histórico y artístico, inaugurándose algunos museos públicos y estatales de gran envergadura como el Museo del Prado y el Museo Arqueológico Nacional. Cfr. María Bolaños, *Historia de los Museos en España: memoria, cultura y sociedad*, 2ª ed., Gijón, Trea, 2008, p. 147-268.

³⁶ Sobre la vigilancia de las restauraciones de monumentos *vid.* Capítulo II.

³⁷ *Gaceta de Madrid*, 28 de mayo de 1874, pp. 534-535. Publicado en este mismo sitio, se encuentra el “Proyecto de nuevos Estatutos”, en el que se retoman algunos puntos literalmente de los Estatutos de 1864.

³⁸ Navascués, *op.cit.*, p. 24.

³⁹ *Ibidem*, p. 25.

de las nuevas teorías artísticas del resto de Europa que abogaban por la renovación, manteniendo la valoración de otros estilos fuera de la discusión y de los certámenes. Por dicho motivo, es que todos los cambios que han sido abordados a lo largo del apartado no son realmente significativos hasta la segunda mitad del siglo, gracias al establecimiento en los altos puestos de la Academia de personajes antes exiliados en Francia e Inglaterra, o egresados de las primeras generaciones formadas con las disciplinas reformadas.

Ahora bien, uno de los primeros medios en donde se abogó por la valoración de nuevas expresiones artísticas, antes desdeñadas por los cánones clásicos, dentro de la discusión de la Real Academia de San Fernando, fueron los discursos u oraciones. Por ello, a continuación el estudio se aproximará a la arquitectura de la Edad Media, específicamente el gótico u ojival, a partir del abordaje realizado por algunos académicos en sus disertaciones con el fin de comprender los distintos acercamientos que hubo sobre esta época y su arte, además de entender quiénes fueron quienes promovieron el estudio de estos estilos.

I.2 LOS DEBATES SOBRE LA EDAD MEDIA Y SUS ESTILOS EN LOS DISCURSOS DE ARQUITECTURA

Los discursos de arquitectura u oraciones,⁴⁰ eran disertaciones leídas en actos solemnes de la Academia como la clausura de premiaciones de los Concursos generales o en las Ceremonias de Recepción pública en el ingreso de un Académico a esta institución. Eran leídos en un tono poético y retórico. En estos se justificaba la labor de la propia institución y la creación artística que en esta se llevaba a cabo. Estaban basadas en un tema específico y contenían reflexiones sobre el estado de las artes y su apreciación. Después de haber sido pronunciado el discurso, algún miembro de la Academia tomaba la palabra y ofrecía una contestación, donde buscaba refutar o ampliar las ideas ofrecidas por el orador.

Sin embargo, contrario a lo que apunta María Ángeles Sánchez de León Fernández, estos discursos no funcionaron como la base teórica del desarrollo arquitectónico de sus contemporáneos,⁴¹ sino que estos brindaban una primera aproximación a los temas que se

⁴⁰ Esta acepción del término se refiere a una obra de razonamiento pronunciada en público, compuesta para persuadir o mover el ánimo de los oyentes. *Vid.* RAE, Diccionario de Autoridades, s.v. “Oración”, (consultado el 28 de abril de 2017), <http://web.frl.es/DA.html>

⁴¹ María Ángeles Sánchez de León Fernández, “La Edad Media y los discursos de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Segundo semestre, 1996, n. 83, p. 170.

desarrollaron en medio de una crítica erudita.⁴² También, la aparición de ciertos temas y la forma en que se abordó permite visualizar parte de los proyectos culturales e ideológicos. En palabras de Ángel Isac, los discursos dan cuenta del inicio de la concepción de la arquitectura como reflejo de su sociedad y como una manifestación de su momento histórico.⁴³

Si bien hubo un predominio de los temas sobre arte clásico, poco a poco se fue asentando un interés por “el arte nacional de la Edad Media y una gran preocupación por sus orígenes”,⁴⁴ pues con claridad se pueden rastrear un 20% de discursos dedicados en su totalidad, incluyendo sus contestaciones, al arte medieval.⁴⁵ En los discursos del siglo XVIII en que se hizo mención el Medioevo, persiste un tono de crítica a aquellas centurias, aunque las razones de abordar este periodo y los estilos artísticos que se desarrollaron en ese momento, recayeron tanto en el interés por comprender la complejidad técnica del arte de la época, ya no visto como formas bárbaras, así como de la religiosidad que lo produjo. La función de reivindicar episodios del periodo medieval fue glorificarlo como parte de la propaganda que se realizó de la monarquía hispánica.⁴⁶

En el caso de los elaborados durante el siglo XIX, se buscó debatir entre el gusto estético y la importancia simbólica de ciertas expresiones del arte medieval. También se puede observar la tendencia a discutir sobre qué estilo debía considerarse el imperante y representativo de esa época. Los principales temas que se tratan en estos discursos buscaron establecer con claridad el origen de algunos estilos e incluso de elementos arquitectónicos, independientemente de si estos eran usados o provenientes de la Península Ibérica.

Desde un punto de vista histórico, estos discursos son una fuente valiosa para adentrarse al pensamiento sobre la arquitectura, a las ideas que mantenían de la Edad Media y a los propósitos de recuperar esa época, según los académicos. Es necesario advertir que, para propósitos de esta investigación, los discursos que se analizarán están delimitados temporalmente desde finales del siglo XVIII y hasta el siglo XIX, y tuvieron como tema central el arte gótico. Dentro de los estilos medievales, este estilo fue el que más llamó la

⁴² Carlos Sambricio, “Las “Oraciones” en la Academia de San Fernando”, en *Revista de ideas estéticas*, n. 136, 1976, p. 341-342.

⁴³ Isac, *op.cit.*, p. 52.

⁴⁴ María de los Ángeles Sánchez de León Fernández, “El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 46.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁶ Sánchez de León, “La Edad Media...”, p. 169.

atención de los académicos, de ahí que se haya tenido que hacer una selección de los mismos para ofrecer un panorama general de la apreciación y crítica del “arte ojival”.⁴⁷ Pese a ello, es interesante señalar que no fue la única expresión como tema de los discursos, ya que también se encuentran algunas oraciones centradas en el arte mudéjar, mozárabe y el hispano-musulmán, así como una tendencia, más hacia finales del XIX, de la relación entre el arte medieval y su conservación, mismos que, al salir de la temática de la investigación, no se tratará la revisión de estos temas [Anexo 3].

I.2.1 El arte ojival

En la Junta pública del 14 de julio de 1781 para la distribución de los Premios Generales, Gaspar Melchor de Jovellanos pronunció el discurso *Elogio a las Bellas Artes. Sobre la importancia de la inspiración en la naturaleza para la consecución del buen gusto. El arte gótico como ensayo para este fin*, convirtiéndose en el primero en hablar de arte medieval en este medio. Su objetivo era la revisión del “destino de las bellas Artes en España desde su origen hasta el presente estado”.⁴⁸ Para este propósito, partió de una concepción academicista sobre el arte y el buen gusto estético. En el caso español, él pensó que durante el Imperio Romano hubo un desarrollo en las artes alcanzando la magnificencia propia del arte clásico. Sin embargo, de ésta sólo quedaban vestigios tras las invasiones bárbaras, considerando a la época altomedieval como un tiempo que dejó un vacío en la literatura, las ciencias y artes.⁴⁹

De esta Edad Media, considerada por Jovellanos como un periodo de tinieblas en el que toda Europa estuvo sumida durante siglos, había que rescatar algunos esfuerzos. El siglo XIII español fue presentado por el orador como la centuria del resurgimiento de la cultura: se abren las primeras universidades en España y la lengua castellana alcanza su esplendor. También florecieron las Bellas Artes, que sí bien no fueron del todo perfectas, son dignas de recordarse aunque no puedan ser consideradas como de “buen gusto”.⁵⁰

⁴⁷ El criterio usado para la selección de los discursos analizados recayó en la originalidad del abordaje del tema. Para consultarse una revisión de todos los discursos de arquitectura con temática medieval desde finales del siglo XVIII a finales del siglo XX, *vid.* Sánchez de León, *loc.cit.*, p. 116-409.

⁴⁸ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Oración pronunciada en la Junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de Premios Generales de Pintura, Escultura y Arquitectura*, Madrid, Joachin Ibarra Impresor, 1781, p. 4.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 8.

En el caso de la arquitectura, se hace mención que en el siglo XIII se desarrollaron “dos especies” de estilos: uno de origen árabe y otro de origen germánico; este último es el denominado como gótico, el cual se pensó se desarrolló en castillos, templos, palacios, entre otras. Este estilo, a partir de la comprensión de Jovellanos, es la representación de su propio tiempo, es decir, que la caracterización del arte gótico partió del contexto en que fue desarrollado, de ahí que lo describió como: “Grosera, sólida y sencilla en los Castillos y Fortalezas: seria, rica y cargada de adornos en los Templos: ligera, magnífica, y delicada en los Palacios, retrataba en todas partes la marcialidad, la superstición, y la galantería, que distinguió los nobles de los siglos caballerescos”.⁵¹

Un aspecto que debe remarcarse es que las catedrales fueron consideradas como la máxima expresión del gótico, y, por tanto es en las que mayor atención se puso al momento de referir el desarrollo del arte medieval. En específico, se admiran algunos ejemplos como Burgos, Toledo, León y Sevilla.⁵² Las razones parten de dos aspectos: lo que representan y su función, y lo técnico. Sobre el primero, hace mención de que estas iglesias estaban destinadas a ser la morada de Dios y por tanto debían alcanzar la magnificencia necesaria para ser digna de éste; también este alarde debía ser capaz de transmitirse a los fieles que entraban a estas catedrales, a través de la arquitectura, la pintura y la escultura.

Con respecto al aspecto técnico, la admiración del orador partió de la premisa de que el erigir una iglesia gótica implicaba una serie de dificultades constructivas que los maestros medievales sólo pudieron dominar a partir del ensayo y error. Sin embargo, la crítica al estilo gótico permaneció pues, para él, las iglesias de este tipo eran desproporcionadas, sin orden y no se podía distinguir cuáles eran los elementos principales y cuáles los adornos. Para entender ésta postura es necesario rememorar que para Jovellanos y sus contemporáneos el arte clásico era aquel que debía ser imitado al tener proporciones perfectas y medida. También, por este motivo, es que consideró el periodo de los Reyes Católicos como un periodo de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, puesto que comenzaron a realizarse avances que desterraron los rasgos grotescos en el arte e introdujeron las nociones del buen gusto y la belleza.⁵³

⁵¹ *Ibidem*, p. 9.

⁵² *Idem*. “¡qué seriedad tan augusta no admiramos todavía en las célebres Iglesias de Burgos, de Toledo, de León, y Sevilla!”.

⁵³ *Ibidem*, p. 12-13.

Ya avanzado el siglo XIX, José María Escrivá de Romaní, marqués de Monistrol, en la Ceremonia de Recepción pública del 10 de mayo de 1868 pronunció su discurso *Influencia del cristianismo en la arquitectura de los siglos medios e importancia del arte ojival como esencia del arte cristiano*, el cual tuvo por objeto analizar la influencia del cristianismo en la arquitectura y como ésta, a su vez, influye en el pueblo.⁵⁴ Para ello, hizo un recorrido por la historia de la arquitectura cristiana, la cual rompe con la producción ejecutada en la antigüedad clásica, considerada por el orador como una civilización caduca de cuyas ruinas se erigiría la civilización regeneradora: el cristianismo. De acuerdo a su análisis, los primeros siglos de la Edad Media fueron una época de oscurantismo al estar dominados por los pueblos bárbaros. Por ello, para él, no fue hasta el siglo XI que las ciencias, la poesía, la música y el arte se desarrollaron bajo el amparo de la religión.⁵⁵

Al hablar propiamente del “mal llamado gótico”, menciona que la crítica sobre este estilo cambió en tiempos recientes a él, de ahí que le parezca más apropiado denominarlo como “arte ojival”. Una de las razones que el marqués de Monistrol encontró para exaltar el arte gótico es que, para él, este había sido resultado de los “grandes acontecimientos sociales” que ocurrieron durante los siglos XII y XIII, enarbolados por la religión cristiana.⁵⁶ También, postuló que el sentimiento religioso fue conducido por los reyes y las autoridades eclesiásticas, como responsables de la creación de las empresas en el nombre de Dios, además de que los artistas de la época “enlazan íntimamente la idea cristiana a la edificación”.⁵⁷

El autor afirmó que el considerar a este estilo como plenamente cristiano, recaía en que representaba y buscaba perpetuar la idea de unión de toda la sociedad por una empresa dedicada a Dios. También, la consideró una época de transformaciones que dejó atrás el oscurantismo por la luz, de grandes hombres de la Iglesia y de renacer de la cultura. Además, estas construcciones, según el orador, podían ser capaces de transmitir a los fieles estas ideas: “El pensamiento humano poderosamente estimulado, hallaba la mejor manera de emitir sus ideas con carácter permanente y duradero, en aquellos libros que se llamaban edificios”.⁵⁸

⁵⁴ José María Escrivá de Romaní, *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la Recepción pública del Excmo. Sr. Marqués de Monistrol, Conde de Sástago, el día 10 de mayo de 1868*, Madrid, Imp. de Miguel Ginesta, 1868, p. 4.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 22-23.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 27-29.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 32.

Un aspecto importante a mencionar es que esta apreciación del arte gótico fue tal que, según lo menciona Escríva de Romaní, algunas naciones europeas aspiraron ser la cuna de ese estilo. No obstante, más allá de establecer su origen, era necesario señalar que este arte de importación francesa, había sido acogido y desarrollado en España con gran ímpetu, debido a que, para esta nación, representaba su cultura y su fidelidad a la religión cristiana. Asimismo, la importancia del arte ojival en España recayó en que fue contemporáneo del triunfo nacional contra el enemigo común, es decir el musulmán.⁵⁹

Lo interesante es que el marqués de Monistrol sostuvo que en los siglos inmediatos a la Edad Media, hubo mayores adelantos en las construcciones y aun así no fueron capaces de transmitir las ideas del cristianismo al buscar revivirse las obras grecolatinas. Es por ello que sus contemporáneos debían volver la mirada hacia el pasado y buscar erigir una “iglesia ojival”, es decir, neogótica.⁶⁰ Esto apunta que, para 1868 en que fue pronunciado este discurso, estos edificios no eran vistos como un anacronismo al pensarse en el simbolismo de los templos medievales, mismo que se quería transmitir en su presente.

Los siglos en que se desarrolló el arte ojival resultan para él de lo más gloriosos y creyó necesario rescatarlos del olvido, de ahí la importancia de salvaguardar los edificios medievales, cuya destrucción en las centurias anteriores denuncia y critica fuertemente. La misión de los artistas de su tiempo era que emprendieran el renacimiento del arte y los edificios religiosos pues estos eran el verdadero reflejo de las naciones.⁶¹

En la contestación, Pedro de Madrazo y Kuntz elogió las palabras del Marqués de Monistrol y lo invitó a colaborar en las tareas de restauración de los monumentos construidos entre los reinados de Fernando III y Fernando el Católico. Pero, al hablar de la arquitectura gótica y la catedral, recalcó que su importancia iba más allá del sentimiento religioso pues “reúne a la razón de ser científica y estética, la expresión más adecuada de las necesidades sociales y de las tendencias de la época portentosa que la produjo”.⁶²

Con el fin de sustentar esta idea, Madrazo realizó un breve análisis político-social de las “naciones” en que se desarrolló el gótico: Inglaterra, Italia, Francia y España. Estas dos últimas son las que el orador sostiene tuvieron un mayor desarrollo de este estilo al ser pilares

⁵⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 42. Con ello se hace una referencia al movimiento del *Gothic Revival*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 55-59.

⁶² *Ibidem*, p. 68.

del catolicismo, aunque acepta que la cuna del gótico fue Francia.⁶³ El siglo de San Fernando fue presentado como la época de esplendor de España. Las razones expuestas para ello son que fue un momento de apogeo de la literatura, la música y cambios en la religión, aunado a que el rey santo fue el responsable de llevar a triunfo a los cristianos en la guerra contra los musulmanes en múltiples ocasiones, siempre guiado por Dios:

¡Qué víctima más acepta que el mismo hombre! ¡Qué sacrificio más grato a Dios que el propio sacrificio! ¡Qué víctimas y qué victimarios comparables a esos ángeles de la caridad, que, alistados en la santa milicia de Asís y de Santo Domingo, acompañan do quiera a las haces de Fernando III, para amansar el furor de los combatientes, restañar la fe que con la ira fluye de las heridas, y conquistar para el cielo las almas de los que sucumben!⁶⁴

También, al hablar del estilo gótico, el autor estableció un vínculo entre la *Summa Theologicae* de Santo Tomás y las catedrales como dos de las más admirables creaciones del siglo XIII, pero también por el hecho de que la razón, idea fundamental en el pensamiento filosófico de la época, había sido materializada en los templos de este estilo, tanto en sus formas y elementos arquitectónicos como en su simbolismo.⁶⁵ Por tanto, para Madrazo y para otros arquitectos de la época, la racionalidad con la que los edificios ojivales fueron concebidos, fue un punto fundamental en su apreciación y en su restauración.

Recordó que, muchos ejemplos se conservan de este estilo por toda Europa entre las que destaca a *Saint-Denis* y *Notre-Dame* de París en Francia; Canterbury en Inglaterra; León y Burgos en España, y Colonia en Alemania. Todas ellas admiradas y altamente apreciadas por los hombres del siglo XIX, de forma idealizada, admitió el orador, pero su presencia ayudaba a la aceptación de legado artístico e histórico de la Edad Media. Por ello, apeló al salvamento y cuidado de estos y otros ejemplos para evitar su destrucción antes que emprender la construcción de nuevas obras.⁶⁶

Dos años después, en 1870, Francisco de Cubas, perteneciente a la primera generación de egresados de la Escuela de Arquitectura de Madrid, lo que permitió que su

⁶³ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 95. María de los Ángeles Sánchez de León menciona que en este fragmento Madrazo hizo la descripción de una pintura ejecutada en 1753 por Juan Ramírez de Arellano, *San Fernando con Santo Domingo asiste a la quema de un hereje en Valladolid*. Sánchez de León Fernández, “El arte medieval...”, p. 196-197.

⁶⁵ Escriba, *loc.cit.*, p. 103-115.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 130.

apreciación y conocimiento de la arquitectura fuera distinto al de sus antecesores, pronunció su discurso *La arquitectura como reflejo del estado de la cultura de las naciones*. En éste, se planteó la crítica de los medios mediante los cuales se buscó restaurar la Edad Media y su arquitectura. Cubas partió de la premisa de que la arquitectura, al ser una manifestación del ser humano, sufre los cambios acontecidos a lo largo de la historia de cada una de las naciones que la produjeron; la arquitectura ojival, que, para él, se encontraba en una posición igualitaria con la griega y la romana, no era la excepción, pues cada estilo obedeció a distintos objetivos y medios, de ahí que los artistas medievales respondieron a la inspiración divina.⁶⁷

El orador afirmó que los sucesos políticos y sociales fueron los que desplazaron al gótico por el Renacimiento. Dicho esto, mencionó que la inspiración del cristianismo cambió por la búsqueda del restablecimiento de las formas paganas así como la instauración del canon clásico. No obstante, pese a que argumentó que la arquitectura clasicista fue resultado de las tendencias culturales de su época, no dejó de criticar dichos principios al suponer que se trataba de un aprisionamiento del arte y la negación de que en otros estilos existiera un “bello ideal”.⁶⁸ Por ello, creía necesario que la Real Academia de San Fernando encabezara una restauración de las artes que estuviese en concordancia con el “espíritu de la época”, que guardase correlación histórica y que no condenase ninguna época o estilo.

Para este propósito se planteó una pregunta: “¿es exacto que estas nuevas doctrinas, a que obedecen los estudios arquitectónicos, sean provenientes y sigan el impulso de esa escuela literaria llamada del Romanticismo?”.⁶⁹ Es necesario recordar que desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, se desarrolló en Europa el Romanticismo como un movimiento, principalmente cultural, de reacción y ruptura pasional a las premisas del clasicismo como la universalidad, por la experiencia del individuo, la espontaneidad y las minorías, así como la recuperación de elementos de épocas pasadas como la Edad Media. Este tuvo una resonancia en distintos medios como la literatura y el arte, por lo que en muchas obras y expresiones se retomaron estos principios o son asociados a estos.⁷⁰

Para Cubas, el responder si la arquitectura desarrollada en su tiempo respondía a este movimiento, lo caracterizó como “recuerdo de los tiempos caballerescos de la Edad Media,

⁶⁷ Francisco de Cubas, *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la Recepción pública del Sr. D. Francisco de Cubas*, Madrid, s.e., 1870, p. 12.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁰ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, trad. de Silvina Marí, Madrid, Taurus, 2000, p. 19-41.

como emancipación de las unidades clásicas”,⁷¹ por lo que en cierta forma estableció un vínculo con las ideas románticas. No obstante, sí estableció una crítica a algunas vertientes de movimiento con concepciones pesimistas sobre el destino de las expresiones medievales, y que, según el orador, se encuentran presentes en obras como *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.⁷² Por tanto, no todas las doctrinas sobre el estudio de la arquitectura, bajo las anteriores premisas, partieron de los presupuestos del movimiento romántico.

La Edad Media y el gótico bajo la visión romántica, debían ser un recuerdo que pudiera manifestarse en distintos medios sin la necesidad de la creación de imágenes exageradas y desoladoras. Para él, la decadencia de la arquitectura puede ocurrir igual que la de las otras artes, pero, en su gran mayoría, ésta es ocasionada por errores sobre su apreciación. Por ello, aunque siempre estará presente la construcción de templos que obedezcan a las necesidades de las sociedades, a la divinidad y a las glorias nacionales, esta es una tarea que únicamente debe y puede ejecutar el arquitecto.⁷³

En su contestación, José Amador de los Ríos se centró en cuál fue el medio por el que se pudo regenerar el interés y el gusto por la Edad Media. Al igual que Cubas, piensa que ni la literatura romántica ni la filosofía fueron los mecanismos más adecuados para la recuperación de las ideas medievales y su transmisión, pues la imagen creada sobre el Medioevo y su arquitectura, ocasionaron la decadencia de esta última.⁷⁴ Para él, estos medios pregonaron las ideas del liberalismo contra la racionalidad y la burguesía. La postura del académico encuentra cabida en otra vertiente denominada como liberal moderada, formada desde la propia burguesía y a través de la cual buscaron restaurar algunos valores como el cristianismo, usados como una forma de justificación y consolidación del modelo político que defendían.⁷⁵ Por ello, para De los Ríos, los principios de la recuperación del pasado se

⁷¹ Cubas, *loc.cit.*, p. 18.

⁷² El fragmento al que Cubas hace referencia es el siguiente: “*Je vous le dis, monsieur, c’est la fin du monde. On n’a jamais vu pareils débordements de l’écolière; ce sont les maudites inventions du siècle qui perdent tout. Les artilleries, les serpentines, les bombardes, et surtout l’impression, cette autre peste d’Allemagne. Plus de manuscrits, plus de livres! L’impression tue la librairie. C’est la fin du monde qui vient.*” (Te digo, señor, que es el fin del mundo. Nunca hemos visto tales demasías en los escolares; son los malditos los inventos del siglo que pierden todo. Las artillerías, serpentinas, bombardas, y sobre todo la imprenta, esa otra peste de Alemania. ¡Más manuscritos, más libros! La imprenta mata a la librería. Es el fin del mundo, que está por venir). Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, París, Flammarion, 2009, p. 81. La traducción es mía.

⁷³ Cubas, *loc.cit.*, p. 21.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 36-37.

⁷⁵ Javier Hernando, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 113-117.

pueden hallar en el siglo XVIII, lo que permitió que se pudieran apuntalar las nociones de “restauración” o “movimiento regenerador” tanto en el arte como en la historia.⁷⁶

Ya a finales del siglo XIX, en la Recepción pública del 12 de junio de 1898, Fernando Arbós y Tremanti, egresado de la Escuela Superior de Arquitectura pronunció su discurso *Transformaciones más culminantes de la arquitectura cristiana*, en el cual se planteó analizar los cambios de la arquitectura cristiana como resultado de las manifestaciones históricas por las que atravesaron. Para ello realizó un recorrido de la arquitectura en Oriente y Occidente; esta última, de la época de Carlomagno a la arquitectura ojival. Sobre este tema, según el orador, las Cruzadas y el impulso de grandes masas a acudir a libertar Tierra Santa, permitieron que una renovada religiosidad, antes contenida en los muros de los monasterios, fuera llevada por los cruzados a su tierra de origen en el siglo XII, lo que derivó en transformaciones sociales y una nueva forma de construcción.⁷⁷

Cada una de las construcciones tuvieron soluciones propias que les otorgaron su carácter distintivo, pero aún Arbós las consideró como de transición, de ahí que, no fue hasta el siglo XIII que el arte ojival alcanzó su plenitud debido a que se habían resuelto los problemas constructivos y hubo mayores donativos.⁷⁸ En cuanto a las soluciones del estilo gótico, el caso español le resulta particular. Indicó que hubo una adaptación de la arquitectura como consecuencia de la adaptación que los cristianos hicieron de los estilos producidos por las distintas “razas”⁷⁹ que se encontraban en la península. El apogeo de este proceso fue marcado por la Reconquista, considerado el periodo de mayor unidad que tuvo España.⁸⁰

⁷⁶ Cubas, *loc.cit.*, p. 38.

⁷⁷ Fernando Arbós y Tremanti, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción pública de Ilmo. Señor D. Fernando Arbós y Tremanti el día 12 de junio de 1898*, Madrid, Imp. de la Viuda e Hijos de M. Tello, 1898, p. 21.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁹ Para esta centuria, «raza» se comprendió como la clasificación “objetiva” de los seres humanos con base en las características físicas y en su comportamiento. Ello, contextualizado en el colonialismo así como en la necesidad de explicar biológicamente las diferencias entre los distintos grupos humanos y ligarlas a fenómenos intelectuales, sociales y culturales en el que una es dominante a las demás. Tzvetan Todorov, *On Human Diversity: Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*, trad. de Catherine Porter, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 1-20, 90-176, y Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 200-217. Con base en esta, en el texto de Arbós y Tremanti, raza debe de entenderse como grupos humanos que tienen rasgos físicos y culturales en común, y que se encuentran en espacios geográficos determinados, lo cual, en términos recientes, se acerca a las definiciones de etnia y población.

⁸⁰ Arbós y Tremanti, *op.cit.*, p. 32. Este periodo fue datado por el orador, de la conversión de Recaredo a la conquista de Granada por los Reyes Católicos.

El responsable de la contestación, Juan de Dios de la Rada y Delgado, presentó y elogió al gótico como el arte cristiano por excelencia, con lo que se volvió a hacer hincapié en la religión como un elemento que permitía sustentar la valoración de este estilo. Los primeros siglos de la Edad Media son considerados como “vías de construcción” debido a que las invasiones de los pueblos bárbaros obligaron a los cristianos a constituir una nueva sociedad. Ciertamente esto es un cambio en la concepción de las invasiones de los pueblos del este, pues no eran considerados por el académico como los que sumieron a Europa en una oscuridad, pues se habían convertido al cristianismo. En un segundo momento, habló de una sociedad organizada sobre la cual se pudieron cimentar los principios del arte ojival.⁸¹

Al llegar esa arquitectura “perfecta”, como la denomina De la Rada, se buscó expresar el pensamiento e ideales de la época en sus formas y conjuntos. En su opinión, los artistas de la época rompieron las fórmulas establecidas y resolvieron los problemas surgidos de una forma científica, lo que le otorga una validez de ese proceso a los ojos de los arquitectos del siglo XIX que perseguían hacer de su disciplina una ciencia. Interesante también en el texto, es el llamar al gótico “el arte del adelanto, el progreso y la libertad”, ya que rompió con los cánones al secularizar el sentimiento religioso al sacarlo del monacato, aspecto en común con el discurso de Arbós y Tremanti y que, para el momento en que estas oraciones fueron pronunciadas, fueron elementos que se exaltaron en la valoración del estilo ojival.⁸²

En la última parte de su contestación, hizo una comparación entre los últimos siglos de la Edad Media y los últimos años del siglo XIX. En ésta, a partir de un valor histórico, argumentó que todas las construcciones góticas en España fueron erigidas entre los siglos XIII y XV, mismo periodo en que se libraron las últimas batallas de la Reconquista,⁸³ aunado a que en los distintos reinos, también se disputaron algunas guerras intestinas, lo cual es una prueba para De la Rada que, pese a las problemáticas, pudieron crearse obras admirables y con un gran valor artístico.⁸⁴ En su presente, advirtió un proceso similar: en las últimas décadas del XIX, en España se vivieron una serie de conflictos al interior y exterior de su

⁸¹ *Ibidem*, p. 50.

⁸² *Ibidem*, p. 53-54.

⁸³ Sobre el concepto, *vid.* Martín F. Ríos Saloma, *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Marcial Pons, 2011, 351 p.

⁸⁴ Arbós y Tremanti, *loc.cit.*, p. 55.

territorio, los cuales sumieron al país en una crisis.⁸⁵ Sin embargo el arte, pese a estas circunstancias, se mantuvo en un constante ejercicio que dio como resultado innumerables muestras del talento de los artistas españoles, y que a su vez otorgó un aire de esperanza por tiempos mejores:

[...] y al ver sobresalir sobre los sangrientos horizontes de nuestra patria esa hermosa eflorescencia de nuestra propia vitalidad, el arte nos verifica, la esperanza de mejores días renace en nuestros corazones. [...] podemos levantar con legítimo orgullo la cabeza y decir a la faz del mundo y a la faz, sobre todo, de los salvajes de la civilización, que darían cuanto fuera posible dar, si el genio y la gloria se comprasen, por una sola página de nuestra inmortal historia artística: AÚN VIVE ESPAÑA.⁸⁶

Desde finales del siglo XVIII es posible rastrear la revalorización del gótico en el ámbito académico. Este se mantuvo, bajo diferentes principios, en el siglo XIX, centuria en la que se amplió el estudio de este estilo, según se puede percibir en los discursos de la Academia. Un aspecto que llama la atención es que los académicos que pronunciaron los discursos y contestaciones mencionados, plantearon una reelaboración de la historia medieval española y en cierta medida de algunos mitos nacionales.⁸⁷

No obstante, y como se han tratado, hubo distintos puntos que se exaltaron de este periodo. Los pertenecientes a una corriente más conservadora, tales como los discursos de José María Escriba de Romaní y Francisco de Cubas, exaltaron al gótico por los valores religiosos bajo la idea del catolicismo como rasgo nacional.⁸⁸ Es decir se mantuvo la idea de que el arte ojival fue la máxima expresión y representación de la fe cristiana, puesto que era un arte simbólico y que la mayor parte de edificios que se construyeron con este estilo fueron catedrales e iglesias. Con ello, los oradores que enfatizaron este punto consideraron que la única manera de comprender la belleza de los edificios era el estudio de la religiosidad de la sociedad de la época y de la repercusión que estas muestras tuvieron en las formas

⁸⁵ Algunos de los conflictos que tuvieron una mayor trascendencia durante este periodo son el exilio de Isabel II, la revolución de 1868, la Primera República Española, la tercera guerra carlista, la Restauración Borbónica y, poco después de la pronunciación de este discurso, el estallido de la guerra hispano-estadounidense. Esto último, marcó la pérdida de territorios al servicio de la Corona española en América y Asia, finalizándose así un proceso acontecido a lo largo de todo el siglo XIX.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 55-56.

⁸⁷ José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, 14ª ed., Madrid, Taurus, 2016, p. 395-397.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 412-417.

arquitectónicas, ello bajo el entendido de que el arte es consecuencia de su devenir histórico, en este caso, de una parte específica de su contexto.

En cambio, aquellos con una vertiente política más liberal,⁸⁹ incluyéndose su versión más moderada, exaltaron del arte ojival el momento histórico en que se desarrolló así como por las novedades técnicas que este estilo utilizó en los edificios. En el primer caso, el reinado de Fernando III fue retomado como el de esplendor artístico e histórico puesto que bajo su poder se dio el impulso decisivo en el avance de los cristianos frente a los musulmanes, considerándose a esta etapa de la Reconquista como un momento de unidad nacional, una empresa en común de los reinos cristianos bajo la óptica de la historia de corte nacionalista. Además, se encuentra el hecho de que San Fernando es el patrón de la Real Academia de las Bellas Artes, y en él y en la época medieval, encontraron similitudes con su propio presente y con las aspiraciones que tenían para España.

En cuanto al aspecto artístico, se observaron una serie de cambios importantes. El gótico comenzó a no ser comparado con el arte clásico ni a buscar puntos en común con este, sino que se consideró como una estética distinta e igualmente bella y digna de estudiarse. También, al profundizar en el conocimiento de este estilo, se llegó a la conclusión de que las formas que lo caracterizaban fueron el resultante de novedades técnicas creadas a partir de un razonamiento lógico, casi científico, que permitieron que los edificios alcanzaran mayores alturas sin sacrificar la ligereza que los caracterizaba. Además, bajo la consideración de los oradores, este había podido adaptarse a las formas existentes en cada uno de los territorios donde el gótico se desarrolló, lo que permitió la aparición de elementos propios y distintivos.

Estos discursos ofrecen un panorama general, en este caso, del proceso de revalorización de la arquitectura gótica desde finales del siglo XVIII y durante la segunda mitad del siglo XIX, desde el avance de su estudio, hasta las ideologías presentes en su recuperación y posterior difusión. Sin embargo, debido a algunos acontecimientos concretos, es que se comenzó a comprender a la arquitectura medieval como parte del basto conjunto histórico-artístico español, lo que derivó en la búsqueda de su preservación.

⁸⁹ Es necesario aclarar que esta división no es tajante en ningún momento del siglo XIX. Estas acotaciones fueron hechas con base en la exaltación de ciertas ideas y corresponde únicamente al discurso, mas no a quien lo pronunció, ya que la postura ideológica de los académicos se radicalizó o moderó en determinados momentos.

I.3 LAS DESAMORTIZACIONES: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDEA DE MONUMENTO NACIONAL

La recuperación de la arquitectura medieval puede rastrearse hacia el siglo XVII, a través de las ideas de los eruditos y anticuarios. Éstos, a la vez que coleccionistas, acumularon en sus viajes trozos del pasado que fueron objeto de descripciones e informes y que constituyeron la base de la apreciación y del estudio de determinados episodios durante ese y el siguiente siglo.⁹⁰ La inclusión de las antigüedades de tradición cristiana partió de la necesidad de formar un *corpus* que subsanara la falta de información sobre aquellas, denominadas así por esos eruditos, “épocas oscuras”.⁹¹ No obstante, un punto de quiebre ocurrió en el siglo XVIII y XIX donde en fuentes como discursos y compilaciones se puede observar una latente preocupación por el legado monumental y su protección. Empero, los cimientos de ese pensamiento tuvieron antecedentes específicos.

Uno de los conceptos fundamentales en el estudio de las restauraciones del siglo XIX es el de monumento. Sin embargo, debido a la amplitud del mismo y de los cambios en la valoración de estos a lo largo de la historia reciente, para esta investigación se define como monumento histórico y artístico a una obra arquitectónica u otro medio expresivo de las artes plásticas, creado con el objetivo de representar la memoria de una persona o hazañas relevantes para una comunidad, para que estos permanezcan vivos en la conciencia de las presentes y futuras generaciones, y, además, es apreciable por su valor estético.⁹² No obstante, es necesario remarcar una diferencia fundamental que hizo notar Françoise Choay: el monumento es una creación deliberada, pues el monumento histórico y artístico no es creado con ese objetivo, sino que *a posteriori* es constituido como tal por un grupo de eruditos de entre un grupo de objetos, lo cual modifica la relación que este guardará con la memoria y con el tiempo en el que este sea interpretado.⁹³

Aloïs Riegl, quien partió de una reflexión axiológica, menciona que la apreciación o “culto” de los monumentos durante el siglo XIX partió de dos tipos de valores que se encuentran interrelacionados: los de rememoración (*erinnerungswerte*), relacionados con el

⁹⁰ Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, trad. María Bertrand Suazo, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 51-54. No deben confundirse estos esfuerzos con el propósito de otras obras hagiográficas y que referían a las antigüedades como legendarias y míticas, o con la literatura de viajes del siglo XVII.

⁹¹ *Ibidem*, p. 55-56.

⁹² Aloïs Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, trad. de Ana Pérez López, Madrid, Visor, 1987, p. 23-25.

⁹³ Choay, *loc.cit.*, p. 12, 18-19.

pasado, y los de contemporaneidad (*gegenwartswerte*) vinculados con el presente y al uso que se le otorga. En el primer caso, se encuentra la valoración histórica de los monumentos, pues se creía que estos eran una representación de una etapa determinada. Por tanto, las deformaciones y deterioros del monumento original son vistos de forma negativa, de ahí que se desee salvaguardar el original.⁹⁴

Junto con éstas, el culto referido por Riegl también tuvo como punto de partida su valor artístico, el cual responde a las exigencias de una voluntad de arte (*kunstwollen*). Bajo esta óptica, se buscaba restablecer un monumento unitario, por lo que las transformaciones que sufrieron por la mano humana debían retirarse a fin de restablecer sus valores originales.⁹⁵ A estos postulados, se debe de añadir el valor de la piedad, propuesto en su momento por John Ruskin para el caso de la arquitectura. El autor, desde una aproximación afectiva al objeto, mencionó que esta Bella Arte es la única capaz de mantener vivo el vínculo entre el presente y el pasado, puesto que sin ella no es posible recordar. Por lo tanto, se hace imprescindible la apropiación de su esencia y su papel para proceder a su protección.⁹⁶

Estas premisas teóricas ayudan a comprender la base sobre la cual se pudieron justificar las primeras medidas de protección y restauración monumental. Pero, si a estos principios se añade la relación que guarda un grupo específico con estos, cabe cuestionarse cómo se pasa de un monumento histórico y artístico a un monumento nacional. En este caso, se debe considerar que su valor se piensa representativo para una comunidad, un país, y que por su importancia es tomado bajo la protección del Estado para su preservación. Este último, es un proceso que, por su importancia en la configuración de esta noción, debe analizarse.

A principios del siglo XIX diversas naciones europeas, la Francia posrevolucionaria como pionera, comenzaron a tomar conciencia del valor de los bienes que sus territorios albergaban, ya fuese de acuerdo a su belleza estilística o a su historia y antigüedad. En el caso español, y de forma casi simultánea con las acciones en Francia, los primeros antecedentes se encuentran en la Real Cédula de 6 de junio de 1803 de Carlos IV, en la que aparece por primera vez vinculada la noción de monumento con la de su recuperación y

⁹⁴ Riegl, *loc.cit.*, p. 57-59. En cuanto a los valores de contemporaneidad, estos se encuentran relacionados con la organización de museos y la exposición de monumentos, motivo por el cual no se ahondará en este valor.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 79-99.

⁹⁶ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1884, p. 165-176.

protección.⁹⁷ En esta, se estableció la protección de las obras consideradas monumentos, otorgándose a la Real Academia de la Historia la responsabilidad de inspeccionar todas las antigüedades del territorio español. No obstante, los alcances de la misma fueron limitados, pues se conservan noticias de su incumplimiento en los años próximos a su promulgación.⁹⁸

Una segunda fase sobre las políticas de protección a los edificios, y momento clave para la toma de acciones por parte del Estado aconteció durante las desamortizaciones liberales del siglo XIX. La desamortización es un proceso social y económico que consiste en la expropiación de bienes inmuebles pertenecientes a “manos muertas”, es decir que no se podían vender o enajenar debido a las condiciones en que se habían heredado o por la institución que los poseía, por parte del Estado y su puesta en venta a particulares. Otros de los recursos que fueron afectados durante este proceso fueron los bienes propios y los bienes comunales de municipios y de antiguos derechos señoriales.⁹⁹

Durante la Regencia de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, la situación económica de España era precaria debido a la deuda que había acumulado la Corona y al financiamiento de la guerra frente a los Carlistas, el primero de estos conflictos. Debido a ello, la regente decidió poner al frente del Ministerio de Hacienda a Juan Álvarez Mendizábal. Como una forma de conseguir recursos y créditos del exterior para el financiamiento del Ejército liberal y sacar a Hacienda del déficit en que se encontraba, el Ministro se centró entre los años de 1835 y 1837 en la desamortización de los bienes que se encontraban en “manos muertas”, siendo el caso de los bienes de la Iglesia Católica.

El proceso de desamortización fue apoyado por una serie de decretos, entre los que se encuentra la supresión de la Compañía de Jesús, por lo que todos los bienes pertenecientes

⁹⁷ Juan Manuel Becerra García, “La legislación española sobre el patrimonio histórico, origen y antecedentes. La Ley de patrimonio histórico andaluz”, en *V Jornadas sobre la Historia de Marchena. El patrimonio y su conservación: Marchena 6 al 9 de octubre de 1999*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 2000, p. 9-10.

⁹⁸ Jorge Maier Allende, “I Centenario de la Real Cédula de 1803: La Real Academia de la Historia y el inicio de la legislación sobre el Patrimonio Arqueológico y Monumental en España”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, v. 200, 2003, p. 439-446, 457-461. Para la transcripción de la Real Cédula *vid.* Jorge Maier Allende (ed.), “Real Cédula de S(u) M(ajestad) y Señores del Consejo, por la qual se aprueba y manda observar la Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno (6 de julio de 1803)”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/real-cedula-de-su-majestad-y-senores-del-consejo-por-la-qual-se-aprueba-y-manda-observar-la-instru-0/html/00224e2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada el 20 de noviembre de 2016).

⁹⁹ Esta definición de “manos muertas” está acotada al caso de las desamortizaciones liberales en España durante el siglo XIX.

a la Orden se destinaron a la extinción de la deuda pública¹⁰⁰ y la desaparición de los conventos donde hubiera menos de doce profesos debido al argumento de que en España existían un gran número de estos edificios. Además, como indica el Real Decreto, pinturas, archivos y bibliotecas, se trasladaron por su utilidad a “institutos de ciencias y artes”.¹⁰¹

Por el Real Decreto del 11 de octubre de 1835, se volvió a poner en vigor una ley desamortizadora de 1820, en la cual se suprimieron una gran parte de los monasterios pertenecientes a órdenes monacales y militares, incluyéndose parroquias y colegios al igual que bienes y rentas correspondientes a estas. La argumentación ofrecida en dicho documento es que la gran mayoría de estas resultaba inútil para la asistencia espiritual de los fieles, de ahí sus excepciones, por lo que el volver públicos sus terrenos ayudaría a aumentar las riquezas del Estado.¹⁰² Esto también refiere a que la desamortización no fue igual en todas las regiones, ya fuese por la tierra o las propiedades que en esta hubiese.¹⁰³

Como se mencionó, algunos de los bienes pertenecientes a las congregaciones religiosas afectadas por la desamortización de Mendizábal, fueron reubicados en espacios como colegios, academias y museos, prohibiéndose su venta al extranjero. En cambio, los terrenos y los edificios fueron vendidos, ya como propiedad nacional, con el propósito de aminorar la deuda del Estado. El proceso de venta fue especificado en el Real Decreto del 19 de febrero de 1836. La exposición de motivos, comenzó diciendo que:

Vender la masa de bienes que han venido a ser propiedad del Estado, no es tan solo cumplir con una promesa solemne y dar una garantía positiva a la deuda nacional por medio de una amortización exactamente igual al producto de las rentas, es abrir una fuente abundantísima de felicidad pública; vivificar una riqueza muerta; desobstruir los canales de la industria y de la circulación; apegar al país por el amor natural y vehemente a todo lo propio; ensanchar la patria, crear nuevos y fuertes vínculos que ligen a ella.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Real Decreto de 4 de julio de 1835. *Apud.* en José Ramón López Rodríguez, “Museos y desamortización en la España del siglo XIX”, en Concha Papí Rodes, *et al.* (eds.), *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 170.

¹⁰¹ *Gaceta de Madrid*, 29 de julio de 1835, p. 841-842.

¹⁰² *Gaceta de Madrid*, 14 de octubre de 1835, p. 1157. Entre las excepciones que se encuentran mencionadas en el Real Decreto se encuentran los monasterios de San Benito en Cataluña y Valladolid, San Gerónimo el del Escorial y Guadalupe, el de San Basilio en Sevilla, entre algunos otros, muy probablemente por la importancia de estos espacios así como por el número de profesos en cada una de estos.

¹⁰³ Francisco Martí Gilabert, *La desamortización española*, Madrid, Rialp, 2003, p. 11.

¹⁰⁴ *Gaceta de Madrid*, 21 de febrero de 1836, p. 1.

No obstante, en el Decreto se mencionan algunas excepciones. El artículo 2º dicta que “Se exceptúan de esta medida general los edificios que el Gobierno destine para el servicio público, o para conservar monumentos de las artes, o para honrar la memoria de hazañas nacionales”.¹⁰⁵ Por tanto, se puede observar que para ese momento ya existía una noción sobre la importancia de los monumentos y su función, ello al considerar que al quedar estos bajo el control del Gobierno, este sería el responsable de su protección y correcta administración.¹⁰⁶ Pero, los criterios para sustentar la selección de los espacios que no serían vendidos no es claro, pues la noción de monumento a la que se apela se basa en el valor artístico, en primer lugar, y a su valor histórico como función, aspectos que tampoco son explicados ni de los que se puede dar una respuesta concreta, ya que en ese momento estaban recuperándose y estudiándose distintos periodos.

Como era de esperarse, aquellos que sí se subastaron, quedaron en manos privadas dándose un mayor valor a la tierra. Por ello, en su mayoría, las construcciones que ahí se encontraban fueron destruidas para alzar nuevas edificaciones o para campos de cultivo. Las críticas al respecto no se hicieron esperar, en especial desde el banquillo de los propios académicos. En la revista *El Artista* de 1836,¹⁰⁷ los editores Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa dieron seguimiento a las consecuencias de las medidas desamortizadoras de Mendizábal. El destino de algunas construcciones, en especial las religiosas, fue considerado como un síntoma de la decadencia de la arquitectura por la que estaba atravesando España, tanto por el hecho de que se estaban perdiendo muestras artísticas de suma importancia como por ser una medida que al exterior se criticaba y dejaba una mala imagen de la nación:

A nosotros principalmente nos atañe levantar el grito contra una medida que juzgamos como el presagio de una devastación general de los únicos restos que la España artística puede presentar a los ojos de la Europa civilizada, en muestra de que no hemos sido siempre bárbaros e incultos.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 2.

¹⁰⁶ Grégory Reimond, “Preservar «*le génie de chaque siècle*». Estado y patrimonio nacional en Francia y en España en el siglo XIX”, en Concha Papí Rodes, *et al.* (eds.), *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 341. Para este momento ya se comenzó a relacionar el concepto de «patrimonio» como parte de los bienes materiales del Estado, cuando anteriormente sólo estaba relacionado con los bienes pertenecientes a la Corona. Sin embargo, el término más apropiado continuó siendo «monumento» hasta muy entrado el siglo XX. *Vid.* María Luisa Lourés Seoane, “Del concepto de ‘monumento histórico’ al de ‘patrimonio cultural’”, en *Ciencias Sociales. Revista de la Universidad de Costa Rica*, vol. 1, n. 94, 2001, p. 141-150.

¹⁰⁷ Sobre esta publicación, *vid.* Calvo, *op.cit.* p. 131-154.

¹⁰⁸ Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo (eds.), *El artista*, t. III, n. 8, 1836, p. 96.

Parte de estos comentarios fueron una crítica a las instituciones que ejecutaron dichos decretos sin preocuparse de por qué se estaba demoliendo y qué se mantenía en pie. Es por ello que los editores hicieron un llamado a las autoridades al decir que “Esperamos de las academias y corporaciones de este centro no contemplaran la ejecución de un orden [...] porque no podemos persuadirnos de que esta corporación se haya hecho cargo del de los monumentos que manda a demoler”.¹⁰⁹

También, algunos artistas y académicos de la Real Academia de San Fernando como José de Carderera y Pedro de Madrazo, publicaron artículos en los que se posicionaron como detractores frente a la ruina de estas construcciones. Madrazo argumentó que las medidas desamortizadoras, que en principio estaban destinadas a salvaguardar las riquezas de España, resultaron en que la nación terminó “despojada de sus monumentos artísticos, único recuerdo de nuestras bellas artes en su prosperidad”.¹¹⁰ Por ello, la valoración que hizo de los edificios destruidos parte de su valor artístico e histórico, mas no de la función religiosa que estos desempeñaban. Por este motivo, no se criticó el quitar a las corporaciones los espacios y tierras que les pertenecían para ser tomados por el Estado, pues hubiera implicado que este se haría cargo de la “correcta” explotación del suelo así como de la salvaguarda de los monumentos, sino que la crítica fue que se vendieran a privados y que estos sólo atendían las ideas mercantiles, condenándose así cuantiosas muestras de la arquitectura española.¹¹¹

Desde el aspecto artístico, Madrazo argumentó que el riesgo de que los derribos de monumentos continuara, implicaría su desconocimiento y por tanto su olvido; además se creyó necesario el hacer un estudio de estos y preservarlos para que así se pudiese tener una mayor conciencia de las construcciones españolas, capaces de enseñar a los arquitectos al momento de que realizaran nuevas construcciones:

Preciso es conocer que estamos sobradamente atrasados en conocimientos para que privados de nuestras antiguas bellezas artísticas podamos llenar con nuevas producciones el yermo que vamos a poblar [...] Para que empezáramos a destruir debíamos poder levantar y saber lo que destruíamos – entonces la ventaja de la España sobre las demás naciones sería la de *mejorar y conservar*.¹¹²

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Pedro de Madrazo, “Demolición de Conventos”, en *El Artista*, t. III, n. 9, 1836, p. 97.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² *Ibidem*, p. 98.

También, el académico mencionó que este daño a los monumentos sólo alimentaba una imagen de atraso al resto de Europa. Una parte de la explicación de esta postura recae en que, en ese momento, debido a que España se encontraba en medio de una guerra civil, sus instituciones se encontraban en crisis, por lo que al exterior la falta de orden complicó el establecimiento de relaciones. Aunado a esto y por las palabras de Madrazo, se vuelve indispensable mencionar que la España, desde el siglo XVI, cargó con un mito goticista, una imagen de bárbaros,¹¹³ debido al asentamiento de los pueblos visigodos, por lo que las obras realizadas posterior a estos, y que alcanzaron un mayor desarrollo artístico, eran el testimonio material del pasado glorioso y milenarismo de España:

No se olvide que los monumentos sagrados son las únicas bellezas que quedan a la España despedazada por la guerra civil más espantosa, el único atractivo de los extranjeros hacia esta tierra virgen, apenas conocida en los viajes pintorescos de la Europa [...] ¡Respetemos la piedra donde grabaron su nombre tantos heroicos fundadores!... Y antes de cubrir de escombros sus cenizas, volvamos los ojos hacia los ancianos muros de nuestras santas catedrales [...] y consideremos el solitario páramo que ofrecerá la España a las ilusiones de la poesía privada de tantas riquezas.¹¹⁴

Sumada a la idea anterior y como una forma de contraponerse a la noción de barbarie, la preservación de monumentos, así como el propio concepto que se defenderá durante las desamortizaciones, se encuentra ligada a una noción de civilización. Estas ideas por parte de Madrazo y de sus contemporáneos pueden comprenderse si se toma en consideración que en el pensamiento de la época había la premisa de que los grupos humanos pasaban del salvajismo a la civilización en todos los ámbitos, incluyendo el cultural, como resultado de un largo proceso del aprendizaje.¹¹⁵ Las artes, dentro de este esquema, si bien estaban condicionadas a un desarrollo técnico que transitaba por estos estadios, también eran un sinónimo del refinamiento de una necesidad básica, convirtiéndola en la “alta cultura”.

¹¹³ Madrazo, *loc.cit.* “Si el gobierno no ataja la fatalidad que nos amenaza, no extrañaremos que los extranjeros nos acusen de bárbaros, y suframos humildes el sonrojo de contemplar nuestra ruina. [...] O renunciemos desde luego a toda idea de civilización [...] o anule la junta encargada de destinar los conventos esta providencia que tan poco honor da a la España a los ojos de la Ilustración”.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 99.

¹¹⁵ Si bien estas ideas se desarrollaron más profundamente hacia finales del siglo XIX en obras de la teoría evolucionista y la filosofía positivista, estas ideas estuvieron presentes en algunos postulados de finales del siglo XVIII y principios del XIX, mismos que sirvieron como base de la clasificación racial, es decir la distinción de razas superiores e inferiores, a partir de su nivel de desarrollo en los aspectos materiales, organización, creencias y valores. *Supra*, p. 61.

Las ideas sobre la protección de Madrazo partieron de creer indispensable perpetuar estas huellas del pasado, puesto que eran un bien colectivo y raíces de la nación,¹¹⁶ pero también planteaba la posibilidad de progresar en el desarrollo de las artes que se encontraban en esos espacios. Su destrucción significaba la pérdida de un aprendizaje que permitiría un mayor desarrollo y refinamiento de esas expresiones para las presentes y futuras generaciones y, por tanto, un estancamiento e incluso un retroceso de las habilidades para crear obras monumentales. Por dicho motivo y a través de ese medio, Madrazo pidió al Gobierno tomar las medidas necesarias para evitar la pérdida de más edificios.

Tras diversas juntas realizadas en la Real Academia de Bellas Artes en las que se discutió este tema, se elevaron al Gobierno distintos pronunciamientos y misivas¹¹⁷ destinados a la irrupción de la venta y demolición de edificios con la propuesta de reutilizar estos espacios para entidades estatales, lo cual daría un beneficio económico, que era lo que perseguía el proceso desamortizador, pero también se podría brindar un respeto al patrimonio artístico,¹¹⁸ mismo que algunos organismos del Gobierno parecían compartir, y así parece traslucirlo una de las cartas remitidas por el Ministerio de la Gobernación a la Academia:

He dado cuenta a S.M. la Reina Gobernadora de la exposición de esa Academia en solicitud de que le autorice para entender en la demolición de conventos suprimidos, y evitar, por ese medio, la destrucción de algunos monumentos artísticos cuya conservación interesa a la gloria nacional y a la prosperidad de las Artes; y aunque S.M. no ha tenido a bien acceder a la intervención mencionada en los términos propuestos por la Academia, sin embargo, abundando en los loables sentimientos que animan a ésta, es su voluntad que la Academia como mejor enterada de los edificios más notables del Reyno, manifieste desde luego todos aquellos que en su opinión merecen conservarse.¹¹⁹

Sin embargo, la Real Academia recibió numerosas críticas por su intento de salvar algunos edificios, en un ambiente en que las Cortes vincularon los pronunciamientos con una postura conservadora, y por tanto, con intereses ocultos debido a su filiación con la Iglesia. Si bien parte de estas misivas contenían un sentimiento religioso, este estaba más vinculado

¹¹⁶ Reimond, *op.cit.*, p. 323.

¹¹⁷ Sobre las exposiciones realizadas por la Real Academia de San Fernando al Gobierno para la conservación de monumentos, *vid.* Isabel Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, p. 217-224, 242-243.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 72.

¹¹⁹ “Carta remitida la Real Academia de San Fernando el 5 de mayo de 1836”, *apud.* en *idem*. Sin embargo, no fue hasta junio que las gestiones de la Real Academia tuvieron una repercusión directa, y hasta noviembre se realizaron algunos informes muy básicos que no terminaron de satisfacer a ninguna de las partes.

con una postura romántica y simbólica de las edificaciones religiosas como representación e idea de una época que al culto en sí. Una de las hipótesis más aceptadas fue que la Academia se usó como una plataforma por los miembros más jóvenes, como el propio Pedro de Madrazo, quienes tenían una formación ideológica más liberal, para la recuperación de los edificios medievales, siendo estos los más afectados por la desamortización.¹²⁰

Finalizada la Guerra Carlista, con el establecimiento de Isabel II en el trono y la toma del gobierno por parte de los Moderados, se detuvieron las ventas de tierras. Fue en este momento donde la Real Academia volvió a insistir sobre un control de los edificios antiguos y de obras artísticas para su protección y preservación. Por ello, se comenzó a realizar un inventario de estos bienes que desembocó en la creación de una Comisión de Monumentos en 1844. Esta instancia buscó que, aunque no todos los inmuebles pertenecían al Estado, éste debía hacerse cargo de su cuidado y protección. Para ese momento, se consideró que los monumentos eran un bien común de la nación y una parte fundamental de la memoria colectiva, de ahí la necesidad de estudiarlos y salvaguardarlos.

Pese a la existencia de esta Comisión, durante el Bienio Progresista,¹²¹ el Ministro de Hacienda, Pascual Madoz, encabezó de nueva cuenta una desamortización. Si bien este proceso se enfocó en las propiedades civiles en el ámbito rural, también afectó los bienes pertenecientes a la Iglesia mediante la Ley de 1 de mayo de 1855 que declaró en venta “todos los predios rústicos y urbanos, censos y foros pertenecientes al Estado, al clero, a las órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara, Montesa y San Juan Jerusalén; a Cofradías, obras pías y santuarios [...]”.¹²² Se exceptuaron los edificios que el gobierno destinara al servicio público, pues el objetivo de esta política fue alcanzar un mayor desarrollo económico.

Las consecuencias culturales de estos procesos, por no mencionar las económicas, sociales y políticas, fueron que muchos de los terrenos vendidos quedaron en manos de particulares, por lo que los bienes que en estos se encontraban, al no haber una conciencia de su valor, se perdieron ante el descuido o destrucción. Aquellos que no se vendieron, pero

¹²⁰ *Ibidem*, p. 72-73.

¹²¹ El Bienio Progresista comprende el periodo entre julio de 1854, con la Revolución de 1854, a julio de 1856, con la salida de Espartero, en que el Partido Progresista gobernó en España y buscó la reforma del sistema político dentro del reinado de Isabel II.

¹²² “Ley Madoz”, *apud.* en María Dolores Sáiz, “Opinión pública y desamortización. La Ley General de Desamortización de Madoz de 1 de mayo de 1855”, en *Agricultura y Sociedad*, n. 28, julio-septiembre de 1983, p. 74.

tampoco fueron destinados a su uso público, como es el caso de algunos monasterios e iglesias, quedaron abandonados, por lo que su destino tampoco fue muy consolador.

Ante estas circunstancias, tanto la Comisión de Monumentos como la Real Academia de San Fernando comenzaron a tomar algunas acciones para la permanencia de estos monumentos al considerarse que eran de una gran relevancia artística y bienes que la nación necesitaba rescatar y cuidar. Las primeras acciones encaminadas a lograr la protección de los monumentos españoles, partieron del ámbito ideológico, es decir, que en primera instancia se buscó crear una conciencia de su importancia estilística e histórica. Por ello, es que uno de los medios más usados para lograr este objetivo fueron las ilustraciones.

I.4 “EL RESPETO A LAS MEMORIAS DE NUESTROS PADRES”¹²³: LAS ILUSTRACIONES DE MONUMENTOS

Desde finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, una de las primeras formas de recuperación de monumentos en distintos puntos de Europa, fueron las ilustraciones. Dicho proceso en periodos como la Edad Media no estuvo exento de contradicciones ni dificultades puesto a que su revalorización inició a un nivel apreciativo y con indagaciones de tipo erudito, de ahí que las distintas obras y grabados publicados en torno a esa época hayan sido un medio que contribuyó a la construcción idealizada y hasta exótica de la misma.

Muchas de estas publicaciones se encontraron en la línea de los libros de viajes y guías de ciudades, muy popularizados por el movimiento romántico, catalogadas como “pintorescas”. Los artistas participes consideraron necesario la creación de una puesta en escena capaz de transmitir una emoción por el monumento y, en algunos casos, un “sentimiento de desamparo” por el paso del tiempo y por la indiferencia, el abandono y el vandalismo oficial. Su objetivo *sui generis* fue la realización de un testimonio visual de las antigüedades, paisajes y monumentos destacados que atestiguaran la existencia de estos, una forma de mostrar las riquezas que ostentaban como parte de esta búsqueda de lo propio.

También, estas ilustraciones se convirtieron en fuentes visuales importantes sobre el estado de los monumentos arquitectónicos y de sus transformaciones, en especial durante el siglo XIX con los procesos de restauración. Éstos, a su vez, refieren la forma en que algunos

¹²³ Caveda, *op.cit.*, p. 294.

edificios eran vistos e idealizados ya que, si bien algunos ilustradores buscaron reproducirlos lo más fielmente posible bajo la tendencia científica de este tipo de ejercicios, hubo otros que los plasmaron de una forma idealizada para transmitir la añoranza de una época pasada.

Uno de los primeros ejemplos en España, fue *Antigüedades Árabes de España*.¹²⁴ En la recién creada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se inició una labor de documentación de los edificios que se consideraran de gran valor histórico y artístico; a partir de estos dos valores, se destacó el interés y fascinación por la cultura árabe, mismo que propició se desarrollaran estudios sobre esta cultura a partir de la recopilación documental. Sin embargo, con el propósito de reunir más información sobre las construcciones y vestigios, ahondar el conocimiento sobre este periodo de la historia española e incorporar a la labor artística el carácter científico, algunos académicos iniciaron una serie de “viajes literarios”.¹²⁵

Al recibirse noticias del precario estado de la Alhambra, en especial del riesgo de desaparición de las pinturas que se encontraban en la Sala de los Reyes, las reales academias de Bellas Artes y de la Historia, se interesaron en la preservación de la memoria de estas pinturas. En la junta de 14 de octubre de 1756, Ignacio de Herosilla, con el fin de “conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos”, propuso se realizaran copias de los muros del complejo palaciego a cargo de Diego Sánchez Sarabia.¹²⁶ En 1766, Carlos III se mostró conforme con la propuesta y ordenó la publicación de los dibujos de la Alhambra. El ingeniero y arquitecto José de Herosilla, junto con los arquitectos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, iniciaron la realización de grabados de los motivos decorativos, inscripciones y alzados de los palacios de la Alhambra y Miguel Casiri, académico de la Real Academia de la Historia, se encargó de las traducciones de las inscripciones. La publicación se realizó en dos partes bajo el nombre de *Antigüedades Árabes de España*, la primera en 1787 y la segunda en 1804.¹²⁷

¹²⁴ Miguel Casiri, *et al.*, *Antigüedades Árabes de España*, II t., Madrid, Imp. Real, 1780-1804, https://archive.org/details/gri_33125012664377 (consultada el 2 de enero de 2017).

¹²⁵ Antonio Almagro Gorbea, “Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando”, en Antonio Almagro Gorbea (ed.), *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, p. 14.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 15. En un principio la labor se centró en las figuras principales de la Sala, pero el encargo se amplió a las inscripciones, pinturas de bóvedas así como planos del edificio, incluyéndose los agregados posteriores al mismo. El protector de la Academia, el marqués de Grimaldi, a partir de esta labor, propuso la realización de una colección de monumentos de España, la cual contaría con el patrocinio real.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 26-27. La primera parte contenía veintiún estampas de la Alhambra, cinco de la mezquita de Córdoba y tres de la catedral de Granada. La segunda se compuso de elementos ornamentales y epigráficos.

Pese a que el público de esta obra fue limitado, pues fueron pocos los ejemplares que se imprimieron y se destinaron a bibliotecas y centros de estudio en España y el extranjero, la importancia de esta publicación radica en que fue la primera gran empresa de recuperación de monumentos en España, especialmente dentro de las academias, pues se buscó legar un estudio riguroso sobre el estado de algunos edificios. También, dentro de la Ilustración española, fue uno de los primeros pasos en la investigación de los estilos medievales así como de su apreciación como testimonio histórico y como un arte que contenía importantes valores estéticos dignos de ser retomados.

En las décadas centrales del siglo XIX, algunos autores españoles, bajo la protección y financiamiento de particulares, realizaron aportaciones en el estudio de las obras monumentales ante la preocupación de su deterioro y olvido. Algunos de estos textos¹²⁸ se centraron en difundir el conocimiento de los edificios ubicados en provincias específicas, tal es el caso de *España artística y monumental* de Jenaro Pérez Villaamil,¹²⁹ *España pintoresca y artística* de Francisco de Paula van Halen,¹³⁰ *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos* de José Amador de los Ríos,¹³¹ entre muchas otras. Sin embargo uno de los más destacados en su momento, debido al intento de ilustrar monumentos de la mayor parte del territorio español, fue la obra *Recuerdos y bellezas de España*.¹³²

Desde la primera entrega, publicada en 1839, Pau Piferrer, encargado de la redacción de algunas de las monografías, aceptaba que la obra partía de la tendencia de publicaciones francesas e inglesas que tienen como objetivo difundir el gusto e interés por las antigüedades y las Bellas Artes, pues “es una cosa muy natural que cada pueblo procure conservar los monumentos que le recuerdan la gloria y la grandeza de sus padres”.¹³³ El principal motivo que encontraron los autores para la elaboración de la obra fue la recuperación de edificios ante la preocupación de la pérdida de estos, acontecida en el momento en que se inició el

¹²⁸ Para revisarse algunas de las ilustraciones contenidas en las publicaciones mencionadas, *vid.* Anexo 4. Para el caso de la catedral de León, las ilustraciones que la refieren fueron utilizadas en el cuerpo del texto.

¹²⁹ Genaro Pérez de Villaamil, *España Artística y Monumental*, II t., París, Casa de Alberto Bauser, 1842-1844, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000105342&page=1> (consultada el 27 de noviembre de 2017).

¹³⁰ Francisco de Paula van Halen, *La España Pintoresca y Artística*, Madrid, Lit. de Bachiller y Lit. del Artista, 1847, <http://bdh.bne.es/bne/search/Search.do?> (consultada el 27 de noviembre de 2017).

¹³¹ José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres Monumentos Artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y C. Editores e Impresores, 1844, 510 p., <https://archive.org/details/sevillapintoresc00amad> (consultada el 27 de noviembre de 2017).

¹³² Pau Piferrer, *et al.*, *Recuerdos y bellezas de España*, 12 vol., Barcelona, Imp. de Joaquín Verdaguer, 1839-1865, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187033&page=1> (consultada el 8 de enero de 2017).

¹³³ Pau Piferrer, *Recuerdos y bellezas de España*, vol. 1, Barcelona, Imp. de Joaquín Verdaguer, 1839, p. 4.

proyecto, es decir, como consecuencia de las distintas problemáticas políticas, sociales y económicas por las que atravesaba España en la década de 1830; específicamente se muestra una preocupación por los procesos desamortizadores ya tratados con anterioridad, de ahí que se refiera una necesidad de venerar a los monumentos nacionales.¹³⁴

También, la existencia de la obra partió de la premisa que, hasta ese momento, no existía una publicación de una mayor difusión, que se dedicase única y exclusivamente a la ilustración de los monumentos más representativos de España y su explicación, lo que incluiría su historia, en torno a qué sucesos fueron construidos y qué acontecimientos ocurrieron en estos. Los autores pensaron que si bien era lamentable la carencia de estos edificios, era igual de lastimosa la ignorancia que había de estos, pues significaba la propia ignorancia de la historia patria.

En los doce volúmenes de la obra fueron publicados entre 1839 y 1865, con ilustraciones de Francesc Javier Parcerisa y textos de Pau Piferrer, Francesc Pi i Margall, José María Quadrado y Pedro de Madrazo. Es necesario mencionar que en su totalidad, la obra se centró en monumentos medievales desde los visigodos hasta los Reyes Católicos. Una de las principales razones de que *Recuerdos y bellezas de España* se centró en esa época, partió de que los artistas que participaron en este proyecto pertenecieron a una corriente del romanticismo, desarrollada principalmente en Cataluña, en la cual, se pensaba que las obras de la Edad Media contenían un equilibrio entre lo estético y los valores religiosos del cristianismo, mismo que debía preservarse.¹³⁵

Dentro de este discurso, en especial los redactados por Piferrer, el gótico tuvo una gran preeminencia al considerarlo el arte cristiano por excelencia, debido al simbolismo que encerraban los distintos elementos que lo componen.¹³⁶ La catedral gótica se plasmó como el escenario de celebraciones religiosas, pero también, como valor suplementario, se buscó

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Frederic Vilà i Tornos, “Congressos d’arquitectes dels anys vuitanta del segle XIX: revisió de l’historicisme i progres mitificat”, en *D’art*, n. 12, 1986, p. 199-201. Dentro del romanticismo español se identifican con claridad dos vertientes: la andaluza y la catalana, ello, debido a que fueron los primeros lugares donde este movimiento se manifestó y que se sitúan entre el final de la Guerra de Independencia Española y el reinado de Fernando VII. En ambos casos, se encuentran múltiples ejemplos de pintores, literatos y escritores. En el caso de la arquitectura, los andaluces se centraron en la exaltación de la estética hispanomusulmana y el costumbrismo; los catalanes, por su parte, exaltaron el gótico. Esto se debió al desarrollo cultural y artístico de esas zonas. Santiago Alcolea, “Cataluña -> Andalucía, Andalucía -> Cataluña, una permanente relación artística”, en *Laboratorio de arte*, n. 10, 1997, p. 34-41.

¹³⁶ Piferrer, *op.cit.*, p. 221-223. Aquí es necesario exaltar el hecho de que la idea del gótico permaneció como la máxima expresión artística del cristianismo, tal y como se manejó en algunos de los discursos de arquitectura.

exaltar los atributos estilísticos de estos edificios, dotándolos de una dimensión mística. Por tanto, las ilustraciones y de los textos que los acompañan ponen en evidencia la búsqueda de los autores por exaltar de principio cuestiones como su uso, un aspecto vivo en ese tipo de construcciones, y de su valor estético. Esta situación se puede encontrar por igual en el proceder de los artistas en el norte de Europa, Francia y España.¹³⁷

Los autores que participaron en este proyecto, dejaron descripciones y una breve semblanza histórica de los edificios tratados, pues su objetivo era dar a conocer de forma escrita y visual una parte significativa de la arquitectura española, esto como un punto en común. Sin embargo, entre los mismos partícipes no hay una idea ni opinión única de la Edad Media y su arte, puesto a que en los textos se exaltan distintos elementos de la época, correspondientes a su postura ideológica, ya sea la sociedad, la religiosidad o el pensamiento, el medio en que los estilos se desarrollaron, los “avances” técnicos, entre otros. Aun así, la crítica que se le realizó a la obra fue que no ahondó en los avances arqueológicos para el estudio de los monumentos, en los progresos de los grabados e ilustraciones que representan a estos edificios, así como de los estudios históricos, labores que se desarrollaban en ese momento y que habían sido consecuencia de las reformas en las Academias y centros educativos durante la década de 1840.¹³⁸

Sin embargo, la necesidad de realizar un catálogo del legado arquitectónico monumental de España de forma oficial, derivó en algunos intentos fallidos debido a los problemas de presupuesto y organización. Con la Comisión de Monumentos instaurada en 1844, se intentó la realización de un catálogo razonado a partir de las noticias de las provincias, pero, ante la poca respuesta, el proyecto fue desechado. También se vio como una necesidad la obtención de reproducciones gráficas de edificios y de restos arqueológicos, de ahí que se recurriera a las labores de la Real Academia de San Fernando para lograrlo.¹³⁹

I.4.1 Monumentos arquitectónicos de España (1856-1881)

Como parte de las reformas realizadas en la Real Academia de San Fernando, en especial en la recién creada Escuela Superior de Arquitectura, se vio la necesidad de ampliar los estilos

¹³⁷ Choay, *op.cit.*, p. 119-120.

¹³⁸ Caveda, *op.cit.*, p. 303-304.

¹³⁹ Ordieres, *op.cit.*, p. 58-59.

que se estudiarían en la institución. En 1846 una comisión formada por el Ministerio de Fomento y de la Real Academia, buscaron los fondos para la realización de estudios directamente en los monumentos españoles.¹⁴⁰ Entre 1849 y 1850 se iniciaron viajes a las distintas provincias de España. El principal propósito de la realización de estos viajes era realizar ilustraciones de los principales monumentos, con el fin de proveer a la Escuela de dibujos de edificios para que los alumnos se familiarizaran con los monumentos y el uso de los distintos elementos. En principio, estos eran ejecutados por los alumnos con las directrices de los profesores. Con los favorables resultados de dichas labores, el profesorado de la Escuela de Arquitectura presentó el proyecto de publicación de los dibujos.

Por Real Orden de 8 de octubre de 1850, estos viajes se convirtieron en oficiales al contar con el financiamiento del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. Esto tuvo el objetivo de posibilitar el estudio del pasado monumental de España y configurar una memoria arquitectónica nacional, misma que debía difundirse con las imágenes que se crearían, por lo que esta empresa pasó de ser una actividad para la instrucción del estudiantado a una forma en que un público más amplio pudiera visualizar la riqueza monumental.¹⁴¹ La protección de esta empresa convirtió a este ejercicio en una promoción de las artes que buscó sacar del olvido la historia arquitectónica, pues en palabras de Caveda:

Mal apreciados todavía muchos de nuestros monumentos arquitectónicos, desconocidos algunos de todo punto, muy próximos a convertirse en un montón de ruinas, exigían su estudio y la publicación de los grabados que fielmente los representan, no sólo la dignidad nacional, la cultura del siglo, y la gloria de las Artes, sino también el respeto a la memoria de nuestros padres [...]. Tal vez ninguno como el español, ofrece tan preciadas y numerosas memorias de esta clase.¹⁴²

En un primer momento, este proyecto buscó recoger y publicar en estampas la totalidad del legado arquitectónico, tarea que se encargaría de realizar la Imprenta Nacional. Sin embargo, requirió años de preparación de todas las instancias participantes, y de la aprobación de la propuesta y del presupuesto del Ministerio para que se comenzaran a imprimir. La comisión para llevar a cabo esta empresa fue creada por Real Orden de 3 de

¹⁴⁰ Juan Bordes (ed.), *Monumentos arquitectónicos de España (1852-1881)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014, p. 18.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴² Caveda, *op.cit.*, p. 293-294.

julio de 1856, misma que fue dirigida por Juan Bautista Peyronnet, director de la Escuela de Arquitectura, como tesoreros Jerónimo de la Gándara y Francisco Jareño, profesores de la misma institución, y como encargados de los textos Pedro de Madrazo, José Amador de los Ríos y Manuel de Assas, arqueólogos y académicos de San Fernando.¹⁴³

Bajo protección de la Real Orden de 19 de octubre de 1859, estas ilustraciones comenzaron a publicarse en forma de fascículos, convirtiéndose así en uno de los primeros proyectos de recuperación de los bienes arquitectónicos y con protección del Estado. Su prólogo inicia diciendo lo siguiente:

Principia bajo el título de *Monumentos arquitectónicos de España*, una obra analítica que abrazará los de todas las edades, todos los estilos y todas las comarcas de la península, entrando en el campo de las investigaciones con buena fe y hasta con el ingenuo candor, propio de quien hace un estudio experimental y quiere proceder de lo conocido a lo desconocido, dejando para el término de sus tareas la deducción razonada de las teorías y de sus fórmulas.¹⁴⁴

Se puso como objetivo que estas monografías ahondaran en la historia de cada uno de los edificios u objetos que se trataran, lo que incluiría su valor, su origen y descubrimiento, así como las restauraciones y agregados que se les han realizado y el estado en que se hallaban hasta ese momento. Es por ello, que la calidad de las estampas fue notable, ya que se buscó reproducir con la mayor exactitud posible los monumentos que se decidieron ilustrar.¹⁴⁵

Dicha publicación se centró principalmente en tres tipos de monumentos: paganos, mahometanos y cristianos.¹⁴⁶ En el caso de los primeros, la clasificación englobó el arte

¹⁴³ “Catálogo de libros y series del siglo XIX”, en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/laminas/laminas_sxix_libros_series.pdf (consultada el 28 de diciembre de 2016).

¹⁴⁴ Es necesario aclarar que algunas de las estampas vieron la luz desde 1856. Sin embargo, la edición en monografías no se comenzó a realizar hasta 1859, algunas publicadas en fascículos posteriores, de ahí que no todas las ilustraciones de la obra vengan acompañadas de un comentario de las mismas. Bordes, *op.cit.*, p. 22, 43. Para consultar el contenido de la publicación (las monografías, el contenido de los fascículos, así como las estampas completas), *vid. Ibidem*, p. 40-95.

¹⁴⁵ Caveda, *op.cit.*, p. 292.

¹⁴⁶ Bordes, *loc.cit.*, p. 22, 24. Un aspecto que es necesario recordar es que durante la primera mitad del siglo XIX se realizaron los primeros intentos de periodización histórica de la arquitectura española, la cual respondía a las transformaciones sociales y a sus causas. Una de las más importantes fue la realizada por Thomas Hope en 1835, *vid. Thomas Hope, An Historical Essay on Architecture*, Londres, John Murray, 1835, 561 p., la cual fue traducida por José Caveda. La clasificación ofrecida es la siguiente: España romana (desde la República); España gótica (siglos VI-VIII); Monarquías cristianas (siglos VIII-X); Estilo romano-bizantino (XI-XII); España dominada por los árabes; Estilo ojival (XIII-XIV); Renacimiento (finales del XIV-XVI); España de los Austria y España de los Borbón. José Caveda, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*

greco-romano. En el segundo caso, se distinguieron tres categorías: el granadino, el califal y el mauritano. Estos, fueron elogiados a partir de la riqueza artística proveniente de Oriente. Es necesario decir que para esta publicación se cuidó el no repetir, o hacerlo en la menor medida, el trabajo realizado en *Antigüedades Árabes de España*.

En el caso de la arquitectura cristiana, se englobaron diferentes estilos presentes en España. La temporalidad de estos va del siglo IX al XVI, por lo que se identificaron, según la clasificación ofrecida en los fascículos, el franco germánico, el latino-bizantino, el románico, el mudéjar, el ojival, el renacentista, el plateresco y el mixto.¹⁴⁷ Sobre las primeras, su recuperación partió al considerarse que eran el “recuerdo” de los fundadores de España, de la religiosidad y belicosidad con que se caracterizó a las sociedades de aquella época, y el esplendor de una monarquía naciente.¹⁴⁸

De ahí, el salto se realizó a la arquitectura del XI y XII, denominada como romano-bizantina, la cual, por sus características y al carácter simbólico impreso en el arte, se refiere al románico. Dicho estilo se relacionó directamente con, lo que denominaron como “los tiempos feudales”, por su desarrollo en el ámbito rural, la caballería y una sociedad fuertemente ligada a los valores religiosos del monacato. Por último, y ocupando un mayor espacio dentro de la obra, se encuentran las construcciones góticas, datadas entre los siglos XIII y XV. El estilo gótico fue considerado por los autores como el arte más sublime debido a las características constructivas que este posee y a la religiosidad que pasó de los muros de los monasterios a las ciudades, expresada en los distintos elementos que componen a estos edificios, y que, según ellos, fue sinónimo de una sociedad cambiante y del “nacimiento” de la burguesía. Caveda al hablar de esta publicación mencionó que:

En todas partes, al lado de estas construcciones, miradas hasta ahora con injusto desdén, se muestra la gallardía y gentileza, el arrojo y el atrevimiento, la soltura y majestad de las catedrales del estilo ojival [...]. Si el hombre fuese capaz de concebir una morada digna de Dios, habría colocado su trono bajo las augustas bóvedas de las catedrales de Sevilla, Burgos y León.

empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días, Madrid, Imp. de Santiago Saunague, 1848, p. 530-532.

¹⁴⁷ En cuanto a estas categorías estilísticas, se recupera la clasificación tal cual se encuentra en los fascículos de la obra.

¹⁴⁸ Caveda, *Memorias...*, p. 295.

Durante el tiempo de vida de *Monumentos Arquitectónicos de España*,¹⁴⁹ que fue de 1856 a 1881, fueron publicados 89 fascículos, con 32 monografías y 281 estampas. Es necesario decir que del plan original, la organización de la obra se distanció del objetivo general de ofrecer una visión general de los bienes artístico-arquitectónicos españoles. Las razones de ello es que los contenidos no guardaron un orden específico, pues los materiales de cada entrega no estuvieron referidos a un monumento o a una misma región ni tampoco se guardó un orden cronológico en las entregas.¹⁵⁰

Pese a la problemáticas de la obra, esta empresa tuvo una profunda importancia en la historia de la recuperación monumental y en proyectos posteriores. Por tanto, la labor realizada por los partícipes de las anteriores publicaciones, contribuyeron, en buena medida, en la posibilidad de difundir y construir una estima de algunos edificios a partir de las litografías y grabados realizados por los artistas. Sin embargo, como se ha podido ver, las imágenes que se realizaron fueron solamente una parte de estas empresas editoriales, pues estudiosos en la materia, se concentraron en una documentación exhaustiva de algunos monumentos, con el firme propósito de comenzar a desentrañar su historia e importancia. En esta empresa editorial fueron partícipes estudiosos de distintas disciplinas, como arquitectos, arqueólogos, historiadores, pintores, grabadores, fotógrafos, entre algunos otros. La razón de exaltar este elemento, es dar cuenta de lo amplio y ambicioso que fue esta publicación al buscar estuvieran presentes las investigaciones de estas disciplinas en el estudio de los monumentos que se encuentran en la obra.

Estas ilustraciones fueron una de las primeras empresas que buscaron reflexionar sobre el pasado arquitectónico, pensado como un bien nacional, así como el inicio de su estudio. Más no se debe de perder de vista que estas obras se destinaron para hacer del conocimiento de un público más amplio, la existencia y el valor histórico y artístico de estos monumentos, para así buscar su preservación en la memoria de esta colectividad. En el caso

¹⁴⁹ Gil Dorregaray (ed.), *Monumentos Arquitectónicos de España*, 89 fasc., Madrid, Imp. de T. Fortanet y Calcografía Nacional, 1859-1881, <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/11017858> (consultada el 31 de enero de 2017).

¹⁵⁰ Las entregas eran realizadas de forma bimensual. Bordes, *loc.cit.*, p. 34. El principal motivo de que no existiera un orden como el de otras obras fue que no hubo un plan de publicación. Si bien se envió a algunos arquitectos e ilustradores a realizar las ilustraciones, otras fueron enviadas por arquitectos que se encontraban trabajando en la restauración de ese edificio o bien, en una zona cercana, y se incorporaron a la obra. Además, las estampas se publicaron conforme llegaron a Madrid, lo que dejó a los editores sin la oportunidad de hacer números temáticos. Posteriormente, las bibliotecas que resguardan la obra han juntado fascículos por región con el fin de facilitar su consulta a costa su cronología original.

de la recuperación de la arquitectura proveniente de la Edad Media, se pensó como una parte importante del conjunto de bienes de la nación, ya que un conocimiento más profundo de estos, permitía reflexionar sobre el pasado de España, así como de la potencialidad que estos bienes tenían para su presente.

Sin embargo, como se ha podido ver en las ilustraciones y en los discursos, no existe una idea única y definitiva sobre la arquitectura medieval, de tal forma que no basta con mencionar los puntos en común que comparten, como el ya no pensar a los estilos de este periodo como bárbaros o que pertenecían a una época oscura y decadente. Se pueden señalar perspectivas que, a partir de un pensamiento nostálgico y ávido de revivir ese pasado, buscó plasmar estos estilos en momentos de decadencia y de deterioro; otros, en cambio, desde una perspectiva más científica, persiguieron una resignificación de ese periodo a una época de avances y ruptura con respecto a su pasado inmediato. Al interior de estas se pueden hablar de más vertientes, las cuales partieron de puntos y de formas de análisis distintos, y que algunos, más adelante, tuvieron mayores repercusiones en el debate.

A partir de esta serie de reflexiones de tipo ideológico, las acciones de forma paulatina, y con muchas dificultades de por medio, económicas y políticas sobre todo, es que se comenzó a plantear la posibilidad de pasar de la labor editorial a la materialización en la arquitectura, ello en dos vertientes: la reutilización simbólica y estilística de estos edificios para la construcción de nuevas obras, o bien de la restauración de los bienes inmuebles ya existentes para su preservación. Esta última, pese a que diferentes instancias habían comenzado a intervenir algunos edificios con severos daños, estos no habían podido ejecutar restauraciones monumentales debido a la falta de recursos y a falta de vigilancia por parte de los distintos órganos del Gobierno, en el que se incluye a las academias. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, este panorama comenzó a cambiar e hizo posible el salvamento de distintos edificios, entre ellos, la catedral de León; sin embargo, este avance, implicó la apertura de nuevos debates que giraron en torno a cómo restaurar estos edificios.

CAPÍTULO II

DE LA RECUPERACIÓN IDEOLÓGICA A LA RECUPERACIÓN MATERIAL: LOS PRIMEROS AÑOS DE RESTAURACIÓN DE LA *PULCHRA LEONINA*

*Chaque face, chaque pierre du vénérable monument
est une page non seulement de l'histoire du pays,
mais encore de l'histoire de la science et de l'art...*

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1850)

En 1855, fue publicado el texto que José María Quadrado había elaborado para *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. En éste, realizó una detallada descripción de uno de los edificios que, a su parecer, no sólo era uno de los más bellos de la provincia de León, sino que, por su artificio, era la obra maestra del arte gótico en España: la catedral de León.¹ En este trabajo, presentó a la *Pulchra Leonina* como una construcción en la que se habían acumulado las más grandiosas obras del arte de varias épocas, capaz de mostrar una armonía y esbeltez pese a la exuberancia de las modas que escondieron sus formas primigenias.²

Sin embargo, esta imagen ofrecida por el autor dista mucho de la que hoy en día se puede encontrar al mirar la catedral; no vemos los remates renacentistas, ni la fachada y cúpula barrocas relatadas hasta el último detalle, sino que percibimos un templo gótico unitario y “puro”. La simple curiosidad lleva a preguntar ¿qué le sucedió a la catedral? Quadrado, en su elogio a ese templo, narró que en años previos se habían iniciado una serie de obras, cuya finalidad eran salvar a la catedral leonesa de la ruina que se avecinaba.

Los textos y grabados que se encuentran en *Recuerdos y bellezas de España*, son un testimonio de cómo era la catedral en la primera mitad del siglo XIX, pero, para los fines de esta investigación, también son una evidencia de los primeros años de uno de los procesos de restauración más amplios, y en buena medida polémicos, llevados a cabo en edificios medievales durante dicha centuria. Esto, conlleva a cuestionarse cómo es que se pasó de una serie de proyectos ideológicos sobre la importancia de la arquitectura de la Edad Media, a acciones clave para su preservación, y qué llevó a los partícipes de la restauración a tomar decisiones que no sólo salvaron a la catedral, sino que también transformaron su imagen.

¹ José María Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, Imp. de Repullés, 1855, p. 315.

² *Ibidem*, p. 305-338.

En la primera parte se analizará la creación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, entidad que permitió la realización de estudios y proyectos sobre el legado monumental en España y su protección. Dentro de este apartado, se abordará la recuperación de la catedral de León como primer Monumento Nacional de España. En la segunda parte, se examinarán las primeras acciones realizadas por el Cabildo Catedralicio de León para evitar el derrumbe de la catedral, así como las gestiones realizadas por parte del Gobierno para este fin. En la tercera parte se analizarán los primeros trabajos de restauración emprendidos por Matías Laviña Blasco, primer arquitecto dispuesto por el Gobierno y la Real Academia para la realización de esta tarea. Dentro de éste, se tratarán las injerencias de las instituciones ya mencionadas y las polémicas en torno a las decisiones del arquitecto. Por último, se hará mención de la participación de Andrés Hernández Callejo en la restauración.

II.1 COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS

Los círculos eruditos³ de la época, tras diversas discusiones acerca de su “inminente pérdida”, iniciaron una serie de medidas para la protección de dichos monumentos. Asimismo, comenzaron una labor de concientización acerca de su importancia histórica y artística, al considerarlos un invaluable documento.⁴ Las primeras empresas que se plantearon este propósito fueron de carácter particular, sin embargo las acciones del Gobierno, que tuvieron una repercusión en el ámbito legal, demoraron casi diez años más a consecuencia de la inestabilidad política y social por la que atravesó España en los años cuarenta del siglo XIX.

Uno de los primeros antecedentes fue la creación de Juntas Científico-Artísticas Provinciales en 1837, las cuales trataron de minimizar las pérdidas del “patrimonio” español, en especial el religioso, al ser el más afectado en los procesos desamortizadores. Estas Juntas tuvieron de tres a cinco integrantes, procedentes de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia de San Fernando o de las Academias de Bellas Artes de Valencia, Valladolid y Zaragoza, mismos que estuvieron encargados de recoger e inventariar archivos y bibliotecas, así como las pinturas y esculturas de los monasterios e iglesias suprimidas.⁵

³ Para la distinción del término «erudito» del de «intelectual», *cfr.* Enzo Traverso, *¿Qué fue de los intelectuales?*, trad. de María de la Paz Georgiadis, México, Siglo XXI Editores, 2014, p. 9-23.

⁴ Ignacio González-Varas Ibáñez, *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, Siglo XXI Editores, 2014, p. 29-30.

⁵ Alfredo Mederos Martín, “Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo XIX. I. El impulso isabelino (1830-1867)”, en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, n. 36, 2010, p. 165-166.

Durante el reinado de Isabel II, con la Real Orden de 2 de abril de 1844, y tras la insistencia que la Real Academia de San Fernando había ejercido, se ordenó que los jefes políticos de cada provincia remitiesen al Ministerio de la Gobernación noticia sobre

[...] todos los edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquiera especie que fuesen que, procedentes de lo extinguidos conventos, existían en sus respectivas provincias, y que por la belleza de su construcción, por su antigüedad, el destino que han tenido o los recuerdos históricos que ofrecen sean dignos de conservarse, a fin de adoptar las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que les amenaza.⁶

Pese a que no todas las provincias fueron capaces de cumplir esta tarea, las noticias que sí fueron remitidas al Ministerio, dieron cuenta de la amplia variedad de monumentos que se hallaban en el territorio y de la necesidad de establecer medidas que evitaran su deterioro, esto al considerar que sería en “beneficio de las artes y de la historia”.⁷ Con objeto de que se adoptasen dichas disposiciones, por Real Orden de 13 de junio de 1844, fue creada la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, el primer medio gubernamental para la protección de, lo que hoy, se denomina patrimonio en España.⁸ Con la instauración de esta entidad, quedaron extintas las Juntas Científico-Artísticas Provinciales.

En la Real Orden, se solicitó que en cada una de las provincias se instaurara una Comisión. Estarían compuestas por cinco personas (tres nombradas por el jefe político y las otras dos por la Diputación provincial). Las tareas encomendadas a estas instancias fueron, en primer lugar, reunir noticias sobre los edificios y antigüedades que se encontraran en su respectiva provincia y que fueran dignos de conservarse. En segundo lugar, reunir documentación y objetos artísticos pertenecientes al Estado, y rehabilitar los panteones reales y de personajes relevantes. En tercer lugar, que salvaguardaran bibliotecas y museos, ordenarlos y crear catálogos y archivos. También, se ordenó la formación de catálogos de los

⁶ “Real Orden de 13 de junio de 1844”, en *Gaceta de Madrid*, 21 de junio de 1844, p. 1.

⁷ *Idem*.

⁸ Algunos de los antecedentes y modelos para la creación de esta Comisión en España, fueron el puesto de *Inspecteur général des Monuments historiques* por François Guizot en 1830 y la *Commission des Monuments Historiques* de Francia instaurada el 29 de septiembre de 1837. Carlos Marín Hernández, “Las comisiones de monumentos en la institucionalización de la arqueología española contemporánea (siglos XIX-XX)”, *Arkeogazte*, n. 3, 2013, p. 326. La *Commission* estuvo compuesta por siete miembros, incluyendo al Ministro del Interior, al Inspector General, a dos arquitectos y arqueólogos. También los procesos de las dos comisiones fueron bastante similares, ya que la *Commission* se encargó de realizar una lista de Monumentos Históricos (la primera en 1840 y la segunda en 1862) y después se iniciaron los procesos de restauración. Sobre este tema, *vid.* Françoise Bercé, *Les premiers travaux de la Commission des Monuments Historiques 1837-1848. Procès-verbaux et relevés d'architectes*, París, Picard, 1979, 452 p.

monumentos y antigüedades que no pudieran ser trasladados o no fuera posible su restauración. Por último, debían proponer al Gobierno medidas para la protección de estos.⁹

Dichas encomiendas estaban destinadas a la preservación de monumentos de relevancia histórica y artística, según el criterio de cada una de las provincias, y que se encontraran dañados. Asimismo, se hace referencia a la custodia de bienes que se consideraran prácticamente perdidos, debido a que, para ese momento, la importancia de los edificios y antigüedades recayó en que se creía que estos representaban la memoria nacional.¹⁰ Vinculado a esta idea, el caso de las construcciones eclesiásticas resulta particular, pues al ir más allá de su función, se buscó su protección no sólo por el valor del propio edificio sino también porque estos eran importantes repositorios de obras de arte y documentos de gran relevancia histórica,¹¹ lo que los convierte en “objetos de conocimiento y soporte de una memoria colectiva en curso de elaboración.”¹²

En el documento, quedó asentado que también se instauraba una Comisión Central en Madrid, la cual estaría compuesta por el Ministro de la Gobernación como presidente, un vicepresidente y, al menos, cuatro vocales nombrados por el monarca.¹³ Entre las tareas que quedaron asignadas a esta instancia estaban las de regularizar e impulsar el trabajo de las provincias, proponer al Gobierno formas de ejecutar las tareas encargadas a las comisiones y vigilar su correcta realización y la elaboración de informes y la redacción de una memoria anual.¹⁴ En principio los gastos de estas tareas serían cubiertos por fondos provinciales, aunque quedó por sentado que se haría un presupuesto autorizado por las Cortes.

Asimismo, la Comisión Central se dividió en tres secciones: la primera a cargo de las bibliotecas y su catalogación, la segunda a cargo de promover la creación de museos provinciales, y la tercera de las antigüedades y edificios. Uno de los principales propósitos de estas secciones fue el de formar inventarios de los monumentos que se encontraran en

⁹ “Real Orden...”, *op.cit.*

¹⁰ Juan Bordes (ed.), *Monumentos arquitectónicos de España (1852-1881)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014, p. 14.

¹¹ Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, trad. María Bertrand Suazo, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 57.

¹² Anne-Marie Thiesse, *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX*, trad. de Perfecto Conde, Madrid, Ézaro, 2010, p. 144.

¹³ La primera Comisión quedó precedida por Pedro José Pidal al ser el Ministro de la Gobernación; como vicepresidente Serafín María de Soto, conde de Clonard; los nombramientos de vocales fueron para Martín Fernández Navarrete, José de Madrazo, Antonio Gil de Zárate, Valentín de Carderera y Anibal Álvarez. Se añadió el cargo de secretario, el cual fue otorgado a José Amador de los Ríos. *Gaceta, op.cit.*

¹⁴ *Idem.*

España. Por este motivo, se puso gran empeño en indicar a las comisiones provinciales qué información debía ser recabada.¹⁵ Esto, se realizaría a partir de un cuestionario conocido como “Interrogatorio”, el cual consistía en una serie de preguntas formuladas para contestar ‘sí’, ‘no’, o alguna cifra.¹⁶ Contrariamente a los esfuerzos de la Comisión, José Caveda señaló que no todas las provincias pudieron cumplir las tareas encomendadas debido a problemas administrativos o al poco interés manifestado por los jefes políticos.¹⁷ Otras, en cambio, remitieron noticia de sus monumentos y procuraron la realización de sus funciones.¹⁸

Pese a la respuesta que hubo de las comisiones, el Gobierno no pudo corresponder con la misma prontitud. Las problemáticas en cada una de las secciones respondieron a motivos diferentes. En el caso de la tercera sección, algunas de las vicisitudes con las que se enfrentaron fueron la exactitud y correcta clasificación de las noticias, el reducido número de arquitectos y arqueólogos capacitados para realizar un reconocimiento completo de los edificios. También, estaban las dificultades económicas y burocráticas para emprender los trabajos de restauración. Debido a ello, se tuvieron que realizar constantes selecciones de monumentos a los cuales se dispondrían recursos.¹⁹

Con el Real Decreto de 15 de noviembre de 1854, esta entidad pasó a depender del Ministerio de Fomento. Dicho cambio implicó que se asignaría un presupuesto provincial, con el objetivo de subsanar las dificultades económicas. También, se instauró que entre los vocales de las comisiones, se encontrara un arquitecto que realizara inspecciones a los monumentos y notificara a la Comisión Central.²⁰ En 1856 fue aumentado el presupuesto estatal para la preservación de monumentos tras la desamortización de Pascual Madoz. No

¹⁵ José Caveda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, t. II, Madrid, Imp. de M. de Tello, 1867, p. 425-426.

¹⁶ Este cuadernillo estaba dividido en cuatro secciones, las cuales estaban dedicadas a los monumentos romanos, medievales, árabes y del Renacimiento. Uno de los aspectos que más llaman la atención es que la sección dedicada a los monumentos de la Edad Media es la más amplia de todas al contar con 36 preguntas dedicadas al tema, en comparación con las 16 preguntas de los romanos, 10 sobre los árabes y 9 de los renacentistas. Isabel Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, p. 75. Para revisar el modelo de “Interrogatorio” creado por la Comisión Central, *vid. Ibidem*, p. 243-244.

¹⁷ Caveda, *loc.cit.*, p. 426. Según Caveda, esta falta de interés podía sustentarse en el apoyo al cambio de uso de los terrenos, o bien, a que la realización de las tareas de la Comisión no era considerado como prioritario.

¹⁸ *Ibidem*, p. 425, 427-429.

¹⁹ *Ibidem*, p. 431-433.

²⁰ Rosa Cal, “La recuperación de monumentos históricos para acrecentar el turismo”, en *Historia y comunicación social*, n. 8, 2003, p. 12.

obstante, al quedar reducidas las funciones de la Comisión Central a la creación de catálogos, el 9 de septiembre de 1857, se suprimió este cuerpo y se incorporó la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos a la Real Academia de Bellas Artes. Con ello, esta última institución asumió las tareas de inspeccionar e intervenir los monumentos y museos.²¹

Los principales motivos para la realización de este cambio fueron las reiteradas peticiones de la Real Academia de asumir el resguardo de la arquitectura española. Esto, resultó más conveniente, en consonancia con los objetivos de las nuevas políticas educativas y culturales de ese momento y de los cambios de tendencias gubernamentales, unir a estos dos organismos.²² Como consecuencia, se intentó reorganizar y regularizar las actividades llevadas a cabo por las provincias, con el fin de recabar una mayor información sobre los monumentos. De esta forma, en 1863 Pedro de Madrazo, Narciso Pascual Colomer y Eugenio de la Cámara iniciaron la modificación de los reglamentos.²³

El 24 de noviembre de 1865 fue aprobada la reorganización de las comisiones con la participación de la Real Academia de la Historia, lo que implicó que las comisiones provinciales debían facilitar informes a ambas instituciones para la aprobación de proyectos y la obtención de presupuestos. Esta Comisión mixta fue compuesta por, de parte de la de Bellas Artes, Colomer, como Presidente, y José Amador de los Ríos, como Secretario; por parte de la de Historia, Modesto Lafuente, Antonio Delgado y Carlos Ramón Fort.²⁴ Parte del interés de la Real Academia de la Historia, en participar en dichas reformas se debió a una tendencia de construcción de la historia nacional de España a partir de un razonamiento crítico que abarcase los cambios y sus causas, de ahí la importancia del “patrimonio monumental”. Este modelo, el cual básicamente consistió en ver el papel de España, y los españoles, a lo largo de la historia y comprender cómo los distintos procesos aportaron a una identidad que parece inmutable a lo largo del tiempo, tuvo como uno de sus mayores

²¹ *Idem.*

²² “[...] su aislamiento y completa separación de todo Cuerpo Directivo que pudiera servirle de guía, la exponía a muy graves errores [...] esta independencia tan lisonjera como peligrosa, antes debía hacerla en demasía precavida y tímida, que resuelta y activa: antes inclinada a dilaciones y procedimientos de poca valía, que a las empresas difíciles y de grandes e importantes resultados.” Caveda, *op.cit.*, p. 446.

²³ Una de las primeras modificaciones no fue a los reglamentos en sí, si no en la propia estructura de la Academia a través de los *Estatutos* de 1864, donde, como ya se ha mencionado al referir las reformas de la Real Academia de San Fernando, se expresó que dicha institución quedaba encargada de velar por la protección y restauración de los monumentos artísticos. *Estatutos y reglamento interior de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, Imp. de M. de Tello, 1865, 15 p.

²⁴ Ordieres, *op.cit.*, p. 85. Marín, *op.cit.*, p. 329-311.

representantes al propio Modesto Lafuente, y, con algunos tintes, a José Amador de los Ríos, quien también fue académico de número en la Academia de la Historia.²⁵

Al término del Sexenio Revolucionario²⁶ se iniciaron demoliciones de algunos edificios, principalmente con fines urbanísticos. Por ello, a finales de 1873 la Real Academia de San Fernando dictó disposiciones a las comisiones provinciales para evitar la destrucción de edificios que merecieran conservarse. Esto derivó en que, en 1878, fueran fijadas las condiciones para la declaración de monumentos. La relevancia de ello fue que, a partir de ese momento, fueron sentadas las directrices que permitieron un mejor funcionamiento de la Comisión para la protección del legado monumental.

II.1.1 La catedral de León, primer Monumento Nacional de España

*... Y los forasteros que saben de hermosuras artísticas y hablan de monumentos famosos, se extasían ante su vista, la miran con asombro, pasean silenciosos alrededor de ella, y por todo comentario repiten esta frase cien veces repetida:
¡Pulchra Leonina!*

José González, *Pulchra Leonina* (1913)

Una de las acciones llevadas a cabo por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos para la salvaguarda de los bienes considerados históricos y artísticos de España, fue la realización de nombramientos de diversos edificios como “Monumento Nacional”. Un monumento, como se pudo ver anteriormente, tiene la función de mantener presentes acontecimientos y personajes destacados por y para una comunidad; en el caso de aquellos considerados “nacionales”, como parte de las tendencias del siglo XIX, se convirtieron en símbolos que honraban a los héroes y glorias de la nación.²⁷

En algunos de los casos europeos como Francia y Prusia, hubo un fuerte impulso a la construcción de nuevos monumentos y de lugares de memoria,²⁸ tendencia que, en

²⁵ Cfr. Fernando Wulff, *Las esencias patrias. Historiografía e Historia Antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 108-124.

²⁶ Se conoce como Sexenio Revolucionario o Sexenio Democrático al periodo comprendido de 1868, con el triunfo de La Gloriosa en que se destituyó y exilió a Isabel II, a 1874 con el inicio de la Restauración Borbónica. Durante estos años se pasó por un gobierno provisional hasta el 71, el reinado de Amadeo I, la Primera República Española y la dictadura de Serrano.

²⁷ José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, 14ª ed., Madrid, Taurus, 2016, p. 557.

²⁸ Por “lugares de memoria”, se deben entender la creación de bibliotecas, museos y demás sitios que tengan como objetivo la salvaguarda y cristalización de la memoria colectiva. Vid. Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*,

comparación, España siguió de forma muy tímida y usualmente vinculada a los gobiernos liberales, en especial al final de la centuria.²⁹ También, y casi a la par que otros territorios, aconteció una notoria disposición de emprender la restauración de algunos edificios y sitios, considerados por su valor histórico y artístico como monumentos.

Por Real Orden de 28 de agosto de 1844 se nombró a la catedral de Santa María de la Regla de León como Monumento Nacional, convirtiéndose ésta en el primer edificio en ostentar dicha denominación. Según algunos estudios, los inicios constructivos de la catedral gótica de León datan de 1230.³⁰ Las noticias documentales refieren a que durante el reinado de Fernando III, se dispusieron una mayor cantidad de mercedes para la continuación de la empresa, aunque no fue sino hasta 1255, durante el episcopado de Martín Fernández y al favor de Alfonso X, que la construcción cobró un nuevo impulso, el cual permitió el avance de una buena parte de la fábrica.³¹ Las primeras reformas al edificio, datan del siglo XVI con las intervenciones renacentistas en el hastial occidental iniciadas por Juan de Badajoz ‘el Mozo’, principalmente en la zona del gablete [Imagen 2].³² También, para ese mismo siglo, se comenzaron a presentar problemas estructurales, comunes en las estructuras góticas.³³

En el siglo XVII se emprendió un proceso de “barroquización”. La transformación del edificio, en ese momento, tuvo como objetivo el brindar una solución al deterioro de la fábrica, pero derivó, según la apreciación de María Dolores Campos, en que “el cabildo y los arquitectos [...] se dejaron llevar por unas ideas de monumentalidad y grandiosidad

t. I, París, Gallimard, 2001, p. 23-45, y Pierre Nora, “La Aventura de *Les Lieux De Mémoire*”, en *Ayer*, n. 32, 1998, p. 17-34.

²⁹ Álvarez, *loc.cit.*, p. 559-564.

³⁰ Sobre la historia de la catedral, *vid.* Manuel Valdés (coord.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, Santiago García, 1994, 383 p., y Carlos Estepa Díez *et al.*, *La catedral de León: mil años de historia*, León, Edilesa, 2002, 400 p.

³¹ La construcción gótica de la sede legionense ha suscitado una serie de debates ya que no se puede fijar, desde la materialidad, un inicio claro. Algunas posturas, sustentadas en las palabras de Lucas de Tuy, refieren a que desde 1205 se iniciaron las obras, pero ello se ha descartado debido a que este correspondería con una construcción tardorrománica. Otra de las hipótesis señala que en realidad se puede fechar hasta 1255 el inicio de su construcción por las amplias donaciones del papado y del monarca, además de la presencia del maestro Enrique, a quien le atribuyen la cimentación y fábrica del edificio. María Victoria Herráez Ortega *et al.*, “La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio Tardorrománico”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol. VI, 1994, p. 7-21.

³² María Dolores Campos Sánchez-Bordona, “La delimitación del espacio coral como símbolo de la jerarquización eclesiástica del interior del templo”, en Ignacio González-Varas Ibáñez y María Dolores Tejera Pablos, *El coro de la catedral de León: arte, función y símbolo*, León, Universidad de León, 2000, p. 105-140.

³³ Acerca del sistema constructivo gótico, *cfr.* Otto von Simson, *La catedral gótica: los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, trad. de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 25-42.

barroquizantes, para las que el edificio medieval no había sido concebido.”³⁴ Las obras fueron la realización de una cúpula, bajo la dirección de Juan de Naveda en 1634 [Imagen 3], y la reconstrucción de la fachada sur, obra de Manuel Conde Martínez [Imagen 4].

Pocos años después, la realización de nuevos informes en el siglo XVIII, reveló los múltiples daños causados por las modificaciones, calificados como una “amenaza inminente”.³⁵ Todas las acciones realizadas hasta ese momento, habían quedado en el ámbito local; sin embargo, tras el terremoto de Lisboa en 1755, un amplio número de estructuras sufrieron severos daños, incluyendo la catedral de León. Esto llevó a que, con apoyo de la Corona, se iniciaran reconocimientos al edificio.³⁶

A consecuencia de los acontecimientos anteriormente mencionados, la recién creada Real Academia de San Fernando buscó intervenir en las obras de algunos edificios al exigir la revisión de los proyectos antes de su ejecución, privilegio que, hasta ese momento, tenían las instituciones eclesiásticas. Con la Real Orden de 23 de julio de 1789, se otorgó a la Real Academia la facultad de “velar y cuidar de que no se hagan obras imperfectas y ruinosas que desacrediten a la nación, o amenazen las vidas de las personas que habiten los edificios, o se hagan gastar inútilmente a los dueños sus caudales”.³⁷

En medio de un enfrentamiento del Cabildo Catedralicio de León con la Academia, a finales de 1793 se encargó la realización de un proyecto para la restauración y modificación del atrio, así como la construcción de una nueva verja a Fernando Sánchez Pertejo, el cual se comenzó a realizar al año siguiente. Ante la insistencia de los académicos, el arquitecto terminó por enviar el proyecto y planos con el objetivo de culminar las obras; al ser autorizada la propuesta, se le nombró arquitecto de la catedral de León y se le asignaron 400 ducados para la continuación de la empresa, misma que siguió de forma ininterrumpida hasta 1804.³⁸

³⁴ María Dolores Campos Sánchez-Bordona, “La Edad Moderna. Las transformaciones del Renacimiento y el esplendor barroco”, en Manuel Valdés (coord.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, Santiago García, 1994, p. 203. Además de los añadidos, también se criticó el no haber tenido en cuenta las deficiencias en la cimentación del edificio. Sin embargo, el estado de la cimentación no se conoció hasta la realización de excavaciones a finales del XIX, de ahí que las críticas a estas intervenciones resulten forzadas.

³⁵ *Ibidem*, p. 208, 210-211. Los informes fueron realizados por el propio Naveda.

³⁶ Javier Rivera Blanco, *Historia de las restauraciones de la catedral de León: “Pulchra Leonina”, la contradicción ensimismada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, p. 141-143.

³⁷ *Real Orden de 23 de julio de 1789*, apud. en *ibidem*, p. 152.

³⁸ Emilio Morais Vallejo, “El atrio de la catedral de León. Edificación, polémica y reclamaciones de una obra singular de finales del siglo XVIII”, en *De Arte*, n. 7, 2008, p. 180-182. Para conocer más sobre la intervención realizada por Sánchez Pertejo, revítese el artículo previamente citado.



Imagen 2

Vista de la fachada occidental de la catedral de León con los agregados de Juan de Badajoz 'el Mozo' Fernando Sánchez y Josef Asencio, 1792. BNE, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000053270>
(Consultada 10 de marzo de 2017)

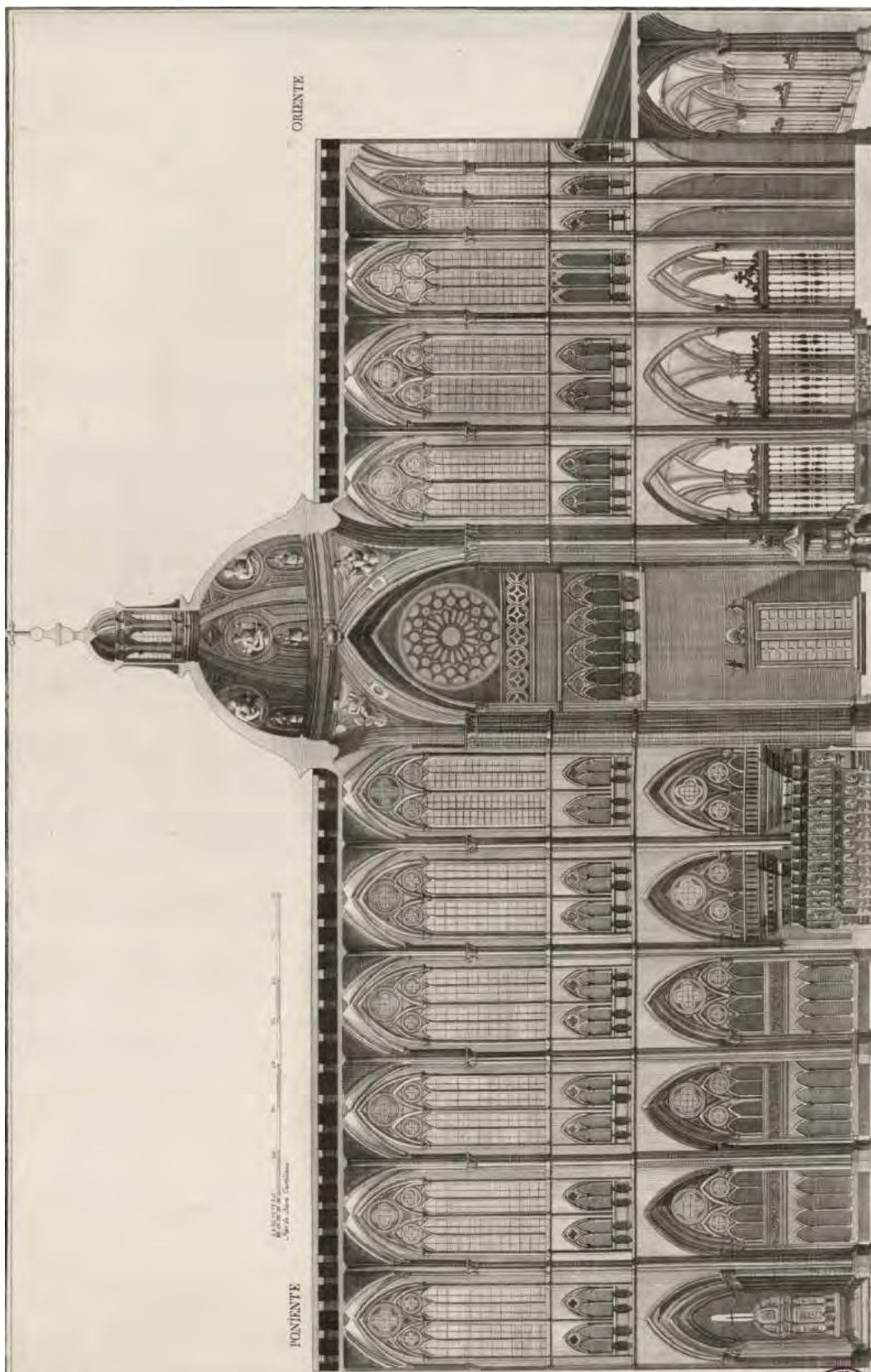


Imagen 3

Vista transversal de la catedral de León.

Fernando Sánchez y Josef Asencio, 1792. BNE, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000053161> (Consultada 10 de marzo de 2017)

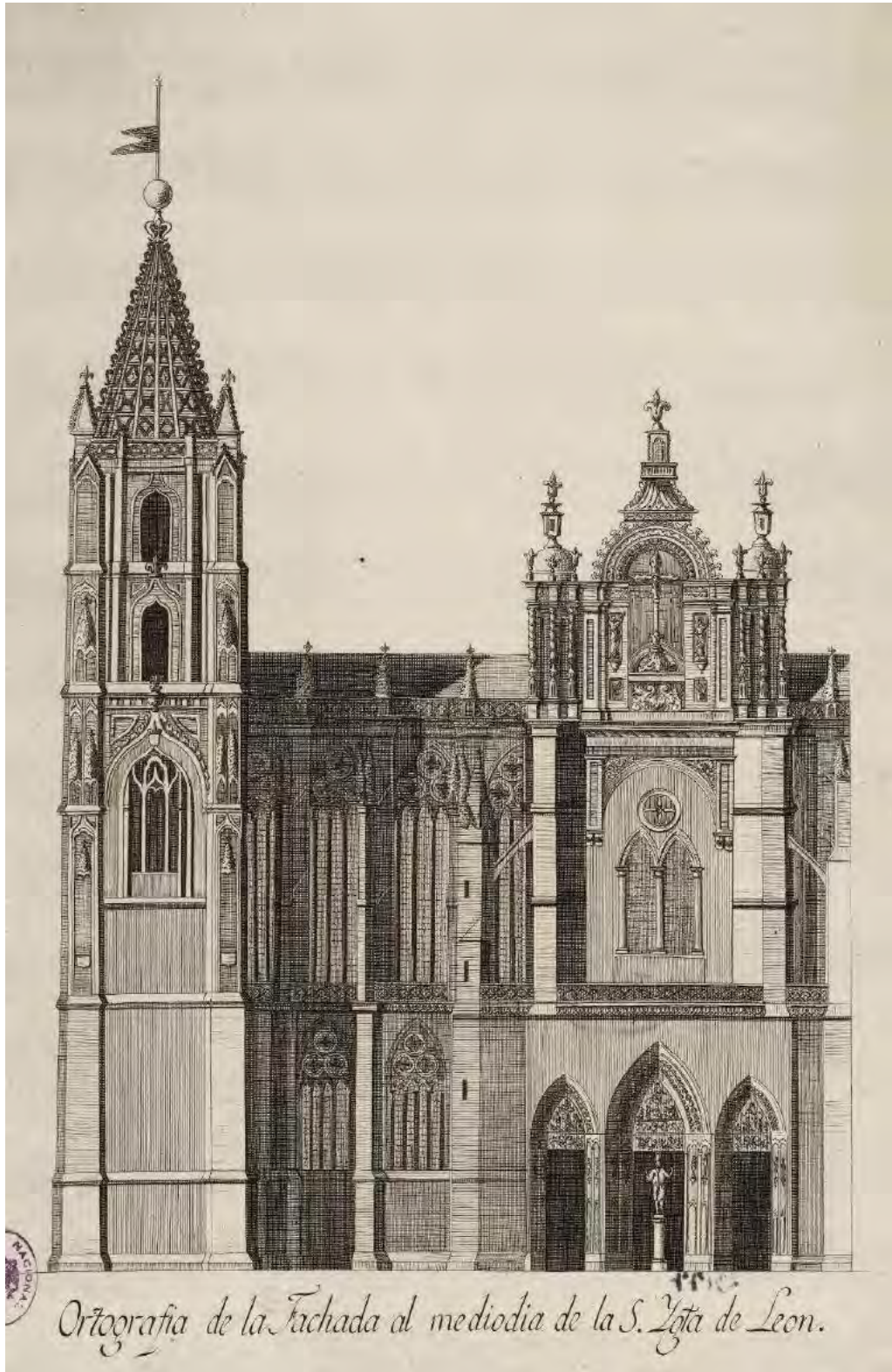


Imagen 4

Vista de la fachada sur de la catedral con las reformas de Manuel Conde Martínez.
Fernando Sánchez y Josef Asencio, 1792. BNE <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000053169>
(Consultada 10 de marzo de 2017)

Al realizarse una revisión de estas obras, se puede señalar que el arquitecto, como parte de la tendencia del revisionismo historicista de la época, buscó la reconstrucción del edificio al destruir algunos añadidos del XVI.³⁹ Estas acciones fueron consideradas por Sánchez Pertejo como una forma de restituir una imagen prístina de la catedral, sin embargo, lo que este comprendía como el edificio original o cuál fue su punto de partida para la realización de su intervención, no queda claro.

En 1830, Sánchez Pertejo volvió a realizar algunas intervenciones a petición del Cabildo al hacerse notorios los daños en la fábrica del edificio; pese a ello, estas últimas obras resultaron insuficientes para detener el desplome de la fachada sur. No obstante, los acontecimientos que terminaron por afectar al edificio fueron los procesos desamortizadores. Con la política promovida por Álvarez Mendizábal, el Cabildo Catedralicio se vio perjudicado al disminuirse considerablemente sus rentas y por tanto los medios económicos destinados al mantenimiento de la catedral eran mínimos comparados con los años anteriores, lo que agravó los problemas que enfrentaba el templo.⁴⁰

Posteriormente, con la desamortización de Espartero, se incluyó como un bien nacional a la catedral.⁴¹ Fue en ese momento cuando surgió, dentro del enfrentamiento ideológico entre el conservadurismo y liberalismo español, una perspectiva más clara de que la arquitectura religiosa también poseía valores históricos y artísticos.⁴² Por ello, la Comisión de Monumentos se convirtió en una forma de frenar y atender los daños en los bienes nacionales. Ante la necesidad de ayuda económica y material para la realización de obras en

³⁹ Entre las partes derrumbadas durante la intervención, una de las que ha llamado la atención de distintos autores es un pilar que se encontraba frente a la puerta principal con el dístico “*Sint licet Hispanis ditissima pulchraque Templi. Hoc tamen egregiis omnibus arte prius*” (Aunque los templos Hispanos son ricos y perfectos, éste, sin embargo, es extraordinario a todo el arte previo), Quadrado, *op.cit.*, p. 306, que hablaba de la pureza y belleza de la catedral leonesa y recogía la idea de la “*Pulchra leonina*” con la que se conoce al templo desde finales de la Edad Media, debido a que algunos de los arquitectos posteriores justificaron sus intervenciones al buscar restaurar este ideal. Rivera, *op.cit.* p. 157. La traducción del dístico es mía.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 160, y José María Fernández del Pozo (ed.), *Colección Documental de la catedral de León XIX. Libros de cuentas (1700-1854)*, t. 110, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2005, p. 13-21. Para consultarse dicho expediente *vid.* “Libro de rentas perpetuas, anuales, foros y censos pertenecientes a la mesa capitular de la iglesia de León”, Archivo Catedralicio Diocesano de León (ACL en adelante), no. 10560-22, 24 f.

⁴¹ Elena Aguado Cabezas, *La desamortización de Mendizábal y Espartero en la provincia del León (1836-1851)*, León, Universidad de León, 2002, p. 75.

⁴² Pedro Navascués Palacio, “La catedral de León: de la vedad histórica al espejismo erudito”, en Pedro Navascués Palacio y José Luis Gutiérrez Robledo (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales: actas del Ier Congreso, Ávila, septiembre 1987*, Ávila, Universidad Nacional de Educación a Distancia-Universidad de Salamanca, 1990, p. 42.

la catedral, el Cabildo se vio obligado a iniciar gestiones directamente al Gobierno a través del Ministerio de Gracia y Justicia. La respuesta fue pronta y se realizó la única medida viable en ese momento, la declaración de Monumento Nacional el 28 de agosto de 1844.⁴³

En esta breve revisión de la historia del edificio, resalta como el factor principal de su nombramiento, el estado en que la catedral se encontraba, situación que fue ratificada por los expedientes previos que poseía la Real Academia de San Fernando desde el siglo XVIII. En cuanto a porqué fue el primero, la documentación señala que el Cabildo se dirigió directamente al Gobierno, de tal forma que sus peticiones evitaron el paso por la Comisión de Monumentos y de la burocracia que ello implicaba.⁴⁴ Esto parece confirmarse a partir de la documentación que el Gobernador de León, Pedro Galbis, envió al Ministerio de la Gobernación en mayo de ese año. En esta, dio noticia de algunos edificios suprimidos por las desamortizaciones, como el convento de San Marcos, segundo en ser nombrado Monumento Nacional, y la Real Colegiata de San Isidoro de León, pero no de la sede leonesa.⁴⁵

Por otro lado, no se puede pasar por alto que una de las primeras acciones del gobierno moderado fue el resarcimiento de los daños causados por las políticas aplicadas durante la regencia de Espartero. El Cabildo leonés fue uno de los afectados por la desamortización, lo cual fue constantemente remarcado por los religiosos con el objetivo de que el Gobierno interviniera en el salvamento de la catedral, así que el nombramiento puede considerarse como una forma de enmendar las consecuencias que esta política tuvo en el edificio.

Sin embargo, el estado de la catedral y el intento de salvaguardarla, refiere la preocupación por su deterioro, lo que le atribuye a la *Pulchra Leonina*, en primera instancia, valores históricos y artísticos que permiten fundamentar la construcción de este bien como un monumento en los términos de aquella época.⁴⁶ Es necesario recordar que durante el siglo XIX, este tipo de bienes alcanzaron una mayor importancia debido a que el Monumento Nacional se convirtió en un símbolo capaz de vincular al pasado mitificado con el presente,

⁴³ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁴ En las memorias de la Comisión Central de Monumentos, no hay registros sobre la discusión del estado de la catedral de León, así como de su nombramiento, las cuales sí se pueden localizar en el caso de otros edificios. Vid. “Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos. Actas. 1844”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/comision-central-de-monumentos-historicos-y-artisticos-actas-1844/> (consultada el 15 de abril de 2017).

⁴⁵ “Carta de Pedro Galbis a la Comisión Central de Monumentos. León, 29 de mayo de 1844”, Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARASF en adelante), sig. 2-48-8.

⁴⁶ González-Varas, *Las ruinas...*, p. 35.

así como un elemento mediante el cual la colectividad se podía identificar. Esto último, según Pedro Navascués, fue un vehículo que permitió la construcción de una idea de nación.⁴⁷

A ello, se debe añadir que la catedral de León, junto con otros edificios y bienes originarios de este territorio, de principio, sí poseían una importancia histórica para los estudiosos de esta centuria, según se puede ver en la documentación de la Comisión de Monumentos, puesto que lo consideraban como

[...] un verdadero tesoro de preciosidades artísticas de todo género para haber sido una de las primeras en que se radicó el trono y el cristianismo en España. Por esto fue un día tan rica en fundaciones de templos y conventos primitivos en la Edad Media. [...] El abandono de las autoridades por una parte, y por otras la ignorancia, la codicia y la rapiña nos han privado del dulce y consolante estudio de sus preciosos monumentos que debían ser tanto más preciosos por cuanto la época a la que pertenecían ha sido justamente la más descuidada.⁴⁸

A partir de su designación como monumento y durante el proceso de restauración que se emprendió en los años siguientes, fue cuando se comenzó una recuperación mucho más consciente y ordenada de su historia e importancia arquitectónica para España. También fue cuando se comenzó a pensar en este tipo de obras como un recordatorio del pasado glorioso y de los valores de la nación, y un símbolo de unión espiritual,⁴⁹ sin que estos hayan sido los factores determinantes para la denominación de Monumento Nacional. Ahora, es necesario ahondar en las acciones que se llevarían a cabo en el edificio para su salvaguarda.

II.1.1.1 Las implicaciones del nombramiento

Una de las preguntas que surgió de estas primeras medidas emprendidas por el Estado y la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, fue acerca de cuáles eran los alcances que tuvo el otorgar dicha distinción a un edificio. El que un inmueble fuese nombrado como Monumento Nacional, principalmente estuvo relacionado con los daños que este tuviera. La principal causa de que se produjesen estos nombramientos fue el poder tener un registro más detallado de la existencia de estos edificios, para después proceder a su cuidado e

⁴⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁸ “Respuesta de Pedro de Madrazo y Valentín Carderera a la carta de la Comisión Provincial de León. Madrid, 31 de julio de 1844”, ARASF, sig. 2-48-8.

⁴⁹ González-Varas, *loc.cit.*, p. 69-72.

intervención, cuando esta fuera necesaria. En este caso, la figura legal de monumento fue un medio por el cual, el Estado asumió el compromiso de financiar los trabajos de restauración.

En el caso de la catedral de León, al convertirse en el primer edificio con esta denominación, supuso, de cierta manera, un ensayo de cómo se procedería ante otros bienes en una situación similar. La primera cuestión a considerar era la obtención de medios económicos para la intervención del edificio. Como se señaló anteriormente, los primeros fondos serían suministrados por la Provincia a la Comisión de Monumentos correspondiente. Empero, el Gobierno buscó la asignación de un presupuesto específico para el financiamiento de las labores de evaluación, protección, siendo este el principal beneficio que tendrían los monumentos nacionales.⁵⁰

Sin embargo, mientras la cuestión económica era resuelta por el Estado, el nombramiento de la catedral como Monumento Nacional tuvo como consecuencia inmediata un trasvase de competencias en la vigilancia del edificio. En este caso, y de forma similar al de otros edificios religiosos, el resguardo del templo pasaría del Cabildo Catedralicio a la Comisión de Monumentos a través de la Comisión Provincial de Monumentos de León. Con ello, el Gobierno estaría facultado, por medio de distintas dependencias, para nombrar a los arquitectos de la catedral, autorizar los proyectos y los presupuestos correspondientes, así como supervisar las labores que estos realizaran durante su gestión. Asimismo, también quedaría asentado que la Real Academia de Bellas Artes intervendría en la restauración como principal cuerpo consultor.⁵¹

II.1.2 Los siguientes nombramientos de Monumentos Nacionales

La figura jurídica del Monumento Nacional, fue una de las más importantes en lo referente a las políticas culturales del siglo XIX y principios del XX, y serviría como antecedente de la creación de políticas patrimoniales de las siguientes décadas. Sin embargo, al hacer una revisión de los criterios usados por la Comisión de Monumentos para otorgarlos, es posible observar que no hubo principios definidos para ello. Esto, vuelve al problema de que tampoco

⁵⁰ Ignacio González-Varas Ibáñez, “La Edad Contemporánea (1859-1901). El debate sobre la recuperación ideal del modelo gótico”, en Manuel Valdés (coord.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, Santiago García, 1994, p. 232.

⁵¹ *Idem.*

es claro qué monumentos eran meritorios de ser distinguidos de tal forma. Pese a ello, se pueden agrupar los nombramientos en función de las diversas etapas de la Comisión, así como asentar algunos de los datos acerca de los 80 monumentos declarados entre 1844 y 1900. Se debe destacar que la gran mayoría de estos monumentos proceden de época medieval, mismos que durante varios siglos estuvieron únicamente bajo el cuidado de la Iglesia; después, en un número muy inferior, se encuentran aquellos del denominado Renacimiento español, y sólo uno de época romana.⁵²

De igual forma que aconteció en Alemania, Francia e Inglaterra, los primeros edificios en ser nombrados monumentos históricos y artísticos o nacionales fueron los provenientes de la Edad Media al considerarse que estos eran el rastro más antiguo de una producción artística nacional. Sin embargo, la creación de instancias como la Comisión que permitieran una intervención de estos edificios, involucrando un financiamiento estatal, implicó un convencimiento de las instituciones de la importancia de su preservación para devolverles su “lugar” en la historia de la arquitectura española y la historia de España, pero también de ponerlos al alcance de un público más amplio, al interior y exterior de la nación.⁵³

Los años de 1844 a 1865 marcaron la primera etapa de la existencia de la Comisión de Monumentos. En ésta, fueron nombrados solamente cinco edificios como Monumentos Nacionales: la catedral de León (1844), el convento de San Marcos de León (1845), el monasterio de Santa María de la Rábida (1856), la cartuja de Santa María de la Defensa (1856), y el castillo de San Servando (1864). Es probable que el nombramiento de estos se debiera a la injerencia del Ministerio de Gracia y Justicia, o bien que los informes fueron los primeros en llegar a la Comisión Central. El motivo de haber sido tan pocos puede deberse a la burocracia que debían enfrentar las provincias para lograr obtener algún presupuesto.⁵⁴

A partir de 1865, se puede hablar de una segunda etapa en la historia de la Comisión, al sumarse la participación de la Real Academia de la Historia. En ésta, se comenzaron a emitir informes sobre monumentos arquitectónicos para la formación de los expedientes de declaración, como una forma más eficaz de atender las demandas de las provincias sobre la

⁵² Para revisar la lista de Monumentos Nacionales declarados entre 1844 y 1900, *vid.* Anexo 5. Esta lista queda limitada hasta 1900 debido a una pausa breve de estas labores, en que se modificaron los criterios para su obtención. Estos se extendieron hasta 1935 en que fueron interrumpidos; en 1985 se sustituyó por la figura jurídica de Bien de Interés Cultural.

⁵³ Thiesse, *op.cit.*, p. 141-151.

⁵⁴ *Vid. supra.* Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos.

preservación. Esto, derivó en la declaración de once edificios más hasta 1876. Sin embargo, en años inmediatos, se solicitó que ambas academias informasen sobre el mismo bien, aunque en la mayoría de las ocasiones, la de Bellas Artes fue la única que lo realizó.

Es necesario remarcar el hecho de que para estos años, aún no existía una normativa clara que definiese las características para otorgar el nombramiento, así como los privilegios que gozarían los edificios, ni se hicieron nuevas inversiones para su restauración.⁵⁵ Aunado a las problemáticas internas sobre el funcionamiento de la Comisión, se debe añadir que, en ese momento, se comenzaron a derribar edificios por orden de las autoridades locales con el fin de construir nuevos caminos y edificios. Al calor de estos acontecimientos, es que algunos de los nombramientos conferidos en estos años fueron posibles.⁵⁶

En 1877, la Real Academia de Bellas Artes logró impulsar el número de declaraciones de Monumentos Nacionales a partir del inicio de la publicación de las reales órdenes en la *Gaceta de Madrid* junto con los dictámenes que fundamentaron la distinción.⁵⁷ Esto tuvo el objetivo de que los nombramientos tuvieran el suficiente eco para lograr destinar recursos a su restauración. Para proceder a la obtención de estos, se estipuló que debía realizarse de un informe detallado del estado del edificio, así como un proyecto y presupuesto; este debía elevarse a las Academias de Bellas Artes y de la Historia, y al Estado, para ser dictaminados.⁵⁸ Entre ese año y 1899 se sumaron a la lista de monumentos 63 edificios.⁵⁹

El cambio de siglo trajo consigo una ruptura en el funcionamiento de la Comisión en todos sus niveles. Se insistió en la necesidad de realizar catalogaciones de manera más eficaz en las provincias.⁶⁰ Es por ello que la labor de esta instancia fuera la realización de estas

⁵⁵ Ordieres, *op.cit.*, p. 86.

⁵⁶ José Grahit y Grau, *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona. Memoria de la labor realizada por la misma en el primer siglo de existencia (1844-1944)*, Barcelona, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, 1947, p. 41-42.

⁵⁷ Ordieres, *loc.cit.*, p. 89. Al corroborar la información ofrecida por la autora en la publicación de la *Gaceta de Madrid*, solamente durante los primeros años en que se tomó esta medida, es que los informes realizados por las comisiones provinciales fueron publicados en este medio. Paulatinamente, sólo se publicó la Real Orden.

⁵⁸ Grahit, *loc.cit.*, p. 55.

⁵⁹ En 1877 hubo dos casos con gran resonancia donde existieron proyectos de demolición de edificios de gran valor histórico y artístico por parte de las autoridades municipales, y que fueron interrumpidos gracias a los pronto informes de las Comisiones Provinciales y a la atención por parte de la Comisión, y las instancias que en esta intervenían: la Sinagoga del Tránsito en Toledo, y el Arco medieval de San Lorenzo en Jaén. Pese a que el presupuesto otorgado, en los años subsecuentes, para la restauración de edificios fue muy reducido, en ambos casos se pudieron destinar fondos para su intervención. *Vid.* Ordieres, *loc.cit.*, p. 90.

⁶⁰ La realización de las catalogaciones provinciales fueron aprobadas por la Real Orden de 1 de junio de 1900. María del Puy Huici Goñi, "Las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos con especial referencia a la Comisión de Navarra", en *Príncipe de Viana*, Año n. 51, n. 189, 1990, p. 128.

tareas en vez de los nombramientos. En ese año sólo fue designado como monumento un solo edificio: la Ermita de El Cristo de la Luz, de Toledo. Estos se retomaron dos años después, sólo que los criterios usados para proceder a la declaración de Monumento Nacional fueron modificados. Estos cambios tuvieron el objetivo de introducir inspecciones más profundas a los edificios para la emisión los informes y la realización de intervenciones arqueológicas.⁶¹

Si bien estas declaraciones fueron un primer paso para la protección de los edificios, de estos 80 monumentos, pocos casos se pueden catalogar como excepcionales en el esmero que las autoridades tuvieron para proceder en sus restauraciones. Una de las edificaciones que más ha llamado la atención de los estudiosos es la catedral de León. La razón es el interés que las instituciones, los eruditos y la prensa pusieron a lo largo de todo el proceso, mismos, que se convirtieron en puntos de vista en constante tensión. Además, la complejidad técnica que supuso la intervención de la catedral,⁶² obligaron a los arquitectos partícipes a repensar los conocimientos que, hasta ese momento, se tenían de las estructuras góticas en España.

II.2 LAS PRIMERAS INTERVENCIONES A LA CATEDRAL DE LEÓN

En los primeros años posteriores al nombramiento de Monumento Nacional, la catedral de León atravesó por cambios continuos que terminaron por afectar su construcción. También se caracterizaron por una intervención más activa del Gobierno y algunas confrontaciones entre el Cabildo y la Real Academia. Así pues, la primera acción realizada por el Gobierno fue la confirmación del nombramiento por Real Orden de 24 de septiembre de 1845, con la que la catedral quedaba bajo la vigilancia de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de León. Sin embargo, los alcances de esta, serían muy limitados.⁶³

Por ello, el Cabildo Catedralicio, al contar con el apoyo del Gobierno, solicitó que se armara un expediente del edificio el 1 de junio de 1846 al leonés Joaquín Díaz Caneja, Ministro de Gracia y Justicia, para que éste a su vez transmitiera dicha petición a la Reina Isabel II. Esta acción tuvo como objetivo lograr que se destinaran los fondos necesarios para proceder a la realización de una restauración de la catedral. En esta solicitud, se anexó un informe realizado por Manuel Ibáñez que mencionaba la existencia de severos daños en la

⁶¹ *Ibidem*, p. 10-11.

⁶² Ignacio González-Varas Ibáñez, *La catedral de León. El sueño de la razón*, León, Edilesa, 2001, p. 100.

⁶³ Navascués, *op.cit.*, p. 43.

fachada meridional, causados, según el arquitecto, por la reconstrucción del hastial realizada a mediados del siglo XVIII.⁶⁴ El mismo Ibáñez presentó un proyecto que consistía en el apeo del cuerpo del hastial, y un presupuesto de aproximadamente seis mil reales.⁶⁵

Al liberarse los fondos solicitados en 1847, el Cabildo nombró a Ibáñez arquitecto de la catedral, sin embargo este murió al poco tiempo y sin haber iniciado las obras. En consecuencia, el Cabildo convocó a dos arquitectos y religiosos para la restauración: al benedictino Miguel Echano y al jesuita Perfecto Sánchez Ibáñez, este último, hijo de Sánchez Pertejo. Las labores iniciaron en 1848 con un estudio parcial sobre el brazo sur en el que se determinó que sólo era necesario realizar obras para consolidar dicha sección. No obstante, estos trabajos estuvieron enfocados en lograr una coherencia formal, al proceder a reconstruir el rosetón y así lograr un mayor equilibrio estructural y estético entre el lado norte y el lado sur de la catedral.⁶⁶ Ello, marcó un cambio en los principios y objetivos que se usaron en la restauración durante los siguientes años.

II.2.1 La participación del Ministerio de Gracia y Justicia y de la Real Academia

Las obras parciales bajo el control del Cabildo Catedralicio, en un primer momento parecieron detener el resquebrajamiento de la fábrica, sin embargo, en muy poco tiempo comenzó a ser evidente que se avecinaba la ruina inminente de la catedral. Tras el desprendimiento de fragmentos en el área del transepto, el Cabildo decidió tramitar un nuevo expediente para la restauración del edificio al enviar misivas al Ministerio de Gracia y Justicia, en las cuales se expuso el estado en que se encontraba la sede leonesa en 1857:

Es una cosa notoria en esta ciudad que las bóvedas de este alto templo que cubren el crucero sur, el sitio donde se haya el órgano y en el Presbiterio, al lado de la Epístola, así como en el arco toral de este mismo lado y en el anillo, pechinas y cúpula hacia esta parte tienen hendiduras considerables, de las cuales, de algún tiempo a esta parte se desprenden fragmentos con notable peligro de las personas que asisten a los oficios divinos, quienes por lo mismo se retraen de colocarse en los sitios indicados.⁶⁷

⁶⁴ Ignacio González-Varas Ibáñez, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, Universidad de León, 1993, <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/catedral-de-leon-historia-y-restauracion/html/indice.htm> (consultada 28 de febrero de 2017).

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Rivera, *op.cit.*, p. 160.

⁶⁷ “Súplica del Cabildo de la catedral de León. León, 22 de diciembre de 1857”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 009-1, f. A1-A2.

La apertura del rosetón, si bien no era la obra responsable del estado del edificio, sí había sido el factor que precipitó la aparición de hendiduras en el brazo sur y la cúpula. Sánchez Ibáñez, como solución provisional, colocó apeos en toda la zona del transepto, y estimó que la causa era que el brazo norte ejercía una mayor presión que el brazo sur.⁶⁸ Esto dio al Cabildo la idea de que los problemas constructivos no eran parciales, sino que era un problema de conjunto. En consecuencia, el 4 de abril de 1858, se encargó un reconocimiento a Mariano Álvarez Fernández, mismo que fue complementado con otro realizado el 12 de abril por Perfecto Sánchez Ibáñez.⁶⁹ Ambos señalaron la presencia de desplomes en el área de la cúpula y el transepto, y la inestabilidad de la fábrica, cuyo origen se encontraba en los cimientos, pero el deterioro de este se precipitó debido a las obras de Echano.

A partir de ese momento el Cabildo comenzó a enviar múltiples cartas a distintas instancias, así como a personajes con gran relevancia en la política, como Isabel II y Modesto Lafuente,⁷⁰ quien había sido Secretario de la Junta Diocesana de León durante el periodo de la desamortización de Mendizabal, y de relevancia religiosa, como el Patriarca de las Indias y el Arzobispo de Toledo.⁷¹ Esta acción tuvo el objetivo de que la mediación que estas figuras pudieran ejercer, sirviera para acelerar trámites, permisos y la intervención del edificio.

⁶⁸ Rivera, *loc.cit.*, p. 161.

⁶⁹ Demetrio de los Ríos, *La catedral de León*, t. II, Madrid, Imp. del S. Corazón de Jesús, 1895, p. 41-45.

⁷⁰ Modesto Lafuente y Zamalloa (1806-1866), es una de las figuras más importantes en el panorama historiográfico, político y periodístico del siglo XIX. Inició una carrera eclesiástica en los seminarios de León y Astorga, entrando en contacto con la postura liberal moderada. Al abandonar la carrera eclesiástica, comenzó con la política, ocupando algunos cargos en la provincia de León durante la regencia de María Cristina, ya identificado como isabelino y liberal. Fue durante este periodo que comenzó a publicar *Fray Gerundio*, un periódico de sátira política y costumbrismo, que más tarde imprimiría en Madrid.

El primer cargo que ocupó en la capital fue el de consejero de Instrucción Pública con el gobierno moderado; tras la Revolución del 54, como unionista, obtuvo un escaño por León, específicamente Astorga, cargo que le permitió exponer con una mayor resonancia los principios del liberalismo y el catolicismo como una vía que España debía seguir. Continuó con el cargo de Diputado hasta su muerte, incluyendo su participación en el Bienio Progresista. Además, en 1861, se le nombró Vicepresidente del Congreso. Entre otros cargos, también fue miembro del Consejo de Estado en 1865.

Como historiador, se destaca su obra *Historia General de España*. Fue académico numerario de la Real Academia de la Historia, y también perteneció a la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Juan Sisinio Pérez Garzón, “Modesto Lafuente Zamalloa”, en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, <http://www.rah.es/modesto-lafuente-zamalloa/> (consultada el 21 de agosto de 2017); Mónica Fuentes-Arboix, “La sátira política en “Fray Gerundio” (1837-1842) de Modesto Lafuente”, Tesis de Doctorado, Ohio State University, 2006, p. 3-10; Wulff, *op.cit.*, p. 108-115 y Álvarez, *op.cit.*, 201-204, 251, 278.

⁷¹ “Carta del Cabildo de la catedral de León al Patriarca de las Yndias. León, 4 de mayo de 1858”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 009-3, f. B1-B2, y “Respuesta del Arzobispado de Toledo al Cabildo de la catedral de León. Toledo, 13 de mayo de 1858”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 009-3, f. D1-D2.

Ejemplo de ello fue que, antes de dirigirse a la Comisión de Monumentos, el Cabildo envió misivas al Ministerio de Gracia y Justicia para la tramitación de un nuevo expediente, así como a los Diputados de la provincia de León con el propósito de que estos intercedieran ante el Gobierno para lograr se destinasen los bienes necesarios para el inicio de las obras.⁷²

La respuesta de los diputados de la provincia de León,⁷³ hacía énfasis en las dificultades económicas del Tesoro del Estado para cubrir los gastos de una restauración, y en general para la preservación de los bienes histórico y artístico españoles. Sin embargo, confirmaron que el expediente de la catedral de León se encontraba ya en San Fernando, órgano que debía de emitir su informe.⁷⁴ En conformidad con la Real Academia, la Reina aprobó con la Real Orden de 22 de mayo de 1858 el expediente para el inicio de la restauración. Sin embargo, la Sección de Arquitectura solicitó la organización de una comisión que realizase un reconocimiento de la catedral dada a la magnitud de la obra, misma que fue aprobada por el Gobierno el 6 de julio del mismo año, y como responsable se nombró a Narciso Pascual y Colomer auxiliado por José Díaz de Bustamante.⁷⁵

El arquitecto se trasladó a la ciudad de León el 29 de octubre de 1858. Al comparar este informe con los elaborados previamente, se puede aseverar que este fue uno de los estudios más exhaustivos realizados a la catedral hasta ese momento, debido a que su reconocimiento se basó en tres objetivos: examinar el estado en que se encontraba, encontrar las causas de su deterioro, y elaborar una propuesta para su adecuada intervención, para así “volver esta preciosa joya de las artes españolas a su primitiva estabilidad y a la completa seguridad que exige el sagrado uso a que se haya destinada”.⁷⁶

Pascual y Colomer localizó como los puntos más dañados de la catedral la fachada meridional, la fachada occidental y las bóvedas adyacentes a la cúpula. Las causas a las que

⁷² “Carta del Cabildo de la catedral de León a los Diputados de la Provincia. León, 1 de mayo de 1858”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 009-3, f. A1-A2.

⁷³ Durante el periodo comprendido entre 1858 a 1863, los diputados de la Provincia fueron Modesto Lafuente (Astorga); Anselmo Casado (La Bañeza); Segundo Sierra Pambley (León); Francisco Fernández Blanco (Murias de Paredes); Cayo Quiñones de León (Ponferrada); Juan Piñan Alonso de la Bárcena (Riaño); Manuel Panchón Macías (Valencia de Don Juan), y Juan Quiñones de León (Villafranca del Bierzo). Carmelo Lucas del Ser, “León en la Edad contemporánea”, en Jesús Fuentes Santamarta y Carmelo Lucas del Ser, *Historia de León. Edades Moderna y Contemporánea*, vol. III, León, La Crónica de León, 1997, p. 1027.

⁷⁴ Ignacio González-Varas Ibáñez, “Crónica de una empresa excepcional. La restauración decimonónica de la catedral”, en Carlos Estepa Díez, et al., *La catedral de León: mil años de historia*, León, Edilesa, 2002, p. 367.

⁷⁵ Rivera, *op.cit.*, p. 163.

⁷⁶ “Carta de Narciso Pascual y Colomer al Obispo de León. Madrid, 25 de octubre de 1858”, ARASF, sig. 2-42-1.

atribuyó este deterioro fueron la falta de resistencia de los arcos torales del crucero debido a que los muros, por su ligereza, no eran capaces de soportar los empujes del edificio.⁷⁷ Las reparaciones propuestas por el arquitecto consistían en la consolidación de la fábrica, para así “volver sus fábricas a su primitivo estado, para darlas al menos la más completa estabilidad, sin que sea necesario ni derribar nada de lo ya existente”.⁷⁸

El 10 de enero de 1859 fue creada la Junta de restauración de la catedral de León, dirigida por el obispo de esta diócesis, Joaquín Barbajero Villar, e integrada por miembros eclesiásticos. La primera acción realizada por la Junta fue encargar la realización de las obras a Perfecto Sánchez Ibáñez, mismo que comenzó con los preparativos para la reparación de las bóvedas. Sin embargo, se hizo notorio que estas obras resultaron insuficientes para detener la ruina de la catedral, pues el Obispo leonés notificó al Ministro de Gracia y Justicia que, el 31 de enero de ese año, sobrevino el desplome de una de las bóvedas:

Hallándose los operarios ocupados en los trabajos de preparar la enorme andamiada para el apeo y reparación de la arista y bóveda [...] en la tarde del 31 de Enero último, se notó que la parte resentida se desprendía porción considerable de tierra, y fue forzoso mandarles retirar en obviación de toda desgracia personal. En seguida y muy cerca de las ocho de la noche se desplomó dicha arista y parte de la bóveda contigua, causando únicamente una pequeña lesión en el órgano y algún deterioro en el andamio levantado.⁷⁹

Este acontecimiento trajo consigo la preocupación de que otras secciones tuvieran el mismo destino. Por ello, Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duque de Rivas, Presidente de la Real Academia de San Fernando y de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, se dirigió el 7 de marzo de 1859 al Ministro de Gracia y Justicia con el propósito de enfatizar el carácter “nacional, artístico y religioso” de la restauración y la necesidad de designar a un arquitecto que comenzara las obras.⁸⁰ Estas palabras apelan a los principios con los que la Comisión de Monumentos se fundó, pero también son un testimonio de la significación que estas empresas tendrían para la Real Academia.

Sin embargo, para el mes de abril, aún no había sido designado un arquitecto que llevara a cabo la restauración. Por ello, el Obispo le solicitó al Ministro de Gracia y Justicia

⁷⁷ González-Varas, “La Edad...”, p. 253-254.

⁷⁸ “Carta de Narciso...”, *loc.cit.*

⁷⁹ “Carta del Obispo de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 18 de febrero de 1859”, Archivo General de la Administración (Educación y Ciencia) (AGA (E. y C.) en adelante), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

⁸⁰ *Idem.*

designara a un arquitecto, o bien, que le autorizara nombrar a Perfecto Sánchez Ibáñez como director.⁸¹ Con el fin de comenzar los trabajos, en un acta fechada en 10 de mayo de 1859, se asentaron las observaciones de este último arquitecto sobre el estado del edificio y se concluyó que el proyecto de Pascual y Colomer resultaría insuficiente para evitar la ruina.⁸² Por ello, tras la discusión de una terna, Matías Laviña Blasco fue nombrado arquitecto restaurador de la “Santa Yglesia catedral de León” por Real Orden de 3 de mayo.

II.3 MATÍAS LAVIÑA BLASCO: UNA EDAD MEDIA A TRAVÉS DEL CLASICISMO (1859-1868)

Vicente Lamperéz y Romea, uno de los más notables arquitectos e historiadores del arte de principios del siglo XX en España, escribió en 1901 un vasto artículo titulado “La Restauración de la Catedral de León”, en el cual narró desde su cercanía al edificio,⁸³ cómo fue que se llevó a cabo este proceso. Al llegar al nombramiento de Matías Laviña Blasco (1796-1868), lo describe como un “hombre educado en la escuela clásica, [pero] no era el más apto para *sentir* el arte ojival”.⁸⁴ No obstante, también menciona que

[...] sus conocimientos técnicos, su escrupulosidad y su inteligencia clarísima sirvieron para llevar á efecto la primera parte de la tarea que allí se le presentaba [...] trabajos abundantes en dificultades y peligros, por tratarse de fábricas ruinosas, y no contar con grandes recursos materiales.⁸⁵

Matías Laviña fue un arquitecto formado bajo los preceptos clasicistas tradicionales en la Academia de San Luis de Zaragoza y en la Academia de San Lucas de Roma,⁸⁶ académico

⁸¹ “Carta del Obispo de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 28 de abril de 1859”, AGA, (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

⁸² González-Varas, *La catedral...*

⁸³ Uno de los principales maestros que tuvo Vicente Lamperéz y Romea, en especial en su formación como restaurador fue con Demetrio de los Ríos y Serrano, en especial durante el periodo que este último estuvo al frente de las obras en la catedral de León. Lamperéz fue su auxiliar en esos años del proceso. Sobre esta fase de la restauración, se tratará en el Capítulo III. *Vid.* Javier Rivera Blanco, “El comienzo de la arquitectura en España, Vicente Lamperéz y Romea”, en María del Pilar Biel Ibáñez y Ascención Hernández Martínez, (coords.), *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española: [Seminario celebrado en Zaragoza los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2009]*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011, p. 66.

⁸⁴ Vicente Lamperéz y Romea “La Restauración de la Catedral de León”, en *Arquitectura y Construcción*, Año V, n. 93, 8 de enero de 1901, p. 10.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ El pensamiento arquitectónico en España comenzó a vislumbrar sus primeras transformaciones en la década de 1830, coincidente con el año en que Matías Laviña volvió a España tras su estadía en Roma, de ahí que

de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y con una amplia trayectoria en importantes edificaciones en algunos puntos del territorio español,⁸⁷ que a sus sesenta y tres años, se colocaría al frente de la restauración de un edificio medieval seriamente dañado, materia de la que poca experiencia tenía.⁸⁸ Para comprender el porqué de su nombramiento, es necesario enfatizar que no existían arquitectos especialistas en edificios medievales en España en ese momento. Pero, debido a la amplia y consolidada carrera del arquitecto aragonés, se pensó en él como la figura que podría solucionar los problemas del edificio.

Como ya se ha mencionado, el 3 de mayo de 1859 por Real Orden, Matías Laviña fue designado director de la restauración y el 28 de ese mismo mes ya se encontraba en la ciudad de León para comenzar los reconocimientos al edificio. Dichos exámenes sobre la catedral se llevaron a cabo desde junio de 1859 hasta diciembre de 1860. Los primeros fueron efectuados sobre los puntos estudiados e intervenidos por Pascual y Colomer y Sánchez Ibáñez. Sobre esto, manifestó a Antonio Ibarrola, del Ministerio de Gracia y Justicia, que “[...] he tenido ocasión de examinar con más detención este clásico monumento capaz de abatir el ánimo más intrépido por la deplorable situación en que se halla”.⁸⁹

En dicho reconocimiento descartó, tras un reconocimiento parcial de los cimientos, que estos fueran la causa del estado de la catedral,⁹⁰ por lo que atribuyó los daños a problemas constructivos, en especial la esbeltez del edificio que lo hacía incapaz de contener los empujes y contrarrestos a que se veía sometido tras las obras de los siglos XVI al XVIII. Como consecuencia, el arquitecto pudo observar que los pilares de la nave principal se comenzaron a curvar al igual que los pilares torales o del crucero, los cuales ya presentaban

permaneciera ajeno a éstas. Uno de los motivos de este cambio fue el asentamiento de las ideas románticas llevadas a España por Valentín de Cardenera, Pedro de Madrazo, Francisco Pi i Margall, mismos que trajeron consigo el problema de la historia como punto focal de la reflexión en torno a la arquitectura, así como la idea de “monumento”. Dichas ideas se consolidarían en revistas como *El Artista*, publicaciones como *Recuerdos y bellezas de España*, así como en la Escuela de Arquitectura. González-Varas, *La catedral...*

⁸⁷ Una breve semblanza biográfica sobre Matías Laviña Blasco se localiza en Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Institutos de Estudios Madrileños, 1973, p. 101-103, y Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura española. 1808-1914*, vol. XXXV, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 212-217. (Summa Artis)

⁸⁸ González-Varas, “La Edad...”, p. 256. Esta carencia fue remarcada tanto por sus sucesores, Juan de Madrazo, Demetrio de los Ríos y Juan Bautista Lázaro, como autores contemporáneos, principalmente Ignacio González-Varas y Javier Rivera, han remarcado constantemente.

⁸⁹ “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 2 de junio de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

⁹⁰ Posteriormente, sus sucesores Demetrio de los Ríos y Juan Bautista Lázaro contradijeron estos informes con nuevos estudios completos de la cimentación de la catedral, atribuyéndole a esto ser uno de los factores principales de la ruina del edificio, aunque no en su totalidad.

un severo daño al no poder contener la excesiva carga [Imagen 5]. Pese a sus estudios, manifestó en una carta a Ibarrola que algunos, probablemente los miembros del Cabildo Catedralicio ya que estos aún se encontraban renuentes a que él dirigiera la restauración de la catedral ante una clara preferencia por Perfecto Sánchez Ibáñez, consideraron que dicho daño no existía:

Y tan sensible se manifiesta su curvatura que ha dado lugar a creer aún a personas de cierta nota, que esta no es eventual sino dada en su origen expresamente, pero bastó observar los pilares de los ángulos interiores que forman parte de la pared de la fachada poniente, los cuales se hallan en perfectamente a plomo contradicción de tan absurda opinión.⁹¹



Imagen 5

Curvatura de uno de los pilares torales del crucero ocasionado por la carga de los pilastrones. “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 26 de julio de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

Sin embargo, el mayor problema que Matías Laviña detectó fue la cúpula de media naranja que se apoyaba sobre el crucero. Desde sus primeros informes, hizo notar que esta era la causante de las curvaturas en las pilas, pero también presentaba una serie de daños estructurales importantes. Pese a que el estado material sería un argumento de suficiente peso para proceder a su desmonte, las razones para proceder de esa forma fueron estilísticas, pues consideró que esta rompía de forma drástica con el estilo imperante:

Dicha cúpula construida a mediados del pasado siglo es un verdadero plastón grecorromano que ni aun fundada sobre otra fábrica de su género merecería conservarse atendido su mal estado y tanto menos lo merece en el caso presente, porque una lamente podrían apearse los arcos torales que la apoyan y deben reconstruirse de nuevo.

⁹¹ “Carta”, *loc.cit.*

Descargados de este peso, se facilita y asegura la reconstrucción, se alivia también el empuje que ejerce sobre las áreas del crucero por aquel lado más resentido correspondiente las pilastrón de la fachada meridional, que como he dicho está muy resentido y es primer daño que debe repararse. Razones todas que en mi pobre opinión, inducen a la demolición de la referida cúpula.⁹²

El 25 de julio de 1859 comenzaron los preparativos para desmontar los cuatro pilastrones del crucero, ello sin presentar un proyecto al Gobierno y “sin perjuicio de haber de dar cuenta a la Real Academia en su día de las razones convincentes que a esto obligaban”.⁹³ Estas obras concluyeron en torno al 19 de noviembre de ese mismo año; pese a las críticas que sobrevinieron al arquitecto, según comentó en su memoria de restauración, la fábrica permaneció veinte meses sin movimiento alguno, lo cual consideró como una prueba de que los pilastrones eran los responsables de la ruina de la catedral.⁹⁴

El 14 de marzo de 1861, Matías Laviña emitió su informe al Ministerio de Gracia y Justicia y a la Real Academia de Bellas Artes sobre el estado de la catedral, así como su proyecto de restauración, mismo que fue aprobado el 5 de mayo de ese mismo año. Entre los muchos aspectos de importancia de este documento, se puede destacar que, como una forma de justificar las acciones que emprendería en la restauración, situó a la catedral como un referente histórico y arquitectónico de la Edad Media:

Apenas esta joya afiligranada acababa de construirse fue ya víctima de las terribles guerras que ensangrentaron nuestro suelo en la edad media. Una de las facciones que pretendía la Corona de León á fines del siglo 13, se apoderó y formó de ella el principal baluarte de su defensa, y con su encarnizada lucha, no pudieron menos a resistirse mucho las techumbres y las bóvedas, hallándolas y percutiéndolas con el tráfico y sacudimiento de las máquinas de guerra y ser mutiladas algunas de sus obras por la barbarie de la soldadesca.⁹⁵

Además, en esta breve descripción histórica, el arquitecto aragonés estableció una crítica a los añadidos realizados a partir del siglo XVI a principios del siglo XVII, ya que para él, el estilo que se desarrolló en ese momento “anuncia ya su decadencia”.⁹⁶ En cuanto

⁹² *Idem.*

⁹³ Matías Laviña, *La catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*, Madrid, Eduardo de Medina Editor, 1876, p. 56.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁹⁵ Matías Laviña, “Proyecto de restauración de la Sta. Yglesia Catedral de León. 14 de marzo de 1861”, ARASF, sig. 2-42-1.

⁹⁶ *Idem.*

a las obras del siglo XVIII, su opinión negativa es más evidente, pues no sólo calificaba a la etapa barroca-churrigueresca como la causante de la ruina de la catedral leonesa, sino que además juzgó que éstos estaban mal ejecutados. También, estos añadidos conferían una mala imagen al templo y rompían con la unidad de estilo, la cual comenzó a tomar gran relevancia en su proyecto al convertirse, tras el salvamento de la catedral, en su objetivo principal.

Sin embargo, es necesario señalar que, desde la perspectiva de Laviña, esta crítica al barroco partió de su misma formación académica, pues el clasicismo, estilo en el que se centraron las academias de arte, se desarrolló como una reacción al barroco, y no de la crítica que los llamados románticos realizaron a este estilo. Ello se debe a que al pasar la mayor parte de su formación académica en Roma, se mantuvo al margen de este movimiento.⁹⁷

En cuanto a la intervención que el arquitecto buscó poner en práctica en las obras de la catedral, en su proyecto propuso dos posibles vías, expuestas en forma dispar y favorablemente a una de las alternativas presentadas. La primera de ellas era la “conservación” o “emborronado” que consistía en la colocación de un sistema de atirantado con hierro galvanizado, mismo que iría ataladrado en diversos puntos del templo para evitar el movimiento de la fábrica. Para Laviña, el optar por esta alternativa, era poco atractivo debido a su dudosa eficacia. Por ello, su recomendación era el proseguir con la segunda opción: la “restauración”.

II.3.1 “Un edificio herido de muerte”⁹⁸: Los desmontes como medida de restauración

Esta alternativa para la intervención del edificio, consistía en el desmonte de todos los elementos que estuvieran debilitados y malogrados, es decir, la totalidad de la fachada sur y la cúpula.⁹⁹ La forma de justificar su preferencia a esta vía fue que las obras previas realizadas en los pilastrones detuvieron el movimiento de la fábrica. También, la justificó con un

⁹⁷ Específicamente se puede citar a Silvia García Alcázar, quien propone que la crítica al barroco durante el siglo XIX se realizó en mayor medida del extranjero, ya que en este último territorio, dicho estilo había tenido un ávido desarrollo. A su vez, también menciona que el movimiento romántico fue el que fraguó esta crítica a dicho estilo, sin considerar que la propia tradición académica de San Fernando ya había consolidado su postura respecto de este estilo. *Cfr.* Silvia García Alcázar, *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, p. 261, 263.

⁹⁸ Laviña, *La catedral...*, p. 61.

⁹⁹ Laviña, “Proyecto...”.

dictamen facultativo de 1734, ordenado por el Concejo de Castilla, en el que se concluyó que los pilastres y la cúpula eran la causa de la ruina del templo.¹⁰⁰ En cuanto a la reconstrucción de la cúpula,¹⁰¹ Matías Laviña envió una proyección con el propósito de que la Sección de Arquitectura le autorizara proseguir con su construcción [Imagen 6].

Como parte de los procedimientos que debían realizarse para la aprobación de proyectos, el Ministerio de Gracia y Justicia remitió el informe a la Real Academia de San Fernando el 14 de marzo de 1861. Su revisión se inició en la Junta General celebrada el 5 de mayo, y emitió su resolución el 10 de mayo. Al ser admitido por esta instancia, se regresó al Ministerio para su aprobación, misma que fue emitida el 26 de julio de 1861 por Real Orden, es decir, ocho meses después de que el arquitecto aragonés lo enviase a Madrid.¹⁰²

La Academia resolvió apoyar la alternativa de los desmontes. El proseguir con acciones radicales como la “destrucción de todos los cuerpos heterogéneos”,¹⁰³ permitiría dotar a la catedral de una unidad de estilo al seguir los preceptos de ese “sólo y único pensamiento artístico”.¹⁰⁴ No obstante, hubo constantes tensiones entre las ideas clasicistas-vitruvianas y las nuevas propuestas de intervención del monumento.¹⁰⁵ Además, al tratarse de una de las primeras restauraciones ejecutadas con la supervisión de esta institución, esta propuesta se podría convertir en modelo para las intervenciones posteriores.

Es necesario recordar que, ante el hecho de que los arquitectos no contaban con experiencia en la intervención de edificios góticos, cuyo sistema constructivo guarda enormes diferencias con el de edificios neoclásicos, por ejemplo, era necesario la implementación de nuevas técnicas que permitieran restituirle su unidad, más en el sentido de su estilo que de su sistema. De esta manera, si la restauración de la catedral de León era exitosa con el uso de las técnicas implementadas por Laviña, podrían utilizarse en la restauración de otros edificios del mismo estilo.

¹⁰⁰ Laviña, *loc.cit.*, p. 60. Dicho dictamen no ha podido ser cotejado en el Archivo Catedralicio de León al no ser ubicado en los índices correspondientes a esos años.

¹⁰¹ “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 26 de julio de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹⁰² González-Varas, *La catedral...*

¹⁰³ “Resolución de la Real Academia de San Fernando al Ministerio de Gracia y Justicia. Madrid, 10 de mayo de 1861”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1. Este documento se encuentra copiado en ARASF, sig. 2-42-1.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Ignacio González-Varas Ibáñez, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito, 1996, p. 60-74.



Imagen 3 (Detalle) – Imagen 6
 Proyección de la cúpula, en corte transversal, realizado por Matías Laviña, 1859.
 Comparación con la cúpula de Juan de Naveda, derribada por Laviña.
 ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Planos, R.(P) 021r.

Ello, también tenía implicaciones inherentes en la valoración de los agregados realizados después de la época medieval, ya que en el documento se menciona que “[...] las obras agregadas a la principal o primitiva desde mediados del siglo XV en adelante, no solamente han producido el daño de desfigurar y afear tan bello edificio con impropios y anacrónicos borrones, sino que han influido fatalmente contra su solidez y seguridad”.¹⁰⁶ Con estos argumentos, se buscó justificar que todas estas secciones debían ser destruidas, puesto que, como se mencionó en páginas anteriores, en estos primeros años de la restauración, el

¹⁰⁶ “Resolución...”, *loc.cit.*

salvamento del edificio estuvo ligado a la aspiración de “recuperar” la imagen de un edificio gótico, ojival en términos de la época, puro. Cabe añadir que, por tanto, para el arquitecto, la restauración, al igual que los arquitectos del neoclásico, era “la necesidad de rescatar a un edificio del pasado, parcialmente perdido o lacerado, enfrentado a la posibilidad global de recobrarlo realmente”.¹⁰⁷

Si bien la medida de desmonte fue aceptada por la Academia, esta se opuso a un elemento del proyecto de Matías Laviña: la elevación de la cúpula.

[...] la sección no puede menos de oponerse decididamente a la erección de toda cúpula cualquiera que fuese su forma y carácter y cree hacer justicia al Sr. Laviña juzgando que si se ha prestado a idearla habrá sido tan solo cediendo a instancias o exigencias de personas poco versadas en la historia del arte y que miran como un carácter distintivo de las catedrales cristianas la cúpula que ordinariamente no tuvieron en su origen las del género vulgarmente llamado gótico.¹⁰⁸

Esto demuestra que, dentro de las apreciaciones y concepciones del arte ojival, había ciertos desacuerdos. La idea inicial de Laviña con esta proyección fue que una vez suprimidas “todas las adiciones viciosas e impropias de su carácter original”,¹⁰⁹ debían de iniciarse obras que permitieran “devolver a la catedral su prístino estado”.¹¹⁰ En contraste, las críticas de la Real Academia estaban basadas en que el arquitecto aragonés presentó modelos sin conocer a profundidad el estilo. En efecto, la propuesta de la institución era que el área del crucero debía cerrarse con una bóveda de arista, decorada con aristones a modo de replicar las bóvedas del templo y que parecieran construidas en la misma época.¹¹¹

Aprobado el proyecto, a principios de septiembre de 1861 se desmontó la linterna, y para el 23 noviembre de ese año, casi sin ningún apoyo, la cúpula.¹¹² En 1862 se iniciaron

¹⁰⁷ Antón Capitel, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 17.

¹⁰⁸ “Resolución...”, *loc.cit.*

¹⁰⁹ Laviña, *La catedral...*, p. 59.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ “Resolución...”. Sin embargo, el proyecto remitido por la Academia presentaba algunos problemas, ya que, en el gótico clásico y radiante, periodo estilístico en el que se puede situar a la catedral de León, esta no poseía bóvedas de aristas, sino bóvedas de crucería, cuyas nervaduras no son un elemento decorativo, sino que estas permiten elevar a una mayor altura la construcción y sostener el peso de las bóvedas. Pese al “purismo arqueológico”, en el que la Academia se basaba, apenas se estaba explorando el funcionamiento de las construcciones góticas. Pedro Navascués Palacio, “La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950”, en Luis Caballero Zareda, *et al.*, *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987, p. 302-303.

¹¹² Laviña, *La catedral*, p. 67.

las obras de derribo del brazo sur, comenzando con las bóvedas, para dar paso al de los plementos, nervaduras, arbotantes y arcos torales dañados. Con el fin de cubrir todas estas secciones, se colocó un tejado provisional y se apuntalaron los arcos.

Para continuar con el plan propuesto, Laviña comenzó con el derribo del romanato y prosiguió con el rosetón hasta el área del triforio, lo que significó destruir la obra de Miguel Echano. El arquitecto afirmó que, “quitada esa postiza construcción apareció la primitiva original fachada, igual perfectamente a la del brazo Norte, como ya estaba previsto y tal cual deberá quedar en la restauración según se tiene aprobado”¹¹³. No obstante, esta acción reveló que las hendiduras eran más profundas de lo que había estimado, por lo que se desmontaron las portadas, mismas que fueron guardadas hasta la finalización de las obras.¹¹⁴ Por último, tras la colocación de un complejo andamiaje, se derrumbó una de las estructuras que más problemas había causado a los arquitectos hasta ese momento, el “caracol de la muerte”. Con ello, se concluyó la primera etapa del plan presupuestado por el arquitecto.

La serie de derribos y desmontes ejecutados por Matías Laviña en el lapso de dos años, demostraron sin lugar a dudas su habilidad como arquitecto al proceder sin grandes dificultades en una empresa con riesgos significativos. No obstante, una medida tan radical como eliminar elementos fundamentales propios de una construcción gótica, trajo consigo consecuencias que pusieron en riesgo la estabilidad de la catedral leonesa a largo plazo.

II.3.2 Las polémicas en torno a la restauración

Desde los primeros momentos, los criterios seguidos por el arquitecto aragonés para emprender la restauración de la catedral de León fueron objetos de numerosas críticas. Esto, como se ha podido explicar con anterioridad, implicó que Laviña argumentara su toma de decisiones con un estudio histórico y arquitectónico. Así que, pese a que institucionalmente contó con el apoyo para la ejecución de casi todo su proyecto, hubo detractores durante toda su gestión en un *crescendo* que involucró a diversos personajes e instituciones. Por ello, es importante repasar las principales polémicas suscitadas por la restauración emprendida por Matías Laviña, ya que estas dan cuenta de los distintos puntos de vista que se tenían en ese momento sobre cómo se debía de intervenir una catedral gótica y cual debía ser el edificio

¹¹³ *Ibidem*, p. 71.

¹¹⁴ Rivera, *Historia...*, p. 183.

resultante. Además, esta documentación también permite comprender cuáles eran las ideas que se iban generando en torno a estas construcciones y la época en la que se construyeron.

II.3.2.1 Las críticas locales sobre la restauración: Martín de Ochoa

La llegada de Matías Laviña a León, supuso un alivio para las autoridades eclesiásticas y locales, pues implicó que el nuevo arquitecto pondría una solución definitiva a los problemas de la catedral y la regresaría a su “más glorioso estado”. No obstante, el desmonte de los pilastrones anunció el camino que seguiría en los próximos años. En consecuencia, Laviña comenzó a recibir críticas al considerarse que sus acciones implicaban la destrucción de elementos significativos del templo leonés. En estos primeros meses, uno de los principales detractores fue un erudito local llamado Martín de Ochoa.

El origen de esta rivalidad tuvo su origen previo al nombramiento de Matías Laviña. El 29 de abril de 1859, Ochoa remitió al Ministerio de Gracia y Justicia un proyecto de restauración con el propósito de ser nombrado Arquitecto director de las obras de la catedral de León. Su solución consistía en atar la cúpula para después colocar un sistema de embarramiento y atirantado en las secciones del edificio que presentaban un mayor daño; esto, según él, detendría el movimiento de la fábrica y permitiría reparar las bóvedas. Esta alternativa, planteaba la contención del edificio conservando todos sus elementos.¹¹⁵

Aunque en este mismo proyecto argumentara su viabilidad debido a su sencillez y economía, el propio Ministerio lo desestimó al considerar que los medios propuestos por Ochoa no solucionaban los problemas estructurales del templo leonés, ya que, según los reconocimientos efectuados por Narciso Pascual y Colomer, la causa de los daños se hallaba en los arcos torales.¹¹⁶ El 10 de mayo de ese mismo año, el nombramiento de Arquitecto de las obras recayó en Matías Laviña, quien, como se comentó páginas atrás, emprendió al poco tiempo el reconocimiento y los primeros desmontes.

Sin embargo, las pretensiones de Ochoa de participar en la restauración no cesaron con su proyecto, pues en julio de 1859 publicó una serie de artículos en un diario local donde abiertamente criticó el proceder de Laviña en la restauración de la catedral, con el propósito

¹¹⁵ Martín de Ochoa, “Proyecto de consolidación de la Catedral de León. León, 29 de abril de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹¹⁶ “Resolución del Ministerio de Gracia y Justicia sobre el Proyecto de Martín de Ochoa. Madrid, mayo de 1859”, ARASF, sig. 2-32-5.

de que se detuvieran los derribos. Entre los puntos que abordó en estos artículos, destacaba el considerar innecesario el desmonte de la cúpula y de los pilastrones para devolver al templo su estabilidad, ya que entendía que sólo se debían reparar los elementos dañados.¹¹⁷

A propósito de estos artículos, Laviña preparó una contestación a Ochoa, con el objetivo de dejar de lado la polémica con el personaje, aunque, al final, no la envió. A pesar de esta decisión, difundió que Martín de Ochoa no tenía título de arquitecto, por lo que sus opiniones carecían de validez.¹¹⁸ Por su parte, Martín de Ochoa contestó al arquitecto mediante un emisario y anuncios pegados en la catedral, en los cuales le anunciaba a Laviña que había sido nombrado arquitecto provincial de la Comisión de Monumentos por el Gobernador de la provincia.¹¹⁹ Posteriormente, también lo hizo en un artículo en el que explicaba su formación profesional y su competencia para intervenir en la restauración.¹²⁰

La argumentación de su postura también estuvo basada en los conocimientos que tenía sobre el arte gótico, no a nivel estilístico sino a nivel material. De tal forma que, para Ochoa, la estructura de la catedral podía soportar los añadidos posteriores, pero su desmonte afectaría el sistema constructivo del edificio:

[...] esa demolición debe detenerse porque es, no un absurdo, sino una barbarie embozada con el nombre de las cosas; los chapiteles son necesarios para igualar la potencia con la resistencia, que en el momento que desaparezcan quedan destruidas las fuerzas, porque en los edificios góticos estuvo y está admitida la práctica de disminuir el grueso de los manchones para dar hermosura y lozanía a la obra [...] el cálculo que formó el artífice nace de un principio fijo e invariable, que sobre el arranque de los chapiteles puede levantarse un nuevo templo sin lastimar el interior.¹²¹

¹¹⁷ De los artículos publicados por Ochoa, sólo se ha podido conservar uno publicado en el diario *El Anunciador Leonés*. Ello ha dado pie a suponer a Ignacio González-Varas Ibáñez, que el resto de los artículos fueron publicados en este mismo diario. Pese a esta circunstancia, se conoce parcialmente su contenido a partir de las referencias que Laviña hizo en su correspondencia con Antonio Ibarrola. González-Varas, *La catedral...*

¹¹⁸ “Carta..., 26 de julio de 1859”, *op.cit.*

¹¹⁹ Es necesario apuntar que el nombre de Martín de Ochoa no figura en la documentación de la Comisión provincial de Monumentos de León. “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 29 de julio de 1859”, en AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹²⁰ Martín de Ochoa, “El arquitecto”, en *El Anunciador leonés*, 10 de agosto de 1859, Año II, n. 122, p. 1-2. “El título de que goza el Sr. Martín de Ochoa es una excepción poco común que S.M. le ha concedido atendiendo a sus estudios y conocimientos. Mis atribuciones se extienden no solamente a proyectar, dirigir y edificar obras de utilidad pública y particular, sea de la clase que fueran, sino que puedo ejecutar cuantas operaciones pertenezcan a las ciencias físico-matemáticas...”. El recorte de dicho artículo se encuentra en la carta enviada por Matías Laviña a Antonio Ibarrola. “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 11 de agosto de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹²¹ *Idem.*

Estas palabras escritas por Martín de Ochoa estuvieron mayormente orientadas en la competencia del arquitecto para lograr la estabilidad del edificio sin sacrificar sus elementos constructivos. Éstas, sin embargo, no estuvieron desligadas de una valoración histórica y artística de la catedral leonesa, ya que se buscaba evitar desposeer a este edificio de cualquiera de sus partes, sin importar de qué época dataran. La razón que Ochoa encontró para justificar esta postura era que la fábrica de las catedrales estaba diseñada para soportar nuevas estructuras, ello ante la consciencia de que se realizaban agregados a este tipo de edificios, además de que estos tenían una importancia dentro del conjunto arquitectónico. Esto bien puede considerarse como una estimación del edificio como un documento, en el que su antigüedad y las huellas que el tiempo le imprimiera le añaden un valor a este, aunque en las fuentes dicho planteamiento no es mencionado explícitamente.

Si bien esta polémica no tuvo mayores consecuencias, ya que los desmontes en el edificio continuaron durante los siguientes dos años y en la documentación no se volvió a mencionar a este personaje, algunos de los argumentos enfocados en la consideración de la totalidad de los elementos constructivos como necesarios para la estabilidad del templo leonés, surgieron en otras críticas realizadas al arquitecto, en especial cuando el derrumbamiento de la catedral de León parecía ser inminente de nueva cuenta.¹²²

II.3.2.2 Una visión desde el extranjero: G. E. Street

La necesidad de ahondar en la historia de algunos periodos históricos y de sus vestigios, con objeto de elaborar un discurso visual a lo largo del siglo XIX, permitió la realización de los primeros estudios sobre arte, en forma de historias de los estilos, periodos y tipologías. Para la composición de estos, los autores emprendían viajes a distintos puntos de interés, los cuales les permitían conocer y ahondar en el conocimiento de temas específicos. Como parte de esta tendencia, George Edmund Street, quien se interesó ampliamente por la arquitectura gótica, publicó algunos textos donde, tras un análisis artístico-arqueológico y una revisión bibliográfica, reunió sus impresiones sobre las construcciones que consideró emblemáticas.

¹²² María Victoria Álvarez Rodríguez, “La huella de la catedral de León en las publicaciones periódicas del reinado isabelino y la asimilación del Romanticismo en España”, en *Studia Zamorensia*, v. 12, 2013, p. 237.

Así pues, uno de los trabajos que este autor inglés, publicado en 1865, estuvo dedicado a la arquitectura gótica española y nació como resultado de un viaje realizado en años previos.¹²³

Al llegar al comentario de la catedral de León, tras una breve descripción del entorno, realizó una severa crítica a Laviña e indirectamente a la Real Academia de San Fernando, ello a partir de sus impresiones tras su visita alrededor de 1861:

Desafortunadamente visité León un año tarde, porque llegué justo a tiempo para ver la catedral despojada de su transepto sur, que había sido derribado para salvarlo de su caída, y estaba siendo reconstruido bajo el cuidado del arquitecto madrileño— Señor Laviña. Vi sus planes y la obra que se estaba poniendo en su lugar, ¡y la vista me hizo desear con sinceridad doble haber estado allí antes de que él hubiera comenzado su trabajo! Aun en Inglaterra o en Francia, este trabajo estaría lleno de riesgos y bien podría alarmar a todos los amantes de nuestros viejos edificios; pero en España no hay en absoluto ninguna escuela para la educación de los arquitectos, el viejo arte nacional es poco comprendido y aparentemente muy poco estudiado, y no hay nuevas iglesias ni restauraciones menores sobre las cuales los arquitectos nativos puedan aprender. [...] en ningún país se ha hecho tan poco como en España durante el presente siglo. Sin embargo, en Inglaterra, a pocos de nosotros nos gustaría siquiera pensar en derribar y reconstruir todo un costado de la catedral, y pocos dudarían de que el arte y la historia mucho perderían en este proceso, incluso en manos del más hábil y conservador arquitecto.¹²⁴

La postura de Street partió de su propia formación, exponente del llamado *gothic revival*, así como de los procesos arquitectónicos que se llevaron a cabo en Inglaterra. Para ese momento, en Europa se habían desarrollado posturas teóricas sobre la intervención de edificios, con especial énfasis en aquellos provenientes de la Edad Media. Una de las más consolidadas en el mundo anglosajón fue postulada por John Ruskin en su ensayo *Las siete lámparas de la arquitectura* de 1849, misma que Street apoyaba.

¹²³ George Edmund Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, John Murray, 1865, p. v-viii. Es necesario apuntar que uno de los principales presupuestos de Street en esta obra fue la consideración del desarrollo arquitectónico del gótico en España como una “escuela impura”, idea que retomó de John Ruskin. Ello, sin embargo, no fue debatido en el ámbito artístico español.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 105-106. “Unfortunately I visited Leon a year too late, for I came just in time to see the cathedral bereft of its southern transept, which had been pulled down to save it from falling, and was being reconstructed under the care of Madrilenian architect—Señor Lavinia. I saw his plans and some of the work which was being put in its place, and the sight made me wish with double earnestness that I had been there before he had commenced his work! In England or in France such work would be full of risk, and might well fill all lovers of our buildings with alarm; but in Spain there is absolutely no school for the education of architects, the old national art is the little understood and apparently very little studied, and there are no new churches and no minor restorations on which the native architects may try their prentice hands. [...] in no country has so little been done as in Spain during the present century. Yet in England few of us would like to think of pulling down and reconstructing one side of a cathedral, and few would doubt that art and history would lose much in the process, even in the hands of the most able and conservative architect.” La traducción es mía.

Para este autor, el arte más “verdadero” había sido el gótico al ser un estilo donde ninguno de sus elementos está oculto, pero también por considerarlo la unión entre el arte, la religión y la sociedad. Por tanto, era necesario preservar las construcciones de éste estilo en su materialidad y en sus valores.¹²⁵ En esta apreciación, los edificios son estimados como documentos, por lo que las intervenciones que se hicieran les añadirían relevancia, lo cual, entraba en abierta oposición con la idea de restauración propuesta por Matías Laviña, al considerar que se ignoraba el verdadero sentido de restauración:

Ni el público, ni los que tienen el cuidado de los monumentos públicos, comprenden el verdadero significado de la palabra *restauración*. Significa la destrucción más total que la construcción puede sufrir; una destrucción de la cual no se puede recoger ningún remanente; una destrucción acompañada de falsa descripción de la cosa destruida.¹²⁶

Por tanto, las acciones que se estaban realizando en ese momento, y sin considerarlo, destruían parte del edificio, y el resto de las obras que se realizaran sobre el monumento en cuestión, serían la construcción de una realidad totalmente diferente, misma que alteraba su estatus de documento. Esta es la razón de que prefiriese una alternativa conservacionista.¹²⁷

Otro aspecto importante en la crítica de Street, se centró en la formación de los arquitectos y en la intervención institucional. En su texto, demostró un pleno conocimiento de otras restauraciones que se estaban efectuando en España, como la de Palma de Mallorca y la Iglesia de San Jerónimo el Real.¹²⁸ En comparación con la restauración de la catedral de León, estas fueron muy tímidas, pero los arquitectos que intervinieron dichos edificios medievales partieron de los mismos principios.

¹²⁵ Las ideas propuestas por Ruskin en este ensayo, fueron desarrolladas en siete capítulos que explican cada una de las “lámparas”, categorías morales vitales al que el arquitecto debía apegarse para poder transmitir las a la sociedad. Estas son ‘Sacrificio’, ‘Verdad’, ‘Poder’, ‘Belleza’, ‘Vida’, ‘Memoria’ y ‘Obediencia’. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1884, 206 p.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 180. “Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word restoration understood. It means the most total destruction which building can suffer; a destruction out of which no remnants can be gathered; a destruction accompanied with false description of the thing destroyed.” La traducción es mía.

¹²⁷ Vid. Ignacio González-Varas Ibáñez, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 193-226.

¹²⁸ Vid. María Victoria Álvarez Rodríguez, *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, p. 1035-1038, y Pedro Navascués Palacio, “Colomer y la restauración de edificios”, en Javier García-Gutiérrez Monteiro y Pedro Navascués Palacio (coords.), *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid Isabelino*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007, p. 174-180.

Si bien existía una entidad para la formación de los arquitectos, la Escuela de Arquitectura de Madrid, cuyos primeros egresados ya eran profesionales en ejercicio de la disciplina, en las palabras de Street subyace la opinión de que, pese a la existencia de distintas generaciones de arquitectos con diferentes formaciones, en España no se había desarrollado una escuela nacional, en el sentido de un modelo teórico para la intervención de edificios.¹²⁹ Esto mismo, según la perspectiva del arquitecto inglés, significaba una pobre comprensión de la arquitectura, tanto a nivel constructivo como a nivel histórico-artístico, que se estaba interviniendo, lo que desembocaba en errores que los ponían en grave riesgo de destrucción.

Al no existir contestación de Matías Laviña o de la Real Academia, no es posible conocer su opinión al respecto, aunque se sabe que la crítica del arquitecto inglés era bien conocida en el ámbito artístico español, debido que la obra también circuló en España y se realizaron algunas notas al respecto.¹³⁰ Por otro lado, dicha publicación hace patentes algunos aspectos del desarrollo arquitectónico español y de las disparidades que existieron sobre la intervención de los monumentos medievales. Debido a las circunstancias políticas y sociales de España durante la primera mitad del siglo XIX, las intervenciones y las renovaciones teóricas fueron más tardías que en Inglaterra, Francia y el Imperio Alemán, por lo que estas comenzaron a encontrar su punto de inflexión hacia los años de 1860 y 1870.¹³¹

La crítica realizada por Street partió de un planteamiento teórico distinto al que se desarrollaba en España en ese momento y a una breve aproximación al edificio, de ahí que, pese a su severidad, esta no tuvo mayor resonancia en el proceso de restauración. Por el contrario, al interior de España, las críticas tuvieron un rol más activo en el cómo procederían la Real Academia, el Ministerio de Gracia y Justicia, así como los sucesores de Laviña en los años subsecuentes. La más relevante a la que se tuvo que enfrentar el arquitecto aragonés fue la mantenida con Gregorio Cruzada Villamil, debido a la injerencia de las instituciones ya mencionadas, y por la atención generada por la prensa de ese momento.

¹²⁹ Ruskin postuló que la arquitectura debía convertirse en un monumento al ser capaz de “transmitir la cultura de un pueblo”. Por tanto, las intervenciones debían procurar ser fieles a esa cultura para poder así derivar y fortalecer una escuela nacional. Ruskin, *op.cit.*, p. 163-183.

¹³⁰ Gregorio Cruzada Villamil, “Restauración de la catedral de León”, en *El Arte en España*, n. 2, 1863, p. 301.

¹³¹ Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, p. 467-489.

II.3.2.3 La polémica con Gregorio Cruzada Villamil

Como parte de la modernización de la red ferroviaria durante el reinado de Isabel II, en 1863 se creó el ferrocarril del Noroeste que iba de Palencia a León. Con motivo de su inauguración, diversos personajes se trasladaron a dicha provincia; entre estos, se encontraba Gregorio Cruzada Villamil.¹³² Él tuvo ocasión de visitar una de las construcciones más emblemáticas de la ciudad, la catedral de León. Para esas fechas, el templo había sido despojado del brazo sur y de la cúpula, obras que causaron gran molestia en el autor. A su regreso a Madrid, publicó un artículo en el *Boletín de El Arte en España* en el que denunció el estado en el que se encontraba la catedral y la forma en que la restauración se efectuaba. En el texto, criticó tanto al arquitecto como a las autoridades que aprobaron el proyecto, pues mencionó que la restauración no llegaría a buen término de no modificarse el sistema empleado.¹³³

Si bien era de su conocimiento la injerencia de la Real Academia de San Fernando, argumentó que el proyecto de Laviña fue aprobado con base en lo escrito por el director de las obras por el Ministerio de Gracia y Justicia, pues la Academia era solamente una entidad consultora sin las facultades para la realización de inspecciones, al menos que el Gobierno lo solicitara, ni tenía la decisión final en este tipo de cuestiones, de ahí que la institución haya sido eximida de su crítica. Por este motivo, para Cruzada Villamil, la responsabilidad de las acciones que se llevaban a cabo en León atañía al Ministerio debido a la falta de conocimiento en la vigilancia artística del monumento al no realizarse un reconocimiento del edificio antes de conceder su aprobación. Su postura partió del supuesto de que la restauración monumental debía ser respaldada por un riguroso examen de sus aspectos técnicos, dejándose de lado las apreciaciones idealistas que expresaban una ignorancia y barbarie.

¹³² Cruzada Villamil (o Villaamil), (1832-1884), fue historiador y crítico de arte. Promovió diversos estudios sobre el arte español, publicó monografías de corte positivista, por el rigor documental y científico que las caracterizó, y fue fundador de la revista mensual *El Arte en España* en 1862. También fue uno de los encargados de realizar la primera catalogación e investigación de la colección del Museo del Prado, especialmente con la obra de Velázquez, Rubens y Goya. A la par, desarrolló una carrera política ligada a la ideología liberal, misma que le permitió ocupar cargos como Jefe de la Comisión de Inventarios y la Dirección General de correos, telégrafos y estadística. Amelia López-Yarto Elizalde e Isabel Mateo Gómez, “Gestación del catálogo del Museo Nacional de Pintura en el siglo XIX”, en *Actas de las VII Jornadas de Historia del Arte: Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, p. 273-282, y Álvarez Rodríguez, *El pensamiento...*, p. 297-299.

¹³³ Gregorio Cruzada Villamil, “Restauración de la catedral de León”, en *Boletín de El Arte en España*, Año II, n. XIX, 19 de noviembre de 1863, p. 29.

En primera instancia, solicitó “por decoro nacional, por la grandísima importancia histórica y artística del templo, por razones de economía y de brevedad, por cuanto pueda interesar a la honra nacional”¹³⁴, se hiciera una profunda inspección del edificio para que se modificara el proyecto de restauración. Además, ante el hecho de que la catedral de León es un edificio gótico, era necesario consultar a un arquitecto especialista en dicho estilo; para ello, propuso a Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc.

La propuesta del crítico partió de la consideración de que el arquitecto francés, al tener experiencia en la restauración de edificios medievales, era “la persona más autorizada que se conoce en el mundo artístico en este género de construcciones”.¹³⁵ También, debido al estado de las obras realizadas por Matías Laviña, era necesario emprender una reconstrucción de las secciones faltantes, así como una conservación de las partes existentes; “[...] por lo mismo pedimos el mayor cuidado, el más exquisito celo, la más autorizada y experimentada inteligencia de Europa para dirigir la restauración de la catedral de León”.¹³⁶

El autor de estos artículos advirtió que el proponer al arquitecto francés no implicaba menospreciar el talento y capacidades de los arquitectos españoles, pues se reconocía sus facultades, ni una exaltación de lo externo sobre lo nacional puesto que se aceptaba la relevancia del edificio dentro de la historia artística española, sino que, ante las circunstancias en las que el templo leonés se encontraba, se buscaba “[...] evitar la ruina de aquella joya del arte, honor de nuestra historia, obra maestra de la arquitectura ojival, monumento que honra a la edad media, preciosidad artística cuya gloria pertenece no solo a España, sino a todo el mundo civilizado”.¹³⁷ Además de que, históricamente, en el proceso de construcción de los edificios medievales durante los siglos XII y XIII, la intervención de manos extranjeras era común y necesaria, y más en un estilo arquitectónico como el gótico, del cual Viollet-le-Duc tenía una amplia comprensión.¹³⁸

¹³⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 29.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹³⁸ En otro artículo en el que ahonda su opinión sobre la restauración de la catedral de León, escrito para *El Arte en España*, Cruzada Villamil expuso una breve explicación de los principios históricos y estilísticos del arte gótico, el cual caracteriza como “hija de la constante observación, de la práctica y de la necesidad de construir grandes vanos con poco coste, es la arquitectura gótica”. Si bien es un breve recorrido, gran parte de sus premisas demuestran un conocimiento sobre los elementos que componen este estilo; por su escrito, es posible saber que su principal fuente, fueron los textos de Viollet-le-Duc, incluyendo el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Cruzada, “Restauración...”, en *El Arte...*, p. 287-293.

En opinión de Javier Rivera, con la publicación de este artículo se inició uno de los capítulos más delicados y polémicos en torno a la restauración de la catedral durante el siglo XIX, pues dejó en evidencia las contradicciones ideológicas, políticas, religiosas y artísticas a la que se enfrentarían las instituciones responsables de este tipo de procesos y que afectaría a los arquitectos, que, cabe añadir, no eran indiferentes ni neutrales ante estas.¹³⁹ A diferencia de Martín de Ochoa, Cruzada Villamil logró, gracias a la difusión de su artículo por la prensa madrileña, llamar la atención del Ministerio de Gracia y Justicia.

Debido a la gravedad de las acusaciones expuestas, la noticia llegó a conocimiento de Isabel II, por lo que mediante la Real Orden de 28 de noviembre de 1863 se ordenó a la Real Academia realizar un “informe respecto a este particular cuanto le conste y parezca”,¹⁴⁰ en cuyo resultado, “no se eximirá de responsabilidad al que por falta de celo o por no elevarse a la altura de la ciencia haga junta una censura que debe rechazar el nombre histórico de la Academia de San Fernando”.¹⁴¹ Ésta emitió un informe el 22 de diciembre de ese mismo año, realizado a partir de la documentación expedida por Matías Laviña y del informe de Narciso Pascual y Colomer. Tras su examen, la Academia concluyó que “no tiene fundamento sólido ninguno la injusta acusación que se ha dirigido al modesto y laborioso profesor que dirige aquella importante obra”.¹⁴²

En el interludio entre la Real Orden y la emisión del informe por parte de la Academia, en un diario leonés, *El Eco de León*, se publicaron una serie de artículos anónimos en respuesta a Cruzada Villamil. En el primero de ellos, se defendió la labor emprendida por Laviña, al mencionar que Cruzada había emitido un severo juicio sin conocer cuáles habían sido las causas que llevaron al arquitecto proceder de esa manera, y que también ignoraba la tramitación realizada para su aprobación. En este punto, se menciona que personas pertenecientes a la Sección de Arquitectura habían visitado León y conocían los planes que Laviña emprendería durante la primera etapa de la restauración. A su vez, en el artículo se respaldó que el Gobierno había procedido con cautela en este asunto.¹⁴³

¹³⁹ Rivera, *Historia...*, p. 173.

¹⁴⁰ “Real Orden de 28 de noviembre de 1863. Comunicada al Presidente de la Real Academia de San Fernando”, ARASF, sig. 2-42-1.

¹⁴¹ *Idem.* Pedro Navascués Palacio, “Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León”, en *Pro-arte*, n. 9, 1977, p. 52.

¹⁴² “Informe de la Academia de San Fernando sobre el sistema seguido en la restauración de la catedral de León. 22 de diciembre de 1863”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹⁴³ *El Eco de León*, 4 de diciembre de 1863, Año IV, n. 364, p. 1-2.

También, se argumentó que los arquitectos españoles, entre los que se incluyeron a Matías Laviña, no sólo eran conocedores de los tratados tradicionales de arquitectura, sino que conocían a la perfección las teorías de Arcisse de Caumont, Louis Batissier y del propio Eugène Viollet-le-Duc, doctos en el estudio del arte ojival, y que, por tanto, tenían la misma capacidad de proceder con la restauración que cualquier arquitecto extranjero.¹⁴⁴ Con este artículo, Cruzada Villamil inició una serie de publicaciones en las que defendió su idea de llevar a España al arquitecto francés,¹⁴⁵ pues de seguir la restauración de ese modo:

[...] sin reforma alguna, la actual restauración, la catedral de León se HUNDIRÁ y la habremos perdido para siempre. [...] Finalmente, o se remedian los males poniendo los remedios que indicamos, en cuyo caso se hace lo que nosotros decimos, o no se toma medida alguna, y entonces se hunde la catedral y sucede también lo que nosotros pronosticamos.¹⁴⁶

En cambio el o los autores del artículo en el diario leonés, respaldaron la idea de que el arquitecto que emprendiera la labor de restaurar a la catedral de León debía tener familiaridad no sólo con el estilo imperante en esta, sino también con el edificio en sí.¹⁴⁷ Además, el contenido de estas notas se explica por la ciudad de la que se escribieron; en León, se defendió al arquitecto debido a la cercanía con él y su labor en el templo. Villamil, en cambio, redactó las notas desde Madrid, más cercano a las instituciones gubernamentales.

En cuanto a la Academia, se decidió, tras una nueva revisión de los escritos de Cruzada Villamil y de la primera publicación en *El Eco de León*, comisionar a tres arquitectos de notable trayectoria y académicos de número: Aníbal Álvarez, Juan Bautista Peyronnet y José Enríquez y Ferrer, para que examinasen en persona el estado de las obras de la catedral y se diera la oportunidad a Matías Laviña de explicar las acciones tomadas.¹⁴⁸

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 2. Se puede suponer que los textos a los que se hizo referencia en el artículo de los primeros dos autores fueron, de Louis Batissier, *Éléments d'archéologie nationale, précédés d'une Histoire de l'art monumental chez les anciens*, París, Leleux, 1843, 608 p., e *Histoire de l'art monumental dans l'Antiquité et au Moyen Age suivie d'un traité sur la peinture sur verre*, París, Furne et Compagnie, 1860, 719 p. De Arcisse de Caumont, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie (Architecture religieuse)*, París, Derache, 1859, 692 p.

¹⁴⁵ Gregorio Cruzada Villamil, "Restauración de la catedral de León", en *Boletín de El Arte en España*, Año II, n. XX, 24 de diciembre de 1863, p. 33-34, y "Restauración..." en *El Arte...*, p. 285-301.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 301.

¹⁴⁷ *El Eco de León*, 8 de enero de 1864, Año V, n. 374, p. 2-3, "La catedral I.", en *El Eco de León*, 2 de febrero de 1864, Año V, n. 381, p. 1-2, y "La catedral II.", en *El Eco de León*, 9 de febrero de 1864, Año V, n. 383, p. 1-2.

¹⁴⁸ "Comunicación de la Academia de San Fernando al Ministro de Gracia y Justicia. Madrid, 28 de diciembre de 1863", ARASF, sig. 2-42-1.

El 11 de enero de 1864, los arquitectos anteriormente mencionados se trasladaron a la ciudad de León para comenzar con la tarea encomendada, la cual, junto con los trámites administrativos y las discusiones de la Sección de Arquitectura, demoró poco más de un año en concluirse, tiempo en el que muy poco pudo intervenir en la catedral. Dicho informe fue aprobado unánimemente por la Academia el 20 de marzo, y firmado por el Director interino de la institución, José Caveda y Nava, el 22 de marzo de 1865.¹⁴⁹

En este informe, se rechazaron las críticas realizadas por Gregorio Cruzada Villamil, pues se mencionó que la catedral de León, como monumento y “modelo más perfecto que se conoce de su género en España”¹⁵⁰, era digno de atención especial y apoyo del Gobierno, mismo que se venía otorgando desde los primeros reconocimientos realizados al edificio. Cabe añadir que, en este caso, el interés por una catedral gótica partió de tres ámbitos; el primero de ellos, como lo ha apuntado Silvia García Alcázar, fue el presentar a estos edificios como sujetos históricos capaces de soportar las distintas acometidas a lo largo de los siglos:¹⁵¹

Las construcciones de esta especie que conocemos en Europa, cuentan con muchos centenares de años de antigüedad, y, a pesar de las guerras religiosas y acontecimientos políticos que ocasionaron casi un total olvido de ellas, sufriendo a la vez por el espíritu intransigente de las escuelas artísticas, modificaciones y aditamentos tan innecesarios como propios, se han salvado y se conservan en lo general en buen estado.¹⁵²

El segundo punto, partió de la consideración de que una catedral de estilo gótico es la representación de la época en que fue construida, la Edad Media. Como toda obra arquitectónica, se consideró que esta poseía valores inherentes a su tiempo, mismos que era capaz de transmitir a otras épocas. En el caso del estilo de la catedral leonesa, uno de los principales valores exaltados en el informe fue el religioso: “Ese tinte melancólico y eminentemente religioso que nos admira y sorprende cuando penetramos dentro de estos sagrados recintos de la edad media, pues parece que el alma se dilata inefablemente y se aproxima a su creador”.¹⁵³ El tercero fue sobre su materialidad, y en el que se profundizó a lo largo de este documento.

¹⁴⁹ “Informe de la Academia de San Fernando sobre la restauración de la catedral de León. Madrid, 22 de marzo de 1865”, ARASF, sig. 2-42-1. Este se encuentra copiado en AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ García, *op.cit.*, p. 276.

¹⁵² “Informe...”, *loc.cit.*

¹⁵³ *Idem.*

Retornando al objetivo de este informe, con el examen realizado, los académicos que formaron la Junta Inspectoral llegaron a la conclusión de que las obras ejecutadas durante los últimos tres siglos eran la causa del deplorable estado de la catedral. Con el objetivo de prevenir la ruina del edificio, se justificó que fue una medida necesaria el proceder a desmontar las “injustificadas obras adicionales incluso las que se habían desprendido ya de su asiento propio, y no era posible su conservación por la desunión de todas sus partes”.¹⁵⁴

Con ello, se remarcó la importancia de realizar una intervención a la catedral en el que se eliminaran los añadidos posteriores a la fábrica gótica y sin alterar el edificio legado del siglo XIII. Por este motivo, Laviña, como parte de su defensa y de las recomendaciones emitidas por la Academia de San Fernando, emprendió un viaje al norte de Francia, especialmente a la ciudad de Chartres, con el objetivo de pedir consejo a arquitectos extranjeros para conocer los procesos de restauración y conseguir la aprobación de su proyecto en el extranjero.¹⁵⁵ Una de las recomendaciones que se conserva fue el informe emitido por Pierart, arqueólogo y sacerdote francés, en abril de 1865. En este, se muestra favorable a las obras que Laviña estaba realizando al edificio, aunque su opinión partió de un conocimiento parcial de los problemas que presenta el templo.¹⁵⁶ También, Laviña mencionó que tuvo ocasión de entrevistarse con el conservador del *Musée* de Cluny, M. Conde de Montalenbert.¹⁵⁷

A partir del estudio realizado, se propuso que las obras persiguieran una unidad de estilo, para lo que se usarían las soluciones empleadas en la restauración de la catedral de *Notre-Dame* de Chartres [Imagen 7] tales como la elevación de las bóvedas y la terminación del gablete, pues se consideró que el templo francés era un modelo contemporáneo a la catedral de León:

Todos sus ornatos que deberán copiarse de lo antiguo primitivo, o hacer si es necesario un viaje al extranjero en donde se encuentran catedrales de esta época bien conservadas [...] que no haya nada arbitrario y caprichoso sino que todo esté justificado por algún ejemplar ya existente de la misma época y de igual estilo.¹⁵⁸

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ Ordieres, *op.cit.*, p. 180.

¹⁵⁶ Pierart, “Notes relatives à la Restauration de la Cathédrale de León. 10 avril 1865”, ARASF, sig. 4-93-7.

¹⁵⁷ Laviña, *La catedral*, *op.cit.*, p. 85.

¹⁵⁸ “Informe...1865”, *op.cit.*

Con este punto, la propuesta de Cruzada Villamil de traer a Viollet-le-Duc u otro arquitecto extranjero, fue totalmente rechazada, al argumentarse que “a la altura que alcanzan hoy en España los conocimientos científicos y artísticos, hay muchos Arquitectos capaces de llevar a cabo la obra con toda perfección e inteligencia y no hay necesidad de recurrir al extranjero en demanda de otros por más entendidos que sean”,¹⁵⁹ mostrándose así un total apoyo a Laviña. Ello, refiere a que las restauraciones monumentales debían de ser comprendidas como empresas nacionales, tanto por parte de las autoridades gubernamentales, como de los restauradores. Esto último, se cumplió durante todo el proceso al ser únicamente arquitectos españoles los que intervinieron a la catedral. No obstante, los modelos usados no se limitaron a aquello considerado como “propia mente español”.

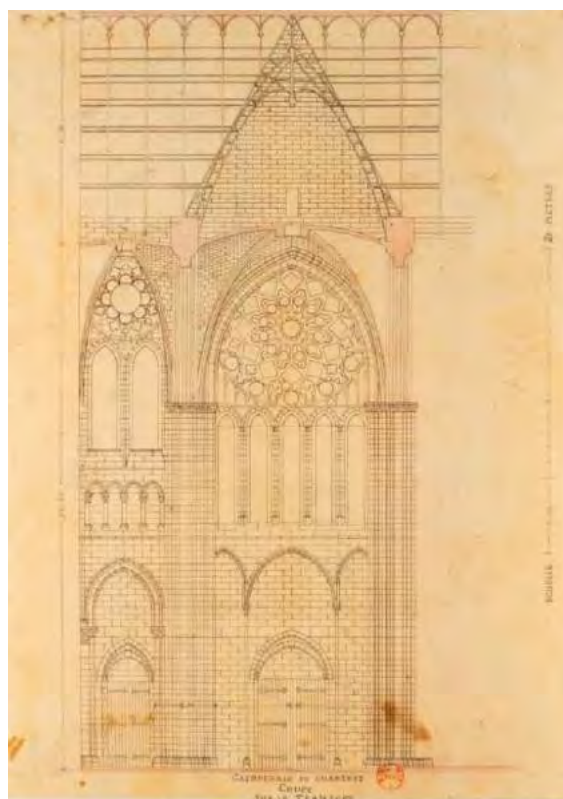


Imagen 7

Plano del corte del transepto de la catedral de Chartres. Anónimo, ca. 1850, BNF, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7741372h.r=cathedrale%20chartres?rk=300430:4> (Consultada el 2 de septiembre de 2017).

En este informe también se buscó explicitar que en la Academia estaban asimilados los principios de la teoría racionalista expuestos por Viollet-le-Duc, pues se argumentó, que el sistema que la restauración debía de seguir un carácter “lógico y razonado”. Por lo tanto, el objetivo no era “construir una Iglesia nueva sino de conservar la antigua limpia de las aberraciones en que por desgracia incurrieron desde el siglo XVI al presente en las obras de su restauración”¹⁶⁰. Esto implicaba que sí había por parte de la institución un reconocimiento del trabajo del arquitecto francés.¹⁶¹

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.* En su demostración de conocer y comprender los preceptos del racionalismo gótico, da la sensación de que se retomó este modelo explicativo de la arquitectura medieval sin matizarlo a las circunstancias particulares a los que se enfrentaban en la restauración de la catedral de León. González-Varas, *La catedral....*

¹⁶¹ Más adelante, en 1868, y en conformidad de José Amador de los Ríos, Francisco Jarreño, Pedro de Madrazo y Valentín de Cardenera, se propuso a Eugène Viollet-le-Duc como Académico honorario. “Propuesta de

Por su parte, en 1865 Gregorio Cruzada Villamil publicó una carta que Viollet-le-Duc hizo llegar a la redacción de *El Arte en España*. En su transcripción, el arquitecto francés mencionó que estaría “siempre dispuesto, si se cree útil, a ayudar con sus consejos a los artistas encargados de la restauración, en el caso de que estos quisieran recurrir a él”.¹⁶² Pese a esta comunicación, no es posible conocer cuál era la opinión que este tuvo de la restauración que Matías Laviña llevaba a cabo. El informe concluyó enunciándose que

[...] siendo la catedral de León un edificio eminentemente artístico e histórico-monumental de un mérito indisputable, se ha de considerar su reparación como obra nacional, y para llevarla a cabo deben facilitarse por el gobierno de S.M. todos los fondos necesarios hasta obtener su completa restauración.¹⁶³

Con ello, la Academia puso fin a la polémica en que se habían visto involucrados Matías Laviña y las instituciones participes de la restauración. En efecto, en el informe se refrendó el apoyo a las decisiones tomadas por el arquitecto aragonés, justificadas como acciones compatibles con los principios del racionalismo gótico propuesto con Viollet-le-Duc, aunque era bien sabido que ésta no era una formación que Laviña Blasco poseyera ni con la que ejecutara este y otros proyectos previos. Por tanto, en estricto sentido, el informe terminó siendo una búsqueda por poner en evidencia que la Academia se encontraba a la vanguardia de los debates y avances en la restauración monumental en Europa.

Pasado este episodio con Cruzada Villamil, la restauración continuó efectuándose bajo los mismos preceptos usados desde los primeros momentos. La Sección de Arquitectura tampoco modificó la radicalidad con que buscaba efectuar dicho proceso, pero, en el periodo en que se comenzaron a revisar los proyectos de reconstrucción del brazo sur de la catedral, fue cuando se empezó a matizar esta perspectiva y a señalar las carencias del arquitecto aragonés en el entendimiento de la arquitectura gótica.

Académicos correspondientes, honorarios, de número, supernumerarios y electos. Madrid, 23 de marzo de 1868”, ARASF, sig. 1-53-4. Junto con este documento, se adjuntó una carta de Viollet-le-Duc en el que acepta el nombramiento ofrecido por la Academia de San Fernando, “Lettre de M. Eugène Viollet-le-Duc au Secrétaire Général de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando. Paris, 21 juin 1868”, ARASF, sig. 1-53-4, así como un informe en que se notifica a la Academia durante la sesión del 30 de junio, que el arquitecto francés ha aceptado el nombramiento y que remitirá a dicha institución un ejemplar de sus obras, “Notificación del nombramiento de M. Eugène Viollet-le-Duc a la Academia de San Fernando. Madrid, 9 de julio de 1868”, ARASF, sig. 1-53-4.

¹⁶² Gregorio Cruzada Villamil, “Variedades”, en *El Arte en España*, n. 3, 1865, p. 40.

¹⁶³ “Informe...1865”, *op.cit.*

II.3.3 La búsqueda de una catedral unitaria. El proyecto fallido de reconstrucción

Antes de comenzarse la realización del examen de las obras de restauración por la Junta Inspector, Matías Laviña se concentró en la reconstrucción de la fachada sur de la catedral. Para ello, en 1863, con el auxilio de Ricardo Velázquez Bosco como delineante,¹⁶⁴ Laviña dio comienzo al trabajo de refundición de los cimientos de dicha sección del edificio, el inicio de la obra en el “caracol de la muerte”, la elevación de cinco hiladas sobre el basamento del edificio, y el cierre de las bóvedas bajas de la nave del crucero [Imagen 8].¹⁶⁵ Bajo supervisión de la Academia, se iniciaron algunos trabajos escultóricos ejecutados por Antonio de la Peña e Inocencio Redondo y Baltasar Toledo.¹⁶⁶ A finales de año, “comenzó a levantarse la obra nueva y se ha llegado a colocar parte de los arcos sobre sólidos machones unidos y completamente enlazados con la fachada”.¹⁶⁷

En noviembre de 1863, Laviña envió el proyecto de reconstrucción del brazo sur y restauración de las vidrieras de esta sección¹⁶⁸ al Ministerio de Gracia y Justicia, entidad que lo remitió a la Academia en enero de 1864 para su aprobación. Sin embargo, su examen demoró hasta el 28 de marzo de 1865. Pese al apoyo que la institución había mostrado al sistema emprendido por el director de las obras, el proyecto fue rechazado.¹⁶⁹

¹⁶⁴ “Designación del cargo de delineante de la obra de restauración de la Catedral de León. Madrid, 7 de abril de 1863”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1. Sobre Ricardo Velázquez Bosco, *vid.* “Don Ricardo Velázquez Bosco”, en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, n. 53, 1923, p. 281-283.

¹⁶⁵ “Informe de Matías Laviña al Ministro de Gracia y Justicia. León, 18 de octubre de 1863”, ARASF, sig. 2-42-1.

¹⁶⁶ González-Varas, *La catedral...*

¹⁶⁷ Matías Laviña, “Breve reseña de las vicisitudes de la Catedral de León y estado de su restauración, dirigido al Ministro de Gracia y Justicia. León, 21 de diciembre de 1864”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁶⁸ En cuanto a la restauración de las vidrieras, Laviña propuso dos proyectos: uno suponía encargar las obras a talleres de París o Bruselas, donde había ya escuelas establecidas; el segundo consistía en elaborar las vidrieras en España a partir de los procedimientos y dibujos encontrados en el Archivo de la catedral de Segovia, datados del siglo XVII. El arquitecto recomendó evitar el primero debido a que “[...] su adopción, conceptúa esta dirección humillante y bochornosa para las Artes españolas”, la segunda, en cambio, permitiría “[...] evadarnos de la tutela extranjera [...] pues para las dificultades que ofrece el arte de las vidrieras historiadas, sólo faltan algunos pocos ensayos que rompan la marcha”. Matías Laviña, “Remisión del proyecto de reconstrucción de la fachada meridional de la Catedral de León. León, 20 de noviembre de 1863”, ARASF, 2-42-1.

La Academia encontró diversos problemas en esta propuesta. El realizar dicha tarea en España se consideró difícil debido a la falta de maestros que tuvieran los conocimientos necesarios. Otro de los problemas era que los procedimientos del siglo XVII eran muy distintos a los de la Edad Media. “Informe de la Academia de San Fernando sobre el proyecto de reconstrucción de la fachada meridional de la Catedral de León. Madrid, 28 de marzo de 1865”, AGA (E. y C.), C.8.053, Lg. 8.841, Exp. 1. En este se encuentran anexados las resoluciones de la Academia sobre los proyectos de Laviña.

¹⁶⁹ Laviña, *loc.cit.*

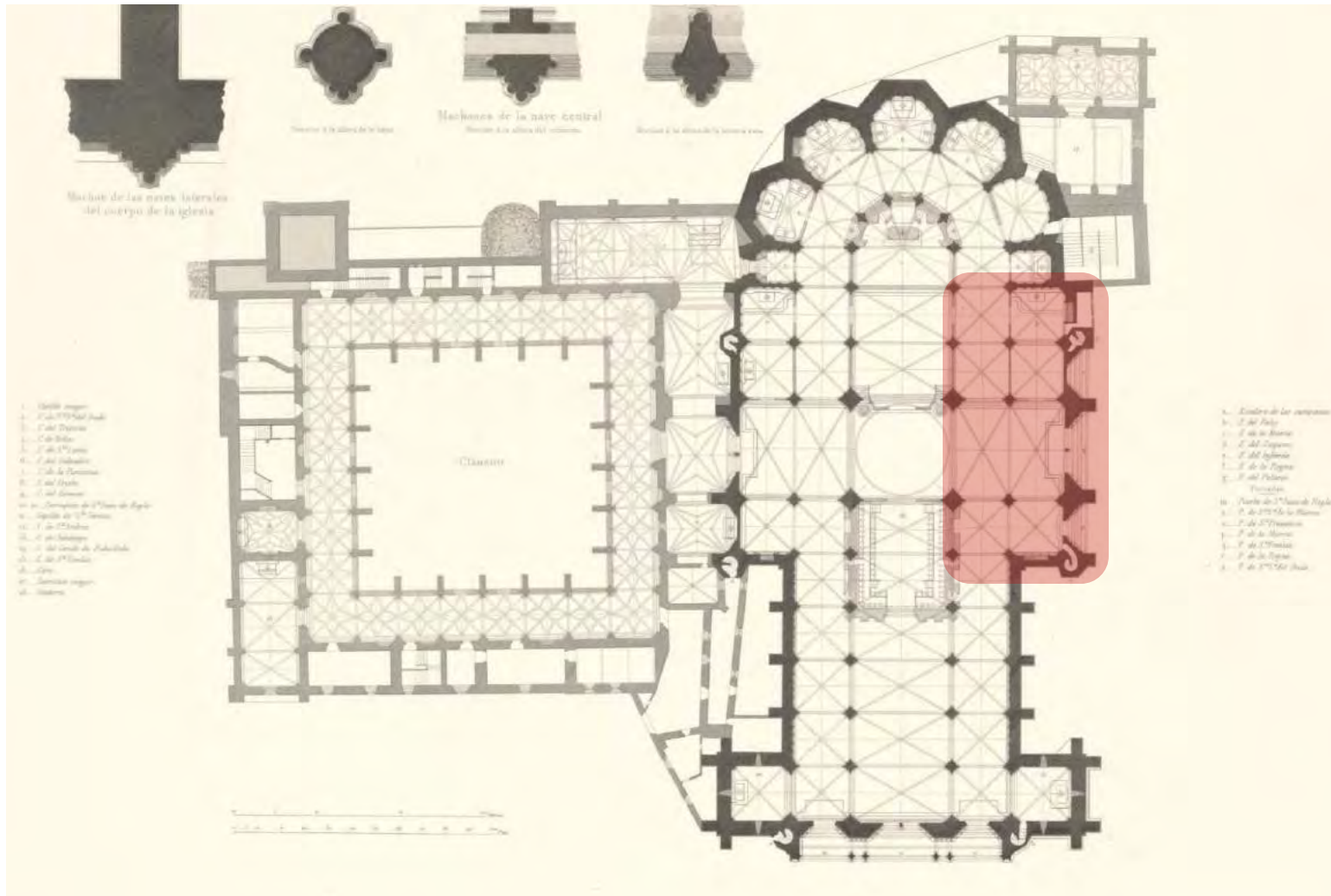


Imagen 8

Planta de la catedral de León. Se remarcan las secciones cimentadas y reconstruidas durante esta etapa de la restauración.
 Dibujo de Ricardo Velázquez Bosco, grabado de Francisco Pérez Baquero, *Monumentos Arquitectónicos de España. León*, Madrid, Calcografía de la Imp. Nacional, 1868.

Desde la realización de las primeras obras, Laviña pretendió que la fachada sur fuera

[...] una copia exacta a la del Norte, salvo en su frontón, que me prometo bajo la aprobación de la Academia habrá de llenar los deseos, no sólo de los entendidos, sino también de los muchos que van comprendiendo la estimación que se merece esta última fachada, envuelta en escombros y oculta en los desvanes de los tejados malamente endosados.¹⁷⁰

Es decir, según el arquitecto, esta fachada debía estar compuesta por un cuerpo con arbotantes y botareles de contrarresto, ubicados a los costados de las portadas laterales; sobre la terraza del pórtico, se elevaría la galería del triforio con ventanales, y sobre esta se construiría el rosetón que emularía lo más posible al que se encontraba en la fachada septentrional “[...] en cada uno de sus cuerpos y en todos sus detalles”.¹⁷¹ [Imagen 9]



Imagen 9

Fachada norte de la catedral de León.

Dibujo de Ricardo Velázquez Bosco, grabado de Francisco Pérez Baquero, *Monumentos Arquitectónicos de España*. León, Madrid, Calcografía de la Imp. Nacional, 1868.

¹⁷⁰ “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 5 de septiembre de 1861”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹⁷¹ Laviña, *loc.cit.*

El punto de mayor discusión de este proyecto fue el hastial que remataría la fachada. Laviña propuso que el frontón ideal para esta construcción debía de ser una arquería a modo de galería abierta de poca altura [Imagen 10b].¹⁷² Sin embargo, la propuesta fue mal recibida por la Academia al considerar que esta terminación era un elemento erróneo dentro del desarrollo arquitectónico del arte gótico. La Sección argumentó que “la terminación en línea horizontal pertenece a la tercera época de la arquitectura ojival o gótico florido”,¹⁷³ es decir al desarrollado en los siglos XIV y XV, cuando la catedral de León fue catalogada, incluso en la historiografía actual, como un ejemplo de gótico radiante o *rayonnant* del siglo XIII.¹⁷⁴

El arquitecto se vio obligado a presentar al Ministerio y a la Academia los motivos que lo llevaron a descartar una solución “arqueológica y funcional”, como un gablete en terminación triangular, tal y como solicitó la Sección, y optar por una arcada. En este aspecto, Laviña hizo notar su desconocimiento acerca del estilo de la catedral, pues refirió que se había basado en el remate de la fachada norte construido durante el siglo XV, por lo que consideró que la terminación solicitada “carece de la armonía que presentan los monumentos contemporáneos” a la construcción de la catedral.¹⁷⁵ Esta afirmación parte de una noción errónea, pues, como lo ha señalado Ignacio González-Varas, los frontones triangulares fueron usados en los edificios góticos desde el siglo XIII.¹⁷⁶

Estas consideraciones fueron desestimadas por la Academia, autorizándose sólo el alzado del brazo sur hasta la altura del rosetón. Juan Bautista Peyronnet, invitó a Matías Laviña a Madrid para discutir el proyecto. Sin embargo, éste declinó la invitación por motivos de salud, aunque, en su respuesta, argumentó que una galería abierta permitiría “establecer un tránsito continuado en toda la coronación de la fábrica que quedaba ininterrumpido en ambos frontones”.¹⁷⁷ De nueva cuenta, la Academia rechazó el proyecto, instando al arquitecto a “[...] hacer en concepto de la Academia, un nuevo trazado [...] donde evite con el mayor cuidado la falta de unidad artística que demuestran los dos trabajos”.¹⁷⁸

¹⁷² Matías Laviña envió al Ministerio dos ortografías. En la primera, se observa cómo era la fachada antes de su desmonte [Imagen 10a]; en la segunda, proyectó cómo debía de culminarse esta sección [Imagen 10b]. Ambas, se encuentran resguardadas en la ETSAM, junto con algunos documentos del arquitecto.

¹⁷³ “Informe...”, *loc.cit.*

¹⁷⁴ Vid. José Fernando González Romero, *El secreto del gótico radiante. La figuración de la Civitas Dei en la etapa rayonnant: Burgos, León y Saint-Denis*, Asturias, Trea, 2012, p. 27-66.

¹⁷⁵ Laviña, “Remisión...”.

¹⁷⁶ González-Varas, “La Edad...”, *op.cit.*, p. 273-274.

¹⁷⁷ “Carta de Matías Laviña a Juan Bautista Peyronnet. León, 16 de enero de 1866”, ARASF, sig. 2-42-1.

¹⁷⁸ “Informe de la Academia...1865”, *op.cit.*

Sin embargo, los problemas de salud del arquitecto se agravaron, por lo que la corrección del proyecto de reconstrucción del hastial quedó sin realizarse.

A partir de 1866, la situación por la que atravesó España tuvo severas afectaciones en la restauración de la catedral. A principios de ese año, estalló una fuerte crisis financiera,¹⁷⁹ seguida por una crisis política.¹⁸⁰ Estos acontecimientos produjeron que los recursos que se destinaban al cuidado de los monumentos se vieran reducidos drásticamente. En el caso de la catedral de León, las medidas tomadas por el Gobierno causaron que las obras avanzaran con una mayor lentitud. Sin embargo, esto no detuvo las labores, pues en ese mismo año se pudo continuar con la reconstrucción del botarel conocido como el “caracol de la muerte” por encima de la terraza, así como la reconstrucción de la galería del triforio.¹⁸¹

La escasez de los fondos se hizo aún más notoria al año siguiente, pues el arquitecto aragonés enfatizó las dificultades de proseguir con la restauración debido a los bajos presupuestos otorgados.¹⁸² Ante dichas circunstancias, el Obispo de León se dirigió a Laviña para solicitarle el 17 de octubre de 1867 la suspensión de las obras. Con ello, el arquitecto comunicó inmediatamente la situación al Ministerio, comenzó con la realización de un inventario y dejó la obra bajo el cuidado de Velázquez Bosco.¹⁸³ Sin embargo, la situación que decantó esa decisión fue el deterioro de la salud del arquitecto, de tal forma que el Obispo se dirigió al Ministro de Gracia y Justicia para solicitar se enviaran a León “personas de igual competencia que la del Señor Laviña, y se viese de adoptar algún aventajado sistema especialmente en lo mecánico que diese más resultados”.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Ello se debió a la crisis del sector ferroviario que llevó a la quiebra de compañías nacionales, bancos y sociedades de crédito. Juan Francisco Fuentes, *El fin del antiguo régimen (1808-1868). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 230-232.

¹⁸⁰ El 22 de junio, se produjo una crisis política con la sublevación de los sargentos del cuartel de artillería de San Gil, promovida por los partidos Democrático y Progresista, con el objetivo de destronar a la reina Isabel II; si bien este movimiento fracasó, trajo consigo consecuencias políticas importantes al ser destituido Leopoldo O’Donell del cargo de Presidente del Consejo de Ministros de España, e impuesto por la monarca Ramón María Narváez. Josep Fontana, *Historia de España. La época del liberalismo*, vol. 6, Barcelona, Crítica, Marcial Pons, 2007, p. 315-320.

¹⁸¹ Laviña, *La catedral...*, p. 86.

¹⁸² “Al día de la fecha [5 de octubre] se está cubriendo el triforio, los dos pilares fundamentales están casi al igual en su altura, habiendo solemnizado el día de su patrono, subiendo la víspera tres sillares del cuerpo alto del rosetón del cual están labradas más de la mitad de las piezas”. Matías Laviña, “Memoria trimestral dirigida al Ministro de Gracia y Justicia. León, 7 de octubre de 1867”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁸³ “Comunicación de la Dirección facultativa para la reparación de la Catedral de León al Ministerio de Gracia y Justicia. León, 18 de octubre de 1867”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁸⁴ “Carta del Obispo Calixto de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 26 de octubre de 1867”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

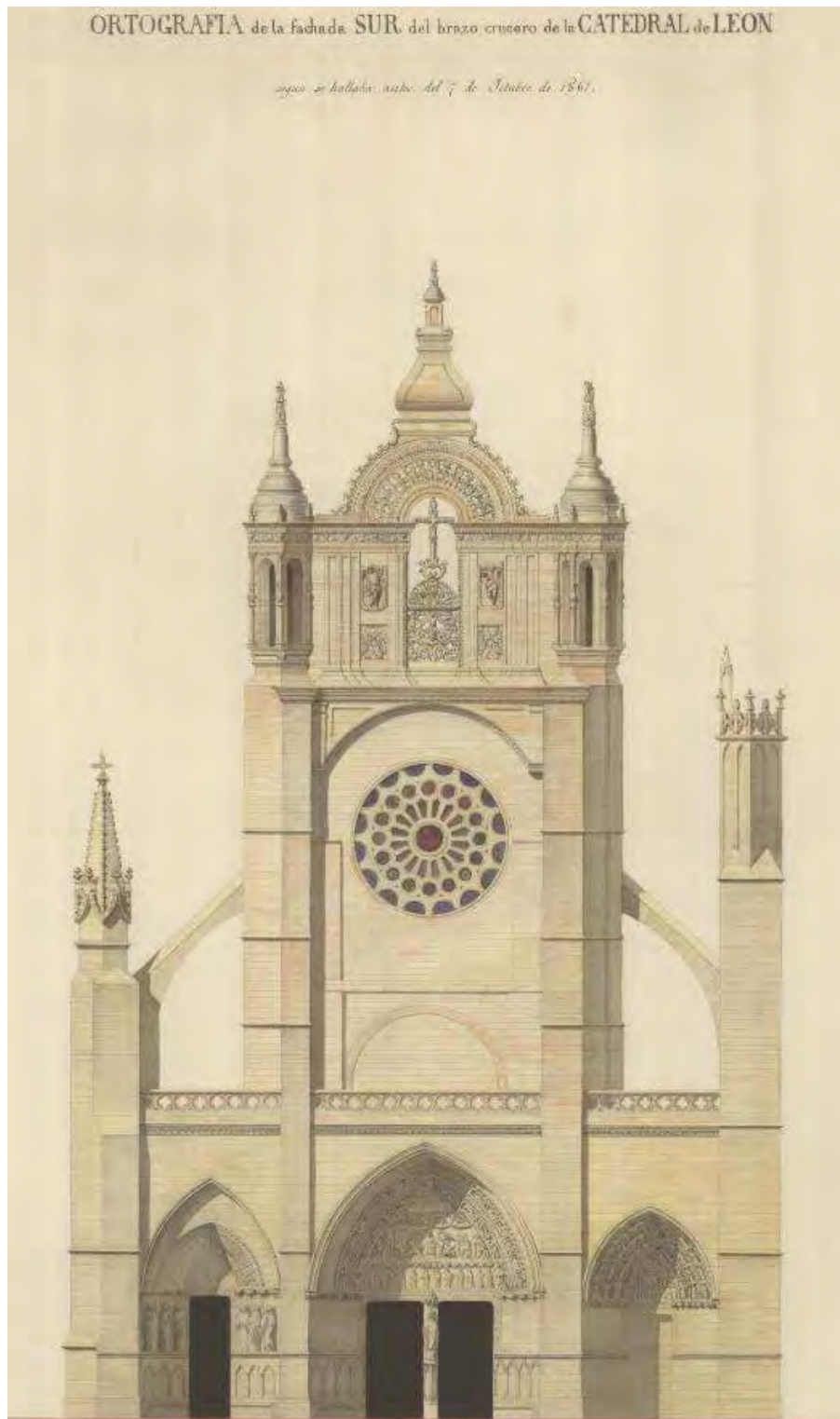


Imagen 10a

Ortografía de la fachada sur de la catedral de León antes de su desmonte en 1861.
Matías Laviña Blasco, 1863, ETSAM, http://biblioteca.aq.upm.es/biblioteca_digital/lavina.html
(Consultada el 5 de septiembre de 2017)

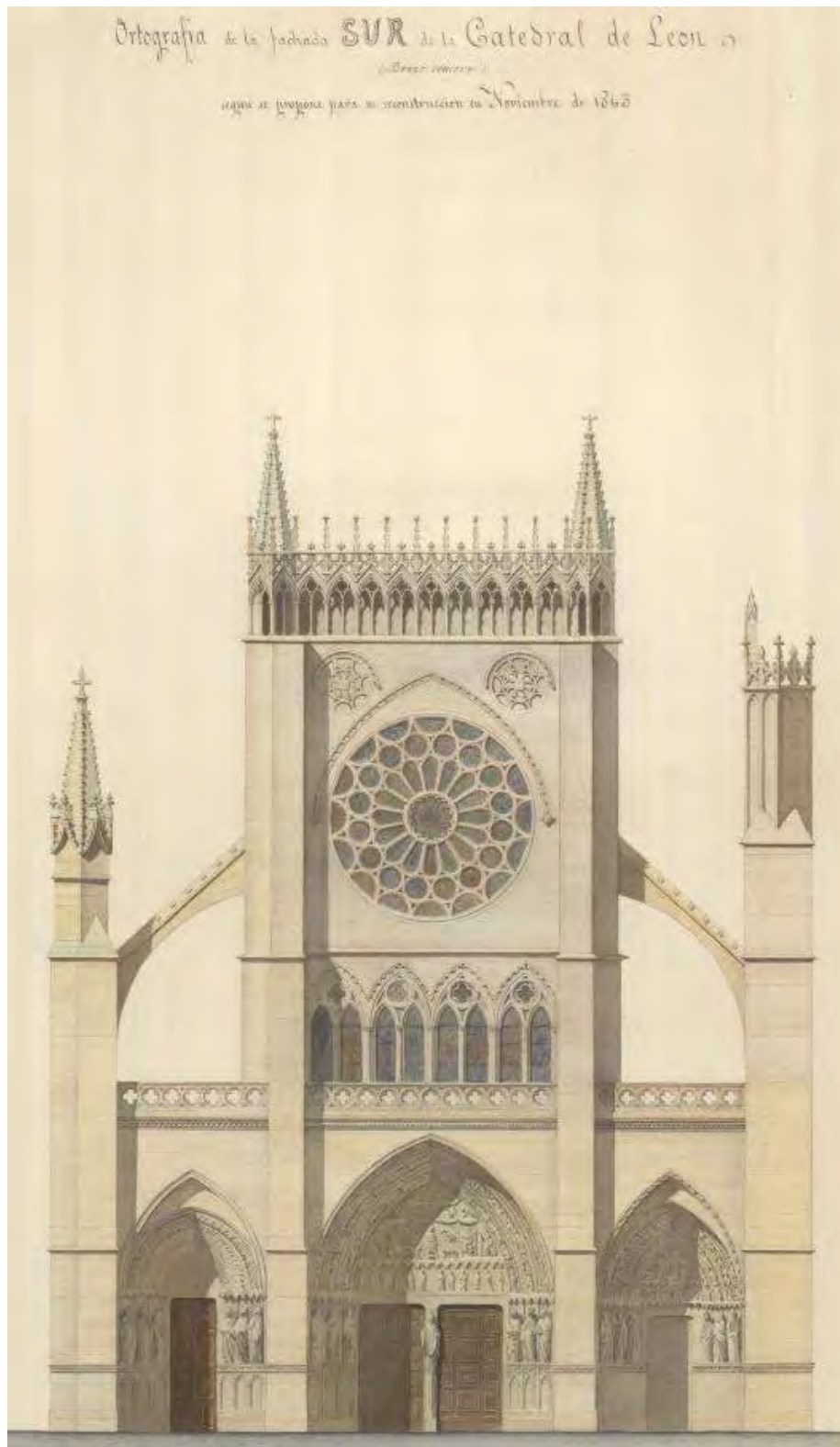


Imagen 10b

Ortografía de la fachada sur de la catedral de León, según la propuesta para su reconstrucción. Matías Laviña Blasco, 1863, ETSAM, http://biblioteca.aq.upm.es/biblioteca_digital/lavina.html (Consultada el 5 de septiembre de 2017)

Antes de que se diera una respuesta al prelado, el 24 de enero de 1868, el Obispo se dirigió de nueva cuenta al Ministro para comunicarle el fallecimiento del “Director Académico de la Real de San Fernando D. Matías Laviña Blasco”.¹⁸⁵ Ello, irremediablemente condujo a la rápida búsqueda de un arquitecto que lo sucediera y que fuera capaz de culminar una “[...] restauración en que se cruza la honra artística de la Nación y el interés público, que está consignado en el sentir de cuantos conocen o han oído hablar de la Catedral de León”.¹⁸⁶

Como ya se ha dicho con anterioridad, el trabajo de Matías Laviña afectó ampliamente las obras que en los años siguientes se realizarían en el templo legionense. Las críticas que se le realizaron en vida se exacerbaban una vez fallecido el arquitecto, pues se consideró que sus decisiones destruyeron partes del edificio y que, tanto sus fallos técnicos como su pretensión de lograr una catedral unitaria, lo obligaron a malamente copiar la arquitectura medieval.¹⁸⁷ Empero, las circunstancias que atravesaba el edificio eran delicadas e implicaban soluciones drásticas. También, su conocimiento y comprensión de la arquitectura gótica partió de los principios de simetría y unidad propias del clasicismo, por lo que algunas de las obras tuvieron como objetivo corregir defectos que él vio en este tipo de construcción.

En cuanto a las políticas culturales desarrolladas en esta etapa, las discusiones e ideas sobre la arquitectura gótica se centraron en la comprensión de su sistema constructivo y en la datación de los elementos de la catedral. También, hubo una necesidad, tanto del arquitecto como de la Real Academia, de ubicar al estilo en su momento histórico y de exaltar algunos episodios y características de dicha etapa. Además, la realización de este recuento tuvo la función de justificar el sistema utilizado en la restauración pese a las dificultades y críticas.

II.4 ANDRÉS HERNÁNDEZ CALLEJO Y SU EFÍMERA PARTICIPACIÓN EN LEÓN (1868)

Desde la misiva enviada por el Obispo de León al Ministro, la Real Academia de San Fernando comenzó a discutir sobre el arquitecto que sucedería a Matías Laviña. Tras su fallecimiento a principios de 1868, esta última institución tuvo que nombrar rápidamente al Director de la restauración. Por Real Orden de 27 de enero de 1868, el Ministerio de Gracia

¹⁸⁵ “Comunicación del Obispo Calixto de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 24 de enero de 1868”, AGA (E.y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ Rivera, *Historia...*, *op.cit.*, p. 193.

y Justicia otorgó el puesto a Juan de Madrazo y Kuntz.¹⁸⁸ Sin embargo, debido a sus ocupaciones en la Cátedra de la Escuela de Aparejadores, Madrazo renunció a su cargo el 29 del mismo mes. El 9 de febrero de 1868, el Ministerio designó como Director de las obras de restauración a Andrés Hernández Callejo (1821-¿?).¹⁸⁹

Antes de participar en las obras de la catedral, Hernández Callejo fue el arquitecto municipal de Ávila,¹⁹⁰ por lo que la opinión de la Academia era que este arquitecto, al tener experiencia previa en la intervención de edificios medievales, podría tener un mayor entendimiento del sistema constructivo de la catedral, aunque ésta era en construcciones románicas, lo que no tardó en hacerse evidente. Aunado a este problema, los constantes roces con el Cabildo, fueron la principal causa de su breve participación en la restauración.

A su llegada a León en marzo de 1868, se concentró en la gestión administrativa de las obras de la catedral. Revisó los inventarios y proyectos de obras, con el objetivo de poner en orden los materiales, el personal y los recursos económicos. Según el propio arquitecto, con las fuerzas debilitadas de Matías Laviña, los operarios y cuerpo facultativo se habían relajado al grado de que no cumplían con sus labores. Por otro lado, el estado del edificio era alarmante, según el retrato escrito en su *Defensa Facultativa*.¹⁹¹

Para el Cabildo, los trabajos avanzaron con lentitud y poca eficacia, lo que estaba ligado a que el arquitecto no había presentado ningún proyecto. Sin embargo, los motivos que ocasionaron la polémica entre los religiosos y Hernández Callejo fueron más concretos. Durante la reorganización de las obras, el arquitecto paulatinamente cerró el acceso a la catedral al público, aumentó la vigilancia y limitó el acceso a los eclesiásticos. Ante la preocupación de una “tan posible ruina”, Hernández cerró totalmente el paso al templo en el mes de abril, al colocar un candado en la cerradura de la verja principal del atrio.¹⁹²

¹⁸⁸ “Felicitación de Calixto Castrillo, Obispo de León, al Arquitecto Juan de Madrazo, nombrado director facultativo de las Obras de Restauración de la Catedral de León”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, R. 017, f. A1-A2.

¹⁸⁹ Ríos, *op.cit.*, p. 75.

¹⁹⁰ La principal obra de Hernández Callejo había sido la restauración de la basílica de los Santos Hermanos Mártires, Vicente, Sabina y Cristeta entre 1848 y 1853. José Enrique García Melero, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, p. 264.

¹⁹¹ Andrés Hernández Callejo, *Defensa de la Administración-Facultativa ejercida en las obras de restauración de la Catedral de León*, Madrid, Imp. de Miguel Tello, 1869, p. 10-16. La versión manuscrita se encuentra en AGA (E. y C.), C. 8.062, Lg. 8.847, Exp. 3. Este alcanzó una gran resonancia al ser publicado en Madrid.

¹⁹² *Ibidem*, p. 18.

Ante las constantes reclamaciones y críticas del Obispo, el Gobernador de la Provincia de León intentó mediar con Hernández Callejo para que permitiera la entrada de los eclesiásticos al recinto. En respuesta, el arquitecto levantó un acta notarial en la que dejó constancia del estado de la catedral y del proceso de las obras ante la presencia de arquitectos e ingenieros de la ciudad, como testigos facultativos. Esta acción tuvo el objetivo de justificar material y administrativamente su decisión de cerrar el templo.¹⁹³

En medio de este conflicto, los eclesiásticos denunciaron el delicado estado del edificio ante el poco avance de las obras. En consecuencia, el Cabildo Catedralicio decidió dirigirse a la Reina Isabel II para que interviniera en dicho asunto. En esta súplica, se imputaba la responsabilidad del ruinoso estado de la catedral y del retraso a

[...] la inteligencia y falta de acción que se observa en el director actual.[...] El Obispo y Cabildo observan con el más hondo pesar que sus esperanzas salen fallidas, que bajo el pretexto de que el estado del Edificio amenaza inminente ruina se pretenden cerrar sus puertas, causar vejaciones al Cabildo y alarmar a la población.[...] Cuatro meses han transcurrido desde que está en el cargo, y todo este tiempo, el más a propósito del año para esta clase de trabajos, se ha empleado en mover piedras de un punto a otro, en preparar una oficina para la dirección de aquellos, en interceptar el patio y entrada principal de la Santa Iglesia bajo el pretexto de custodiar la piedra antigua de la misma, en labrar algunos sillares y por último se ha perdido un tiempo precioso y gastado los escasos fondos destinados a las obras sin haberse colocado otro sillar.¹⁹⁴

Al conocer esta situación, el propio Andrés Hernández Callejo se dirigió a la Reina el 17 de julio para solicitar su protección ante las acusaciones lanzadas por el Cabildo:

El Reverendo Señor Obispo de León, la Junta de reparación de templos, el Cabildo Catedral, el Gobernador de la provincia, todos me acusan, Señora, ante vuestro Gobierno y Vos misma; pero en cambio la Divina Providencia y las personas justas me fortalecen, si bien mi ánimo nunca vacila.¹⁹⁵

Con el fin de resolver este asunto, el Gobierno de Isabel II, se dirigió mediante la Real Orden de 20 de julio de 1868 a la Academia de San Fernando para que realizase una

¹⁹³ “Acta notarial levantada por Don José Casimiro Quijano, Notario Público de la Ciudad de León. León, 28 de junio de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁹⁴ “Súplica del Obispo y Cabildo de la Catedral de León dirigida a S.M. la Reina Isabel II. León, 8 de julio de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹⁹⁵ “Súplica de Andrés Hernández Callejo dirigida a S.M. la Reina Isabel II. León, 17 de julio de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.848, Exp. 1.

inspección de las obras de la catedral de León y aclarar el conflicto existente entre el Director de la restauración y el Cabildo Catedral.¹⁹⁶ Por este motivo, dicha institución comisionó a tres de sus miembros, Juan Bautista Peyronnet, Antonio de Cachavera y José Amador de los Ríos, para emitir un informe sobre las gestiones de Hernández Callejo.¹⁹⁷ Para ello, la Comisión de la Academia realizó una inspección de las obras en compañía de Ricardo Velázquez Bosco. Además, le fue aplicado un “Interrogatorio” a Hernández, mismo que fue dividido en cinco puntos, concernientes a las acusaciones realizadas en su contra:

1. Haber pretendido alterar el plan de restauración, adoptado por Laviña con aprobación de la Real Academia de San Fernando.
2. Haber intentado demoler ciertos departamentos, miembros arquitectónicos y bóvedas de la catedral, so pretexto de su estado ruinoso.
3. Haber pretendido deshacer parte de la obra ya verificada por su antecesor, principalmente los arcos del cuerpo intermedio del crucero, que se unen a la nueva fábrica, en el intercolumnio de la primera bóveda de la nave central.
4. No haber asentado ni una sola piedra en la obra de la restauración durante todo el tiempo que lleva de director de la misma, empleando para disculparse vanos e insignificantes pretextos.
5. Haber ejecutado algunas obras que no figuraban ni en el proyecto aprobado por el Gobierno de S.M., ni en los presupuestos, sin más autorización que la suya propia.¹⁹⁸

Una vez inspeccionadas las partes facultativa y administrativa de la labor de Hernández Callejo, los comisionados llegaron a la conclusión de que las acusaciones realizadas estaban totalmente justificadas. Como principal motivo de la poca intervención a la catedral, se mencionó que se debía al temor del arquitecto de realizar trabajos que sobrepasaran sus capacidades para solucionar los problemas del edificio, en cambio, se consideró que esta poca actividad eran “trabajos inútiles y ociosos” y sin autorización alguna. En la parte económica,

¹⁹⁶ “Expediente relativo a las contestaciones habidas entre el Cabildo y autoridad civil con el Arquitecto Director de las obras A. Hernández Callejo. San Idelfonso, 20 de julio de 1868”, ARASF, sig. 2-42-1.

¹⁹⁷ Una vez cesado, Hernández Callejo denunció que la Comisión tenía claros intereses en su destitución, pues Juan de Madrazo, era hermano del entonces Presidente de la Real Academia de San Fernando, Pedro de Madrazo; también, José Amador de los Ríos era hermano de otro de los arquitectos que figuraron en la terna, Demetrio de los Ríos. Hernández, *op.cit.*, p. 54.

Parece ser que estas reclamaciones se repitieron, según lo dejan ver las contestaciones de los académicos que formaron parte de la Comisión Inspectora, cuando Hernández les envió un ejemplar de su *Defensa*. Estas contestaciones también fueron publicadas. *Cartas al arquitecto Don Andrés Hernández Callejo por los individuos que formaron la Comisión de la Real Academia de las Tres Nobles Artes, inspectora de las obras de restauración de la Catedral de León*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de T. Fontanet, 1870, 44 p.

¹⁹⁸ “Interrogatorio realizado por la Comisión Inspectora de la restauración de la Catedral de León, al Arquitecto Director, Andrés Hernández Callejo. León, 16 de septiembre de 1868”, ARASF, sig. 2-42-1.

se cuestionaron los gastos realizados al considerarse de muy poca utilidad para la restauración. También, la Comisión dictaminó que Andrés Hernández Callejo había abusado de sus facultades como director de las obras.¹⁹⁹

El informe fue presentado en la sesión del 28 de septiembre de 1868, coincidiendo con el estallido de la Revolución de 1868.²⁰⁰ Con este acontecimiento, la resolución del Gobierno se retrasó varios meses. En este interludio, el Canónigo, Fernando Molina, envió una carta al Ministro de Gracia y Justicia el 2 de diciembre, solicitando que Hernández Callejo fuera destituido “[...] del cargo que en mala hora le confirió la destronada Isabel de Borbón, de cuya protección hacía alarde para intimidar al venerable Obispo y Cabildo”.²⁰¹ Esta misiva tuvo la intención de hacer eco en el Gobierno Revolucionario para acelerar este proceso.

Finalmente, el 19 de diciembre, el Ministro destituyó a Andrés Hernández Callejo de su cargo. Sin embargo, la problemática con el arquitecto no cesó en ese momento, pues aprovechándose del ambiente anticlerical que se desarrolló en ese momento en España y del cambio de gobierno en León, se presentó como una víctima del Cabildo y acusó a los miembros de este de participar en el movimiento carlista.²⁰² Ello, no impidió que tuviera que entregar las obras a Juan de Madrazo y Kuntz, su sucesor, el 27 de abril de 1869.²⁰³

Los trabajos que Andrés Hernández Callejo realizó resultaron intrascendentes para el desarrollo posterior de la restauración, pues muy poco se modificó del estado en que Laviña dejó a la catedral a su fallecimiento. En cambio, los problemas administrativos y con el Cabildo ocuparon gran parte de la actividad desarrollada en el templo durante 1868. Su paso por León es sin duda un referente de cómo las circunstancias políticas y sociales, terminarían afectando los procesos de restauración durante el resto de la centuria. También, implicó un cambio en torno a quién y cómo debía de ejecutar una restauración de este calibre.

¹⁹⁹ “Informe realizado por la Comisión Inspectora sobre la restauración de la Catedral de León. Madrid, 28 de septiembre de 1868”, ARASF, sig. 4-93-7.

²⁰⁰ La Revolución de 1868 fue un movimiento militar y civil que tuvo su momento álgido el 28 de septiembre de 1868 con la batalla de Alcolea, entre las tropas de Francisco Serrano y las del Gobierno. Dos días después, la Reina Isabel II, saldría a su exilio a Francia. Con el triunfo de la Revolución, se intentó formar un nuevo gobierno durante el llamado Sexenio Democrático. Fontana, *op.cit.*, p. 351-384.

²⁰¹ “Comunicación de Fernando Molina y Antúnez, Canónigo comisionado del Cabildo de la Catedral de León, al Ministro de Gracia y Justicia. Madrid, 2 de diciembre de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.854, Lg. 8.842, Exp. 1.

²⁰² Hernández, *op.cit.*, p. 6. Dicha afirmación se encuentra en una carta que escribió al Ministro de Gracia y Justicia el 20 de diciembre de 1869 y que se publicó junto con su *Defensa de la Administración-Facultativa*.

²⁰³ “Comunicación de Andrés Hernández Callejo al Ministerio de Gracia y Justicia. Madrid, 27 de abril de 1869”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.848, Exp. 1.

CAPÍTULO III

LA RUPTURA DE LAS IDEAS SOBRE LA EDAD MEDIA: LA BÚSQUEDA DE LA CATEDRAL GÓTICA PERFECTA

Rendre à notre belle cathédrale toute sa splendeur, lui restituer toutes les richesses dont elle a été dépouillée, telle est la tâche que nous nous sommes imposée, elle est certes assez belle pour qu'il soit inutile de vouloir y rien ajouter.

Jean-Baptiste-Antoine Lassus y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris* (1843)

En julio de 1881, Alfredo Vicenti publicó en *El Globo* una nota acerca de la polémica causada por la entrega de la Medalla de Honor a Juan de Madrazo por su proyecto de restauración de la catedral de León en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En ésta, criticó el lugar y apreciación de la arquitectura en España, puesto que esta no era la “reina y señora de las Bellas Artes”, sino que carecía de vida propia. Según el autor, dichos bastidores ilustraban, por un lado, la parte facultativa de gran mérito y originalidad, y por otro, el propio proceso de restauración, labor que sólo un arquitecto o un arqueólogo era capaz de realizar, pero que carecía de los estudios en que se fundó el actuar de su autor.¹

Los motivos presentados por Vicenti fueron que esa disciplina en la Edad Media, cuando no había arquitectos, había alcanzado su punto más álgido debido a que los conjuntos representaban “la majestad y omnipotencia del arte”.² Empero, en su presente, la arquitectura era ejecutada a partir de copias, preponderando lo útil a lo bello. El arte había pasado a ser una ciencia. Sin embargo, a partir de los principios científicos bajo los que la arquitectura operaba ya avanzado el siglo XIX, ¿era imposible realizar un tributo a las obras artísticas de la época medieval a punto de revivirlas? A su vez, no se puede eludir el preguntarse ¿cuál fue la importancia de premiar el proyecto de restauración de la catedral de León?

El objetivo de este capítulo es comprender, a partir del estudio de la restauración del templo legionense entre los años de 1869 a 1880, el cambio de ideas sobre la arquitectura gótica y la época medieval. En la primera parte se abordará la designación de Juan de Madrazo y Kuntz como Arquitecto Director. Ante el hecho que su nombramiento fue

¹ Alfredo Vicenti, “Exposición de Bellas Artes”, en *El Globo*, 1 de julio de 1881, Año VII, Segunda Época, n. 2081, p. 1.

² *Idem.*

consecuencia de cambios en las políticas culturales y de los modelos teóricos usados en la restauración monumental, es necesario exponer el acercamiento utilizado por el arquitecto madrileño: el racionalismo gótico. Debido a la amplitud de este tema, se explicará brevemente el planteamiento de Eugène Viollet-le-Duc al haber sido retomado por Madrazo. De igual manera, se expondrá el desarrollo que tuvo el racionalismo en España.

En la segunda parte, se explicaran los primeros proyectos realizados por Juan de Madrazo a su llegada a León, principalmente el referente al encimbrado del edificio. Junto con este, se ahondará en los reconocimientos que el arquitecto realizó en la primera parte de su gestión. En la tercera parte, se abordará el comienzo de reconstrucción del brazo sur de la catedral y de los ventanales altos del costado meridional; ello, llevará explicar los estudios que Madrazo realizó sobre el funcionamiento de la estructura gótica, así como los modelos utilizados para la ejecución de dicha tarea.

En la cuarta parte, se tratará la polémica sostenida por el arquitecto con el Cabildo Catedralicio de León, misma que llevó a su destitución. En la quinta parte, se hablará de la revalorización del trabajo realizado por Juan de Madrazo en la catedral legionense, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, así como las críticas suscitadas tras su premiación en dicho certamen.

III.1 JUAN DE MADRAZO Y KUNTZ: DEL ARQUITECTO CONSTRUCTOR AL ARTISTA ARQUEÓLOGO (1869-1879)

Tras una serie de polémicas protagonizadas por Andrés Hernández Callejo, se puso fin a sus gestiones en diciembre de 1868. El 12 de enero de 1869 se resolvió que Ricardo Velázquez Bosco asumiera la dirección de la restauración. Si bien este no poseía el título de arquitecto, había sido delineante y aparejador durante la gestión de Matías Laviña, y también había desempeñado el cargo de Secretario de la Comisión Provincial de Bellas Artes de León.³ Sin embargo, al resistirse Hernández Callejo a entregar su cargo, se complicó la toma de posesión de Velázquez Bosco, lo que imposibilitó la toma de este último de la dirección de las obras.⁴

³ Javier Rivera Blanco, *Historia de las restauraciones de la catedral de León: "Pulchra Leonina", la contradicción ensimismada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, p. 205.

⁴ Miguel Ángel Baldellou, *Ricardo Velázquez Bosco*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 84.

En estas circunstancias, fue necesario designar con rapidez al nuevo Arquitecto Director de la restauración de la *Pulchra Leonina*. Por petición de la Dirección General de Instrucción Pública y del Ministerio de Gracia y Justicia, la Real Academia propuso una terna de arquitectos con una amplia trayectoria, la cual fue conformada por Francisco Enríquez Ferrer, Demetrio de los Ríos y Serrano, y Juan de Madrazo y Kuntz.⁵ Entre estos tres, se otorgó el cargo a Juan de Madrazo (1829-1880) por Orden de 21 de febrero de 1869.⁶

El nombramiento de Madrazo suscitó diversas críticas, siendo la principal la realizada por Hernández Callejo. Mencionó que José Amador de los Ríos intentó mediar ante el Ministerio para que su hermano, Demetrio de los Ríos, obtuviera el cargo. Sin embargo, debido al ambiente político que se vivía tras el triunfo de ‘La Septembrina’, el Gobierno se inclinó por un arquitecto que tuviera un abierto compromiso con la Revolución antes que por uno de tendencia política más conservadora.⁷

Otra de las críticas más sonadas a lo largo de toda su gestión, se debió a sus lazos fraternales. El arquitecto madrileño perteneció a una de las familias de artistas más prestigiosas en España durante el siglo XIX y principios del XX: los Madrazo.⁸ Algunos críticos y detractores del fallo de la Academia, atribuyeron que la decisión había estado mediada por la influencia de su hermano, Federico de Madrazo, quien en ese momento ostentaba el cargo de director de la Academia de San Fernando. Sin embargo, Juan de Madrazo contaba con méritos propios dentro del ámbito arquitectónico en España.

Inició su formación bajo la tutela de Domingo Lafuente, para después ingresar, como parte de la primera generación, a la Escuela de Arquitectura de Madrid. En ejercicio de su

⁵ “Terna para desempeñar el cargo de Director de las obras de la Yglesia Catedral de León. Madrid, 18 de enero de 1869”, ARASF, sig. 2-42-1.

⁶ Según la documentación del ACL, la resolución del Ministerio y la Academia ya había sido decidida desde la conformación de la terna. “Carta de Gavino Zuñeda, Secretario particular, dirigida a Juan de Madrazo. León, 18 de enero de 1868”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 032, f. A1.

⁷ Hernández Callejo mencionó que “[...] sin la revolución, el hermano del Señor Amador de los Ríos hubiera sido favorecido, y completo el triunfo del autor del célebre informe”. Andrés Hernández Callejo, *Defensa de la Administración-Facultativa ejercida en las obras de restauración de la Catedral de León*, Madrid, Imp. de Miguel Tello, 1869, p. 59.

⁸ Su padre, José de Madrazo y Agudo, fue grabador y pintor de cámara de Carlos IV; sus hermanos, Federico de Madrazo y Kuntz, pintor de cámara de Isabel II, director del Museo del Prado y director de la Real Academia de San Fernando; Pedro de Madrazo, pintor y crítico de arte, fundador de la revista *El Artista*, director del Museo de Arte Moderno de Madrid y director de San Fernando, y Luis de Madrazo y Kuntz, pintor galardonado, colaborador de *El Seminario Pintoresco* y profesor de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Sobre los Madrazo, vid. Mercedes Agulló y Cobos (coord.), *Los Madrazo: una familia de artistas*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1985, 274 p. y Carlos González López y Montserrat Martí Ayxelà (coords.), *El mundo de los Madrazo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, 382 p.

profesión, participó en la restauración de la iglesia de los Calatravas en Madrid y en la construcción del palacio del conde de Villagonzalo. También fue profesor en la Escuela de Maestros de Obras en Valencia. Además, en 1859, fue designado Académico de Número de la Academia de San Fernando.⁹

En ese momento, se vio en Madrazo un arquitecto capaz de solucionar los problemas del edificio. Desde el conflicto con Hernández Calleja, la Academia consideró que el arquitecto que estuviera frente a las obras de la catedral debía tener habilidades que permitieran una mayor comprensión del edificio a nivel constructivo, artístico e histórico. Por ello, se hizo una distinción entre el arquitecto constructor, preocupado en que el edificio fuera seguro y sólido, y el arquitecto arqueólogo. Este último, debía poseer conocimientos de arqueología y aplicarlos a la inspección de los monumentos, así como una erudición en la Historia del Arte que le permitieran tener una noción de los principios estéticos y de los sistemas de construcción de cada periodo.¹⁰

La propia Academia reconoció que estos no habían sido aplicados en la restauración en España, por lo que se buscó que la intervención realizada a la catedral leonesa fuera dirigida por un arquitecto que tuviera la capacidad de comprender el sistema constructivo de los templos ojivales. Por ello, la formación de Madrazo fue la que le permitió acceder a este tipo de conocimientos, pues las primeras generaciones egresadas de la Escuela de Arquitectura fueron participes de las renovaciones del sistema de enseñanza.¹¹

Si bien algunos arquitectos formados en el modelo académico como Narciso Pascual y Colomer o Juan Bautista Peyronnet, habían trazado las primeras directrices para el estudio de los monumentos medievales, no fue hasta dejarse de lado la enseñanza limitada a los modelos “vitruvianos” que se ahondó en el de otros modelos historicistas y eclécticos.¹² Dicha renovación pudo acontecer con el posicionamiento de egresados de la Escuela Superior de Arquitectura al frente de algunos de las obras más importantes de ese momento.¹³

⁹ Pedro Navascués Palacio, “El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz”, en Mercedes Agulló y Cobos (coord.), *Los Madrazo: una familia de artistas*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1985, p. 81-84.

¹⁰ “Junta de la Sección de Arquitectura. Madrid, 6 de diciembre de 1870”, ARASF, sig. 2-42-1.

¹¹ Pedro Navascués Palacio, “La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950”, en Luis Caballero Zareda, *et al.*, *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987, p. 303-304.

¹² Javier Hernando, *Arquitectura en España, 1700-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 95-113, 169-170.

¹³ Javier Hernando, *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, p. 13-14.

Esta situación coincidió con un impulso de ejecución de nuevos proyectos a partir de la Revolución de 1868, como parte de los gobiernos de corte liberal. Con ello, y al incrementarse los presupuestos para esta labor, también se incorporaron materiales que permitieron el desarrollo de nuevas técnicas y estilos, como la arquitectura de hierro, así como un “progreso” en el desarrollo de esta Bella Arte en España.¹⁴ A su vez, esto trajo consigo un amplio desarrollo de los estilos “neomedievales” y de nuevos métodos de restauración monumental. Como lo ha señalado Pedro Navascués, los acercamientos a la arquitectura medieval se centraron en una explicación “positivista”, donde imperaba la comprensión de sus leyes constructivas mediante un sistema lógico y científico.¹⁵

III.1.1 El racionalismo gótico

Ignacio González-Varas Ibáñez postuló que, a lo largo del siglo XIX, es posible identificar cuatro aproximaciones al estudio de los monumentos medievales. Estas son la aproximación ‘académico-vitruviana’, en que los estilos formados al margen del mundo clásico fueron confrontados con el canon clásico; la ‘sensitivo-romántica’, en la que se buscó transmitir la añoranza por épocas pasadas y los monumentos fueron dotados de un aura de misterio; la ‘simbólico-ideológica’, donde, al establecerse una relación más próxima con el pasado histórico, el monumento adquirió un carácter simbólico que debía de mantenerse como un legado a las siguientes generaciones, y, por último, la ‘racionalista-positivista’.¹⁶

Esta aproximación se caracterizó por la sistematización de la arquitectura medieval a partir de la clasificación de sus elementos técnicos. Este ordenamiento en categorías estilísticas tuvo como objetivo “establecer secuencias racionales en la Historia de la Arquitectura” que permitieran comprender su desarrollo.¹⁷ En España, esta estructuración y las nomenclaturas utilizadas, estuvieron basadas en las indagaciones artísticas y arqueológicas realizadas en otros países, especialmente Francia.

En ese país, entidades como la *Commission Départementale des Antiquités* de 1814, y la *Société des Antiquaires de Normandie* de 1824, buscaron establecer una estadística de

¹⁴ *Ibidem*, p. 39-46.

¹⁵ Navascués, “La restauración...”, p. 304.

¹⁶ Ignacio González-Varas Ibáñez, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito, 1996, p. 17-26.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27.

los monumentos franceses para emprender su conservación.¹⁸ Éstas, también dieron paso a la implementación de medidas administrativas como el cargo de *Inspecteur général des Monuments historiques* por François Guizot en 1830 y en 1837 de la *Commission des Monuments Historiques*,¹⁹ lo que permitió la consolidación de una pléyade de arquitectos y de arqueólogos que emprendieron la labor de teorizar esta apreciación de la arquitectura.

III.1.1.1 Los presupuestos teóricos de Viollet-le-Duc

Uno de los principales planteamientos teóricos del racionalismo gótico, fue el formulado por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879).²⁰ Sus primeros acercamientos a la arquitectura fueron bajo la tutoría de Aquiles Leclère, sin embargo, en una clara oposición con *l'École des Beaux-arts*, considerada como un bastión de los principios neoclásicos, Viollet-le-Duc emprendió viajes a Francia e Italia con el objetivo de estudiar directamente los edificios y recoger las innovaciones en los métodos de arqueología y de construcción.²¹ Tras su experiencia en la restauración de monumentos,²² concluyó que las referencias del mundo clásico contenían valores estéticos poco compatibles con el desarrollo artístico de los

¹⁸ Arcisse de Caumont, “Avertissement”, en *Bulletin Monumental* v. 1, 1834, p. V-VII. Caumont, uno de los principales historiadores y arqueólogos de la primera mitad del siglo XIX francés, fue fundador de la *Société des Antiquaires de Normandie*. Más tarde, reunió a diversas sociedades, incluyendo la de Normandía, para formar la *Société française pour la conservation et la description des monuments historiques*, que en 1905 se convertiría en la *Société française d'Archéologie*.

¹⁹ Los principales avances sobre la conservación de monumentos en Francia, acontecieron durante el gobierno de corte liberal conocido como la Monarquía de Julio, que va de 1830 a 1848. Durante estos años hubo una reflexión de la Revolución Francesa y de sus consecuencias, con el objetivo de establecer un nuevo orden en lugar de destruir el anterior. Fue bajo esta premisa que comenzó una reflexión y reconciliación con el pasado, que permitió establecer la importancia de los monumentos como testigos de acontecimientos históricos. Jean-Daniel Pariset, “La bibliothèque de la Commission des Monuments Historiques en 1875: bibliothèque du patrimoine ou d’architecture”, en Jean-Michel Leniaud y Béatrice Bouvier (eds.), *Le livre d’architecture XV^e-XX^e siècle*, París, École des chartes, 2002, p. 289-291. 289-308.

Sobre el pensamiento político de este periodo, en especial de la figura de Guizot, *vid.* Pierre Rosanvallon, *El movimiento Guizot. El liberalismo doctrinario entre la Restauración y la Revolución de 1848*, trad. de Hernán M. Díaz, Buenos Aires, Biblos, 2015, 316 p.

²⁰ De la biografía del arquitecto, es importante resaltar que, pese a que su familia apoyaba fervientemente a la monarquía, él fue criado con su tío, quien apoyaba a la república y las ideas del romanticismo. Esto último permeó en su formación y en sus primeros trabajos como arquitecto. Sin embargo, en una segunda etapa, abandonó algunos de los presupuestos románticos y se decantó al desarrollo de un enfoque metodológico y racional. *Vid.* Françoise Bercé y Bruno Foucart, *Viollet-le-Duc: Architect, Artist, Master of Historic Preservation*, Washington D.C., The Trust of Museum Exhibitions, 1987, 100 p.

²¹ Javier Rivera Blanco, “Introducción”, en Eugène Viollet-le-Duc, *Historia de una casa*, trad. de Yago Barja, Madrid, Abada Editores, 2004, p. 5-10.

²² Destacan la iglesia de *Sainte-Marie-Madeleine* de Vézelay, la *Sainte-Chapelle*, la catedral de *Notre-Dame* de París, la abadía de *Saint-Denis*, la catedral de *Saint-Michel* de Carcasona, la ciudadela de Carcasona, el castillo

países del norte de Europa. En cambio, el gótico respondía a los conceptos de nación y religión, al clima de la región y a la introducción de materiales como el hierro y cristal. Por ello, el arquitecto estimó que el gótico era el arte nacional de Francia al haber “nacido” en dicho territorio y pensarlo como una representación del viejo y nuevo arte francés.²³

Para el arquitecto, era necesario un método de razonamiento que permitiera comprender el sistema constructivo del edificio y el proceso lógico de creación de sus formas.²⁴ Este método consistía en la disociación de las distintas partes que componen a un edificio para su análisis formal e histórico y después proceder a su clasificación “taxonómica”. Bajo este método, Viollet-le-Duc concibió que el arte gótico era un estilo racional al haber alcanzado una perfección formal que dependía de “la suma razonada de todos los miembros constructivos”.²⁵ Dichos principios fueron desarrollados en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*.²⁶ Uno de los pilares fundamentales en esta explicación de la arquitectura medieval fue el concepto de “estilo” aplicable tanto a la inducción como a la restauración monumental. Éste fue comprendido en el arte como “la manifestación de un ideal establecido sobre un principio”,²⁷ aunque el

de Pierrefonds y la catedral de *Notre-Dame* de Amiens. Sobre esta labor, *vid.* Jean-Paul Midant, *Viollet-le-Duc. The French Gothic Revival*, París, L'Aventurine, 2002, 176 p.

²³ Rivera, *loc.cit.*, p. 14.

²⁴ González-Varas, *Restauración...*, p. 39.

²⁵ Ignacio González-Varas Ibáñez, “Neogóticos catedralicios. Itinerarios desde la ‘catedral reinventada’ a la ‘catedral perdida’”, en Jorge Hevia Blanco (coord.), *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana, románico, gótico, renacimiento y barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999, p. 77.

²⁶ El *Dictionnaire* fue publicado por primera vez en nueve tomos entre 1854 y 1868. En el prefacio de la obra, Viollet-le-Duc señaló que, cuando inició su estudio sobre la arquitectura medieval, las obras que hablaban sobre el tema eran pocas, muchas de ellas limitadas a menciones sobre la existencia de arquitectura previa al Renacimiento, siendo este el motivo por el cual el arquitecto se considere como una autoridad y sólo haga referencias a otros artículos como ejemplos. El principal objetivo de la realización de esta obra era recuperar un arte perdido y explicar sus principios constructivos, el contexto en que estas se originaron y el porqué de sus formas, mismas que son ejemplificadas de forma cronológica y clasificadas de acuerdo a su naturaleza.

En la obra pervive una noción de evolución de la arquitectura, de ahí uno de los motivos para comprender las edificaciones en su estado puro y original. También, se menciona que el estudio de las artes del pasado permite a los arquitectos comprender las técnicas y formas de dichas construcciones, mismas podían usarse como principios para las obras contemporáneas. Además, también exalta que su recuperación permite aplicar la “originalidad nativa” de Francia, puesto que, según Viollet-le-Duc, muchos de los grandes estilos de los siglos medios, se originaron en dicha nación y se extendieron a otros territorios.

Eugène Viollet-le-Duc, “Préface” en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. I, París, Bance Editeur, 1854, p. v-xx. Para una aproximación al diccionario, fue consultada la obra de Bernard Quemada, *Les Dictionnaires du français moderne. 1539-1863*, París, Didier, 1967, 683 p.

²⁷ Eugène Viollet-le-Duc, “Style” en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. VIII, París, Morel Editeur, 1858, p. 474. “[...] *la manifestation d'un idéal établi sur un principe*”. La traducción es mía.

arquitecto también advirtió que podía comprenderse como una moda (*mode*), es decir como “la apropiación de una forma de arte para el objeto”.²⁸

Para Viollet-le-Duc, “restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, sino restablecerlo a un estado completo que tal vez nunca haya existido”.²⁹ Los criterios usados para lograr una restauración debían ser que un edificio debía intervenir con el estilo al que perteneciera. Pero, según el arquitecto, los edificios en la Edad Media habían sido objeto de diversas transformaciones, por lo que un segundo criterio debía ser una inspección arqueológica para establecer la antigüedad y función de cada una de sus partes. Con ello, el arquitecto establecería el estilo y la escuela³⁰ de los elementos examinados.³¹

Por otro lado, una de las problemáticas planteadas por el arquitecto fue si era prudente descartar los añadidos con el fin de restaurar una unidad de estilo. En este tema, Viollet-le-Duc mencionó que era necesario conocer el sistema constructivo de cada uno de los estilos del edificio y entender su función. Este proceso permitiría comprender el valor de cada una de las partes y reproducir las que permitan una mayor estabilidad a la construcción, sin caer en anacronismos.³² En cambio, cuando el arquitecto se enfrentaba a un monumento mutilado, debía conocer el estilo, consultar la documentación sobre el edificio y estudiar sus características arqueológicas, con el propósito de completarlo como había sido en origen.³³

²⁸ *Idem*. “[...] *l'appropriation d'une forme de l'art à l'objet*”. La traducción es mía. En esta concepción, Viollet-le-Duc mencionó que existe un estilo absoluto (*style absolu*) que va a dominar cualquier diseño, por ejemplo una casa, y un estilo relativo (*style relatif*) que se modifica según el objetivo del objeto y de su contexto, por ejemplo, una iglesia.

²⁹ Eugène Viollet-le-Duc, “Restauration” en *Ibidem*, p. 14. “[...] *restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans in état complet qui peut n'avoir jamais existé*”. La traducción es mía.

También, Viollet-le-Duc mencionó que una restauración es propia de la modernidad, puesto a que fue en aquella época que hubo una nueva actitud hacia el pasado. Este se buscó analizar, comparar y clasificar con el objetivo de formar su verdadera historia, siguiendo el progreso de la humanidad. Ello, se debe a que durante el primer cuarto del siglo XIX, los estudios arquitectónicos aún concebían al gótico como un arte enfermo. Sin embargo, la devastación de las iglesias medievales durante la Revolución francesa, las dejó en un alarmante estado de abandono. Ello, trajo consigo interpretaciones románticas, y más tarde, con la realización de estudios sobre el periodo, se pudieron desarrollar las inspecciones arqueológicas de los edificios, antes exclusivas a los vestigios de la antigüedad clásica. *Ibidem*, p. 15, 18-19.

³⁰ “Escuela” (*école*) fue entendida por el arquitecto francés, como una derivación de la organización política y del sistema de municipalidades de los territorios durante la Edad Media. En el caso de Francia y del estilo gótico, las escuelas que ubicó fueron las *l'Île-de-France, Soissonnais, Beauvoisis, Bourgogne, Champagne y Normandie*. Eugène Viollet-le-Duc, “École” en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. V, París, Bance Editeur, 1858, p. 153-154.

³¹ Viollet-le-Duc, *loc.cit.*, p. 24.

³² *Ibidem*, p. 27.

³³ *Ibidem*, p. 27-28.

Con estos principios, queda claro que el arquitecto debía buscar la integridad estilística. Al aplicar los conocimientos de la Historia del Arte y la Arqueología, era posible conocer el inicio de su construcción, establecer una cronología, escuela y estilo, de tal forma que se podía proceder a reproducir secciones de un monumento, e incluso perfeccionarlo. Ello, no implicaba que fuera el estilo primigenio del edificio, pero sí debía de restituírsele una unidad a modo de exaltar la edificación medieval. Por ello, se legitimó la demolición de los añadidos que pudieran producir daños en el edificio e impedir recobrar su estado prístino, mismo que debía parecer inalterado.

Con el establecimiento de estos principios, Viollet-le-Duc desarrolló tanto en el *Dictionnaire* como en su obra *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, su idea de una catedral gótica perfecta. Los principales ejemplos que el arquitecto expuso fueron las catedrales de Clusy [Imagen 11], la sede obispal de una comuna francesa imaginaria, y de *Notre-Dame* de Reims [Imagen 12], construcción del siglo XIII, de la escuela de *Champagne*. La razón expuesta por el arquitecto es que en ambas se podía apreciar el funcionamiento del sistema constructivo gótico. Si bien estas fueron expuestas como representaciones conceptuales y esquemáticas, cuyo objetivo era ejemplificar los rasgos fundamentales, fueron retomadas como modelos en la restauración.³⁴

Los postulados e intervenciones de Eugène Viollet-le-Duc han sido criticados debido a que se considera que persiguió, ilusoriamente, la recuperación de un estado completo y unitario de los edificios a costa de la destrucción de elementos de valor histórico y artístico, la falta de rigor y anacronismos al añadir partes que nunca existieron en el Medioevo. También, el proceso seguido por el arquitecto, según sus detractores, dejó a los monumentos intervenidos en un estado inerte, convirtiéndolos en falsificaciones históricas.³⁵ No obstante, sus aportaciones teóricas fueron claves para la preservación de los monumentos de la Edad Media, al marcar la pauta de la revalorización y comprensión de estos edificios.

³⁴ Vid. Eugène Viollet-le-Duc, "Cathédrale" en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. II, París, Bance Editeur, 1854, p. 280-392, e *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, París, Berger-Levrault, 1978, p. 88-111. En el caso de Reims, es una vista de cómo debía ser la catedral, según los parámetros que suponía fueron usados en la construcción de templos góticos en el siglo XIII. Es por ello que el templo que se observa actualmente no posee chapiteles en las torres de la fachada principal ni la flecha en el área del crucero y los pináculos son más tímidos. Sobre ésta sede, vid. Alain Villes, *La cathédrale de Notre-Dame de Reims. Chronologie et campagnes de travaux, essai de bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Joué-lès-Tours, La Simarre, 2009, 662 p.

³⁵ Ignacio González-Varas Ibáñez, *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, Siglo XXI Editores, 2014, p. 129-131.

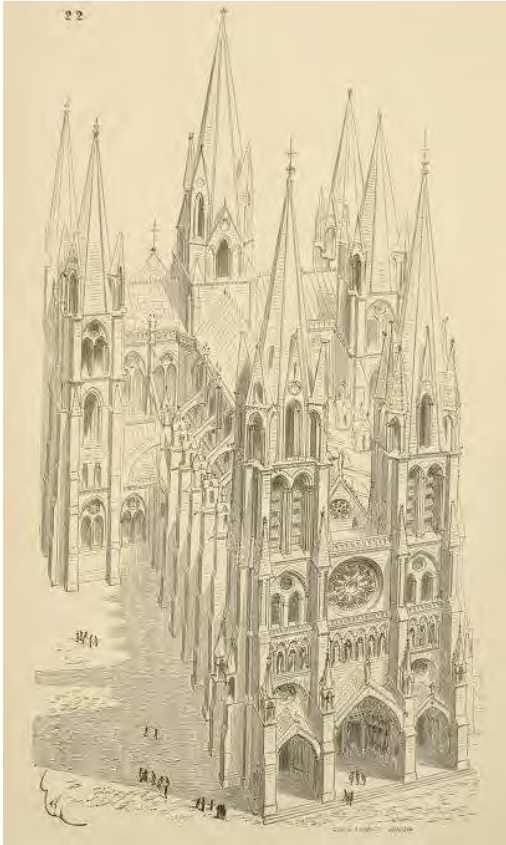


Imagen 11
Catedral de Clusy
Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un hôtel de ville
et d'une cathédrale*, París, J. Hetzel, 1878.



Imagen 12
Catedral de Reims
Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de
l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*,
t.II, París, Bance Editeur, 1854.

III.1.1.2 El racionalismo gótico en España

El impulso arqueológico en España se debió, en gran parte, al movimiento romántico de la tercera década del siglo XIX. En el caso de las exploraciones de los monumentos medievales, su inicio tuvo como motivo el considerar que, en esa época, había una permanencia del “espíritu nacional y cristiano”.³⁶ A su vez, se comenzaron a realizar “revisiones” del pasado medieval desde una óptica “científica”, pues, como ha señalado Javier Hernando, “la síntesis positivista se irá abriendo camino a través del «irracionalismo» romántico”.³⁷

³⁶ Además de la época medieval, también hubo un fuerte impulso de la arqueología de los restos de la época prerromana. Estas empresas tuvieron como objetivo el redescubrimiento del pasado nacional y su exhibición a partir de los restos materiales. También, estos permitieron la “recuperación” de técnicas aplicadas a las artes, por ejemplo, consolidándose los llamados “neos”. José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, 14^a ed., Madrid, Taurus, 2016, p. 266-271.

³⁷ Hernando, *Las Bellas...*, p. 39.

El planteamiento ideológico de este acercamiento a la arquitectura, tuvo lugar en las publicaciones periódicas artísticas, en los discursos de Arquitectura y en la labor historiográfica, en especial el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* de José Caveda, así como los trabajos de José Amador de los Ríos, todos estos, desde y con el apoyo institucional de la Real Academia de San Fernando. En estas fuentes, el monumento histórico adquirió es estatus de una “manifestación de la civilización a la que pertenece y representa, pues participa del ‘espíritu de las naciones y del espíritu de los tiempos’”.³⁸

En el caso de la restauración, se hizo patente la necesidad de evaluar los proyectos desde el ámbito científico en el que se incluyeran “[...] disquisiciones históricas, estudios de comparación con templos de la misma época, investigaciones de elementos característicos, razonamientos sobre el empleo de tal o cual detalle, etcétera, son de precisión cuando se trata de restaurar un edificio”.³⁹ Estas pautas estuvieron permeadas por la consideración de que la Historia y la Arqueología formaban parte del pensamiento científico. Con la recepción de los escritos de Viollet-le-Duc en España hacia la segunda mitad del siglo XIX,⁴⁰ se comenzó un proceso en el que las investigaciones históricas dieron pie a formar modelos. Bajo estos presupuestos, se consideró la posibilidad de llegar a una unidad de estilo mediante la deducción y de la confrontación de modelos teóricos.⁴¹

Si bien, aún falta un estudio más profundo de la valoración y repercusión del pensamiento “violletiano” en España, es posible ver en los escritos de Elías Rogent, Juan Bautista Lázaro y Eduardo Mariétegui algunos de los planteamientos del arquitecto francés.⁴² En la restauración de monumentos medievales, los trabajos de Adolfo Fernández Casanova, Arturo Mérida Alinari, Demetrio de los Ríos y Juan de Madrazo, son los ejemplos más claros de la materialización de sus ideas. No obstante, su labor implicó una constante confrontación de teorías y modelos, así como la interpretación del edificio.⁴³

³⁸ González-Varas, *Restauración...*, p. 30.

³⁹ Manuel Aníbal Álvarez, “Proyecto de restauración de la iglesia de San Martín de Frómista. Madrid, 28 de septiembre de 1895”, *apud.* en *ibidem.*, p. 28-29.

⁴⁰ Las obras de Viollet-le-Duc fueron conocidas en España en sus primeras ediciones en francés.

⁴¹ González-Varas, *loc.cit.*, p. 31.

⁴² *Ibidem.*, p. 31-33.

⁴³ Silvia García Alcázar, *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, p. 133.

III.2 UN NUEVO RECONOCIMIENTO A LA CATEDRAL Y EL PROYECTO DE ENCIMBRADO

Juan de Madrazo tomó la dirección de la restauración el 30 de marzo de 1869. Su actividad en los primeros siete años, se centró en la realización de diversos informes y proyectos para la reconstrucción de la fachada meridional y del sistema de bóvedas. Esto, a su vez, implicó el someter al edificio a una idea de arquitectura gótica como construcción racional. Debido a la falta de fondos, el Cabildo solicitó el pago de 150,000 pesetas.⁴⁴ Además, ante esta situación, los eclesiásticos volvieron a recurrir a los diputados por León electos en el Constituyente de 1869,⁴⁵ para que intercedieran ante el Gobierno y gestionaran las partidas para la catedral.⁴⁶ Como una forma de reforzar esta petición,⁴⁷ Juan de Madrazo realizó una serie de informes en los que remarcó los daños al edificio causados por la suspensión de los trabajos y del deterioro de los apeos.⁴⁸

Dichas gestiones dieron como resultado que en 1871 fueran otorgadas 125,000 pesetas.⁴⁹ Al terminarse el presupuesto otorgado, las obras fueron detenidas por el arquitecto madrileño de nueva cuenta. Por ello, el vicario capitular de la catedral se dirigió al Ministerio nuevamente para solicitar un presupuesto de 325,753 pesetas.⁵⁰ A su vez, Madrazo informó al Director de Obras Públicas sobre el estado en que se encontraba la catedral, así como la

⁴⁴ “Carta del Obispo Calixto a Juan de Madrazo. León, 21 de abril de 1869”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 0029, f. A1-A2.

⁴⁵ Las elecciones a las Cortes Constituyentes, fueron celebradas del 15 al 18 de enero de 1869, durante el Gobierno Provisional de 1869-1871. El propósito fue la conformación de la nueva constitución en la que se estableció como forma de gobierno una monarquía limitada por las Cortes. También se aprobó la libertad de cultos. Fue proclamada el 6 de junio de 1869. Josep Fontana, *Historia de España. La época del liberalismo*, vol. 6, Barcelona, Crítica-Marcial Pons, 2007, p. 359-361.

Los parlamentarios por León entre 1869 y 1871, fueron: por el Distrito de León, Mariano Álvarez Acevedo; Eleuterio González del Palacio; Lesmes Franco del Corral; Ruperto Fernández de las Cuevas y Felipe Fernández Llamazares. Por el Distrito de Astorga, Adriano Curiel y Castro; Santiago Franco Alonso; Manuel V. García Cerecedo y Joaquín Saavedra Válgoma. *Vid.* Carmelo Lucas del Ser, “León en la Edad contemporánea”, en Jesús Fuentes Santamarta y Carmelo Lucas del Ser, *Historia de León. Edades Moderna y Contemporánea*, vol. III, León, La Crónica de León, 1997, p. 1056.

⁴⁶ Demetrio de los Ríos, *La catedral de León*, t. II, Madrid, Imp. del S. Corazón de Jesús, 1895, p. 78.

⁴⁷ “Solicitud del Cabildo de la Catedral de León al Regente del Reino. León, 22 de febrero de 1870”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8841, Exp. 1.

⁴⁸ “Informe de la Dirección facultativa de las obras de restauración dirigido al Cabildo de la catedral de León. Madrid, 25 de enero de 1870”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1, e “Informe de la Dirección facultativa de las obras de restauración dirigido al Ministro de Gracia y Justicia. Madrid, 29 de marzo de 1870”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842.

⁴⁹ De los Ríos, *op.cit.*, p. 77.

⁵⁰ “Presupuesto de la Dirección facultativa de las obras de restauración de la catedral de León. Comunicación del Gobierno eclesiástico del Obispado de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 13 de noviembre de 1872”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

urgencia de proceder a encimbrar las bóvedas. Sin embargo, antes de la autorización del presupuesto, acontecieron algunos cambios en la vigilancia administrativa de la restauración.

En el marco de las reformas realizadas durante la Primera República Española⁵¹ y de la búsqueda de secularización de los trabajos de restauración, las competencias de vigilancia de monumentos pasaron del Ministerio de Gracia y Justicia al de Fomento el 9 de mayo de 1873. Esto implicó que la aprobación de proyectos dependería de informes realizados por una Junta inspectora. En el caso de la catedral de León, estuvo compuesta por el Gobernador de la Provincia como Presidente; el obispo como Vicepresidente; el Director de la restauración y el Ingeniero Jefe de Caminos como Vocales, y el Auxiliar como Secretario.⁵²

Una vez conformada la Junta, fueron aprobados el presupuesto para el encimbrado, así como el permiso para la subasta de “obra gruesa” de la catedral. Por ello, a finales de enero de 1874, Juan de Madrazo firmó el proyecto de encimbrado de las bóvedas altas.⁵³ No obstante, tal y como ha señalado Javier Rivera, la descoordinación de las oficinas implicadas en la restauración, aunada a la inestabilidad política y económica que caracterizó a la República, produjo retrasos en los trabajos.⁵⁴ Un factor que también contribuyó en esa demora, fue la repentina enfermedad del director de la restauración en febrero de 1874, teniendo que sustituirle su ayudante Felipe Gómez Ortega.⁵⁵

Aunado a ello, debido a la falta de un presupuesto suficiente para cubrir los gastos de la restauración y aprovechándose de la ventajosa posición de la Iglesia con la Restauración borbónica,⁵⁶ el Obispo de León, Saturnino Fernández de Castro, organizó una suscripción

⁵¹ La Primera República Española fue un régimen político inserto en el Sexenio Democrático. Fue establecido entre el 11 de febrero de 1873, tras la renuncia al trono de Amadeo I, al 29 de diciembre de 1874 con la pronunciación del general Arsenio Martínez Campos a favor de la Restauración de la Monarquía en la persona de Alfonso de Borbón. Dicho periodo se caracterizó por una crisis económica y una constante tensión política, mismos que llevaron al fracaso a los distintos gobiernos establecidos. A su vez, se desarrollaron tres conflictos: la Tercera Guerra Carlista, la rebelión cantonal y la Guerra de los Diez Años en Cuba. Fontana, *op.cit.*, p. 385-405, y Rafael Sánchez Mantero, *El siglo de las revoluciones en España*, Madrid, Sílex, 2017, p. 220-228.

⁵² Rivera, *Historia...*, p. 220.

⁵³ *Ibidem*, p. 230.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 221.

⁵⁵ “Licencia al Arquitecto Director de la restauración de la catedral de León, Juan de Madrazo. León, 12 de febrero de 1874”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

⁵⁶ Este periodo se inició con la recuperación del trono de la Casa de Borbón en la persona de Alfonso XII a finales de 1874, y por tanto del sistema monárquico en España. Con este, la Iglesia recuperó parte del poder económico, político y social que había perdido durante el Sexenio Democrático. En principio, es necesario recalcar que la Iglesia estuvo en contra de las políticas del Sexenio Democrático lo que benefició al movimiento Alfonsino en su búsqueda por instalar al hijo de Isabel II en el trono. Con la influencia que la Iglesia pudiera ejercer en distintos sectores de la población, se buscó reivindicar a la dinastía borbónica y con el uso de símbolos en espacios eclesiásticos, como la flor de lis. También, dicha situación fue consolidada con la promulgación de

pública entre 1875 y 1876.⁵⁷ Resultado de ésta, fueron distribuidas por España y el extranjero algunas circulares en las que se encontraba un juicio pericial realizado por Juan de Madrazo sobre el estado de la catedral, y en el que se explicaban las obras a realizar.⁵⁸

Pese a la obtención de algunos recursos económicos por parte de Alfonso XII y de la Diputación de León, la suscripción pública no tuvo la repercusión esperada. Según Ignacio González-Varas, tal desenlace había sido resultado de un cambio de ideas: la idealización de las catedrales góticas como una empresa religiosa, defendida por el movimiento neocatólico, había sido superada por la visualización este tipo de edificios como monumentos nacionales, y su restauración como empresas seculares del Estado, es decir un cambio en las significación que los edificios tuvieron, a partir de su función, y en la competencia para su vigilancia, cuestión que había intentado realizarse desde la implantación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos.⁵⁹ No obstante, esta confrontación de ideas sobre las construcciones góticas y su simbolismo, continuó presente en las discusiones durante el resto del siglo XIX. En el caso de la catedral de León, esta situación se hará patente hacia los últimos años de la gestión de Madrazo, por lo que no se puede considerar que estas ideas se hubieran superado.⁶⁰

Además, la labor emprendida por el Obispo de León al realizar la suscripción pública no fue un fracaso total, pues en 1876 se consiguió que el Ministerio de Fomento otorgara una cantidad fija para la restauración, misma que se inició en el mes de junio de ese año. Esto, a su vez, permitió la ejecución del proyecto de encimbrado, solicitado por Juan de Madrazo desde hacía varios años, así como la continuación de la reconstrucción del brazo sur.

la Constitución de 1876 en que se declaró al Estado Español como católico, además de que se permitió que la Iglesia fundar y dirigir establecimientos de instrucción y educación, aunque no en exclusividad. Sánchez Mantero, *op.cit.*, p. 245-251, Ramón Villares, “Alfonso XII y la Regencia (1875-1902)”, en Ramón Villares y Javier Moreno Luzón, *Historia de España. Restauración y Dictadura*, vol. 7, Barcelona, Crítica-Marcial Pons, 2009, p. 13-24.

⁵⁷ Ignacio González-Varas Ibáñez, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, Universidad de León, 1993, <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/catedral-de-leon-historia-y-restauracion/html/indice.htm> (consultada 14 de septiembre de 2017). Esta junta fue presidida por el Obispo de León y conformada por ocho vocales, cuatro eclesiásticos y cuatro laicos.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ El estudio de las ideas defendidas por los movimientos neocatólico y carlista, en contraposición con el laico liberal, ha sido el tema central de diversas obras, por lo que ha generado una amplia historiografía. Por ello, como una aproximación, *vid.* Álvarez Junco, *op.cit.*, p. 433-496, y Santos Juliá, *Historias de las Dos Españas*, 4ª ed., Madrid, Taurus, 2005, p. 46-102.

III.2.1 Una interpretación de la catedral gótica. La justificación teórica del encimbrado

En los primeros reconocimientos realizados a la catedral, Madrazo concluyó que las obras realizadas durante los siglos XVII y XVIII habían contribuido en gran medida al daño que presentaban las bóvedas altas. A su vez, los desmontes realizados por Matías Laviña obligaron a la creación de medios auxiliares para asegurar la estabilidad de la catedral. Si bien el arquitecto aragonés realizó algunos armazones, no cumplían la función de contener a estas estructuras debido al desconocimiento del sistema de equilibrio de una catedral gótica.

Las cimbras y apeos son medios auxiliares que soportan, de forma provisional, los pesos y tensiones producidas en una construcción. En el caso de los procesos de restauración, estos adquieren una doble función, pues permiten la reconstrucción de las partes dañadas, y estabilizan los desequilibrios. Al partir de la consideración de que la perfección de la arquitectura gótica residía en la coherencia entre la forma y su comportamiento mecánico, Madrazo consideró necesaria la realización de estudios del templo que permitieran implementar este sistema según los principios y problemas presentes en la catedral.⁶¹

El punto de partida del arquitecto fue la clasificación de los elementos del edificio entre “partes que sostienen”, es decir los puntos de apoyo en los que se ejercen fuerzas de carga y empuje y de las que depende la estabilidad del edificio, y “partes sostenidas”. La primera etapa de este proyecto consistió en la intervención de las bóvedas que habían sido desmontadas por Laviña: los dos tramos de bóveda del este y oeste contiguos al crucero, los dos correspondientes al brazo sur y la bóveda central del crucero. A éstas, se añadieron la bóveda situada sobre el coro y la segunda del presbiterio debido al mal estado en que se encontraban [Imagen 13 y 14]. Posteriormente, el arquitecto madrileño se concentró en la colocación de cimbras en los “arc-botantes”, arcos formeros, torales y diagonales.⁶²

⁶¹ José María Calama Rodríguez y Amparo Graciani García, “Sistemas de encimbrado y apeos en la Restauración Monumental española durante el siglo XIX”, en Amparo Graciani García, *et al.* (eds.), *Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Sevilla, 26-28 de octubre de 2000*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 153-159.

⁶² Juan de Madrazo, “Proyecto de encimbrado para las bóvedas altas. León, 28 de enero de 1874”, AGA (E. y C.), C. 8.062, Lg.8.847, Exp. 2. El proyecto fue explicado por Adolfo Fernández Casanova. “Para cumplir con esta condición, y teniendo en cuenta la gran altura a que las bóvedas arrancan, compone Madrazo estas carpinterías de dos elementos bien distintos. El superior se halla formado por haces compuestos por cada uno de los arcos, de dos medias cimbras capaces de aproximarse por su eje, y que se templan y aflojan de costado por medio de husillos, pudiendo por lo tanto variar en razón del estado higrométrico de la atmósfera. Más como el haz de presiones peculiar a cada racimo de arcos se integra en una resultante final contrarrestada por el

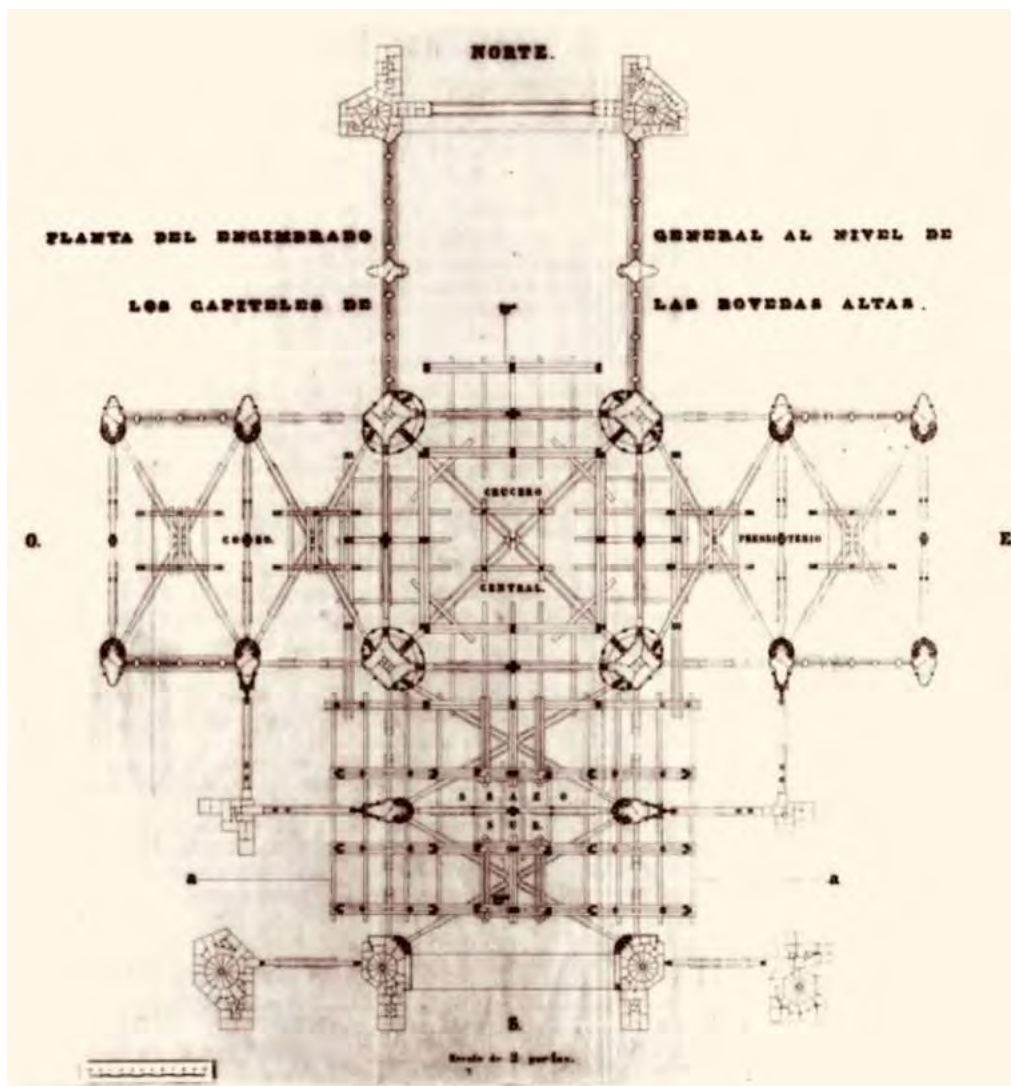


Imagen 13

Planta de encimbrado general al nivel de los capiteles de las bóvedas altas.
 Juan de Madrazo, “Proyecto de encimbrado para las bóvedas altas. León, 28 de enero de 1874”,
 AGA (E. y C.), C. 8.062, Lg.8.847, Exp. 2, Hoja 1.

esfuerzo de los arbotantes, era preciso apeaar estos con un cartabón de análoga estructura a la de las cimbras de las crucerías, y que se templan contra chaperones adosados a los contrafuertes de las pilas, con lo cual podía ya Madrazo reconstruir parcialmente cuantos tramos de bóveda fuere necesarios.

El elemento inferior de esta entibación, además de ofrecer las condiciones necesarias para servir de sólido apoyo al encimbrado, constituye un verdadero acodalado para evitar los movimientos laterales de los puntos de apoyo. Los extremos de los arranques de cimbras descansan sobre los capiteles de los pilares, mediante un sólido encinchado en la parte superior de dichos capiteles, cuyo objeto es apretar todas las esperas de cimbras que arrancan de cada pilar. En los restantes apoyos adopta el sistema de elementos verticales de sustentación, formados por castillejos perfectamente arriostrados en puntos que, como el crucero, ofrecen un firme pavimento, y el estribado sobre armaduras transversales que descansan en los anditos de triforio, cuando el suelo minado de sepulturas no ofrece una sólida base de sustentación.” Adolfo Fernández Casanova, “El arquitecto Juan de Madrazo y sus obras”, en *Resumen de Arquitectura. Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año XXVI, n. 3, 1 de marzo de 1900, p. 34.

Este sistema de encimbrado ejecutado por Madrazo fue diseñado para un edificio



Imagen 14

Encimbrado de las naves altas de la catedral de León
Anónimo, 1875-1879, Museo Nacional del Prado,
HF0285,
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?searchObras=catedral%20de%20leon>
(Consultada el 11 de diciembre de 2017)

cuyo sistema constructivo estaba determinado por las bóvedas de crucería. Según el arquitecto, a partir de la comprensión de este sistema de bóvedas, se podía deducir lógica y racionalmente el resto del edificio. Por tanto, este elemento fue considerado como uno de los principales del gótico.⁶³

También, el centrarse en la crucería como elemento principal de las construcciones góticas, Madrazo llegó a la conclusión de que la bóveda que cierra el crucero, debió ser en origen de este estilo, y por tanto era necesario restituirla [Imagen 15]:

[...] para construirse el cimborrio debió destruirse la bóveda de crucería sencilla que cubrió hasta entonces el crucero, a la

⁶³ Este método deductivo partió de la necesidad de resolver el correcto funcionamiento del edificio. Sobre este razonamiento de las bóvedas, Viollet-le-Duc mencionó: “Este método aparentemente extraño de derivar los planos de la estructura proyectada de las bóvedas es eminentemente racional. ¿Qué queremos cuando construimos un edificio abovedado? Cubrir una superficie. ¿Cuál es el objetivo que pretendemos alcanzar? Establecer bóvedas en puntos de apoyo. ¿Cuál es el objeto principal? La bóveda. Los puntos de apoyo son sólo medios. [...] no solamente el plano horizontal indica el número y la forma de las bóvedas, sino también el de sus diversos miembros, arcos dobles, formeros, arcos ojivales; y estos miembros, a su vez, ordenan la disposición de los puntos de apoyo verticales, su altura relativa, su diámetro. De lo cual se debe concluir que, para trazar un plan definitivo a nivel de suelo y proceder a su ejecución, habría que, ante todo, hacer el dibujo de las bóvedas, de sus tiradas, de sus somieres, para conocer con exactitud la dimensión y la forma de las claves de los distintos arcos”. (*Cette méthode, étrange en apparence, et qui consiste à faire dériver les plans par-terre de la structure projetée des voûtes, est éminemment rationnelle. Que veut-on lorsque l'on construit un édifice voûté ? Couvrir une surface. Quel est le but que l'on se propose d'atteindre ? Établir des voûtes sur des points d'appui. Quel est l'objet principal ? La voûte. Les points d'appui ne sont que des moyens. [...] non-seulement le plan horizontal indique le nombre et la forme des voûtes, mais encore leurs divers membres, arcos doubleaux, formerets, arcs ogives ; et ces membres commandent à leur tour, la disposition des points d'appui verticaux, leur hauteur relative, leur diamètre. D'où l'on doit conclure que, pour tracer définitivement un plan par-terre et procéder à l'exécution, il fallait, avant tout, faire l'épure des voûtes, de leurs rabattements, de leurs sommiers, connaître exactement la dimension et la forme des claveaux des divers arcs.*) La traducción es mía. Eugène Viollet-le-Duc, “Construction”, en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. IV, París, Bance Editeur, 1856, p. 44.

altura próximamente de los demás tramos de bóveda que cubren las dos naves que en él se cortan, y esto es lo que viene a deducirse del examen detenido de los capiteles antiguos que coronaban dos de las pilas principales, y que se conservan en los almacenes de esta obra con el esmero que merecen unos restos del siglo XIII.⁶⁴



Es ineludible que el director de la restauración se apoyó en los planteamientos de Viollet-le-Duc para el reconocimiento del

Imagen 15
Bóveda en el área del crucero y del transepto. Obra ejecutada por Demetrio de los Ríos
María Fernanda López Narváez, 2017

abovedado de la catedral, así como la ejecución del encimbrado. Esta consideración partió de la premisa de que, con dicho método, era posible explicar la arquitectura gótica y permitía constituir una ciencia arquitectónica de validez universal. Por ello, Madrazo, al asegurar que los principios racionales eran evidentes en la catedral, puso en marcha este ejercicio.⁶⁵

La restauración de un edificio, por tanto, era considerada como la “relectura” de los principios que componen su estructura y funcionamiento, de tal forma que el conocimiento de su conformación permitiría restituir sus partes faltantes, además de aprender sobre su tipología para replicarlo en otros edificios. Aunado a ello, esta se encontraba englobada en la “ciencia de la arquitectura”, que vinculaba la ciencia histórica y la ciencia de la construcción.⁶⁶ Por ello, es necesario comprender que la propuesta del arquitecto francés “[...] no tiende a evocar el pasado, sino a reactivarlo: la construcción es siempre una construcción, la obra de arte es siempre una restauración”.⁶⁷

⁶⁴ Madrazo, *op.cit.* El sucesor de Madrazo, Demetrio de los Ríos, concluyó los proyectos del arquitecto madrileño, incluyendo esta sección con una bóveda de crucería, tal y como se había establecido en los proyectos de Madrazo. “Ynforme sobre lo consultado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 8 de octubre de 1883. Ynforme sobre los arcos diagonales de la bóveda central del crucero de la catedral de León. León, 8 de diciembre de 1883”, ARASF, sig. 2-48-9.

⁶⁵ González-Varas, *La catedral...*

⁶⁶ *Idem.* La ciencia de la construcción, según este planteamiento, se considera tanto ciencia como arte.

⁶⁷ Giulio Carlo Argan, “El Revival”, en Giulio Carlo Argan, *et al.*, *El pasado en el presente: El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, trad. de Rossend Arques, Barcelona, Gustavo Gill, 1977, p. 19.

El punto anterior guarda relación con el papel de la Historia en la formulación racionalista. La arquitectura de épocas pasadas se consideró una escuela para los nuevos estilos, pues la forma del edificio es el resultado de la aplicación de principios generales, siendo, el de la arquitectura medieval, la “elasticidad”. El perfeccionamiento de estos, permite que la arquitectura progrese y evolucione:

[...] los monumentos de la Edad Media no están contruidos como los monumentos de la antigüedad romana, en los que la estructura procede de resistencias pasivas, opuestas a las fuerzas activas. En las construcciones de la Edad Media, cada miembro actúa. [...] En una palabra, no es necesario mantener fuerzas inertes que actúen sólo en la dirección vertical, sino fuerzas que actúen en direcciones opuestas, para establecer un equilibrio; toda eliminación de una parte tiende a perturbar este equilibrio.⁶⁸

Con el encimbrado terminado, Juan de Madrazo concentró sus esfuerzos fue en el brazo sur. La razón es que, además de tener problemas constructivos que no habían sido solucionados, esta había sido desmontada casi en su totalidad. Además, la reconstrucción iniciada por Matías Laviña representó diversos desafíos constructivos y estilísticos.

III.3 EL COMIENZO DE RECONSTRUCCIÓN DEL BRAZO SUR: “LA CATEDRAL FRANCESA SOÑADA”⁶⁹

Al retomar las obras, el arquitecto comenzó a elaborar algunos proyectos en etapas. El primero de estos, firmado en 1876, se centró en el triforio así como en las pilas del hastial. No obstante, es necesario recordar que Matías Laviña había concluido dicha sección, elevó algunas hiladas y comenzó los contrafuertes. En su análisis, Madrazo concluyó que era poco factible continuar con el mismo sistema adoptado por el arquitecto aragonés, pues

⁶⁸ Viollet-le-Duc, “Restauration”, *op.cit.*, p. 27. “[...] *les monuments du moyen âge ne sont pas construits comme les monuments de l’antiquité romaine, dont la structure procède par résistances passives, opposées à des forces actives. Dans les constructions du moyen âge, tout membre agit. [...] En un mot, vous n’avez pas à maintenir des forces inertes agissant seulement dans le sens vertical, mais des forces qui toutes agissent en sens opposé, pour établir un équilibre ; tout enlèvement d’une partie tend donc à déranger cet équilibre.*” La traducción es mía. Madrazo estableció la distinción de dos tipos de fábrica presentes en la catedral: la parte elástica o gruesa, que son elementos que desempeñan una función activa dentro del edificio, como son los contrafuertes y arcos de crucería, y la parte fina o delicada, que no desempeña una función activa. Esta última fue dividida en dos, la rígida, cuyo objetivo es servir de cerramiento, como los rosetones, y la neutra, como la plementería de las bóvedas. “Informe de la Dirección facultativa de las obras de restauración dirigido al Director General de Obras públicas. León, 28 de abril de 1873”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

⁶⁹ Rivera, *Historia...*, p. 214.

[...] para que un triforio de fachada ofrezca una resistencia en la que pueda racionalmente confiarse es indispensable que presente cierta organización adecuada, [...] en virtud de la cual si en los primeros los dos muretes que forman los costados del triforio pueden considerarse aislados entre sí y, por lo tanto, presentar estructuras rígidas y más o menos claraboyadas, en los segundos, a excepción del hueco estrictamente necesarios para el paso de una persona, no hay más que un muro grueso de todo el espesor del hastial y, como éste, construido por hiladas horizontales.⁷⁰

Según la documentación, Madrazo demostró que la galería del triforio era inestable por lo que no podría sostener el cuerpo superior de la fachada, y las pilas del hastial no estaban adecuados para contrarrestar los empujes del edificio. Por ello, la Real Academia y la Sección de Construcciones Civiles autorizaron su demolición. Pese a que el derribo de estas estructuras implicó un retraso en las obras y un aumento en los costos, estos se consideraron necesarios para que se pudieran construir las estructuras correctas para el funcionamiento de la catedral.⁷¹ A nivel institucional, la aceptación de esta propuesta alude a que se había alcanzado un mayor entendimiento de la arquitectura gótica, de ahí la necesidad de corregir las intervenciones que se habían realizado con anterioridad pese a que en su momento se consideraron como las más adecuadas para este tipo de edificaciones.

III.3.1 En la búsqueda de un modelo

En el afán de restituir el estilo original de la construcción, Juan de Madrazo juzgó pertinente, en un primer momento, la abstracción del edificio con el fin de exaltar de las formas generales que distinguen al estilo gótico. No obstante, para poder determinar la disposición y forma de los elementos de la catedral, en especial de aquellos que por una u otra circunstancia no se habían conservado, inició el estudio del edificio en búsqueda de establecer la escuela a la que se adscribe el templo. La propuesta defendida por el director de la restauración para la reconstrucción de edificios antiguos estaba basada en la comprensión e imitación de sus formas originales:

⁷⁰ Juan de Madrazo, “Proyecto de reconstrucción del Hastial sur del crucero a la altura del triforio. León, 17 de abril de 1876”, AGA (E. y C.), C. 8.062, Lg. 8.847, Exp. 1.

⁷¹ Pedro Navascués Palacio, “La catedral de León: de la vedad histórica al espejismo erudito”, en Pedro Navascués Palacio y José Luis Gutiérrez Robledo (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales: actas del Ier Congreso, Ávila, septiembre 1987*, Ávila, Universidad Nacional de Educación a Distancia-Universidad de Salamanca, 1990, p. 48.

Si el problema de la reconstrucción parcial en los edificios antiguos, [...] es la tarea que se presenta casi siempre rodeada de grandísimas dificultades en cuanto a su diferenciación de partes, a causa de esa infinidad de detalles que de una manera fatal desaparece en toda demolición por cuidadosamente que se lleve a efecto; ofrece este mismo problema, en cuanto a su investigación, una solución preciosa y determinada y por lo mismo indiscutible, debida a ese ritmo o repetición armónica de partes a que está sujeta toda composición arquitectónica.⁷²

Por tanto, para restituir el hastial, era necesario el uso de algún modelo, de ahí que Madrazo se apoyó en el estudio de las partes existentes en el templo. Sin embargo, al no encontrar referencias claras en el mismo edificio, el arquitecto emprendió una deducción “razonada y lógica”. Ahora, para comprender los proyectos planteados por el arquitecto madrileño y establecer las ideas que este intentó materializar, es necesario ahondar sobre los modelos que Madrazo utilizó para la reconstrucción del brazo sur de la catedral de León.

III.3.1.1 La analogía con el brazo norte

En los proyectos firmados en 1876 y 1879 para la reconstrucción del brazo sur del templo legionense, Juan de Madrazo se centró en restituirle al edificio una unidad estructural, en la que se respetaran las formas generales del estilo imperante en la construcción y se restableciera su “correcto” funcionamiento, mismos que tendrían por consecuencia el devolver a la catedral a su estado prístino. Para ello, el restaurador buscó dentro de la propia construcción elementos que le permitieran llegar a esa catedral original.

La demolición del triforio, permitió al arquitecto madrileño obtener datos sobre cómo debía disponerse la obra gruesa de la catedral, sin embargo, la reconstrucción del brazo meridional requería un doble proceso. El primero de estos, se centró en la restitución de la unidad estructural a partir de la disposición del triforio y de los contrafuertes de la fachada, ello con el objetivo de permitir la elevación de dicha sección y de acoplar las partes antiguas con las nuevas. El segundo, era la ejecución de estudios particulares de otras secciones de la catedral a fin de obtener leyes aplicables al hastial sur.⁷³

⁷² Madrazo, “Proyecto de reconstrucción...”.

⁷³ Ignacio González-Varas Ibáñez, “La Edad Contemporánea (1859-1901). El debate sobre la recuperación ideal del modelo gótico”, en Manuel Valdés (coord.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, Santiago García, 1994, p. 297.

La principal referencia que Madrazo usó fue el hastial norte [Imagen 16] debido a que, al pertenecer a la última fase constructiva de la fábrica medieval, ofrecía elementos constructivos y estilísticos acordes al edificio. Con ello, pudo asentar los principios que permiten a dicha sección ser una unidad estructural racional. Ello, lo llevó a concluir que estos mismos elementos debían abstraerse a modo de replicarlos en el lado sur de la catedral, pues “[...] donde hay una correspondencia tan cabal y tan exacta de funciones, ha de haber por precisión otra correspondencia no menos exacta y cabal de estructural”⁷⁴

A pesar de que estos estudios parecieron tener una aplicación lógica en la restauración, el proyecto tuvo que ser adaptado debido a que debía quedar en pie la parte baja de la catedral. Por tanto, el triforio y los contrafuertes tuvieron que construirse basados en las mismas funciones a los existentes en el lado septentrional:

Pero ¿es posible continuar con la construcción comenzada del hastial Sur en exacta y cabal correspondencia con la estructura que presenta el hastial del Norte? La comparación entre las hojas [...] de los planos del proyecto manifiesta al primer golpe de vista la imposibilidad absoluta de continuar aquella construcción en el grado más mínimo de correspondencia con esta estructura. Hay que prescindir del [...] carácter según el cual fue proyectado el edificio por su autor; pero aun después de sacrificar ante



las circunstancias del momento el punto más sagrado del arte de la restauración de los monumentos antiguos nos encontramos todavía dentro de la misma dificultad y sin haber conseguido avanzar un solo paso hacia la resolución.⁷⁵

Si bien el hastial norte de la propia catedral fue el principal referente de Juan de Madrazo para solucionar los problemas constructivos planteados en la reconstrucción de algunas secciones, el arquitecto se vio en la necesidad de buscar otros modelos de catedrales.

Imagen 16

Alzado del hastial norte

Nacho Traseira, 2007, Wikimedia Commons,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fachada_norte_Catedral_de_Le%C3%B3n_vista_desde_el_Claustro.jpg
(Consultada el 15 de diciembre de 2017)

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Idem.*

III.3.1.2 “La más francesa de las catedrales españolas”: la filiación estilística de la catedral de León

Al término del proyecto de encimbrado, Juan de Madrazo solicitó una licencia por enfermedad en febrero de 1874, la cual fue concedida por el Ministerio de Fomento.⁷⁶ Más tarde, en una misiva enviada desde París el 18 de junio de ese año, el arquitecto solicitó al Ministerio y la Dirección de Obras Públicas una licencia ilimitada para permanecer en la ciudad francesa y recuperarse, misma que le fue concedida el 30 de julio.⁷⁷ Pero, como se ha señalado en diversos estudios, la estancia de Madrazo en París también fue usada para poder elaborar los proyectos de reconstrucción del brazo sur, ante la posibilidad de estudiar las distintas escuelas francesas del gótico, y de entrevistarse con algunos arquitectos.⁷⁸

A su vez, Madrazo continuó con la realización de estudios históricos y estilísticos, con el fin de datar correctamente el edificio. Conforme al proceso de restauración que el arquitecto seguía, consideró que el determinar la genealogía de la catedral permitiría establecer su estilo, su escuela y su cronología. A partir de esto, se podrían deducir las partes faltantes así como sus correctas proporciones, lo que desembocaría en que se lograría restablecer su estado puro, el cual, como se ha visto, se habría convertido en uno de los principales valores con que se buscó dotar a los monumentos.

Debido a esta necesidad, es que Juan de Madrazo comenzó con un proceso de contextualización de la sede leonesa. A partir de una serie de noticias documentales así como de las características de las partes existentes de la fábrica medieval, descartó la hipótesis defendida por el Cabildo Catedralicio en la que se postulaba que la catedral se había comenzado en 1205,⁷⁹ puesto a que el estilo gótico imperante en la *Pulchra Leonina* no pudo

⁷⁶ “Licencia...”, *op.cit.*

⁷⁷ “Licencia concedida al Arquitecto Director de la restauración de la Catedral de León, Juan de Madrazo. Madrid, 30 de junio de 1874”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

⁷⁸ González-Varaz, *La catedral...*, y Pedro Navascués Palacio, “Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León”, en *Pro-arte*, n. 9, 1977, p. 57. En este mismo trabajo, Navascués plantea que fue probable que Madrazo llegara a entrevistarse con Viollet-le-Duc en esa ocasión.

⁷⁹ Esta afirmación se basó en una noticia de Lucas, Obispo de Tuy en la que se menciona que: “Entonces Mauricio [Manrique], el reverendo obispo de León, fundó para la sede de su iglesia una gran obra, pero no guio su término” (“*Tunc reverendus episcopus legionensis Mauricus eiusdem sedis ecclesiam fundavit opere magno, sed eam perfectionem non duxit*”). La traducción es mía. Lucas de Tuy, *Crónica de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1926, p. 411.

También, esta premisa fue expuesta por G.E. Street. “Algunos edificios enteros como Burgos, Toledo y Santiago, se derivan claramente de iglesias francesas, y en todos los casos son algo más tardíos en fecha que los ejemplos franceses con los que más cerca se corresponden. Si aplicamos esta prueba a León será imposible admitir que cualquier parte de la actual iglesia fue construida mucho antes de 1250 d.C.” (“*Certain entire*

desarrollarse en esa época. En cambio, al considerar que “la Catedral de León está muy lejos de ser un fenómeno sin antecedente”,⁸⁰ concluyó que la fábrica databa aproximadamente de 1250, es decir, después de las primeras construcciones francesas. Por lo tanto, el hastial norte, construido durante el siglo XV, era una referencia tardía para la restitución de su contraparte.

Con la cronología establecida del desarrollo del gótico, el arquitecto determinó que el carácter del templo correspondía al de las construcciones francesas del siglo XIII de las escuelas de Champagne y de la *Île-de-France*.⁸¹ Las características que Madrazo encontró en



Imagen 17
Hastial sur de la catedral de *Saint-Pierre de Beauvais*
David Iliff, 2015, Wikimedia Commons,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beauvais_Cathedral_Exterior_2_Picardy_France_-_Diliff.jpg
(Consultada el 16 de diciembre de 2017)

estas fueron que todos los elementos componen una unidad estilística; que los conjuntos escultóricos se encuentran subordinados a la arquitectura, y que los elementos constructivos y decorativos, siempre condicionados por la función, están adaptados para lograr una perspectiva y el fenómeno de irradiación.⁸² Los modelos que el arquitecto consideró cumplían con estas características y le permitían determinar elementos como de terminación de triángulo equilátero, así como la distancia que debía de guardarse entre este y el rosetón, eran las catedrales de Beauvais (1225) [Imagen 17], Reims (1211)⁸³ [Imagen 18] y Amiens (1220) [Imagen 19].

buildings such as Burgos, Toledo and Santiago, are distinctly derived from French churches, and in all cases are somewhat later in date than the French examples with which they most nearly correspond. If we apply this test to Leon it will be impossible to admit that any part of the existing church was built much before A.D. 1250”). La traducción es mía. George Edmund Street, *Some account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, John Murray, 1865, p. 108.

⁸⁰ Juan de Madrazo, *Contestación que da D. Juan de Madrazo, Arquitecto Director de las obras de restauración de la Catedral de León al M. I. Cabildo de esta*, León, Imp. de García Pérez y herm., 1878, p. 13.

⁸¹ De los Ríos, *op.cit.*, p. 96.

⁸² Adolfo Fernández Casanova, *La Catedral de León salvada por el ingenio del Arquitecto Don Juan de Madrazo. Descripción de los estudios de restauración de las obras realizadas en el templo*, Madrid, Establecimiento Tipo-litográfico, 1881, p. 7-8.

⁸³ En el caso de Reims, hay que recordar que fue considerada por Viollet-le-Duc como el prototipo de catedral gótica, de ahí que el Director de la restauración realizara constantes referencias a este edificio.



Imagen 18

Hastial norte de la catedral de *Notre-Dame* de Reims

MathKnight, 2015, Wikimedia Commons,

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ReimsCathedral0116.jpg>

(Consultada el 16 de diciembre de 2017)



Imagen 19

Hastial sur de la catedral de *Notre-Dame* de Amiens

Anónimo, ca. 1865-1895, Cornell University Library, 15/5/3090.01268, Wikimedia Commons,

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AmiensCathedral56.jpg>

(Consultada el 16 de diciembre de 2017)

Si bien se puede ver que con el uso de ejemplos franceses, el arquitecto madrileño emuló los trabajos realizados por Viollet-le-Duc, a modo de convertir a la catedral de León en el ideal de catedral gótica francesa, también se puede afirmar que esta no fue su intención,⁸⁴ sino que, esta idealización fue resultado de su búsqueda por restablecer las secciones faltantes con una estética coherente. Pero, esto lo llevó a considerar que en España faltaban referentes para la realización de esta tarea, de ahí que, acorde a las necesidades del arquitecto se tomaron modelos que cumplieran con las características mencionadas.

III.3.2 La reconstrucción del brazo meridional

El primero de los proyectos para la restauración del hastial sur fue firmado por Juan de Madrazo el 17 de abril de 1876 y aprobado por la Junta consultiva de Caminos, Canales y Puertos el 14 de julio, disponiéndose un presupuesto de 63,627.21 pesetas.⁸⁵ A partir de la información obtenida con el estudio del hastial norte, Madrazo comenzó con la tarea de conciliación de los elementos nuevos con la fábrica antigua para lograr una correspondencia entre ambos triforios [Imagen 20 y 21]. Tras su conclusión, comenzó con la elaboración del “Proyecto de terminación del Hastial del Sur”, que comprendía el rosetón y el gablete.⁸⁶ El planteamiento de este proyecto partió de la definición de “fachada” de Viollet-le-Duc:

Las caras exteriores de los buenos monumentos de la Antigüedad o de la Edad Media no son la expresión de las disposiciones interiores. Para las iglesias, por ejemplo, las fachadas principales, aquellas opuestas a la cabecera, no son más que la sección transversal de las naves. [...] Todos los edificios de vivienda de la Edad Media siempre están contruidos sobre un paralelogramo, los hastiales se levantan en los dos lados opuestos. [...] En una palabra, en la arquitectura de la Edad Media, la fachada no puede estar separada del orden general del edificio, es la consecuencia.⁸⁷

⁸⁴ Navascués, “La catedral...”, p. 48, y Rivera, *Historia...*, p. 214. Aunado a estos estudios, hay otros autores que sostienen que la *Pulchra Leonina* como “la más francesa de las catedrales españolas” recae en su planta, comparada con la de Reims y Amiens, y a su disposición constructiva, *vid.* María Victoria Herráez Ortega, “La construcción del templo gótico”, en Joaquín Yarza Luaces, *et al.* (eds.), *Congreso Internacional «La catedral de León en la Edad Media» Actas*, León, Universidad de León, 2004, p. 145-176, y María Dolores Campos Sánchez-Bordona, *La catedral de León*, Salamanca, Colegio de España, 1994, 69 p.

⁸⁵ Este se dividió en obra por contrata: 58, 327.60 pesetas, y la escultura: 5,301.60 pesetas. Madrazo, “Proyecto de reconstrucción...”. Estas obras por contrata fueron subastadas el 6 de septiembre y el 9 de octubre, adjudicándose a Agapito Flor. *Vid.* José Cárdenas, “Administración Central. Dirección de Obras Públicas”, en *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 21 de agosto de 1876, n. 200, p. 4.

⁸⁶ Juan de Madrazo, “Proyecto de terminación del Hastial del Sur. León, 20 de junio de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.061, Lg. 8.846, Exp. 2.

⁸⁷ Eugène Viollet-le-Duc, “Façade” en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. V, París, Bance Editeur, 1858, p. 359-360. “*Les faces extérieures des bons monuments de l'antiquité ou du*

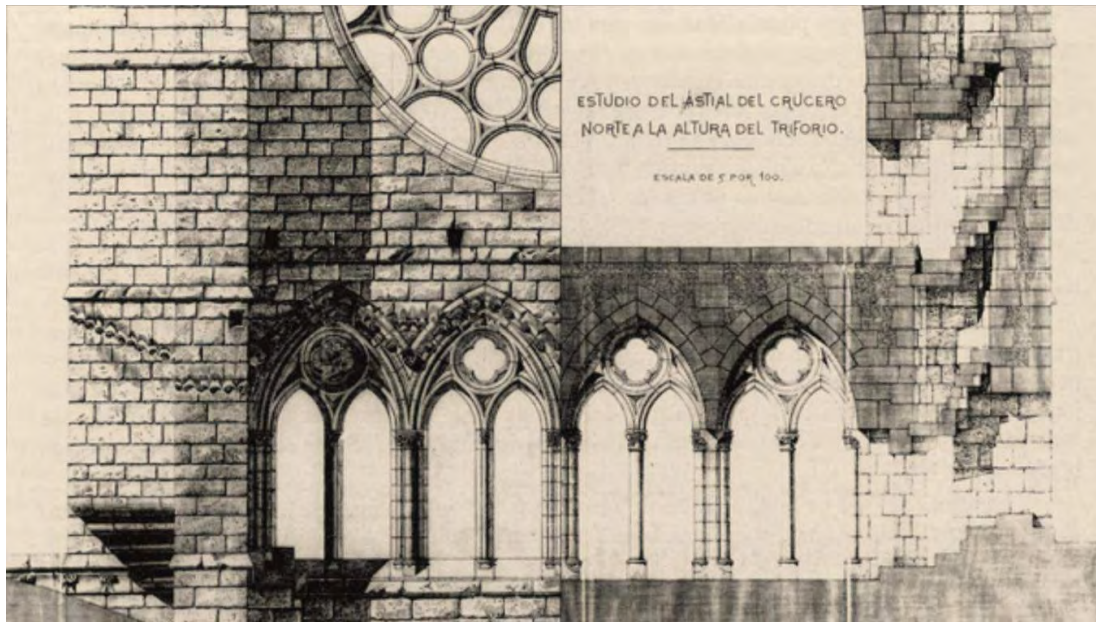


Imagen 20

Estudio del hastial del crucero norte a la altura del triforio

Juan de Madrazo, "Proyecto de reconstrucción del hastial sur del crucero a la altura del triforio. León, 17 de abril de 1876", AGA (E. y C.), C. 8.062, Lg. 8.847, Exp. 1, Doc. 2, Hoja 7.

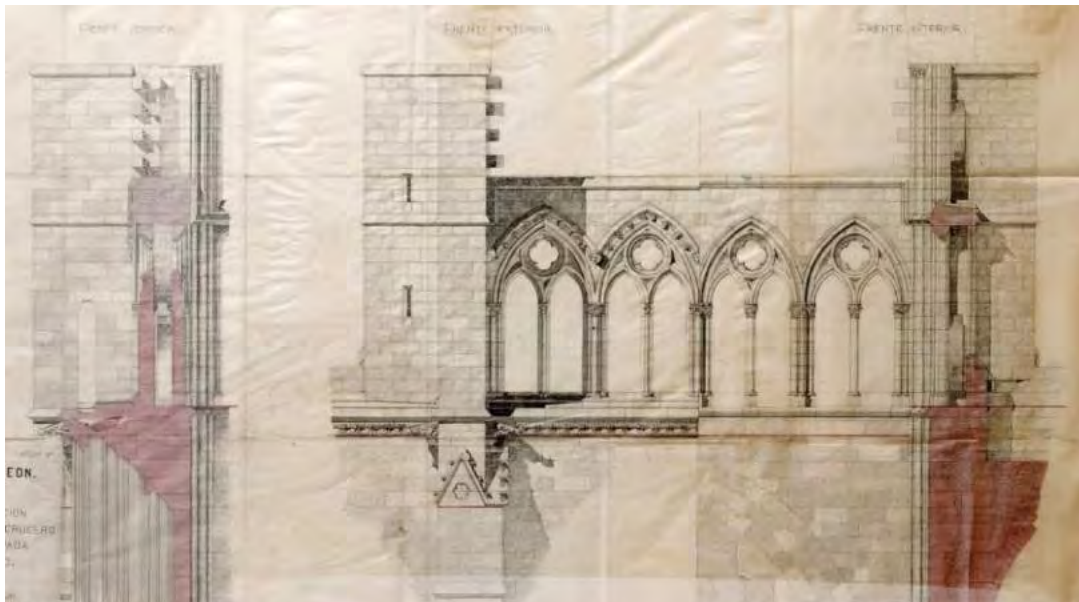


Imagen 21

Alzado del hastial del sur tal como debe reconstruirse en la zona ocupada por el triforio

Juan de Madrazo, "Proyecto de reconstrucción del hastial sur del crucero a la altura del triforio. León, 17 de abril de 1876", AGA (E. y C.), C. 8.062, Lg. 8.847, Exp. 1, Doc. 2, Hoja 9.

moyen âge ne sont que l'expression des dispositions intérieures. Pour les églises, par exemple, les façades principales, celles qui sont opposées au chevet, ne sont autre chose que la section transversale des nefs. [...] Tout corps de logis du moyen âge est toujours bâti sur un parallélogramme, des pignons étant élevés sur les deux petits côtés opposés. [...] En un mot, dans l'architecture du moyen âge, la façade ne peut être séparée de l'ordonnance générale du bâtiment, elle en est la conséquence." La traducción es mía

Antes de que iniciara el proceso de restauración, las fachadas de la catedral eran consideradas como un cubrimiento del interior. Por este motivo, Madrazo buscó que existiera un principio de “transparencia” entre el interior y el exterior del edificio, lo que, a su vez, implicó la invalidez de los principios con los que operaron sus antecesores.⁸⁸ Del mismo modo, se reforzó el hecho de que la terminación del hastial debía deducirse desde el interior del orden constructivo de la catedral. Hacia la parte interna, se elevó un arco formero ciego “limitado a servir de cerramiento a un hueco y proporcionar luces a un interior”, y que permitiría el arranque de la primera bóveda de crucería [Imagen 22].⁸⁹ Hacia el exterior, Madrazo realizó algunas alteraciones de orden decorativo a modo de exaltar las soluciones constructivas que se habían utilizado en la parte interna del edificio. A su parecer, esto contribuía a mostrar una imagen más pura de la catedral en la que no se ocultaba ningún elemento, pues esta característica e dotaba de belleza a los edificios góticos [Imagen 23].⁹⁰



Imagen 22
Detalle del triforio y alzado del brazo sur al interior de la catedral
María Fernanda López Narváez, 2017

triforio por límite inferior la gran rosa de fachada. Así el hastial de occidente se acusa al exterior el arco de la bóveda y en el del Norte está este arco expresado en sus enjutas por rosetones de bajo relieve: son dos manifestaciones que lejos de repelerse se complementan mutuamente, razón por la cual las dos han sido adoptadas en este proyecto.⁹¹

Si bien estas son variaciones de tipo estilístico distintas a las del norte, el arquitecto consideró que estas no se contradecían:

[...] conforme a la disposición adoptada por los constructores de la escuela gótica de *Champagne*, el arco de fachada es tanto en el uno como en el otro hastial la reproducción del primer arco perpiaño de bóvedas y dentro de él está inscrita la imposta de coronación del

⁸⁸ González-Varas, *La catedral...*

⁸⁹ Madrazo, “Proyecto de terminación...”.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*



Imagen 23

Proyecto de terminación del Hastial del Sur. Vista izq. exterior, vista der. interior.
Juan de Madrazo, 1879, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Planos, R.(P) 183r.

En el caso del rosetón, Madrazo copió la tracería del lado norte [Imagen 24] pues se consideró que esta era la referencia más clara sobre cómo pudo haber sido dicha sección.⁹² El cuerpo central del brazo sur fue delimitado mediante una cornisa que estaría decorada con *crochets* y motivos vegetales, comunes en el repertorio del gótico.⁹³ La proyección y reconstrucción del cuerpo central no ofreció grandes dificultades a Juan de Madrazo, sin embargo, el proyecto para el gablete representó una serie de problemáticas para el Director.

III.3.2.1 La reconstrucción del gablete. Entre la catedral francesa y la española

Es necesario recordar que una de las principales dificultades a las que se enfrentaron los arquitectos durante la restauración fue la restitución del remate del hastial sur, zona reformada a un estilo barroco en el siglo XVII y más tarde demolida por Matías Laviña en 1862. Al revisar los proyectos elaborados por el arquitecto aragonés, esta sección fue la que le representó mayores dificultades y críticas por parte de la Real Academia de San Fernando.



Imagen 24
Detalle del rosetón y gablete del brazo norte
María Fernanda López Narváez, 2017

En pleno conocimiento de esta circunstancia, Juan de Madrazo decidió ejecutar el frontón triangular solicitado por la Real Academia. La argumentación ofrecida en su proyecto fue que este tipo de gablete funcionaba como una estructura de cierre de la armadura. En el aspecto estilístico, mencionó que el triángulo equilátero era la figura que generaba el sistema de proporciones del gótico, además de que el uso de este tipo de gablete era plausible al comparar su uso en las catedrales francesas [Imagen 25].⁹⁴

⁹² En este caso, Juan de Madrazo sólo se ocupó de proyectar la tracería de dicha sección y de comenzarla, pues antes de concluirla fue separado de su cargo. Dicha estructura fue concluida por Demetrio de los Ríos, y las vidrieras, tanto las del rosetón, las de las naves altas, como las del triforio, fueron ejecutadas por Juan Bautista Lázaro de Diego entre los años de 1892 y 1901. Sobre su trabajo, *vid.* Jorge Diez García-Olalla, “Juan Bautista Lázaro y la restauración monumental: su intervención en la Catedral de León (1892-1909)”, Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, 2175 p.

⁹³ Ignacio González-Varas Ibáñez, *La catedral de León. El sueño de la razón*, León, Edilesa, 2001, p. 198.

⁹⁴ Madrazo, “Proyecto de terminación...”.

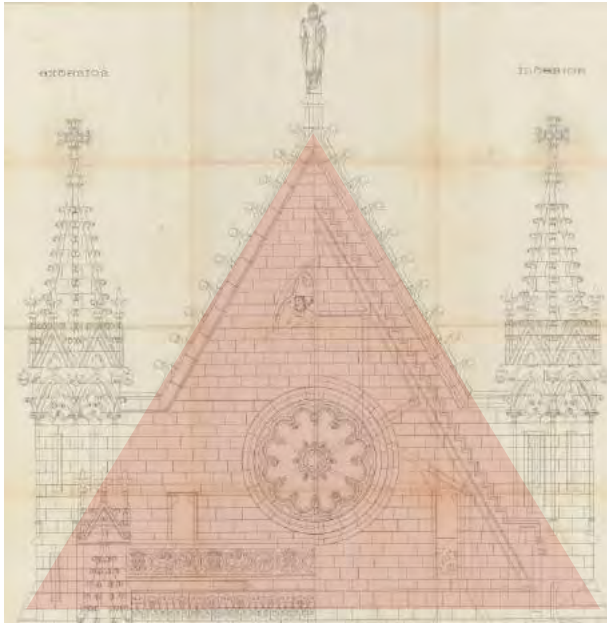


Imagen 25

Detalle del proyecto del hastial sur.
Se remarca la forma de triángulo equilátero
Juan de Madrazo, “Proyecto de terminación del
Hastial del Sur. León, 20 de junio de 1879”, AGA (E.
y C.), C. 8.061, Lg. 8.846, Exp. 2, Doc.2, Hoja 2.

Autores como Pedro Navascués, Javier Rivera, Isabel Ordieres y Silvia García han considerado que el proyecto de Madrazo y Kuntz sobre el sistema de proporciones de una catedral gótica para deducir la forma y disposición del gablete, supuso la introducción de una solución arquitectónica a la restauración monumental española, misma que fue seguida por otros arquitectos racionalistas como Demetrio de los Ríos o Vicente Lamperéz y Romea.⁹⁵ Además, esto mismo había sido ya un tema ampliamente debatido en Francia al considerar que esta era una de las características que determinaba a la arquitectura gótica.⁹⁶

El funcionamiento de cada uno de los elementos de la catedral, era una cuestión prioritaria en la restauración. Ante esto, Juan de Madrazo mencionó que “el pedimento o tímpano de frontón [...] recibe los extremos de todos los elementos longitudinales que ligan a los sucesivos triángulos de armadura”. De esa forma, el gablete debía ser una guía para la construcción de las bóvedas.⁹⁷

Al buscar referencias en la catedral, el arquitecto consideró que los frontones carecían de la correspondencia exterior-interior ya explicada en páginas anteriores. Por ello, Madrazo

⁹⁵ González-Varas, *La catedral...*, Rivera, *Historia...*, p. 243, García Alcázar, *op.cit.*, p. 134, e Isabel Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, p. 183.

⁹⁶ Principalmente se pueden insertar en este debate los planteamientos de Quatremère de Quincy, que mencionaba que un edificio gótico se componía de elementos heterogéneos y con una diversidad de formas, mismas que surgieron en un tiempo de confusión y desorden, por lo que era imposible intentar deducir un sistema de proporción. Quatremère de Quincy, “Ordre”, en *Dictionnaire historique de l'Architecture*, t. II, París, Librairie, d'Adrien le Clere et C. 1832, p. 173-178.

Como contraparte, se encuentran los planteamientos de Jean-Baptiste-Antoine Lassus y de Eugène Viollet-le-Duc, mismos que defendieron que la propia arquitectura gótica está sometida a un sistema de proporciones que permite erigirla. La base del argumento se encontraba en la arquitectura clásica, misma que reformaron para aplicar un principio de proporción geométrica acorde a los estilos medievales. Jean-Baptiste Lassus, “De l'art et de l'archéologie”, en *Annales Archéologiques*, t. II, 1845, p. 69-77, y Eugène Viollet-le-Duc, *Du style gothique au XIXème siècle*, París, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1846, 31 p.

⁹⁷ Madrazo, “Proyecto de terminación...”.

encontró poco prudente proyectar el gablete en relación análoga con otras secciones del propio templo leonés. En el caso del hastial occidental, que únicamente aparece mencionado en esta fase del proyecto, fue considerado como una estructura que rompía con el sistema lógico de la arquitectura gótica, pues había sido

[...] construido según las ideas predominantes de la época como objeto exclusivo de ornamentación o como mera exterioridad destinada en primer término a satisfacer la vista del público es una estructura que no tiene ninguna relación con la disposición de los tejados que hoy existen ni con la de los que pudieron existir en otros tiempos.⁹⁸

Esta crítica no solamente estuvo enfocada en enfatizar la búsqueda de devolver a la catedral a su estado prístino, sino que también se remarcó la necesidad de restablecer su sistema constructivo. Para Madrazo, cada sección de un edificio cumplía con una función específica, misma que debía de hacerse evidente en la concordancia entre cada una de sus partes y en la estabilidad de su estructura. En el caso del gablete occidental, al no desempeñar su función, este no podía ejercer como modelo para restablecer el gablete sur, pero, como más tarde lo interpretó Demetrio de los Ríos, dicha sección debía corregirse para restablecer una unidad [Imagen 26].⁹⁹ En el caso del hastial norte, al poseer una disposición de triángulo equilátero pudo justificar su uso en la relación análoga que buscaba entre ambos brazos. La posibilidad de determinar los principios arquitectónicos y estilísticos del gótico con base en el sistema de proporciones, le posibilitaron reconstruir el sistema constructivo.¹⁰⁰ Sin embargo, la armadura del gablete, estaba en discordancia con la armadura de las techumbres:

Desgraciadamente, faltan en el edificio las armaduras que en otro tiempo le cubrieron o que se proyectaron para cubrirle, y tanto por esta circunstancia como por las restauraciones llevadas a cabo a fines del siglo XV y del XVI, no existe en los Hastiales mencionados la mayor correspondencia entre sus estructuras superiores y la disposición de la cubierta que hoy existe.¹⁰¹

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ La crítica a la fachada occidental [Imagen 2] fue retomada por Demetrio de los Ríos, quien, al seguir los proyectos de su antecesor, y de aplicar de una forma más radical los principios del racionalismo gótico, entendió su reconstrucción. *Vid.* González-Varas, *La catedral...*, y Rivera, *Historia...*, p. 257-310.

¹⁰⁰ Para ahondar en el “sistema de proporciones de la arquitectura gótica”, *vid.* Eugène Viollet-le-Duc, “Proportion”, en *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. VII, París, Morel Editeur, 1854, p. 532-561.

¹⁰¹ Madrazo, “Proyecto de terminación...”.



Imagen 26 - Imagen 2 (Detalle)
Gablete occidental. Comparación con el hastial de siglo XVII antes de su demolición
María Fernanda López Narváez, 2017

Si bien una gran parte de las disposiciones arquitectónicas que utilizó Juan de Madraza para la proyección del gablete sur eran de filiación francesa, el arquitecto también consideró pertinente plasmar en esa sección algunos elementos que permitieran establecerla como una edificación española. El primero de ellos, es una cornisa que se encuentra delimitada por molduras que encierran una serie de decoraciones cuatrilobuladas, las cuales, a su vez, enmarcan algunas enseñas heráldicas. Estos escudos son tres: un castillo almenado y donjonado de tres torres, un león pasante mirante y una flor de lis florenzada [Imagen 25].

A forma de hipótesis, el uso de estos elementos puede corresponder a una forma de recuperar la Historia de España.¹⁰² Durante el siglo XIX el sistema heráldico comenzó a ser estudiado desde una perspectiva histórica-arqueológica a partir del estudio de fuentes documentales.¹⁰³ Los estudios sobre el pasado histórico trascendieron de los círculos eruditos a las élites políticas,¹⁰⁴ permitiendo que los conocimientos adquiridos configuraran una

¹⁰² Según Michel Pastoureau, la heráldica pasó a ser un signo que ayudaba a situar a los individuos dentro de un grupo, y por tanto se comprendió como un signo de identidad de una comunidad. Estos comenzaron a ser usados en sellos, objetos decorativos, telas, vestidos y monumentos, con una triple función: como signo de identidad, signo de posesión y como un motivo ornamental. Michel Pastoureau, *El Oso. Historia de un rey destronado*, trad. de Nuria Petit, Barcelona, Paidós, 2008, p. 165-168.

¹⁰³ Pedro Blas Valverde Ogallar, “Manuscritos y heráldicas en el tránsito a la Modernidad: el libro de Armería de Diego Hernández de Mendoza”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 23, 28, 30-31.

¹⁰⁴ En principio, «élite» puede definirse como una categoría social que se compone de los individuos más destacados en su actividad. No obstante, ello no implica que este grupo sea homogéneo, además de que la

memoria cultural que estableciera una conexión entre el presente y el pasado pues, “en tanto que producto colectivo de los grupos sociales, los recuerdos históricos forman, en conjunto, el inventario de una ‘memoria cultural’ y, con ello, el marco de referencia en el que una sociedad reconstruye su(s) memoria(s)”.¹⁰⁵

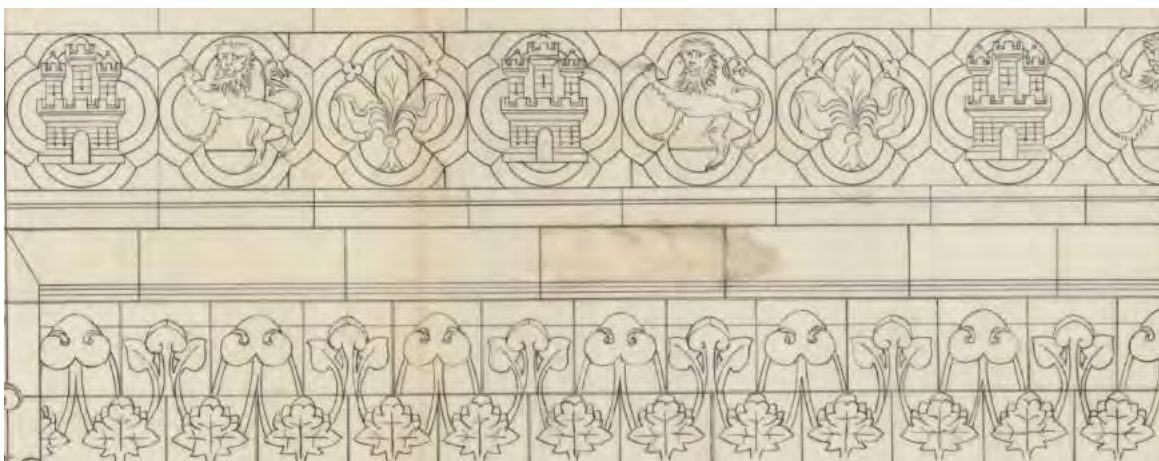


Imagen 25 (detalle)

Cornisa del rosetón de motivos florales y cornisa del gablete sur de motivos heráldicos

El comenzarse a plasmar diversos acontecimientos históricos en monumentos, más al alcance de la sociedad que las historias de España y la pintura de historia, también permitió guardar esa memoria y construir una imagen de ese pasado. Esa construcción con características definidas, la llamada historia oficial, repercutió en la forma en que esas épocas o sucesos fueron vistos.¹⁰⁶ No obstante, todos los públicos debían de ser capaces de identificarse con el monumento y sentirse como miembros de una comunidad nacional imaginada,¹⁰⁷ de ahí la importancia de las características materiales con que se lo dotara.¹⁰⁸

caracterización y diferenciación de este, implica considerar los componentes socioeconómicos, culturales y simbólicos. Para este estudio, la élite es una de tipo gobernante puesto que ostenta un cargo de poder y lo ejerce. Esto no sugiere que la élite no gobernante, que se encuentra en medio de esta y la masa, no tuvo una repercusión en estos procesos. Frédérique Leferme-Falguières y Vanessa Van Reterghem, “Le concept d’élites. Approches historiographiques et méthodologiques”, en *Hypothèses*, vol. 4, n. 1, 2001, p. 55-67.

¹⁰⁵ Johannes Sträter, “El recuerdo histórico y la construcción de significados políticos. El monumento al emperador Guillermo en la montaña de Kyffhäuser”, en *Historia y Política*, trad. de Germán Cano, n. 1, abril 1999, p. 89.

¹⁰⁶ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2005, p. 183-184.

¹⁰⁷ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 21-23.

¹⁰⁸ Ignacio Peiró Martín, “La Historia, la política y la imagen crítica de la restauración”, en María del Carmen Lacarra Duca y Cristina Giménez Navarro (coords.), *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»-Diputación de Zaragoza, 2003, p. 15-16.

Sin embargo, durante el periodo de la Restauración, el plurismo regional de España produjo que comenzaran a surgir memorias específicas, mismas que no entraban en contradicción con la memoria nacional. Estas memorias, como una manifestación de las élites locales, según Ignacio Peiró, se elaboraron con el objetivo de redescubrir las señas de identidad históricas de las regiones como una construcción histórica regional, pero, también se buscó una reivindicación cultural de estos elementos, considerados como significativos, para que fueran reconocidos como parte de la construcción del pasado nacional.¹⁰⁹

Un ejemplo, son las restauraciones monumentales ocurridas durante este periodo. Las élites locales, que en el caso de León sería la diputación, el Gobernador de la provincia y el Cabildo, buscaron tener un papel más activo en las decisiones que se tomaran durante la intervención de la catedral, y que esta fuera un medio donde se pudieran exaltar algunos símbolos regionales. Dicha situación, no entra en conflicto con los procesos que se llevaban a cabo a nivel de la Real Academia o del Ministerio de Fomento, pues no hubo corrección alguna en la propuesta de incluir estos escudos en la reconstrucción.

Además, dentro de este discurso, la Edad Media fue uno de los periodos más exaltados dentro de este proceso local/nacional al hacerse enfatizarse la existencia de los antiguos reinos peninsulares, que en este caso sería el castellano-leonés, y en el papel que estos habían tenido en la historia nacional. Por tanto, no es extraño que Juan de Madrazo utilizara la heráldica como una forma de hacer referencia a la época medieval, especialmente el siglo XIII en que fue datada la catedral, y de una remembranza a estos símbolos como una forma de identificación de la región, de ahí la importancia de repasar brevemente la significación que estos tuvieron.

El castillo almenado, descrito anteriormente, corresponde a la enseña heráldica del Reino de Castilla usado, sin grandes variaciones, desde el siglo XII. El león, se encuentra proyectado de forma similar al escudo usado por los monarcas leoneses, desde Alfonso VII (1126-1157) hasta la unión definitiva de la Corona de León con la de Castilla en 1230, con el ascenso al trono de Fernando III, pues, con su uso en cuartelados, fue modificada su disposición a un león rampante.¹¹⁰ En el caso de las flores de lis, tal cual fue proyectada por Madrazo, resulta más complicada de establecer.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 23-24.

¹¹⁰ Faustino Menéndez Pidal, *Leones y castillos. Emblemas heráldicos en España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, 321 p.

La flor de lis florenzada es identificada como el escudo de armas de la ciudad de Florencia, sin embargo, al no haber una relación directa con la catedral de León, esta filiación se puede descartar. Antes del uso en la heráldica, la flor de lis era una representación de Cristo, de la Virgen María y de la Trinidad, de ahí que se encuentre como un motivo en espacios y objetos del culto cristiano desde la Edad Media. Ya como escudo, hay noticia de su uso en León en Aragón y en Navarra como un elemento secundario desde el siglo XII. En el ámbito regio, está también ha sido usada continuamente, siendo el más evidente, dentro de la historia monárquica española, el blasón de los borbones, casa reinante en España.¹¹¹

Los puntos anteriores pueden indicar los distintos significados que puede tener la flor de lis en un espacio como la catedral de León. No obstante, no se puede afirmar tajantemente cuál de estos simbolismos fue el que quiso plasmar Juan de Madrazo en el frontón de la catedral leonesa. Cabe añadir que, en otras zonas del edificio, como las vidrieras, se encuentran estas tres enseñas heráldicas, todas datadas de distintos siglos, por lo que estas también pudieron servir de referencia al Director de la restauración. A su vez, estos mismos elementos fueron utilizados arriba de una roseta calada con columnilla, en bajo relieve y encerrados en una decoración trilobulada: a la izquierda, se encuentra el león, a la derecha el castillo, y arriba la flor de lis [Imagen 27].



Imagen 31 (detalle) – Imagen 27
Proyección y terminado de la decoración del gablete del brazo sur de la catedral de León
María Fernanda López Narváez, 2017

¹¹¹ *Ibidem*, p. 213-230, José María Maruzábal Aguirre, “Emblema de Navarra”, en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, t. 6, 1993, p. 117-148, Laura García Durán, “La mujer y la proyección del poder: el sello de Blanca de Castilla”, en *Estudios Medievales Hispánicos*, n. 5, 2016, p. 173-192, y Juan José Sánchez Badiola, “El león de España” en *Argutorio: revista de la Asociación Cultural “Monte Irago”*, v. 8, n. 16, 2006, p. 4.

La colocación de los mismos fue una forma de emular los escudos que se encuentran en el frontón del brazo septentrional, los cuales se encuentran sobre un vano decorado con una tracería flamígera. Estos flanquean a un león que sostiene un escudo no identificado; a la izquierda se encuentra el escudo de Juan II; a la derecha el del Obispo Pedro Cabeza de Vaca, y en la parte superior el del Papa Eugenio IV [Imagen 24].¹¹²

Para la terminación, el frontón se decoró con algunos *crochets* y se coronó con una efigie de San Froilán, santo patrono de la Diócesis de León.¹¹³ El proyecto para la elaboración de este gablete fue aprobado por la Junta inspectora y enviado al Ministerio de Fomento. No obstante, poco después de que Madrazo enviara dicha memoria a Madrid en 1879, estalló un conflicto entre su persona y el Cabildo Catedralicio de León, el cual llevó a su destitución como Director restaurador de la catedral de León. Por este motivo, el arquitecto madrileño no pudo llevar a término estas obras. No obstante, su sucesor, Demetrio de los Ríos y Serrano, como un ávido seguidor de los presupuestos racionalistas, decidió respetar las propuestas de



Imagen 24 (detalle)
Escudos y remate del hastial norte

Madrazo y las materializó hasta concluir la fachada sur en 1882 [Imagen 28].

Otro de los proyectos que no pudo concluir fue el de terminación de los ventanales altos y cierre del brazo. De igual forma que el hastial, estos fueron concluidos por de los Ríos. Pese a ello, se abordarán de forma breve, puesto a que las primeras trazas de los proyectos para reforma de estas secciones pertenecen a Madrazo.

¹¹² Manuel Valdés, *et al.*, “La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico”, en Manuel Valdés (coord.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, Santiago García, 1994, p. 104-109. La descripción de los escudos sería, Juan II: timbrado con una corona real abierta y cuartelado, el primer y cuarto cuarteles un castillo almenado de tres almenas, el segundo y tercer cuarteles un león rampante. Pedro Cabeza de Vaca: timbrado con un capelo de 2 x 4 borlas y cuerno de vaca, jaquelado de quince escaques. Eugenio IV: timbrado con dos llaves cruzadas, cargado con una banda. Estos escudos fueron dispuestos como una forma de dejar testimonio del favor que estos personajes ejercieron para la realización de obras en la catedral durante el siglo XV. Esta circunstancia, no obstante, no pudo haber determinado la proyección de los escudos en el hastial sur, de ahí que la hipótesis ya explicada no incluya una circunstancia similar.

¹¹³ Además, esta decisión decorativa también guarda relación con la historia de la catedral. Al interior de la sede obispal se encuentran los restos del santo; desde la Edad Media, los fieles que acudían a visitar sus restos accedían al templo desde las puertas del brazo sur donde se encuentra una columna parteluz con su imagen, así como una portada en la que se narra su vida, muerte y el traslado de sus restos a la sede legionense. *Vid. Idem.*



Imagen 28

Fachada meridional de la catedral de León al término de su restauración
Anónimo, ca. 1901, Biblioteca Digital de Castilla y León,
<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=20992>
(Consultada el 23 de diciembre de 2017)

III.3.3 El proyecto de “reconstrucción” de los ventanales altos y cierre del brazo sur

Durante los últimos meses en que Juan de Madrazo y Kuntz se encontró al frente de las obras de restauración de la catedral de León, se encargó de proyectar la reconstrucción de la parte superior del brazo sur, pues, aún se encontraba abierto un enorme vano en donde se encontraba la antigua cúpula, las cuatro bóvedas aledañas al crucero, la zona superior del brazo así como los ventanales altos [Imagen 29]. No obstante, los planos realizados por el arquitecto madrileño fueron concluidos, junto con una memoria de restauración, por Demetrio de los Ríos y Serrano, mismo que ejecutó la obra lo más fielmente posible. Ello, demuestra la continuación de las ideas racionalistas sobre la arquitectura medieval en la catedral leonesa.¹¹⁴

Ambos arquitectos, en su momento, consideraron que, para concluir el brazo meridional, era necesario considerar dos dimensiones de tipo constructivo-estilística. La primera, era la “estético-arqueológica”, que estaba referida a la imagen y unidad de la catedral, misma que se debía de aplicar al cerramiento de las ventanas altas. La segunda, era referente al sistema de bóvedas, como parte del “sistema desde arriba” aplicado al encimbrado, y que serviría para cerrar la parte superior del edificio.

En el caso de los ventanales altos, Madrazo elaboró un primer proyecto en el que se consideraba la disposición de las ventanas del transepto. No obstante, sólo se detalló que estas debían de levantarse por encima de la galería del triforio, y que la utilización del modelo, ya mencionado, se debía a que sus componentes se articulaban a forma de crear un diseño correspondiente a la arquitectura gótica. Pese a ello, Demetrio de los Ríos vio la posibilidad de tomar este proyecto como un prototipo para otras secciones de la catedral, pues este contenía algunos elementos que él consideró definatorios del gótico [Imagen 30]:

Lo adoptado para el crucero sur ha de repetirse fielmente, como el plano lo expresa, para las otras dos ventanas restantes de la nave, y que una vez aprobado este proyecto por la Superioridad ha de servir de modelo para todo cuanto en el orden de las ventanas, enjutas, coronación y remates se practique en el resto de la nave y presbiterio, en el otro brazo norte del crucero y en el ábside, por el sistema de restauraciones parciales.¹¹⁵

¹¹⁴ De los Ríos, *op.cit.*, p. 103-107.

¹¹⁵ Demetrio de los Ríos, “Proyecto de reconstrucción del brazo sur del crucero en la zona alta de la nave. León, 4 de febrero de 1882”, AGA (E. y C.), C. 8.061, Lg. 8.846, Exp. 3.



Imagen 29
Brazo sur sin bóvedas ni ventanales
Jean Laurent, (ca. 1885), en *España artística y monumental*, v. I, Barcelona, M. Seguí Editor, 1920.

De esta forma, el arquitecto cordobés buscó dar una coherencia estilística al edificio, pues en 1882 elevó al Ministerio de Fomento algunos planos y presupuestos para las “restauraciones parciales” de todo el perímetro exterior de la catedral [Imagen 31]. En este caso, el aplicar este diseño a todo el templo significaba, desde un punto de vista conceptual, la anulación de diferencias entre la “reedificación” o “reconstrucción” de una parte del edificio que había sido destruida o desmontada, tal y como lo consideraba su antecesor, y la “restauración” del sistema constructivo para devolverle su unidad.¹¹⁶

Entre los elementos que De los Ríos retomó como propiamente góticos para el trazado de los ventanales de la catedral, se encontraban las tracerías, la terminación en arco apuntado, capiteles, gabletes, entre otros. El uso de todos estos, según el arquitecto, permitiría dotar a la catedral de una armonía y unidad, a partir del uso de los propios elementos ya existentes. Sin embargo, al igual que su antecesor, De los Ríos decidió añadir algunos elementos de los “modelos franceses”, tales como las rosas ciegas y los pináculos de las pilas de separación.

Debido a que su aplicación sobrepasa la temporalidad de este estudio, no se profundizará en la ejecución de este proyecto. Pese a ello, es posible decir que, si bien el arquitecto consideró que el uso de este modelo era el más adecuado para el carácter estético-arqueológico de la catedral de León, su utilización orillaba a una confrontación con las estructuras existentes, las cuales databan de distintos siglos y de diferentes etapas del gótico. Esto, obliga a cuestionarse, qué entendieron estos arquitectos por el primitivo esplendor de una catedral gótica y qué unidad buscaron restablecer.

¹¹⁶ González-Varas, *La catedral...*

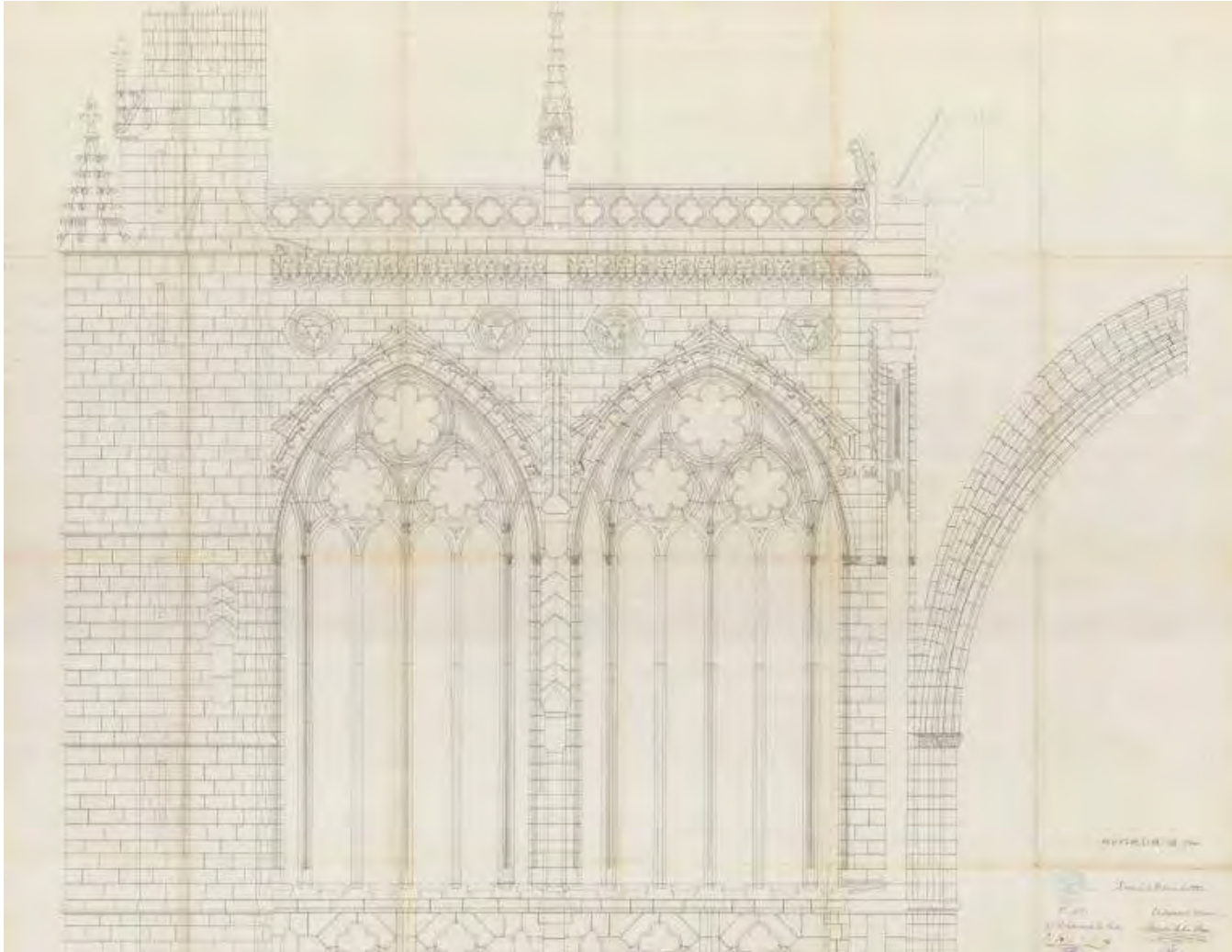


Imagen 30

Alzado de los ventanales altos del brazo sur del crucero
Demetrio de los Ríos, “Proyecto de reconstrucción del brazo sur del crucero en la zona alta de la nave. León, 4 de febrero de 1882”,
AGA (E. y C.), C. 8.061, Lg. 8.846, Exp. 3, Doc. 2, Hoja 1.

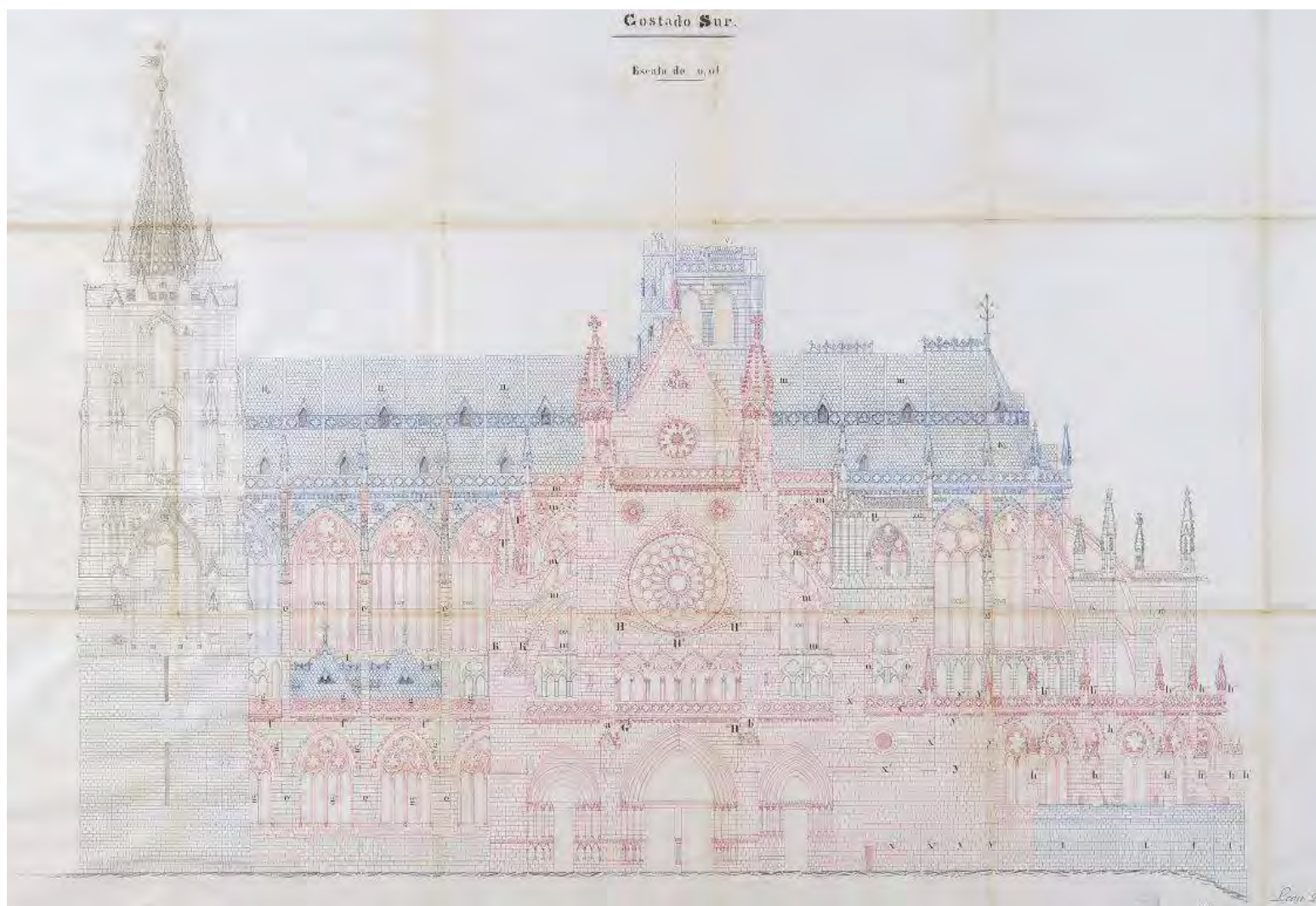


Imagen 31

Proyección de terminación del costado sur de la catedral de León

Demetrio de los Ríos "Memoria sobre las obras aprobadas, ejecutadas o en ejecución, y las que faltan para la total terminación de todas sus restauraciones. León, 4 de mayo de 1885", ARASF, sig. 5-69-2.

Al buscar responder esta pregunta, es necesario comprender que, tanto Madrazo como De los Ríos, buscaron recuperar los elementos distintivos y originales de la catedral del siglo XIII, mismos que se exaltaron a partir de los reconocimientos de tipo arqueológico realizados en cada una de sus gestiones. Esto, partió de querer eliminar las alteraciones históricas y estilísticas del edificio, como una forma de borrar el paso del tiempo y ofrecer la apariencia de una catedral recién creada, o más bien, de “reparar” esa imagen, siguiendo, según ellos, la pureza con que fue ideado el templo por los “constructores” del Medioevo.¹¹⁷

Sin embargo, ambos partieron del concepto de restauración de Viollet-le-Duc, según el cual, este proceso implica el restablecimiento completo del edificio a costa de llevarlo a un estado que puede no haber existido en la Edad Media.¹¹⁸ La aplicación de este principio, se hizo más evidente en los proyectos de obras parciales de Demetrio de los Ríos al mencionar que la restauración no es “devolverle al monumento su hermosura externa, [...] es sólo restablecer su aspecto propio por medio de una restauración reparadora, según el ideal general que todo el mundo tiene de las mismas”.¹¹⁹

Por este motivo, y pese a la existencia de elementos de la construcción original, se permitió la depuración de algunas partes primigenias, además de los agregados posteriores claro está. La justificación de estas acciones se basó en su entendimiento de la catedral gótica así como de los valores que buscó exaltar. En este caso, la pureza y la unidad de estilo estaban por encima de la vetustez del edificio, puesto que, la belleza de la catedral recaía en la lógica de su sistema constructivo, no en la antigüedad de sus partes.

Por tanto, la continuación de este proceso, fue la restitución de las partes eliminadas y faltantes del edificio. Los arquitectos racionalistas procedieron al “restablecimiento” de las partes viciadas, es decir, las partes originales del edificio que fueron retiradas se corrigieron para que desempeñaran una correcta función dentro del sistema del gótico. En el caso de aquellas secciones donde las trazas no se hubieran conservado, se acepta un grado de invención de estos elementos, aunque se justificaron con el uso de modelos dentro de la propia catedral y con algunos externos que pertenecieran a la misma época, estilo y escuela.

¹¹⁷ “Presupuesto de la Dirección facultativa de las obras de restauración de la catedral de León. León, 9 de noviembre de 1872”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.

¹¹⁸ Viollet-le-Duc, “Restauration”, p. 14.

¹¹⁹ Demetrio de los Ríos, “Proyecto de obras parciales de restauración para el Presbiterio en la zona de la nave alta. León, 29 de octubre de 1881”, AGA (E. y C.), C. 8.062. Lg. 8.846, Exp. 5.

No obstante, los elementos de orden decorativo, como los que comprenden la terminación de los ventanales altos, suponen un caso especial puesto a que no desempeñan una función dentro del edificio. La sustitución de elementos originales de la catedral por otros nuevos, bajo la “necesidad” de restablecer una unidad de estilo, descansó en el gusto de los propios arquitectos, quienes, al pensarse como continuadores de los maestros constructores del Medievo, consideraron que a partir de los estudios realizados, de la revisión de algunos documentos y de comprender el desarrollo del estilo gótico francés, mismo que guardaba concordancia con la catedral, podían deducir la forma más adecuada para estas secciones.¹²⁰

En cuanto a la terminación de las bóvedas, Madrazo consideró que en estas estructuras era más evidente el daño de las “desacertadas” restauraciones de los siglos XVII y XVIII, de tal forma que “[...] en toda la extensión de las naves altas de esta Iglesia [*sic*] no existe un solo tramo que no exija en su día reparaciones de mayor o menor importancia, ya sea en sus crucerías, ya en sus entrepaños de bóveda.”¹²¹ Aunado a las características arquitectónicas, para Madrazo era importante ahondar en el conocimiento de este tipo de estructuras antes de proceder a intervenir, pues mencionó que

[...] es todavía la estructura de los edificios de este estilo ‘gótico’ demasiado poco conocida en España para que puedan parecer aquí superfluas algunas explicaciones lo mismo respecto del sentido de la voz de los enjarjes que respecto a la función que estos desempeñan en la estructura de las bóvedas góticas.¹²²

En principio, estas palabras fueron una justificación de las obras que realizó en la catedral, así como de los procesos teóricos que lo llevaron a acatar dichas soluciones, ello ante las críticas hacia su gestión. Sin embargo, también es un llamado a la realización de más estudios sobre el estilo en España, puesto a que los principales tratados de la época habían sido elaborados en Francia, Inglaterra, como los de Viollet-le-Duc y Ruskin, sólo por mencionar algunos. Con ello, se puede intuir que Madrazo se posicionó a sí mismo como una autoridad en el tema, cuestión que fue secundada por algunos de sus discípulos como Adolfo Fernández Casanova, entre otros arquitectos racionalistas.¹²³

¹²⁰ González-Varas, *La catedral...*

¹²¹ Madrazo, “Proyecto de encimbrado...”.

¹²² *Idem.*

¹²³ Fernández Casanova, *La Catedral...*, p. 3-4.

Juan de Madrazo había comenzado un proyecto de reconstrucción en el que se prepararían los pilares y los enjarjes de todas las bóvedas sobre el que descansarían las crucerías. Una vez que se colocara el armazón o esqueleto, se procedería a articular los distintos elementos constructivos y decorativos, con lo cual se cerraría el crucero y el brazo sur. Al igual que con los ventanales, el abovedamiento no pudo ser ejecutado por Madrazo, sino que este fue llevado a cabo por Demetrio de los Ríos [Imagen 32].¹²⁴

Sin embargo, este último arquitecto buscó realizar algunas reformas, proponiendo la colocación de techumbres más altas [Imagen 31], así como una flecha en el área del crucero bajo el argumento de que las pilas habían sido construidas desde época medieval para soportar una estructura de este tipo, además de que proponía que fuera mucho más alta que la existente en las catedrales francesas.¹²⁵ Esto es un ejemplo de la radicalización de los proyectos bajo la dirección de este arquitecto, aunque, la Academia los desestimó desde el punto de vista constructivo, histórico y estilístico.

III.4 LA DESTITUCIÓN DE JUAN DE MADRAZO

Los problemas administrativos entre el Cabildo Catedralicio y los arquitectos que la Real Academia o el Estado designaron, fueron una constante desde los primeros reconocimientos a la catedral de León. Sin embargo, los conflictos entre estas dos partes variaron. En el caso de la problemática que los religiosos tuvieron con Madrazo, ésta tuvo tintes ideológicos. A ello, se debe añadir que las ideas políticas de Madrazo, que ayudaron a su designación como Director restaurador de la catedral, se enfrentaron con las del obispado leonés.

Uno de los principales factores en esta polémica entre Madrazo y el Cabildo, fue la organización administrativa de las restauraciones monumentales, misma que resultó cambiante a lo largo de la restauración. En principio, el Estado estaba a cargo de la cantidad de fondos que se destinaban a las obras, del nombramiento de los arquitectos y de la aprobación de los proyectos. Por su parte, la Iglesia tuvo un rol más activo en la reparación de los monumentos a partir de la creación de las Juntas diocesanas en 1864. No obstante, el papel de los arquitectos se encontró siempre limitado por las autoridades gubernamentales.

¹²⁴ De los Ríos, “Proyecto de reconstrucción...”.

¹²⁵ Demetrio de los Ríos, “Memoria sobre las obras aprobadas, ejecutadas o en ejecución, y las que faltan para la total terminación de todas sus restauraciones. León, 4 de mayo de 1885”, ARASF, sig. 5-69-2.

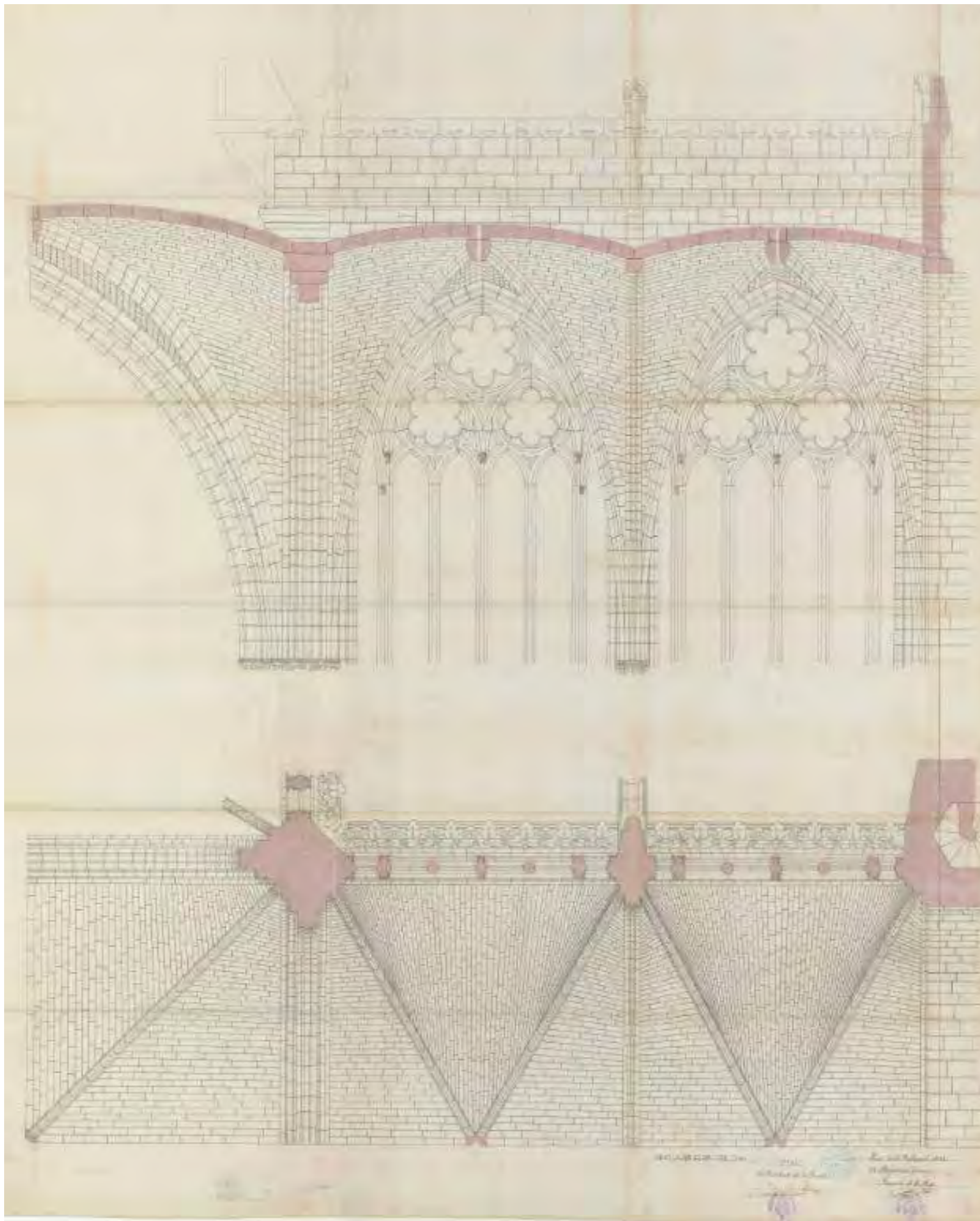


Imagen 32

Planta y corte del brazo sur del crucero y abovedamiento

Demetrio de los Ríos, "Proyecto de reconstrucción del brazo sur del crucero en la zona alta de la nave.
León, 4 de febrero de 1882", AGA (E. y C.), C. 8.061, Lg. 8.846, Exp. 3, Doc. 2, Hoja 3.

Sin embargo, las reformas en el Gobierno entre el estallido de la Revolución de 1868 y la Restauración borbónica, ocasionaron cambios en este esquema y en la relación entre el Estado y la Iglesia. Al considerarse que esta última tuvo una estrecha relación con el reinado de Isabel II, las Juntas revolucionarias encabezaron acciones anticlericales que ocasionaron un debilitamiento del poder e influencia de la Iglesia en el Gobierno, aunque también la destrucción de bienes eclesiásticos,¹²⁶ por lo que se dispusieron reformas para protegerlos.¹²⁷

Con la vigilancia de monumentos bajo la tutela del Ministerio de Fomento en 1873, los arquitectos pasaron a formar parte de las Juntas inspectoras, lo que hizo que estas figuras tuvieran un papel más activo en las restauraciones, aunque esto ocasionó la disolución de las Juntas diocesanas. No obstante, el Gobierno reconoció que los edificios religiosos continuarían teniendo ese uso, únicamente que los declarados como Monumento Nacional, serían supervisados por éste. Con estos antecedentes, ahora es necesario ahondar en el conflicto que el Cabildo Catedralicio de León y el arquitecto Juan de Madrazo mantuvieron.

III.4.1 La problemática con el Cabildo Catedralicio

El conflicto que el arquitecto madrileño y la corporación religiosa mantuvieron tuvo su origen en 1878. *La Crónica de León*, un diario neocatólico, publicó una nota anónima en la que se criticó a la dirección facultativa de la restauración de la catedral de León. Según el artículo, Madrazo avanzaba con lentitud las obras pese a los recursos dispuestos por el Ministerio de Fomento. Dicha nota fue recuperada y continuada por Marcial de la Cámara en la *Biblioteca del Constructor*, en la que denunciaba que la catedral, “joya del arte, gloria de la nación”, llevaba un largo tiempo en restauración,¹²⁸ por lo que la Real Academia de San Fernando tenía la obligación de confiar el templo leonés a un arquitecto más capacitado.¹²⁹

En respuesta, Juan de Madrazo envió una contestación a la publicación el 10 de abril de 1878. En primer lugar, el arquitecto madrileño criticó que una publicación especializada

¹²⁶ Hernando, *Las Bellas...*, p. 49.

¹²⁷ Antonio Moliner Prada, “En torno a la Revolución Liberal y a la Iglesia española del siglo XIX”, en *Ler História*, n. 69, 2016, p. 45-48.

¹²⁸ Marcial de la Cámara, “La catedral de León”, en *Biblioteca del Constructor, del industrial, Bellas Artes, obras públicas y ciencias exactas. Suplemento*, t. I, n. 47-48, 1878, p. 203. El contenido del artículo de *La Crónica de León* se conoce a partir de los fragmentos recuperados por la revista citada, así como en las críticas que se realizaron en *El Porvenir de León*, diario de corte liberal y anticlerical que salió en la defensa de Juan de Madrazo. Vid. *El Porvenir de León*, 3 de abril de 1878, Año XVI, n. 1503, p. 1

¹²⁹ Cámara, *loc.cit.*

se dejara guiar por los comentarios provenientes de un “clericalismo ignorante”. En cuanto al asunto sobre que la catedral se encontraba en peligro de derrumbamiento esto era falso debido al sistema de encimbrado, “porque el arte, resultado del pensamiento, no puede aconsejar otras obras que las que produce el debido ejercicio de este mismo pensamiento”.¹³⁰

Marcial de la Cámara aclaró que la revista publicó el texto ante la preocupación de que el templo no se encontrase “saliendo de su primitivo estado de apeo, progresando en el de restauración” pues, “[...] si su ejecución se va aplazando indefinidamente *la ruina de este ES SEGURA Y PRONTA*”.¹³¹ Aunado a ello, sus palabras dejan la impresión de un estado de alerta ante el hecho de que la Academia defendió los trabajos de Madrazo, cuando, en su momento, también habían apoyado los de Matías Laviña que resultaron perjudiciales para la catedral, según se menciona en la publicación.¹³²

Si bien estos artículos sólo se encaminaron a una crítica administrativa, la amplia difusión que se hizo de su contenido exacerbó los conflictos que, hasta ese momento, Juan de Madrazo y el Deán de la catedral mantenían de forma más o menos discreta. El punto de quiebre se encuentra en la carta que el primero envió a la *Biblioteca del Constructor*:

Entro en todos estos detalles con el mayor gusto y entraría en otros muchos pormenores mas, si necesario fuera, porque estoy persuadido de que su buena fé ha sido sorprendida, efecto de las intrigas que desde hace tiempo se vienen fraguando en esta localidad, precisamente por aquellos en quienes la educación, el hábito ó el monótono ejercicio de su profesión atrofia las principales funciones del pensamiento humano, y son, por lo tanto, incapaces de comprender todo lo augusto de este pensamiento.¹³³

El 21 de junio de 1878, el Cabildo Catedralicio de León, en ausencia de su titular, publicó un folletín en Madrid para defenderse de los ataques que Juan de Madrazo había lanzado en su contra.¹³⁴ Para los religiosos que elaboraron la *Vindicación*, las palabras de

¹³⁰ Juan de Madrazo, “Obras de restauración de la Catedral de León. Dirección facultativa”, en *Biblioteca del Constructor, del industrial, Bellas Artes, obras públicas y ciencias exactas. Suplemento*, t. I, n. 49-50, 1878, p. 212.

¹³¹ Marcial de la Cámara, “La catedral de León”, en *Biblioteca del Constructor, del industrial, Bellas Artes, obras públicas y ciencias exactas. Suplemento*, t. I, n. 49-50, 1878, p. 213. La cita de Madrazo, reescrita por De la Cámara, pertenece a uno de los informes realizados en 1870.

¹³² *Idem*.

¹³³ Madrazo, “Obras...”.

¹³⁴ *Vindicación del Cabildo Catedral de León de los ataques que la ha dirigido D. Juan de Madrazo, arquitecto director de las obras de restauración de la insigne Basílica de dicha ciudad*, Madrid, Imp. de la viuda e hijo de E. Aguado, 1878, 21 p. Este folleto fue firmado en el siguiente orden: Dr. Luis Felipe Ortiz, Deán; Lic. Juan Mezquita, Arcipreste; Clemente Alonso Cordero, Arcediano; Mariano Núñez Arenas, Chantre; Marcelo López, Maestrescuela; Lic. Tadeo Ortega, Canónigo Magistral; Fernando Gutiérrez, Canónigo; Lic. Segundo

Madrazo eran una burla a la pérdida de injerencia del Cabildo en la restauración del templo, pues, para ellos, se les hizo ver públicamente como “ignorantes e incapaces” de comprender los trabajos que el arquitecto se encontraba realizando. Por ello, y pese a que se decía respetar la profesión y la experiencia de Madrazo, así como a la Academia que lo designó para llevar a buen término la restauración, el Cabildo pidió que no se le achacara la mala suerte que la catedral podría sufrir en manos del arquitecto madrileño.¹³⁵

En respuesta, el Director de la restauración publicó el 11 de agosto del mismo año, un folletín en el que buscó aclarar las acusaciones emitidas en su contra. En este, Madrazo menciona que las críticas en su contra provienen de una nota que se encuentra en un diario carlista, misma que fue seguida por otros periódicos del mismo corte político. Ello, fue remarcado debido a que, según sus palabras, ningún diario liberal había publicado críticas a su persona o a las obras de restauración. También, en la publicación advierte que dicha nota y la *Vindicación* son una misma obra, y, por lo tanto, su autoría pertenece a la misma persona: el Deán de la catedral, Luis Felipe Ortiz.¹³⁶

Además, el arquitecto madrileño mencionó que en la carta enviada a la *Biblioteca del Constructor*, no aludió al clero leonés, por ello, la publicación realizada por el Cabildo estaba encaminada a recuperar el control total de la restauración. Sin embargo, en un análisis de los textos de Madrazo, la referencia al clero es evidente, por lo que más que una detracción a su capacidad de comprender las problemáticas arquitectónicas de la catedral de León, Madrazo criticaba la pertinencia de que el Obispado participara en la administración de la restauración al ser una obra protegida por el Estado.¹³⁷

En apariencia, el conflicto entre ambas partes se detuvo con la publicación de estos folletines, pues las obras de restauración continuaron de forma ininterrumpida hasta 1879, momento en el que la enemistad entre el Deán y Juan de Madrazo volvió a exacerbarse en los muros de la catedral. El 17 de agosto de 1879, durante una visita de varios religiosos y funcionarios de la ciudad al templo, el arquitecto “[...] prohibió expresamente la entrada al

Valpuesta, Canónigo; Victoriano Esteban y Arranz, Canónigo; Dr. Gavino Zuñeda, Canónigo; Lic. Francisco Fernández Canónigo Penitenciario; Miguel de los Santos Cuevas, Canónigo; Fernando Molina, Canónigo; Dr. Eudasio Villalain, Canónigo; Clemente Bolinaga, Canónigo; José María Méndez, Canónigo; Lic. Demetrio de Soto, Canónigo; Lic. Cayetano Sentís, Canónigo Doctoral.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 17-19.

¹³⁶ Madrazo, *Contestación...*, p. 3-4.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 5.

Sr. Deán diciendo sin más rodeos ‘el Deán no pasa’”. El Obispo, al enterarse de esta situación y considerarla como “[...] una ofensa gravísima al Cabildo catedral [*sic*] en la persona de su digno presidente”, la reportó al conde de Toreno, Ministro de Fomento. Solicitó que, tanto ese Ministerio, responsable de la restauración, como el de Gracia y Justicia, responsable de los asuntos de la Iglesia, exigieran al arquitecto madrileño una reparación pública.¹³⁸

El 6 de septiembre se le solicitó a Juan de Madrazo una reparación por sus acciones,¹³⁹ sin embargo, el arquitecto se negó a ello; por este motivo, el Obispo informó al Ministro que de no haber un resarcimiento por parte de Madrazo, él no participaría en la Junta inspectora.¹⁴⁰ Es necesario recordar que los proyectos debían tener el visto bueno de toda la Junta antes de enviarse al Ministerio de Fomento, por lo que la negativa del prelado a participar de ésta, implicaría que cualquier proyecto de Madrazo no se aprobaría.

Por su parte, el arquitecto se dirigió al conde de Toreno para establecer su versión de los hechos. Madrazo comentó que decidió cerrar el paso al atrio de la catedral por motivos de seguridad. El 18 de agosto diversas autoridades eclesiásticas visitaron el templo, pero con un permiso previo otorgado por él; el Deán, que “[...] jamás ha visitado las obras, [...] ni cuida de la parte de la iglesia, que hay destinada para el culto [...] y permite la venta a particulares de objetos [*sic*] artísticos”,¹⁴¹ sin su autorización se adhirió al grupo. Debido a que no contaba con un permiso, que desconocía que este sustituyese al Obispo de forma oficial y que este se comportaba despectivamente hacia él, le impidió subir a los andamios.¹⁴²

También, Juan de Madrazo confirmó que existieron tensiones en la Junta inspectora debido a la ausencia del Obispo y por el actuar del Deán. La historiografía ha coincidido en que los conflictos entre estos dos personajes fueron de índole personal, los cuales, se fueron gestando desde hacía años, pero, al intervenir el Obispo y el Ministro de Fomento, al hacerse públicas las tensiones entre ambos y al dividirse la opinión de políticos e intelectuales de la ciudad, el problema terminó por encrudecerse.¹⁴³

¹³⁸ “Comunicación del Obispo Saturnino Fernández de Castro al Ministro de Fomento. Madrid, 11 de septiembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹³⁹ “Real Orden del Ministro de Fomento. Madrid, 6 de septiembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁴⁰ “Comunicación del Obispo Saturnino Fernández de Castro al Ministro de Fomento. Madrid, 18 de septiembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁴¹ “Comunicación de Juan de Madrazo al Ministro de Gracia y Justicia. León, 19 de septiembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ Rivera, *Historia...*, p. 251.

Como una forma de mediar entre ambas partes, el Ministro de Fomento intercambió algunos telegramas con el Gobernador civil de León, Antonio de Medina, para que éste último y el marqués de Montevirgen, lograran un acuerdo entre ambas partes. En estas comunicaciones, se señaló la falta de prudencia de ambas partes, aunque no se cuestionó la capacidad de Juan de Madrazo como arquitecto, pues se buscaba mantenerlo al frente de las obras de la catedral. En los ataques del Director de la restauración contra el Cabildo, se destaca la acusación de que el clero había invadido el terreno artístico; los religiosos, por su parte, lo acusaron de protestante, deísta y hasta de masón, así como de hacer propaganda anticatólica.¹⁴⁴ Por ello, el Ministro, en defensa del arquitecto, mencionó que este último no profesaba ninguna religión, y que este no realizaba ninguna propaganda contra el clero.¹⁴⁵

En su telegrama del 16 de octubre, el Gobernador comunicó al Ministro que a causa de los odios personales e intransigencias entre el arquitecto y el Cabildo y la negativa de ambos de resarcir los daños causados por la polémica, no había sido posible llegar a un acuerdo satisfactorio.¹⁴⁶ Por este motivo, a la autoridad no le quedó otra alternativa más que cesar de su cargo a Juan de Madrazo. La destitución del arquitecto se hizo oficial el 21 de octubre de 1879. El Obispo, por su parte, como miembro de la Junta inspectora, comunicó la resolución al Director general de Obras Públicas, barón de Covadonga, el 1 de noviembre.¹⁴⁷

El mismo 21 de octubre, el Ministro de Fomento se dirigió a la Real Academia de San Fernando para que propusiera una terna de arquitectos que pudieran sustituir a Madrazo. El 8 de noviembre de 1879, la Academia emitió un extenso informe, firmado por José Avrial y Sabino de Medina, acerca de los inconvenientes de hallar a un arquitecto capacitado para continuar con los proyectos y trabajos de Juan de Madrazo, por lo que se instó al Ministro de Fomento que reconsiderara la destitución del arquitecto madrileño:

[...] un nuevo director atendería a la unidad de la restauración, así como el convencimiento de la pericia con que se viene dirigiendo, del mérito relevante de los

¹⁴⁴ “Telegrama del Ministro de Fomento al Gobernador de la Provincia de León. Madrid, 13 de octubre de 1879”, “Telegrama del Gobernador de la Provincia de León al Ministro de Fomento. León, 13 de octubre de 1879”, y “Telegrama del Gobernador de la Provincia de León al Ministro de Fomento. León, 14 de octubre de 1879”; documentos en AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁴⁵ “Telegrama del Ministro de Fomento al Gobernador de la Provincia de León. Madrid, 14 de octubre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁴⁶ “Telegrama del Gobernador de la Provincia de León al Ministro de Fomento. León, 16 de octubre de 1879”; documentos en AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

¹⁴⁷ “Comunicación de la Junta inspectora de León al Director general de Obras Públicas. León, 1 de noviembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.

proyectos presentados para llevarla a feliz término y de la honrada gestión económica de las obras; tema de aplauso de parte la opinión pública; inclinan, en suma, á esta Academia [...], vuelva a encargarse el mismo D. Juan de Madrazo de la dirección de las obras que con tanto esmero y alabanza de propios y extraños ha desempeñado.¹⁴⁸

La postura que tomó la Real Academia ante la destitución de Madrazo se basó, principalmente, en los méritos artísticos del arquitecto en su gestión de las obras de restauración de la catedral de León, sin embargo, también es posible argumentar que el peso de su familia dentro de la institución fue un factor importante para la elaboración del informe, ello, pese a que se intentó evitar esta relación al no firmar el documento el Director de la Real Academia de San Fernando y hermano del arquitecto, Federico de Madrazo y Kuntz.

A los pocos meses de ser separado de su cargo, el arquitecto madrileño cayó gravemente enfermo. El 7 de marzo de 1880, el “Viollet-le-Duc español”¹⁴⁹ falleció a la edad de cincuenta y un años de edad, casi un año después que el arquitecto francés.¹⁵⁰ Pese al reconocimiento de las instituciones hacia el trabajo de Juan de Madrazo, su destitución dejó en evidencia una serie de factores políticos e ideológicos inherentes a los procesos de restauración de los edificios religiosos, a sus partícipes y a los círculos cercanos a estos, mismos que resultaron determinantes en las acciones realizadas en la *Pulchra Leonina*.

III.4.2 Entre el mito de la catedral gótica y la creación del edificio racionalista

... la catedral gótica no debe ser contemplada como una obra únicamente dedicada a la gloria del cristianismo, sino más bien como una vasta concreción de ideas, de tendencias y de fe populares, como un todo perfecto al que podemos acudir sin temor cuando tratamos de conocer el pensamiento de nuestros antepasados, en todos los terrenos: religioso, laico, filosófico o social.

Fulcanelli, *El misterio de las catedrales* (1929)

La polémica sobre el cese de Juan de Madrazo de las obras de la catedral de León, fue un tema debatido en el Congreso de los Diputados en diciembre de 1879. El diputado liberal por

¹⁴⁸ “Informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como respuesta a la Real Orden de 21 de octubre de 1879. Madrid, 8 de noviembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842.

¹⁴⁹ Ordieres, *op.cit.*, p. 183.

¹⁵⁰ En ocasión del fallecimiento de Madrazo, se escribieron un gran número de artículos acerca de sus trabajos así como de su base teórica. En especial se pueden destacar dos publicados por Ricardo Becerro de Bengoa, en los cuales se ahonda en sus méritos como arquitecto, así como sus similitudes con el arquitecto francés. *Vid.* Ricardo Becerro de Bengoa, “M. Violler-le-Duc”, en *Revista Contemporánea*, Año IV-V, t. XXIII, v. IV, 1879, p. 437-444, y “Don Juan de Madrazo”, en *Revista Contemporánea*, Año VI, t. XXVI, v. III, 1880, p. 270-282.

León, y amigo del arquitecto, Fernando Merino Villauno, cuestionó al Ministro de Fomento sobre sí, la problemática entorno a la responsabilidad de las obras de restauración, el Estado o la Iglesia, había sido el factor determinante para la destitución de Madrazo. En el fondo, la pregunta fue si las obras de la catedral habían pasado por un proceso de secularización o no. El Ministro, por su parte, concluyó que, si bien la restauración era responsabilidad del Gobierno, al ser un edificio religioso, el clero debía de tener cierta injerencia en esta.¹⁵¹

Sin embargo, el conflicto sobre el control administrativo de la restauración llevó consigo la discusión sobre el papel simbólico y conceptual de la catedral. Como lo ha postulado Ignacio González-Varas, el concepto de catedral gótica fue transformado y adaptado según los distintos posicionamientos ideológicos,¹⁵² de ahí que el estudio de la forma del edificio, sometida a múltiples cambios a manera de lograr un estilo unitario, y de su función, dependiente de las oscilaciones políticas, sean una primera aproximación a la comprensión de estos cambios. En este caso, la catedral, como ejemplo de la idealización de la Edad Media, fue confrontada en el contexto de las transformaciones sociales, vinculadas con las ideas positivistas, que dejaron de lado la intervención eclesiástica.

Como se ha mencionado, las revoluciones liberales trastocaron el papel de la Iglesia en la sociedad española y en el Gobierno, mismo que se había mantenido en una situación privilegiada hasta ese momento. Con las reformas políticas que eliminaron muchos de los privilegios del clero, lo que ocasionó un malestar de los eclesiásticos ante la política liberal y que los convirtió en un grupo de presión con el regreso de la monarquía. Tras la Restauración borbónica y la instauración del sistema canovista, la religión, la libertad de culto y el papel que la Iglesia podría tener en el Gobierno fueron temas de constante debate. También, fue en ese momento cuando comenzaron a publicarse un mayor número de diarios, tanto de corte católico como liberal, usados como propaganda para sus respectivas causas.¹⁵³ En ese contexto fue en que se insertó la polémica entre el Cabildo de León y Juan de Madrazo.

En este enfrentamiento, la Iglesia se sumió en una idealización de la España católica como una forma de buscar contrarrestar las tendencias políticas imperantes y de recuperar el status que poseían en el régimen anterior. Por ello, se emprendió una búsqueda y exaltación

¹⁵¹ *Diario de las sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*, Legislatura 1879-1880, Sesión del sábado 6 de diciembre de 1879, n. 67, p. 1246-1247.

¹⁵² González-Varas, *La catedral...*

¹⁵³ *Idem.*

de los valores cristianos, con el fin de restablecerlos en la sociedad moderna. De esta forma, uno de los periodos que fue cargado con un sentimiento nostálgico por este tipo de valores, que fomentó su aprecio por parte de este sector, fue la Edad Media. No obstante, esta recuperación del pasado medieval y negación de su presente se realizó desde distintos ámbitos, entre ellos las artes, y con una amplia diversidad interpretativa.

Como punto de partida, los miembros del Cabildo, como una forma de contraponerse al pensamiento racionalista de Madrazo, mencionaron que el arquitecto desconocía los ideales con que un artista debía inspirarse para llevar a buen término la restauración, misma que, afirmaron, debía provenir del ideal cristiano:

[...] nosotros no comprendemos lo augusto de la razón en la estrecha capacidad a que la reducen sus teorías; porque nosotros, sin quitarle nada de lo que ella es naturalmente, la espaciamos por el anchísimo y hermoso horizonte de las ideas sobrenaturales, cuyo conocimiento alcanza alumbrada por la luz del cielo con que Dios nos ha favorecido.¹⁵⁴

Por tanto, los eclesiásticos acentuaron el carácter religioso que poseía la catedral frente a cualquier apreciación de tipo artística o constructiva. La arquitectura gótica se concibió como una representación pétreo de la belleza emanada del espíritu cristiano. En el aspecto social, como resultado de la unión de los diversos estamentos para lograr una obra a la alabanza de Dios. Por lo tanto, este arte, considerado como “verdadero”, debía de ser dignificado para convertirse en portador de un mensaje moral capaz de contrarrestar las ideas del liberalismo que habían producido una degeneración en la sociedad, en la cultura y en el arte. Cabe añadir que esta postura encuentra similitudes con la idea del “genio del cristianismo” (*génie du christianisme*) de Chateaubriand, en que la sabiduría y belleza del cristianismo, presente en las artes concebidas a partir de sus principios y que, por tanto, eran superiores, se encontraban siendo diezmados por la Revolución francesa.¹⁵⁵

También, al defender la pertinencia de la participación del clero en las obras, los religiosos remarcaron el papel que la Iglesia había tenido al erigir las grandes edificaciones de la Edad Media, incluyendo la catedral de León como una de las grandes muestras del arte gótico en España. Ello, según el texto, había sido ignorado por Madrazo al no considerar los antecedentes sobre el origen de la fábrica, el cual, el Cabildo dató de principios del siglo XIII.

¹⁵⁴ *Vindicación...*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁵⁵ *Vid.* François-René de Chateaubriand, *El genio del cristianismo. Bellezas de la religión cristiana*, trad. de Manuel M. Flamant, Madrid, El Buey Mudo, 2010, 624 p.

Además, según su concepción, los artistas que habían construido las catedrales eran anónimos que “trabajaban para la gloria de Dios”, por lo que la responsabilidad recayó en los abades y obispos y su genio al ser estos los artífices de una obra divina.¹⁵⁶ Éstos, como parte de su defensa, mencionaron que “cuando la Europa andaba miserablemente sumida en la ignorancia y postración [...] el clero fue quien con las ciencias salvó las artes.”¹⁵⁷

Por lo tanto, desde el punto de vista del Cabildo, la valoración religiosa estaba por encima de cualquier otra apreciación, de ahí que consideraran que este debía ser el principal criterio de la restauración, mismo que el director de esta debía de comprender a profundidad. En cambio, Juan de Madrazo, al contestar las acusaciones que el Cabildo lanzó en su contra, cuestionó si acaso para restaurar una catedral era necesario que el arquitecto fuese un creyente. Según él, el argumento usado por los religiosos era un absurdo, pues si éste era aplicado a los otros grandes estilos medievales desarrollados en España, como el mudéjar y el mozárabe, sería imposible ejecutar la restauración de edificios como la Alhambra.¹⁵⁸

El Cabildo mencionó que el genio al que se debió la catedral, era el espíritu cristiano. Madrazo eludió, en un tono sarcástico, que parecía que el Obispado solicitaba que un teólogo dirigiese la restauración.¹⁵⁹ En este punto es donde el arquitecto madrileño explicó su idea sobre la Edad Media. Mencionó que España, durante el periodo en el que se elevaron las grandes catedrales, era un lugar caracterizado por la tolerancia religiosa por parte de la Iglesia, pues el papel que esa institución desempeñaba estaba contenido.¹⁶⁰ Esta perspectiva sin duda estaba influenciada por las acusaciones acerca de sus creencias religiosas, así como de su propia opinión acerca del papel del Obispado en las políticas gubernamentales. No obstante, este es un ejemplo del desarrollo de la visión historicista, en la que España es un ente inamovible a lo largo de la historia y del que se puede destacar episodios y olvidar otros.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 10-11.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵⁸ Madrazo, *Contestación...*, p. 5-6. También, Madrazo refutó fue que vivía a costa de los recursos destinados para la catedral, ello mencionando que él obtenía un sueldo otorgado por el Ministerio de Fomento. Con ello, Madrazo enfatizó la poca relevancia que el Obispado tenía en la restauración.

¹⁵⁹ Como ejemplo de esto, Madrazo recordó al lector que el Cabildo hizo referencia a las gestiones realizadas por el Padre Echano en la década de 1840, mismas que, según la institución, eran las disposiciones adecuadas que debían de seguir los arquitectos designados por el Gobierno. El arquitecto, como una forma de aclarar lo poco adecuado de este proceder, mencionó que se encontraron restos de las obras del religioso, las cuales calificó de “absurdos cortes de cantería de que se avergonzaría el último estudiante de construcción de la última escuela”. Además, mencionó el arquitecto madrileño que, al contrario de Echano, sus acciones se encontraban dictaminados por corporaciones científicas y aprobadas por los poderes públicos. *Ibidem*, p. 17-18.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 8.

Desde el punto de vista histórico, el arquitecto madrileño buscó defender su profesión y las ideas racionalistas, pues mencionó que el siglo XII marcó el fin de los artistas monásticos, aspecto que el Obispado negaba o no quería reconocer.¹⁶¹ Para explicar el papel de los “arquitectos medievales”, Madrazo se sirvió de los argumentos de Viollet-le-Duc:

Por entonces (fines del siglo XII y principios del XIII) [*sic*] las artes, las ciencias y la industria, concluyen de permanecer exclusivamente encerradas dentro del recinto de los claustros. [...] Una vez fuera de los monasterios el arte de la arquitectura, como todas las demás artes, se convierte en un estado. *El maestro de obra es laico* [...]. Fuera del claustro, la emulación se agrega al estudio, las tradiciones se transforman y se progresan con una rapidez prodigiosa; el arte se vuelve más individual, se divide en escuelas, el artista aparece en fin del siglo XIII, hace prevalecer su pensamiento y su gusto propio.¹⁶²

Con ello, el arquitecto buscó dejar en claro que, a partir del siglo XIII, los maestros constructores que erigieron las grandes catedrales, no eran abades ni obispos, sino que estos eran artistas laicos, no anónimos, agrupados en corporaciones con su propia ley, no las de la Iglesia. Además, según el pensamiento del arquitecto, al imponerse el pensamiento de estos “arquitectos” medievales, el arte de las catedrales era profano, no religioso.

A esto, debe de añadirse que, además de refutar la idea del constructor que tenía el Cabildo, también lo hizo con la parte histórica. Como se ha explicado en páginas anteriores, los firmantes de la *Vindicación* hicieron mención de que la catedral de León era una obra iniciada a principios del siglo XIII bajo la supervisión del obispo Manrique de Lara, y, por tanto, el Director de la restauración debía respetar la memoria del obispo, ejecutando una obra acorde a las ideas del religioso. Para Juan de Madrazo, además de ser errónea la idea de que un obispo fuera el autor de la traza de la catedral, el mantener esas ideas era una forma de menosprecio a las disciplinas y estudios modernos.¹⁶³

Según el método racionalista defendido por el arquitecto madrileño, si bien era necesaria la consulta de documentación, la fase primordial era la realización de una

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶² *Ibidem*, p. 16. El fragmento que Madrazo citó es el siguiente: “*C’est alors que les arts, les sciences et l’industrie cessent d’être exclusivement renfermés dans l’enceinte des cloîtres. [...] Une fois sorti des monastères, l’art de l’architecture, comme tous les autres arts, devient un état. Le maître de l’œuvre est laïque. [...] Hors du cloître l’émulation s’ajoute à l’étude, les traditions se transforment et progressent avec une rapidité prodigieuse, l’art devient plus personnel ; il se divise par écoles, l’artiste apparaît enfin au XIII^e siècle, fait prévaloir son idée, son goût propre.*” Eugène Viollet-le-Duc, “Architecte” en *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. VII, París, Morel Editeur, 1854, p. 109.

¹⁶³ Madrazo, *loc.cit.*, p. 12.

exploración arqueológica que ayudara a determinar su antigüedad, su estilo primigenio, así como la genealogía al que pertenece la obra en cuestión. De esta manera, además de descartar que alguna parte de la catedral perteneciera a los tiempos de Manrique de Lara, Madrazo estableció la supremacía de la ciencia arqueológica frente al documento escrito.

Juan de Madrazo concluyó su defensa argumentando que

La catedral de León es un monumento Nacional, en atención á su indispensable valor histórico y á su mérito artístico, y lo que a la nación le interesa en primer término, es que se restaure bien, haciéndole volver á su primitivo estado, mediante obras en exacta armonía con el carácter y estilo del edificio, y sin incongruencias ni anacronismos que nos deshonren.¹⁶⁴ [...] Lo que á la honra del país importa es que esta Catedral se restaure bien y sin anacronismos que sean á los ojos del experto extranjero una mancha para nuestra patria.¹⁶⁵

Para el arquitecto, el pensar que la restauración monumental se reducía a la recolocación de piedras era ignorar la necesidad de profundos estudios e interpretación. Con ello, hizo patente la importancia de que la pericia extranjera aprobara las obras que se estaban realizando en León. Esto, puede considerarse una forma en que Madrazo buscó posicionar los trabajos que se ejecutaban en España al mismo nivel de los que se desarrollaban en otros países europeos, preocupación que era de gran importancia en el medio arquitectónico español desde la primera mitad del siglo XIX, pues esto contribuiría a la honra de la nación.¹⁶⁶ Asimismo, es relevante remarcar que el arquitecto estableció que los valores intrínsecos de la condición de monumento de la catedral, continuaban presentes en las instituciones, pero el “valor histórico” y el “mérito artístico” quedaban abiertos a la interpretación.

Para lograr su objetivo, Madrazo mencionó que, como garantía de que las obras de la catedral llegaran a buen término, era necesario que los trabajos se ejecutaran bajo la supervisión de la Junta Consultiva de Caminos y de la Real Academia de San Fernando. A su vez, se enfatizó que las obras de la catedral de León, al quedar bajo la tutela del Ministerio de Fomento, era una empresa únicamente civil, estableciéndose que el principal valor de la catedral es el artístico y arquitectónico por encima de su función religiosa.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁶⁶ *Vid. Supra*, “Las desamortizaciones: la construcción de una idea de monumento nacional”.

Ambas posturas muestran un radicalismo de ideas, pues, desde estas perspectivas, la catedral gótica y la Edad Media no pueden compartir los valores religiosos ni los científicos que cada uno defendió. Al caracterizar las palabras del Cabildo, es posible situarlo dentro de la corriente romántica conservadora que consideraba que, la religión cristiana y el espíritu artístico, formaban una unidad, la cual permitía la comprensión de los monumentos en su principal función: el culto religioso. Ésta, se encontraba enfrentada al positivismo, mismo que se centró en la búsqueda de explicar los fenómenos sociales a partir del método científico; en el caso de la arquitectura, esta fue concebida como resultado de la sociedad y de la naturaleza, y por tanto, su estudio debía realizarse con el uso de esos métodos.

Por tanto, este debate ayuda a comprender que existieron de forma muy marcada dos formas de comprender la Edad Media, una “embellecedora” y conservadora época, y otra en el que dicho periodo fue concebido como progresista. Ello, no quiere decir que no hubo más posturas al respecto de este tema, o que estos dos puntos de vista eran irreconciliables.¹⁶⁷ Al estudiar esta problemática en la que convergieron connotaciones políticas e ideológicas muy particulares, esta comprensión del pasado cobra sentido si se considera que, estos últimos buscaron hacer frente a una serie de ideas que cuestionaban la validez de la religión dentro de los mecanismos sociales en constante cambio. Mientras tanto, el otro punto de vista buscó en el científicismo una forma conocimiento libre de juicios morales que permitiera un progreso en todos los ámbitos.¹⁶⁸

La destitución de Juan de Madrazo fue un acontecimiento que cimbró al ámbito arquitectónico, de tal forma que el nombramiento de un sucesor suscitó una serie de problemas para la Real Academia al no haber un arquitecto dispuesto a tomar el cargo, esto ante los alcances y la relevancia que la restauración había tomado tras la polémica con el Cabildo. Por ese motivo, el Ministerio de Fomento designó por Real Orden de 18 de noviembre de 1879 a Francisco de Cubas. Este había ostentado diversos cargos políticos y estaba comprometido con un catolicismo militante; también, poseía un profundo conocimiento de la arquitectura gótica a partir de los planteamientos racionalistas y arqueológicos, pues, en ese mismo año, había realizado los primeros proyectos para la

¹⁶⁷ Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, p. 84-91.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 93-99.

construcción de la catedral de Almudena en Madrid.¹⁶⁹ Dichas características catapultaron al marqués de Cubas como el director idóneo para la continuación de la restauración de la *Pulchra Leonina*, pero, estos mismos motivos ocupaban gran parte de su actividad en la capital española, por lo que dimitió a su cargo.¹⁷⁰

Por ello, el conde Toreno nombró a Simeón Ávalos, académico de San Fernando como director de la restauración de la catedral de León. Sin embargo, debido a las implicaciones políticas de las obras, así como a la lentitud del proceso, renunció al puesto en febrero de 1880. Ante esa situación, Demetrio de los Ríos y Serrano, que había competido con Juan de Madrazo por el cargo en León, se dirigió al Ministro de Fomento para solicitarle la dirección de las obras, misma que fue concedida con el nombramiento de 2 de marzo de 1880, al considerarse que poseía una sólida formación en la Historia y Arqueología.¹⁷¹

Esos primeros meses tras el final de la gestión de Madrazo son sólo una muestra de los profundos cambios que trajo consigo la polémica entre el Cabildo Catedralicio y el arquitecto madrileño en las políticas en torno a la restauración de la catedral de León. Estas, plantearon al Gobierno y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la necesidad de continuar con los principios racionalistas con los que Madrazo había procedido, así como también la cuestión de poner al frente del templo leonés a un arquitecto que compartiera el compromiso ideológico de la Restauración Borbónica.

La primera etapa de la gestión de Demetrio de los Ríos, se caracterizó por la continuación y conclusión de los trabajos de Juan de Madrazo, ello al haber una admiración a los trabajos del arquitecto madrileño, y al haber una afinidad en su pensamiento arquitectónico. Sin embargo, fuera de la propia restauración, se buscó reconocer los trabajos que Madrazo había realizado en León. En ese contexto, la apreciación de la arquitectura frente a las otras Bellas Artes, así como el nivel de conocimiento de los monumentos medievales, también se convirtió en un tema de conflicto.

¹⁶⁹ Vid. Pedro Navascués Palacio, “La Catedral de Santa María de la Almudena de Madrid”, en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro: 27 Noviembre 1992 - 20 Enero 1993*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 167-175.

¹⁷⁰ “Carta de Francisco de Cubas al Ministro de Fomento. Madrid, 24 de noviembre de 1879”, AGA (E. y C.), C.8.054, Lg.8.842.

¹⁷¹ “Petición de Demetrio de los Ríos al Ministro de Fomento. Madrid, 8 de noviembre de 1879”, AGA (E. y C.), C.8.054, Lg.8.842.

III.5 “PARA SER ARTISTA EN MADRID HACE FALTA LLAMARSE MADRAZO”¹⁷²: LA EXPOSICIÓN DE 1881

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fueron instauradas en 1853 como una forma de contrarrestar la decadencia en que las artes de España se encontraban, visión sostenida sobre todo en el exterior del país ante la falta de representación de artistas españoles en las grandes exposiciones internacionales. Éstas, se convirtieron en la muestra oficial de arte español más importante al ser apoyadas por la Monarquía, el Gobierno, la Iglesia y la nobleza. A su vez, estas contribuyeron a la profesionalización de la pintura, la escultura, la arquitectura, el grabado y las artes decorativas.¹⁷³ Si bien acontecieron diversas polémicas, una de las más sonadas en la historia de la muestra fue la ocurrida en 1881 debido al fallo del jurado,¹⁷⁴ al momento de otorgar el premio más importante: la Medalla de Honor.

A los pocos meses del fallecimiento de Juan de Madrazo, la Real Academia de San Fernando realizó un elogioso informe sobre el “Proyecto de terminación del Hastial del Sur” con el cual, se solicitó al Ministro el permiso para exponer los proyectos al público.¹⁷⁵ Esta solicitud no se pudo concretar hasta 1881 en que, a nombre de la Academia y del arquitecto madrileño, Antonio Ruíz de Salces presentó en la sección de Arquitectura de la Exposición Nacional de Bellas Artes, “quinze bastidores con diferentes estudios, que han servido para ejecutar la restauración de la Santa Iglesia catedral de León”.¹⁷⁶

Según se aprecia en las notas publicadas en los primeros días de la exhibición, la crítica dio por sentado que el pintor José Casado del Alisal¹⁷⁷ obtendría la máxima distinción

¹⁷² Enrique Repullés Segarra, “La verdad sobre el fallo del jurado de la Exposición de Bellas Artes”, *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, t. VIII, n. 5 y 6, 30 de junio de 1881, p. 62.

¹⁷³ Jesús Gutiérrez Burón, “Los Madrazo y las Exposiciones Nacionales”, en *Villa de Madrid*, Año XXIII, n. 83, 1985, p. 33-34.

¹⁷⁴ Ese año, el jurado de la Exposición fue integrado por: Presidente, Pascual de Gayangos; Vicepresidente, Federico de Madrazo; Vocales, Eugenio de la Cámara, Sabido de Medina, Carlos Luis de Ribera, Francisco Sans, José Jesús de Lallave, Antonio Ruiz de Salces, Simeón Avalos, Federico Navarrete, Francisco Américo, Salvador Martínez Cubells, Joaquín Agrasot, Jerónimo Suñol, Juan Figueras, Eugenio Duque, Vicente Esquivel y Miguel Aguado de la Sierra, y Secretario General, Benito Soriano Murillo. *Catálogo de la exposición general de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1881, p. 2.

¹⁷⁵ “Informe de la Real Academia de San Fernando sobre el proyecto de reconstrucción del Hastial del Sur de la Catedral de León. Madrid, 3 de octubre de 1880”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842.

¹⁷⁶ *Catálogo...*, *loc.cit.*, p. 151.

¹⁷⁷ José Casado del Alisal (1832-1886) es considerado uno de los grandes pintores del siglo XIX español, debido a sus destacadas participaciones en diversos certámenes así como las distinciones con las que sus obras fueron condecoradas. Destaca su obra de pintura de historia y de retrato de encargo. Carlos G. Navarro, “Casado del Alisal, José”, en José Luis Díez y Francisco Javier Barón Thaidigsmann (coords.), *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 468.

por su cuadro *La leyenda de rey monje* [Imagen 33].¹⁷⁸ En este, plasmó el momento culmen de la leyenda medieval de “la campana de Huesca”, donde Ramiro II ‘el Monje’, rey de Aragón, mostró a los nobles del reino trece cabezas cercenadas de los nobles que se habían rebelado, incluyendo la del obispo, que se dispuso a modo de badajo de la campana.



Imagen 33

La campana de Huesca (o *La leyenda del rey monje*)

José Casado del Alisal, 1880, óleo sobre lienzo, 356 x 747 cm. Museo del Prado (Depósito en el Ayuntamiento de Huesca), P06751, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-leyenda-del-rey-monje/54cca3b9-3a81-4572-9bcf-9969271fac04?searchid=882113f8-3b4d-4bf1-33c4-35412b015235>

(Consultada el 20 de diciembre de 2017)

Para comprender estas afirmaciones, es preciso recordar que la pintura tenía un lugar privilegiado dentro de los certámenes por lo que era común que las obras de esta disciplina obtuvieran los más altos premios. Además, la pintura de historia, a la que pertenece el cuadro de Casado del Alisal, fue uno de los géneros pictóricos de mayor desarrollo y de mayor jerarquía en España. Este tipo de obras fueron un ejercicio en el que se buscó plasmar en

¹⁷⁸ “Exposición general de Bellas Artes”, en *La Iberia*, 9 de mayo de 1881, Año XXVIII, n. 7,530, p. 3-4.

forma idealizada episodios que representasen hechos y personajes notables que pudieran ser fácilmente identificables como parte de un pasado en común.¹⁷⁹

Sin embargo, la mayoría del jurado se inclinó por los proyectos de restauración de Juan de Madrazo para otorgarle la Medalla de Honor.¹⁸⁰ Federico de Madrazo, hermano del arquitecto, recogió la distinción y el premio de dos mil pesetas fue entregado a su viuda, Margarita Tewart.¹⁸¹ Al conocerse el fallo, partidarios del pintor comenzaron a publicar notas en algunos diarios donde se denostaron los trabajos del arquitecto madrileño y se lanzaron serias acusaciones a los miembros que votaron a favor de estos.¹⁸²

Las críticas atendieron a distintos puntos en torno a la Exposición. Se consideró que la filiación conservadora, más a tendencia moderada, del pintor palentino frente a la ideología liberal de Juan de Madrazo había sido uno de los factores por los que el jurado optó por los trabajos del arquitecto. Ligado a esta, también se criticó la “veracidad” del hecho que el pintor decidió plasmar y la interpretación del episodio retratado. Es necesario apuntar que uno de los rasgos más característicos de la pintura de historia era su carácter pedagógico, de ahí la necesidad de que los pintores retrataran, de forma clara y atractiva para el espectador, los hechos “tal cual ocurrieron”.¹⁸³ Al ser una leyenda que comenzó a ser cuestionada durante el siglo XIX¹⁸⁴ y que muy probablemente su fuente principal fuera la novela de Antonio Cánovas del Castillo, *La campana de Huesca. Crónica del siglo XII*, publicada en 1854, este suceso salía de las características del género, pues, según sus detractores, *La leyenda del rey*

¹⁷⁹ Stéphane Pelletier, “Quand les artistes peignaient l’Histoire de l’Espagne”, en *Calanda*, Anexo en n. 7, 2012, p. 14.

¹⁸⁰ “Exposición de bellas artes”, en *El Liberal*, 9 de junio de 1881, Año III, n. 706, p. 2-3. Para consultarse la lista completa de premiados, *vid. El Demócrata*, 14 de junio de 1881, Año III, n. 486, p. 2-3, y “Premios a los expositores de Bellas Artes”, en *La Iberia*, 15 de junio de 1881, Año XXVIII, n. 7,566, p. 3.

¹⁸¹ Navascués, “La catedral...”, p. 49. También, en algunas ediciones del certamen, era otorgada una pensión en la Academia de Bellas Artes de San Lucas, en Roma.

¹⁸² Destacan *El Globo*, *El Imparcial*, *La Época*, *El Día* y *El Liberal*. Cabe añadir que estas publicaciones son de corte liberal-demócrata, algunos con una tendencia republicana más acentuada.

¹⁸³ Tomás Pérez Vejo, *España imaginada. Historia de la invención de una nación*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 17.

¹⁸⁴ Historiográficamente, la veracidad de que este acontecimiento ocurriera, comenzó a ser cuestionado a partir del siglo XIX, según se puede observar en la *Historia general de España* de Modesto Lafuente, pues, a partir de la revisión de algunas crónicas medievales, el suceso protagonizado por Ramiro II, se consideró veraz y se mantuvo en la historiografía del siglo XVI y XVII. José Luis Díez y Francisco Javier Barón Thaidigsmann, “Pintura”, en José Luis Díez y Francisco Javier Barón Thaidigsmann (coords.), *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 248-252 y José Antonio Ferrandis Poblaciones, “La campana de Huesca ¿Realidad o leyenda?”, en *Aragonesa: Revista del Centro aragonés de Valencia*, n. 60, p. 19-21.

monje era una obra que no representaba ningún hecho histórico, sino “un cuento forjado (no se sabe por quién) para dar color a la inutilidad de Ramiro II”.¹⁸⁵

Además, este episodio de la leyenda fue interpretado por algunos sectores como la exaltación del poder monárquico frente a la nobleza. No obstante, otros lo consideraron como un ejemplo de la alianza entre la Corona, ávida de gobernar por sí sola, y el pueblo contra los privilegios de la nobleza, aspecto que encontró resonancia en el liberalismo moderado de ese momento,¹⁸⁶ pues, pese a que José Casado del Alisal sólo obtuvo una Mención Honorífica, su lienzo fue adquirido por el Estado en 1882, lo que significaba que se le concedía una especial importancia tanto al artista como a la obra, y que el Gobierno encontraba una afinidad ideológica con el cuadro, pues este se expondría en un lugar público y de carácter gubernamental.¹⁸⁷

Otra de las críticas que tomó gran fuerza en la prensa, se debió a los lazos fraternales que existieron entre el jurado y el arquitecto madrileño. Dentro de éste, se señaló que había colegas y familiares cercanos a Juan de Madrazo. Se ha señalado que el fallo sacó a la luz las “fobias” de los críticos y otros pintores de la época hacia la familia de los Madrazo, pregonando que “para ser artista en Madrid hace falta llamarse Madrazo”.¹⁸⁸ Ello cobra sentido si se tiene en cuenta que los miembros de este clan participaban constantemente en exposiciones oficiales, obteniendo en múltiples ocasiones premios y encargos del Estado, además de que se encontraban a la cabeza de las instituciones artísticas más importantes. Como respuesta, Enrique Repullés Segarra, mencionó que la valoración de las obras no solamente venía de España, sino que en toda Europa, había una alta estima de sus trabajos.¹⁸⁹

Si bien estos puntos son relevantes para comprender la polémica de la Exposición, el punto focal de ésta se centró en la propia valoración de la disciplina arquitectónica. Los defensores del pintor consideraron que el premio debió de ser otorgado a Casado del Alisal y no a Juan de Madrazo por dos motivos: el primero fue que la pintura era una obra terminada,

¹⁸⁵ Eusebio Martínez de Velasco, “Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid”, en *La Ilustración española y americana*, Año XXV, n. XXIII, 22 de junio de 1881, p. 406-407.

¹⁸⁶ Pérez Vejo, *op.cit.*, p. 115-116.

¹⁸⁷ Tomás Pérez Vejo, “Pintura de Historia e identidad nacional en España”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1996, p. 71.

¹⁸⁸ Navascués, “El arquitecto...”, p. 85.

¹⁸⁹ Repullés, *op.cit.*, p. 62.

mientras que la obra arquitectónica era sólo un proyecto. El segundo, creyeron que se había adjudicado la Medalla de Honor a la ciencia y no al arte.

Eusebio Martínez de Velasco mencionó en su reseña de la Exposición que se habían presentado pocas obras en la sección de Arquitectura, sin embargo, esto, según sus palabras no era extraño dentro de las grandes muestras europeas. La razón, indicó, era debido al poco interés del público en esta Bella Arte debido a que era más especializada y menos vistosa en comparación con las otras artes, además de que los gobiernos pocas veces veían en las exposiciones un sitio donde encargar obras. Empero, si destacó el hecho de que en la Exposición de 1881 varios artistas presentaron proyectos de restauración y no sólo de obras nuevas. En éstas, según Martínez, era posible ver la pericia de sus autores, pues, el arquitecto estaba obligado a conocer la obra a intervenir, de tal forma que el resultado fuera un conjunto homogéneo que permitiera conocer el edificio original.¹⁹⁰

No obstante, los detractores de Madrazo mencionaron que el jurado había premiado “un andamiaje” o el “puntual de una casa vieja”. La respuesta por parte del ámbito arquitectónico, en forma de varios artículos, no se hizo esperar. Repullés, por su parte, afirmó que era incorrecto el criticar a las Bellas Artes de igual manera, pues cada una de ellas tenía sus propias dificultades. Por ello, si se comparaban, “¿será en Arquitectura Juan de Madrazo más que en Pintura Vera y Casado? Entre Juan de Madrazo llegando al *summun*, al ideal, con su restauración, y Vera y Casado llegando también, ¿quién vale más?”¹⁹¹

En este mismo punto, Antonio Ruiz de Salces, quien presentó los proyectos del fallecido arquitecto, mencionó que, si bien no compartía los mismos planteamientos teóricos que Madrazo, era importante considerar que los detractores del fallo no consideraban que “[...] sólo los iniciados en su arte lo entienden; los demás, en general, sólo ven en sus trazos o planos un laberinto, una obra de paciencia que les gusta poco o más o menos, según el adorno que distinguen en el papel”.¹⁹² Con ello, el autor posicionó a la arquitectura como una

¹⁹⁰ Eusebio Martínez de Velasco, “Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid”, en *La Ilustración española y americana*, Año XXV, n. XXIV, 30 de junio de 1881, p. 422.

¹⁹¹ Repullés, *op.cit.*, p. 61. Otra de las pinturas destacadas en la Exposición fue la de Alejo Vera y Estaca por su obra, *El último día de Numancia* de 1880.

¹⁹² Antonio Ruiz de Salces, “Dos palabras sobre la actual Exposición Nacional de Bellas Artes y la adjudicación del Premio de Honor”, en *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, t. VIII, n. 7, 31 de junio de 1881, p. 106.

disciplina especializada, la cual, para ser comprendida, era necesario estar formado dentro de la disciplina, misma que requería más estudios para su ejercicio.

También, dentro de la valoración de la disciplina, más que del propio Madrazo, se exaltó el hecho de que la recepción de una pintura se encuentra limitada al espacio donde es exhibida, en cambio, la obra arquitectónica era la expresión artística más visible y accesible a la nación, puesto que esta podía ser vista y apreciada por un público más amplio. Esto refiere a que, si bien se aceptó que la arquitectura contenía una voluntad científica y artística pocas veces comprendida en círculos ajenos a esta, sí tenía la posibilidad de aglutinar ideas e ideales, como en el caso de las restauraciones y arquitectura historicista, en el que se ven reflejados todos los sectores de la población, de tal forma que podían sentir como propio al edificio resultante. Por tanto, esta polémica dejó en evidencia la existencia y la confrontación de dos medios en los que se representó lo que en ese momento se entendió por la Edad Media, puesto que ambos se convirtieron en expresiones artísticas de los imaginarios colectivos sobre un pasado en común.¹⁹³

También, es posible ver que en los diarios se mencionó el fallo de la muestra dejaba en evidencia una queja de la Real Academia de San Fernando contra el conde de Toreno, Ministro de Fomento, quien, al separar de su cargo al arquitecto madrileño, únicamente buscaba complacer al Cabildo Catedralicio de León.¹⁹⁴ Ello, puede considerarse como una forma en que la Real Academia, desde el jurado de la Exposición, buscó posicionarse a favor de Madrazo, y de defenderse de las críticas de las que había sido objeto durante la polémica del Director de la restauración con el Obispado. Esto se puede observar en la defensa de los trabajos de Madrazo, mismos que fueron comparados con los de Viollet-le-Duc en Francia, y que deja en evidencia que el conflicto que ocasionó la separación del arquitecto de su cargo fue la oposición de los religiosos al racionalismo con que procedió a la restauración, como dos formas de comprender la catedral que no encontraron un punto medio:

Como Viollet-le-Duc, Madrazo más estimaba la gloria de la patria que el interés personal. Consumió catorce años en profundísimos estudios, y se lanza a la gigantesca obra. Lucha con los contratistas, con los destajistas, con los obreros; combate con las preocupaciones de las beatas, los consejos del vecindario, los prejuicios de los artesanos; soporta la calumnia que los émulos propalan; resiste a los amigos y a los contrarios ; se

¹⁹³ Pérez Vejo, *España...*, p. 13.

¹⁹⁴ “Un escándalo artístico”, en *El Globo*, 4 de junio de 1881, Año VII, Segunda Época, n. 2,004, p. 3.

defiende, en fin, contra el ataque constante del Cabildo y especialmente del obispo de León... y después de una rudísima campaña, es vencido por todos estos elementos, y Toreno lo quita, una alta dama lo ataca, y Lasala no lo repone.¹⁹⁵

Frente a la polémica desatada tras la adjudicación del premio a los proyectos de Juan de Madrazo y Kuntz para la catedral de León, este acontecimiento supuso una forma de reivindicar los trabajos de arquitectura frente a las otras disciplinas artísticas, puesto que no habían alcanzado el mismo reconocimiento que las otras artes habían alcanzado desde el siglo XVIII. A su vez, esto fue un ascenso en el escalafón del estudio y ejecución de las restauraciones monumentales a edificios medievales, la cual, si bien había sido considerada una preocupación, tanto regional como nacional, para salvaguardar estos bienes, había pasado distintos obstáculos desde la apertura de expedientes de restauración.

Consecuencia directa de esto, según se aprecia en la historiografía sobre la restauración monumental en España, en las siguientes décadas aconteció un ávido desarrollo de la intervención a otros monumentos de la Edad Media, bajo una directriz más clara a partir de los estudios y trabajos sobre el estilo gótico, realizado por distintos arquitectos, entre ellos el propio Madrazo, la intervención de edificios antiguos pudo tomar la dimensión histórico-constructiva que se persiguió durante décadas, siendo algunos de los ejemplos más notorios hacia finales del siglo XIX, lo realizado en las restauraciones de la catedral de Sevilla y del monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo, así como en la terminación de la catedral de Barcelona.¹⁹⁶ A ello, se debe añadir que al considerarse los factores sociales, políticos, artísticos e históricos inherentes a este tipo de construcciones, se pudo ver en las edificaciones medievales un campo de reflexión y una escuela para el desarrollo de nuevos estilos.

¹⁹⁵ Ache, “El Premio de Honor a los trabajos de Don Juan de Madrazo”, en *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, Año VIII, n. 5 y 6, 30 de junio de 1881, p. 67.

¹⁹⁶ Sobre estos, pueden consultarse: Ignacio González-Varas Ibáñez, *La catedral de Sevilla (1800-1900). El debate sobre la restauración monumental*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994, 315 p. Daniel Ortiz Pradas, *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, Madrid, La Ergástula, 2015, 260 p. Joan Bassegoda Nonell, *Els treballs y les hores a la Catedral de Barcelona: Un quart de segle d'estudis, projectes i obres, 1969-1994*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1995, 249 p.

CONCLUSIONES

*Sancta Ovetensis
Pulchra Leonina
Fortis Salmantina
Dives Toletana
Magna Hispalensis*

Al inicio de esta investigación, se planteó como pregunta rectora ¿cuáles fueron y bajo qué premisas se desarrollaron las idealizaciones sobre la Edad Media que se materializaron en la restauración de la catedral de León entre 1844 y 1881? En un primer momento, planteé que la idealización del Medioevo en la restauración de la catedral estaba relacionada con la añoranza de los valores religiosos de esa época. Sin embargo, al comenzar a ahondar en la recuperación de la arquitectura medieval en el siglo XIX, resultó evidente que no existió una idea única, ni una sola perspectiva respecto a este tema, y que la premisa inicial sólo atendía una de estas visiones.

Por ello, se postuló como hipótesis que los estudios y aproximaciones a los estilos medievales, entre estos el gótico, partieron de las premisas del romanticismo, bajo las cuales los edificios de esa época fueron revestidos con valores religiosos y políticos, en el que destaca su carácter espiritual, para ser usados como referentes en su presente. Empero, hacia la mitad de la centuria, fue asentada una perspectiva más científicista, misma que prevaleció y determinó el rumbo de la restauración de la catedral de León. Bajo esta, el periodo medieval fue idealizado como un tiempo de avances en las artes y ciencias, cuyo estudio permitiría un progreso de las mismas así como una honra para la nación. No obstante, la materialización de estos ideales en la catedral estuvo determinada por las soluciones constructivas aplicadas al edificio, por las circunstancias políticas y sociales en las que los directores de obra se encontraban inmersos, así como por la intervención de algunas instituciones.

A partir de estas premisas, fue que juzgué necesario considerar los matices que permitieran comprender estas idealizaciones y su desarrollo, así como las condiciones que posibilitaron su plasmación en la restauración del templo leonés, siendo este último un proceso del que ninguna de las partes implicadas fue totalmente consciente. Para ello, se estableció un dialogo entre los proyectos elaborados por los arquitectos y los tratados teóricos de la época con el contexto histórico y artístico que repercutió en las obras, a fin de lograr una visión más completa de este fenómeno.

Uno de los primeros puntos a resolver fue qué había posibilitado la restauración de la catedral de León. Como se pudo constatar, los momentos determinantes para la recuperación de las edificaciones medievales fueron la desamortización de Juan Álvarez Mendizábal, de 1835 y la creación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de 1844. Entre estos dos momentos, fue que se creó la noción de monumento. A partir de las fuentes consultadas, pude comprender que este se consideró un objeto constituido para preservar las huellas del pasado, al ser raíces de la nación y un bien colectivo. Su defensa, en principio, se enfocó en su valor artístico, puesto que se creyó que su destrucción implicaría un acto bárbaro que impediría aprender de los estilos del pasado y continuar con un progreso en las artes. Sin embargo, los valores históricos también jugaron un papel relevante, puesto a que mayormente fueron nombrados monumentos nacionales edificios medievales, lo que refiere la importancia que se le comenzó a conferir a esa época.

A su vez, esta preocupación y aprecio por los monumentos también tuvo su origen en la valoración realizada desde el extranjero, así como en las críticas que estos mismos hicieron ante las pocas acciones que las instituciones españolas habían realizado para la protección e intervención de sus bienes. Por este motivo, es que el emprender medidas para la salvaguarda de sus monumentos se consideró como una empresa que contribuiría a la honra de la nación.

Con el asentamiento de este concepto, fue que comencé a ahondar en las posturas sobre la Edad Media dentro del ámbito arquitectónico. De esta forma, pude encontrar dos puntos de vista muy claros en los primeros años de este proceso. Para algunos artistas con una postura moderada, las construcciones de la época medieval habían sido resultado de procesos sociales, los cuales permitieron un apogeo en el ámbito de las artes y las ciencias, motivo por el cual eran bienes de la nación. No obstante, si bien se aceptó que la religión había sido un factor que posibilitó el desarrollo de estilos como el gótico, se consideró más importante recuperar otros aspectos del periodo para que pudieran aplicarse a su presente.

Desde la perspectiva más conservadora, se vio al pasado medieval como una época idílica y recordaba nostálgicamente algunos de los valores de la época, como una armonía entre las distintas “clases”. También, se consideraba como un periodo en que el cristianismo fue una parte primordial de la sociedad. Por tanto, la exaltación de la Edad Media, tuvo como principal propósito aplicar estos valores a su contemporaneidad, pues, debido a las transformaciones que ocurrieron a lo largo del siglo XIX y del posicionamiento de la alta

burguesía en la clase dirigente tras ser beneficiada de la compra de las tierras desamortizadas, se pensó existían contradicciones entre la sociedad tradicional y la nueva sociedad liberal. Además, es necesario añadir que esta argumentación también se encontró presente durante los primeros años de la Restauración Borbónica debido a la recuperación de privilegios de la alta nobleza, así como la relevancia que la Iglesia volvió a tener durante ese momento.

En la búsqueda por comprender si estas perspectivas acerca del pasado medieval habían tenido alguna repercusión en la recuperación y restauración de la catedral de León, pude vislumbrar que hubo tres posturas que convergieron y condicionaron este proceso: la del Gobierno, la del Cabildo catedralicio de León y la de los arquitectos, apoyados por la Real Academia de San Fernando. Cada una de estas figuras partió de valoraciones, perspectivas y objetivos distintos, de ahí la necesidad de que se comprendiera cada uno de ellos para poder revelar la injerencia que tuvieron en la intervención de la *Pulchra Leonina*.

Con el objetivo de ahondar en la apreciación que se tuvo de la catedral por parte de las autoridades gubernamentales, fue necesario hacer un rastreo documental más amplio, puesto a que sus posturas no son tan evidentes. Por eso, es que se situó el arranque del estudio en 1844, cuando se le otorgó la distinción de Monumento Nacional a la catedral de León. Esto, llevó a cuestionarme por qué el templo leonés fue el primer edificio en ser dotado con ese nombramiento. En un primer momento, supuse que la historia del edificio o el contexto en el que se había construido había sido un factor decisivo. Sin embargo, al revisar los documentos que conformaron el expediente en la Comisión de Monumentos, pude descubrir que las estrategias usadas por el Cabildo catedralicio para eludir la tramitación del expediente y asignar fondos para el mantenimiento de la catedral, fueron el principal motivo. No obstante, el valor histórico fue retomado durante la restauración como una forma de justificar la realización de las obras en momentos de crisis, así como los procedimientos y soluciones que se utilizaron. De esta forma, puede considerarse que la idealización del Medievo fue un proceso simultáneo a la intervención del templo leonés.

Asimismo, los factores que llevaron al Cabildo a buscar el apoyo del Gobierno para la restauración de la catedral fueron el estado material en que esta se encontraba, y la afectación que, como institución eclesiástica, tuvo el templo durante la desamortización. En conjunto, pude obtener una respuesta más satisfactoria sobre la razón por la cual la catedral ostentó el status de monumento. Si bien esta circunstancia me llevó a alejarme de la

valoración histórica-artística que tuvo la catedral de León durante el siglo XIX, sí me permitió dar un mejor seguimiento al aparato administrativo de las restauraciones monumentales, pues, de esta forma, pude comprender las reformas que sufrió a lo largo de la temporalidad de estudio y las consecuencias que tuvo en las obras del templo legionense y de otros edificios intervenidos durante esa época.

También, dentro de la valoración por parte del Estado, fue necesario hacer una revisión de las circunstancias políticas y sociales por las que atravesó España, y si éstas afectaron a la restauración de la catedral de León. Pude comprobar que las reformas moderadas realizadas en 1844, permitieron la creación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, entidad que administraría la restauración de la catedral, así como la formación de la Escuela Superior de Arquitectura, entidad en la que se gestó la transformación de esta disciplina en España y en la que se formaron dos de los arquitectos que intervinieron el templo.

Además, pude confirmar que la Revolución de 1868 marcó el inicio de una serie de cambios en la ejecución de estos trabajos. Desde el punto de vista institucional, la vigilancia de la catedral pasó del Ministerio de Gracia y Justicia al de Fomento, como una forma de separar este tipo de obras de los asuntos eclesiásticos y, por tanto, de limitar la injerencia de la Iglesia en las restauraciones para convertirlas en empresas seculares. Desde el punto de vista material, las instituciones gubernamentales y la Real Academia de San Fernando consideraron necesario que el arquitecto que interviniera la catedral debía ser capaz de comprender su sistema constructivo y pudiera restaurar sus dimensiones artísticas e históricas. Dicha cuestión indicó que, según el Estado, los primeros arquitectos no habían resuelto satisfactoriamente estas cuestiones, además, el nivel de las intervenciones que se realizaban en España aún no alcanzaban el nivel y estándares que en el extranjero, cuestión que permaneció en el debate pese a los cambios gubernamentales. Además, también se buscó que el arquitecto estuviera comprometido con las ideas de la revolución liberal.

En el caso de la valoración de los eclesiásticos, así como de algunos partidarios del movimiento neocatólico, ésta resultó más evidente en la documentación. A partir de la revisión de los argumentos del Cabildo, me fue posible comprender que el contexto en que el edificio fue construido y su uso religioso, fueron la base de su apreciación a la catedral. Para los miembros del clero leonés, el templo como monumento, debía de restaurarse con el

fin de prolongar la “vida” del edificio y de que la función para el que fue diseñado, es decir, que el culto religioso fuera preservado para su contemporaneidad y para el futuro. Esto, como se pudo analizar, supuso que el Cabildo buscó que, con el restablecimiento del esplendor del edificio, se pudieran glorificar los valores cristianos que creían perdidos al verse disminuido su poder. Con ello, algunos episodios de la Edad Media fueron interpretados a modo de exaltar el papel de la Iglesia y del cristianismo en las grandes empresas de esa época, entre la que se encuentra la construcción de las catedrales góticas, mismas que, desde su visión, permitían ejemplificar la idea de la religiosidad como motor de la sociedad medieval.

En el caso de los arquitectos, para comprender qué fue lo que estos entendieron por la época medieval, fue necesario explorar cuáles fueron sus premisas al intervenir a la catedral. No obstante, como se mencionó al comienzo de las conclusiones, la materialización de estas idealizaciones por parte de los arquitectos, al ser estos los implicados de forma directa, no fue del todo consciente debido a los objetivos que cada uno persiguió en la restauración y que las premisas acerca de la Edad Media fueron usadas como una justificación de las acciones realizadas más que de los proyectos. La investigación me permitió comprender que la restauración fue un instrumento que posibilitó el conocimiento sobre los estilos arquitectónicos que se encontraban al margen del canon clásico, como fue el caso del gótico, así como la época en que estos se desarrollaron. Esto último es de gran relevancia si se considera que, durante ese momento, se concibió que los estilos eran resultado de los procesos históricos. Por lo tanto, la restauración monumental puede considerarse como la base que permitió renovar la enseñanza de nuevos estilos arquitectónicos.

En cuanto a la intervención de la catedral, también se pudieron encontrar dos posturas acerca de cómo se debía de realizar. Por un lado, se entendió al edificio como el equivalente de un documento histórico, por lo que, bajo esta óptica, era necesario que en su intervención se respetaran todas las configuraciones que el tiempo y la Historia habían depositado en su materialidad. Por otro, se consideró que la principal aportación del monumento recaía en su valor artístico, de ahí que la intervención se debía perseguir reconstruir el proyecto original, con el fin de restaurar el estado original, o, en su defecto, el momento álgido de su historia constructiva; por lo tanto, dentro del pensamiento arquitectónico del siglo XIX, no hay

contradicción entre los conceptos de restauración y de reconstrucción, pues el segundo se encuentra englobado en las acciones del primero.

Al asentar esta cuestión, pude encontrar que existió un conflicto de orden ideológico y teórico entre la conservación y la restauración, especialmente por el camino que siguieron los restauradores. En el caso del templo legionense, el planteamiento conservacionista, se pudo localizar en las polémicas entabladas por Gregorio Cruzada Villamil y George Edmund Street, basadas en los postulados de John Ruskin, acerca de la intervención realizada por Matías Laviña Blasco. La razón fue que se consideró que las acciones del arquitecto aragonés habían destruido secciones completas de la catedral, mismas que alteraron su forma y borraron parte de la historia del edificio. En cuanto a la gestión de Andrés Hernández Callejo, con base en sus notas, se podría colocar al arquitecto en un punto intermedio, ya que parte de la documentación expedida durante su gestión indica la búsqueda por no intervenir algunas partes de la catedral, aunque en otras, buscó continuar con las obras de su antecesor.

Sobre el segundo planteamiento, éste se puede localizar con claridad en los proyectos e intervenciones realizadas por Matías Laviña, Juan de Madrazo y por Demetrio de los Ríos. Estos arquitectos buscaron devolver a la catedral de León a su estado original a partir de retirar aquellos elementos que afectaban a su fábrica, y que, en su opinión, no pertenecían al estilo gótico. A pesar de que existieron puntos en común, también hay diferencias notorias sobre la base que usaron para proseguir con la restauración, así como las ideas que estos tenían sobre la época medieval y la catedral gótica.

En el caso del arquitecto aragonés, la sustitución de partes antiguas por reconstrucciones, fueron justificadas tras “demostrar” que los añadidos posteriores a la fábrica gótica eran los causantes de la desestabilidad del edificio, además de que la terminación de estos no era adecuada para brindar una unidad estilística al templo. Estas premisas partieron de la idea de alcanzar el “bello ideal”, pues, bajo la formación clasicista de Laviña, se buscó que todas las partes a reconstruir tuvieran una exacta relación entre sí, aunque esto implicara la corrección de elementos primigenios.

Otro de los puntos a destacar fue que Laviña no buscó modelos externos a la propia catedral pues, una de las principales ideas que imperaron en ese momento sobre los monumentos, fue que estos eran elementos considerados como propios, de ahí que el arquitecto sólo buscara utilizar un “modelo nacional”. Si bien se aceptó que el estilo gótico

no había surgido en España, sino en Francia, se creyó que su lenguaje arquitectónico contenía una fuerte carga estética y simbólica que encarnaba el desarrollo espiritual y cultural de la época medieval “española”, y en el que se podía incorporar algunos valores contemporáneos.

Al tratar las intervenciones de Madrazo y, de forma somera la de De los Ríos, destacó el hecho de que buscaron devolver a la catedral a su primitivo estado de tal forma que esta pareciera recién creada y que el paso del tiempo y las intervenciones posteriores a la época medieval desaparecieran. Sin embargo, al estudiar los proyectos formulados por estos arquitectos, fue claro que su principal objetivo fue el de lograr un edificio unitario, mismo que partió del valor que le habían otorgado a la catedral gótica: la perfección de su sistema constructivo. Además, si bien una parte de la restauración consistió en restituir el principio de funcionalidad de la catedral, otra dependió de la deducción. Como se analizó, los añadidos posteriores al gótico y algunas partes originales fueron retiradas del edificio, por lo que era necesario restituir las a partir del resto del sistema de la catedral o bien de modelos cercanos a ésta, lo que, de cierta forma, implicó un grado de invención del propio arquitecto.

En la documentación de la reconstrucción del brazo sur, se pudo encontrar que las ideas de Madrazo implicaron una tensión entre los modelos propios que se habían estado utilizando en los años previos, y modelos extranjeros. A partir de su planteamiento teórico, era necesario que se interviniera al edificio acorde al estilo al que perteneciera para llevarlo a un estado al que probablemente no hubiera existido. Para poder restituir las partes faltantes, y una vez agotada la catedral como modelo para su reconstrucción, comenzó a basar sus proyecciones en las terminaciones de algunas catedrales del norte de Francia. La Academia, al aprobar este tipo de intervenciones, no vio contradicción en el uso de elementos de las escuelas francesas, pues se lograba el objetivo de lograr una catedral unitaria gótica.

Pese a que la intervención de los arquitectos racionalistas parezca alejarse de una idealización de la época medieval, encontré que su apreciación de ese periodo no estuvo ligado a los grandes acontecimientos narrados en las historias de España, o a la religiosidad con que se caracterizó a ese pasado, sino que se exaltó el desarrollo de las ciencias y artes, mismas que permitieron la creación de un sistema perfecto de arquitectura. Un ejemplo de ello, es el caso de Juan de Madrazo, estudiado aquí con mayor profundidad, pues pude constatar que su objetivo no era corregir el edificio, sino que, al considerarse como un

continuador de los “arquitectos” medievales, buscó restituir las partes faltantes al edificio tal cual estas habían sido construidas en la Edad Media.

Como se pudo explicar, Juan de Madrazo no pudo llevar a término todos los proyectos que realizó, debido a su destitución tras la confrontación ocurrida con el Cabildo Catedralicio. Al cotejar los acontecimientos políticos y sociales ocurridos en España con la idealización sobre la Edad Media, se pudo encontrar que una de las principales confrontaciones acerca de las premisas sobre esa época y la catedral gótica ocurrió tras las revoluciones liberales, en que la estabilidad eclesiástica y sus fundamentos se trastocaron con las nuevas tendencias seculares y de la “cultura positivista” que llegaron a la sociedad decimonónica con la instauración del nuevo Estado liberal.

Ya avanzado el siglo, la restauración de estas edificaciones se consideró como una forma en que el pensamiento artístico podía progresar y salir del estado de atraso en que se encontraba, e incluso de que este alcanzara la madurez y desarrollo que se había logrado en países como Francia o Inglaterra. En el caso de los monumentos arquitectónicos pertenecientes a la Iglesia, si bien hubo momentos en que la propaganda anticlerical se radicalizó y terminó en la destrucción de algunos bienes, se consideró que su conservación era una tarea del Estado debido a los valores históricos y artísticos. Por parte de la Iglesia, se consideró que si bien la intervención del Gobierno había ayudado a la protección de un número importante de templos, ésta también había resultado en la depreciación de la función de los edificios religiosos. Ello, implicó una crisis del concepto de catedral que hasta ese momento se tenía, así como del papel que los eclesiásticos habían tenido en la construcción de estas edificaciones.

A su vez, el indagar en estos debates, me permitió vislumbrar que la recuperación del pasado medieval no sólo fue una herramienta para el sector conservador y moderado, sino que también fue usada ávidamente por las vertientes más liberales de ese momento. La Historia, como disciplina científica, fue uno de los medios que permitió fundamentar la idea del progreso, pues se consideró que estudiar el pasado, con vistas al futuro, permitía tomar una mayor conciencia de los avances de la modernidad. Esto, fue justificado con la premisa de que el conocimiento permitía llegar a mejores condiciones. Desde esta óptica, el tener una mayor comprensión de la Edad Media permitiría la aplicación de los conocimientos y avances de esa época a su presente.

Estos dos puntos de vista, y en consideración las consecuencias que tuvieron en la Dirección Facultativa, volvieron a producir cambios importantes en la forma en que se llevó a cabo la restauración. Como una forma de aliviar las tensiones entre el clero leonés y la Real Academia, en adelante se buscaría un arquitecto con una postura más moderada, se delimitarían de una mejor manera las funciones entre las instituciones implicadas en los procesos, y se establecerían políticas más claras acerca de estas empresas.

La revisión del proceso de restauración de la catedral de León, Primer Monumento Nacional y uno de los primeros edificios medievales en restaurarse bajo la protección del Estado, permitió acercarme a cómo es que se conformó el cuadro administrativo de las restauraciones monumentales españolas, así como establecer el papel que algunas instituciones como la Real Academia de San Fernando, el Cabildo Catedralicio y los distintos ministerios desempeñaron en estas empresas. Con ello, constaté que en este caso, existió una participación fluctuante entre las autoridades civiles y las eclesiásticas.

También, se pudo concluir que las bases teóricas utilizadas para la restauración también sufrieron una serie de renovaciones de acuerdo a las necesidades de los arquitectos. En el caso del racionalismo gótico, al considerarse que este permitía una comprensión universal de la arquitectura, continuó ejerciéndose durante los trabajos de Demetrio de los Ríos, así como de otros arquitectos egresados de la Escuela de Arquitectura que intervinieron y construyeron algunas otras edificaciones en España, por lo que esta es una muestra de la importancia de este planteamiento dentro del pensamiento arquitectónico español. Esto, sin embargo, lleva a la necesidad de profundizar cuál fue la repercusión de la restauración de la catedral de León en otros procesos similares, así como en la construcción de nuevos edificios, ello con el objetivo de saber si la catedral fue usada como un modelo.

No obstante, esta investigación deja algunas cuestiones abiertas que requieren una revisión documental más amplia y profunda. En lo que refiere a la propia catedral, queda pendiente indagar en las gestiones de Demetrio de los Ríos y de Juan Bautista Lázaro, para conocer si durante sus gestiones hubo algún cambio dentro de estas idealizaciones sobre la época medieval y si estas implicaron un cambio en la restauración, especialmente del primero, puesto a que varias de sus intervenciones no sólo continuaron con la transformación del templo legionense, sino que también iniciaron una valoración arqueológica del templo, así como la transformación del espacio urbano en torno al edificio.

Dentro de los aspectos que se estudiaron en la presente tesis, también hace falta ahondar en el papel que tuvo la prensa artística, así como las colecciones de ilustraciones en la valoración ideológica de los monumentos medievales. Si bien, estos dos se abordaron cómo uno de los primeros flancos que permitió la recuperación de este tipo de arquitectura, es necesario indagar acerca de los participantes, la fundación del desarrollo de estas empresas y de la recepción que estas publicaciones tuvieron, con la finalidad de establecer el impacto que tuvieron entre los sectores que podían acceder a ellas.

Del mismo modo, si bien fue posible establecer la existencia de una serie de políticas culturales claras en de la catedral el proceso de la catedral de León, especialmente después de 1868, es necesario proceder a la revisión de otros casos de restauración e intervención a edificios medievales, como los de las catedrales de Sevilla, Cuenca, Sigüenza, Burgos, Palma de Mallorca y Barcelona, para ver si es posible establecer si, durante el siglo XIX y principios del XX, hubo una política cultural general en torno a los monumentos góticos medievales y cuáles fueron los principios de esta, o bien, si esta labor se decantó en políticas regionales.

ANEXOS

ANEXO 1 Glosario¹

Acusar: destacar mediante líneas, molduras o superficies, distintas partes o elementos de una construcción.

Aguja: chapitel alto y estrecho de una torre. –Barra con agujeros y pasadores en sus extremos para sujetar los tableros de un tapial.

Alzado: dibujo que representa la proyección de una fachada sobre un plano vertical paralelo a la misma: alzado frontal, alzado posterior y alzados laterales.

Anclaje: enlaces de las partes de una construcción con elementos metálicos (tirantes, pernos, anclas, etc.) destinados a asegurar su inmovilidad.

Andamio: construcción provisional de rollizos, tablonos o piezas metálicas sosteniendo plataformas, que sirven para la ejecución de las obras de un edificio.

Apear: sostener provisionalmente alguna construcción o terreno.

Apeo: armazón, madero o fábrica con que se apea una construcción o terreno.

Arbotante: arco por tranquil que une el contrafuerte al punto de la pared donde ejerce un empuje interior.

Arcada: fila de columnas que soportan una serie de arcos, bien formando parte de la estructura de un edificio, o bien separada de la misma.

Arco: estructura que cubre el vano de un muro o la luz entre dos pilares, con aparejo cuyas piezas son menores que la luz, y provocan empujes laterales en los apoyos. Hay muchas variedades de arcos derivados de la forma básica, el arco de círculo.

Arco ojival: arco apuntado formado por dos arcos de círculo que se cortan en la clave.

Archivolta o arquivolta: conjunto de molduras y ornamentación del frente de un arco.

Arista: curva de intersección o encuentro de dos superficies abovedadas. –Borde o ángulo diedro de un sillar, madero, etc. –Esquina de una obra de fábrica.

Aristón: *vid.* Arista.

Armazón: conjunto de maderas o piezas convenientemente enlazadas para algún fin.

Botarel: *vid.* Arbotante.

Bóveda: obra de fábrica de forma arqueada, que sirve para cubrir, a manera de techo, un espacio comprendido entre muros o varios pilares.

Bóveda de crucería: la ornamentada con molduras que se cruzan.

Bóveda por aristas: la formada por la intersección de dos cañones, en general de la misma flecha, con aristones salientes en el intradós.

¹ Las acepciones contenidas en este glosario, fueron retomadas de forma literal de Dora Ware y Betty Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, trad. y ed. de Joaquín Gili y Manuel Company, 12ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2017, 203 p.

Chapitel: terminación apuntada de una torre, en forma de pirámide o cono alargado.

Cimborrio: cuerpo cilíndrico que sirve de base a la cúpula y en el que van practicados los vanos de iluminación. –Linternón de cubierta para la iluminación del interior.

Cimbra: estructura de madera, destinada a sostener un arco o bóveda durante su construcción.

Clave: dovela central de un arco, a veces esculpida. –Piedra más alta de una bóveda.

Columna: apoyo vertical, generalmente cilíndrico, que sirve para sostener techumbres u otras partes de las fábricas. –Pieza de forma análoga que se usa para adornar edificios, muebles, etc.

Columna adosada: la que está incorporada o embutida en parte en una pared, sobresaliendo, sin embargo, más de la mitad del diámetro.

Contrafuerte: macizo de obra adosado a una pared, que da refuerzo en los puntos de apoyo de arcos o de vigas muy cargadas.

Cornisa: cuerpo compuesto de molduras que sirve de remate a otro. –Parte sobresaliente superior de un entablamento. –Hilada volada de la parte más alta de un edificio. –Moldura que cubre el ángulo formado por el cielo raso y la pared.

Coronamiento: coronación, conclusión de una obra. –Adorno que se pone como remate de un edificio.

Crucería: nervios moldurados que refuerzan y ornamentan la intersección de las bóvedas.

Crucero: espacio en que se cruzan las dos naves perpendiculares de una iglesia. –Arco crucero. –Vigueta, madero de sierra.

Cúpula: bóveda de planta circular, elíptica o poligonal regular.

Empuje: esfuerzo oblicuo ocasionado por una bóveda o un arco en los estribos, o por la tierra en un muro de sostenimiento.

Escudo: ornamentación esculpida o pintada, en forma de escudo de armas, con representaciones heráldicas, figuras, cifras o inscripciones.

Estereotomía: arte de cortar piedras o maderas.

Estribo: obra de fábrica que soporta el peso y recibe el empuje de una bóveda o de un arco bajo la línea de arranque. –Contrafuerte o manchón de una pared. –Ligadura vertical entre las barras superiores e inferiores de una viga de hormigón armado, destinada a resistir el esfuerzo cortante. –Herraje para suspensión o apoyo de una pieza, como por ejemplo el tirante de una armadura de su pendolón, o la cabeza de una vigueta de un brochal.

Estructura: distribución y orden de las partes de un edificio. –Conjunto de elementos fundamentales de una construcción.

Fábrica: cualquier construcción o parte de ella hecha con ladrillo o piedra y argamasa. –Edificio, obra o cosa análoga.

Fachada: parte anterior y generalmente principal de un edificio u otra obra. Las otras caras del edificio se llaman también fachadas, pero suelen indicarse siempre mencionando el frente a que corresponden, como fachada posterior o fachada lateral.

Flecha: aguja de madera o hierro que remata una cubierta o torre. –Altura de la clave de un arco o bóveda sobre la línea de los arranques. –Descanso de un punto de una viga ocasionando por la carga.

Formero: nervio en la intersección de una bóveda con un muro. –Cimbra.

Frontón: remate triangular o circular de una fachada o de un pórtico. En los edificios clásicos las molduras del frontón siguen las líneas del entablamento. –También se coronan con frontones las puertas y ventanas.

Gablete: remate de líneas rectas y ápice agudo a manera de frontón triangular, característico de los edificios góticos.

Galería: corredor amplio, generalmente en un piso alto, con pared de un solo lado. –Pieza larga y espaciosa, provista de muchas ventanas, o sostenida por columnas o pilares. –Piso alto, con asientos, en una iglesia o edificio público. –Camino que se hace en obras subterráneas. –Bastidor que se coloca en la parte superior de una ventana o balcón para colgar de él las cortinas.

Girola: nave o galería que rodea el ábside de un templo de arquitectura románica o gótica.

Hastial: triángulo superior del muro testero de un edificio, formado por las dos vertientes del tejado.

Hilada: serie horizontal de ladrillos o piedras que se va poniendo a medida que se contribuye un muro o bóveda.

Imposta: hilada de sillares, algo voladiza, a veces con molduras, sobre la cual va asentado un arco o bóveda.

Intradós: superficie interior, cóncava, de un arco o bóveda. –Cara de una dovela correspondiente al intradós del arco o de la bóveda.

Lacería: ornamentación de cintas, líneas o estilizaciones de hojas y flores, que se enlazan, cruzan y combinan formando generalmente figuras geométricas que se repiten.

Línea de arranque: recta que une los dos arranques de un arco.

Linternón: estructura vidriada que remata una cubierta o cúpula y cuyo objeto es el de proporcionar luz y, a veces, ventilación.

Lóbulo: cada uno de los pequeños arcos que forman una tracería.

Mampostería: fábrica de piedra sin labrar o con labra grosera, aparejada en forma irregular. Aunque no es correcto, a veces se llama mampostería de ladrillos a la fábrica de ladrillos.

Moldura: pieza de ornamentación, de determinado perfil, que se aplica a las obras de arquitectura, carpintería, etc.

Motivo: tema básico de una ornamentación.

Nave: cada uno de los espacios que, entre muros o filas de columnas, se extienden a lo largo de los templos, fabricas, almacenes u otros edificios importantes.

Nave de crucero: la perpendicular a la nave principal de una iglesia, en cuya intersección se forma el crucero.

Nave lateral: cualquiera de las naves paralelas a la nave principal.

Nave principal: la que ocupa el eje del templo; en general es de mayor luz que las demás.

Nervio: elemento constructivo o decorativo saliente del intradós de una bóveda o de un techo plano.

Ojiva: figura formada por dos arcos de círculo iguales que presentan su concavidad contrapuesta y se cortan por uno de sus extremos. –Arco que tiene esta figura.

Ojival: aplicarse al estilo arquitectónico caracterizado por el empleo de la ojiva para toda la clase de arcos. Llámese también así al estilo gótico.

Ornamento: pieza o conjunto de piezas que se pone para acompañar a las obras principales y embellecer estructuras.

Pilastra: columna rectangular que sobresale ligeramente de una pared y que en los órdenes clásicos sigue las proporciones y líneas correspondientes.

Pináculo: terminación apuntada de un chapitel. –Pequeña pirámide terminal de un contrafuerte o muro, a menudo adornada con ganchillos o frondas.

Plano: dibujo que representa la sección horizontal de un edificio, generalmente a la altura de las ventanas; indica su disposición sobre el terreno o la de las habitaciones, etc. en los diferentes pisos.

Planta: figura que forman sobre el terreno los cimientos de un edificio. –Dibujo de esa figura o de la sección horizontal de los diferentes pisos.

Portada: obra de ornamentación con que se realza la puerta o fachada principal de un edificio.

Presbiterio: parte de una iglesia donde se halla el altar mayor; suele estar a un nivel superior al resto de la planta y separado de la nave por una cancela o balaustrada.

Proyecto: conjunto de planos y documentos de una obra o edificio, con datos y detalles suficientes para que se pueda ejecutar. Todo proyecto consta de una parte gráfica (plantas, emplazamientos, alzados, secciones, etc.) y de otra documental (memoria, pliego de condiciones y presupuesto).

Remate: ornamento esculpido o moldurado que corona un pináculo, hastial, aguja, etc.

Roseta: patera u ornamento circular con la forma estilizada de una rosa.

Rosetón: ventana circular calada, con adornos. –Adorno circular que se coloca en los techos.

Sillar: cada una de las piedras labradas que se emplean en la construcción.

Sillería: fábrica de muros o paredes formada por bloques, generalmente grandes, de piedra cuidadosamente labrada y colocados en hiladas de juntas finas.

Tímpano: espacio triangular de un frontón comprendido entre las cornisas inclinadas del tejado y la horizontal del entablamento. –Cada uno de los espacios triangulares del muro que cargan sobre un arco de la puerta, comprendido entre la línea del trasdós y la moldura horizontal que corre sobre el arco. –En las arcadas, los triángulos curvilíneos formados por los arranques de dos arcos adyacentes y la cornisa.

Torre: construcción o cuerpo de edificio más alto que ancho, de planta cuadrada, circular o poligonal. –Casa de campo o granja.

Tracería: delicado ornamento pétreo de relleno de la ojiva gótica.

Transepto: *vid.* Crucero.

Triforio: galería que corre sobre las naves laterales de una iglesia.

ANEXO 2
Plan de estudio de Arquitectura
(Aprobados por Real Decreto de 24 de enero de 1855)¹

Primer año:

Primera clase: Cálculo diferencial e integral: topografía.

Segunda clase: Geometría descriptiva.

Tercera clase: Dibujo topográfico y de Arquitectura.

Segundo año:

Primera clase: Mecánica racional, con la aplicación de sus teorías especulativa y experimentalmente a los elementos empleados en las construcciones.

Segunda clase: Aplicaciones de la geometría descriptiva a las sombras, perspectiva y gnomonía.

Tercera clase: Mineralogía y química, aplicada a los usos de la Arquitectura: análisis, fabricación y manipulación de materiales.

Tercer año:

Primera clase: Mecánica aplicada a la parte industrial del arte de reedificar.

Segunda clase: Estereotimia de la piedra, madera, hierro, y trabajos gráficos de esta asignatura.

Tercera clase: Dibujo de Arquitectura.

Cuarto año:

Primera clase: Teorías mecánicas, procedimientos y manipulaciones de la construcción civil e hidráulica: conducción, distribución y elevación de aguas: resolución gráfica de problemas de construcción: replanteos y monteos.

Segunda clase: Nociones de acústica, óptica e higiene aplicadas a la Arquitectura.

¹ José Caveda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, t. II, Madrid, Imp. de M. de Tello, 1867, p. 284-285.

Tercera clase: Elementos de la teoría del Arte y de la composición, como preliminares a la Historia de la Arquitectura y al análisis de los edificios antiguos y modernos.

Cuarta clase: Elementos de composición y algunos proyectos de tercer orden.

Quinto año:

Primera clase: Historia de la Arquitectura y análisis de los edificios antiguos y modernos.

Segunda clase: Composición.

Sexto año:

Primera clase: Arquitectura legal: ejercicios de la profesión: tecnología.

Segunda clase: Composición.

ANEXO 3
Discursos de arquitectura sobre arte medieval

Gótico

Año	Autor	Título	Contestación
1781	Melchor Gaspar de Jovellanos	Elogio a las Bellas Artes. Sobre la importancia de la inspiración en la naturaleza para la consecución del buen gusto. El arte gótico como ensayo para este fin	--
1784	José de Hermosilla	El gótico como ensayo para la consecución de la belleza en el Renacimiento	--
1808	Martín Fernández de Navarrete	Elogio a Jovellanos. Sobre el arte gótico	--
1868	José María Escrivá de Romaní, Marqués de Monistrol	Influencia del cristianismo en la arquitectura de los siglos medios e importancia del arte ojival como esencia del arte cristiano	Pedro de Madrazo
1870	Francisco de Cubas	La arquitectura como reflejo del estado de la cultura de las naciones	José Amador de los Ríos
1880	Francisco Jareño	Importancia de la arquitectura y su relación con las demás Bellas Artes	Sin contestación
1881	Francisco Fernández y González	Influencia de lo real y lo ideal en el arte	Pedro de Madrazo

1882	Juan de Dios de la Rada y Delgado	Cuál debe ser el carácter distintivo de la arquitectura de nuestro siglo	Sin contestación
1883	Lorenzo Álvarez Capra	Influencia de la arquitectura en las sociedades	Simeón de Ávalos
1883	Benito Soriano Murillo	Influencia que las artes han ejercido en la civilización de los pueblos	Manuel Cañete
1887	Antonio Cánovas del Castillo	Discurso	Marqués de Molins
1890	Cesáreo Fernández Duro	Evolución del arte naval	Lorenzo Álvarez Capra
1898	Fernando Arbós y Tremanti	Transformaciones más culminantes de la arquitectura cristiana	Juan de Dios de la Rada y Delgado
1899	Arturo Mélida y Alinari	Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su recuperación	Adolfo Fernández Casanova
1905	Luis Landecho y Urriés	La originalidad del arte	Ricardo Velázquez Bosco
1909	Guillermo J. De Osma	La asociación histórica como factor determinante de la obra de arquitectura	Ricardo Velázquez Bosco

Árabe y mudéjar

Año	Autor	Título	Contestación
1859	José Amador de los Ríos	El estilo mudéjar en arquitectura	Pedro de Madrazo

1859	Francisco Enríquez y Ferrer	Originalidad de la arquitectura árabe	José Caveda
1880	Juan Facundo Riaño	Los orígenes de la arquitectura arábica, su transición en los siglos XI y XII y su fortalecimiento	Pedro de Madrazo
1892	Adolfo Fernández Casanova	Los elementos generadores del potente arte mauritano	Lorenzo Álvarez Capra
1894	Ricardo Velázquez Bosco	Consideraciones generales sobre arte monumental correspondiente a aquel fecundo y siempre oscuro periodo de los siglos medios	Juan De Dios de la Rada y Delgado

Conservación de Monumentos medievales

Año	Autor	Título	Contestación
1859	Teodoro Ponte de la Hoz y Rodríguez	Influencia de las nobles artes en la sociedad, y protección que deben prestarles los gobiernos	Eugenio de la Cámara
1866	José María Huet	Importancia del Instituto académico en el estado actual de las artes	Sin contestación
1871	Antonio Ruíz de Salces	Conocimientos que debe reunir el arquitecto, y la importancia que tienen para la arquitectura los estudios científicos, los artísticos y los arqueológicos: cómo se amplían y complementan recíprocamente, y la necesidad de todos ellos para formar un artista digno de llevar aquel hermoso nombre en el siglo XIX	Eugenio de la Cámara

1876	Federico de Madrazo	Estado y trabajos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el trienio de 1872-75. Discurso del estado de la cuestión sobre la protección de monumentos	Sin contestación
1898	Amós Salvador y Rodríguez	Elogio a Cánovas del Castillo por su magnífica labor en la restauración de edificios medievales	Ángel Avilés
1898	Francisco Aznar y García	Sobre las renovaciones en el arte	Rodrigo Amador de los Ríos
1917	Amalio Jimeno	El hallazgo y el descubrimiento arqueológico en la historia del arte	Amós Salvador

ANEXO 4
Ilustraciones de monumentos

- ❖ Miguel Casiri, *et al.*, *Antigüedades Árabes de España*, 1780-1804.¹



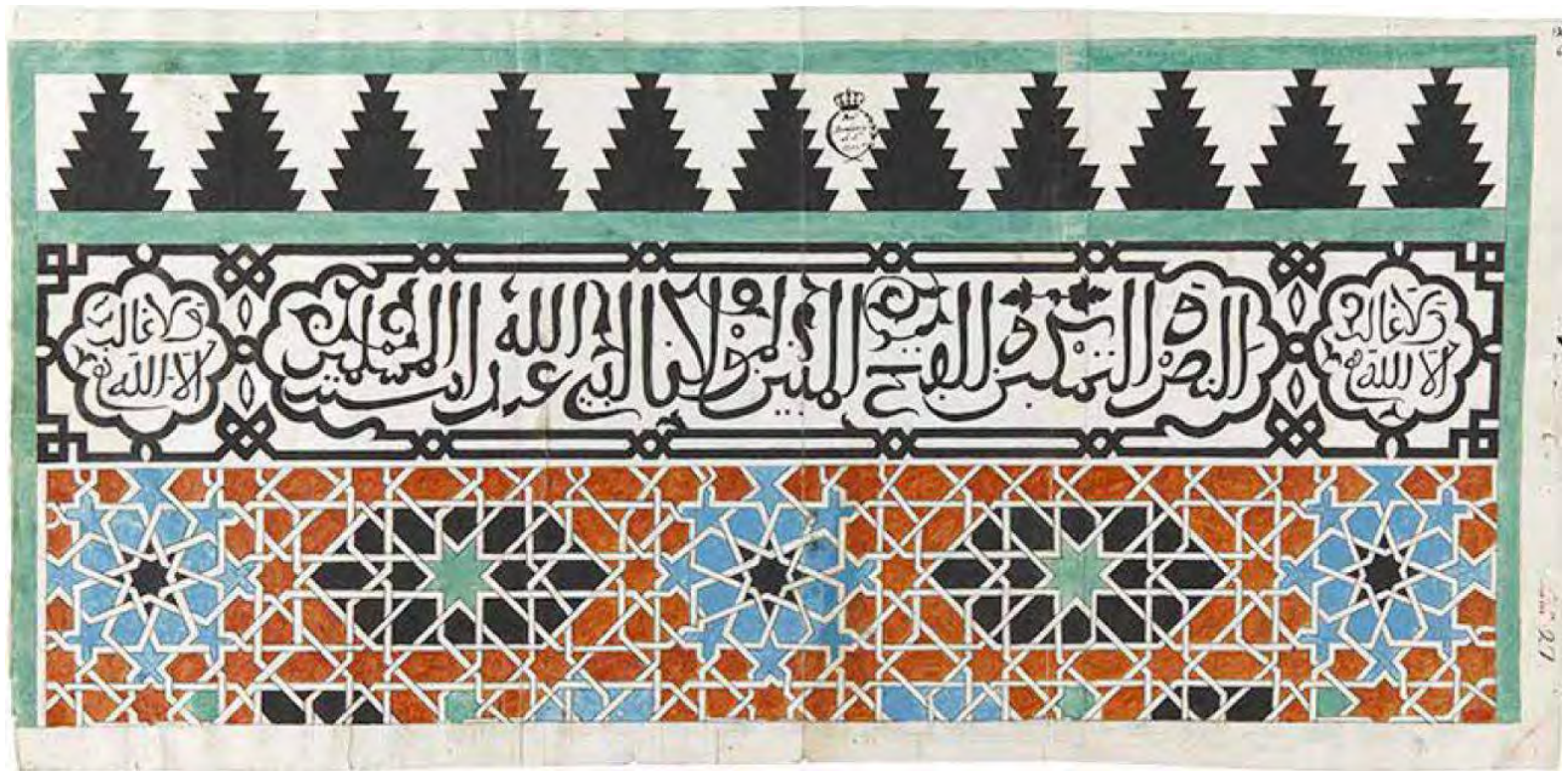
¹ Miguel Casiri, *et al.*, *Antigüedades Árabes de España*, II t., Madrid, Imp. Real, 1780-1804. Imágenes en Antonio Almagro Gorbea (ed.), *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, 390 p. Los grabados originales se encuentran en custodia de la RABASF.



“Jarrón nazarí de las Gacelas. Palacio de la Alhambra”
Dibujo de Diego Sánchez Sarabia, grabado de Tomás Francisco Prieto. 1762.

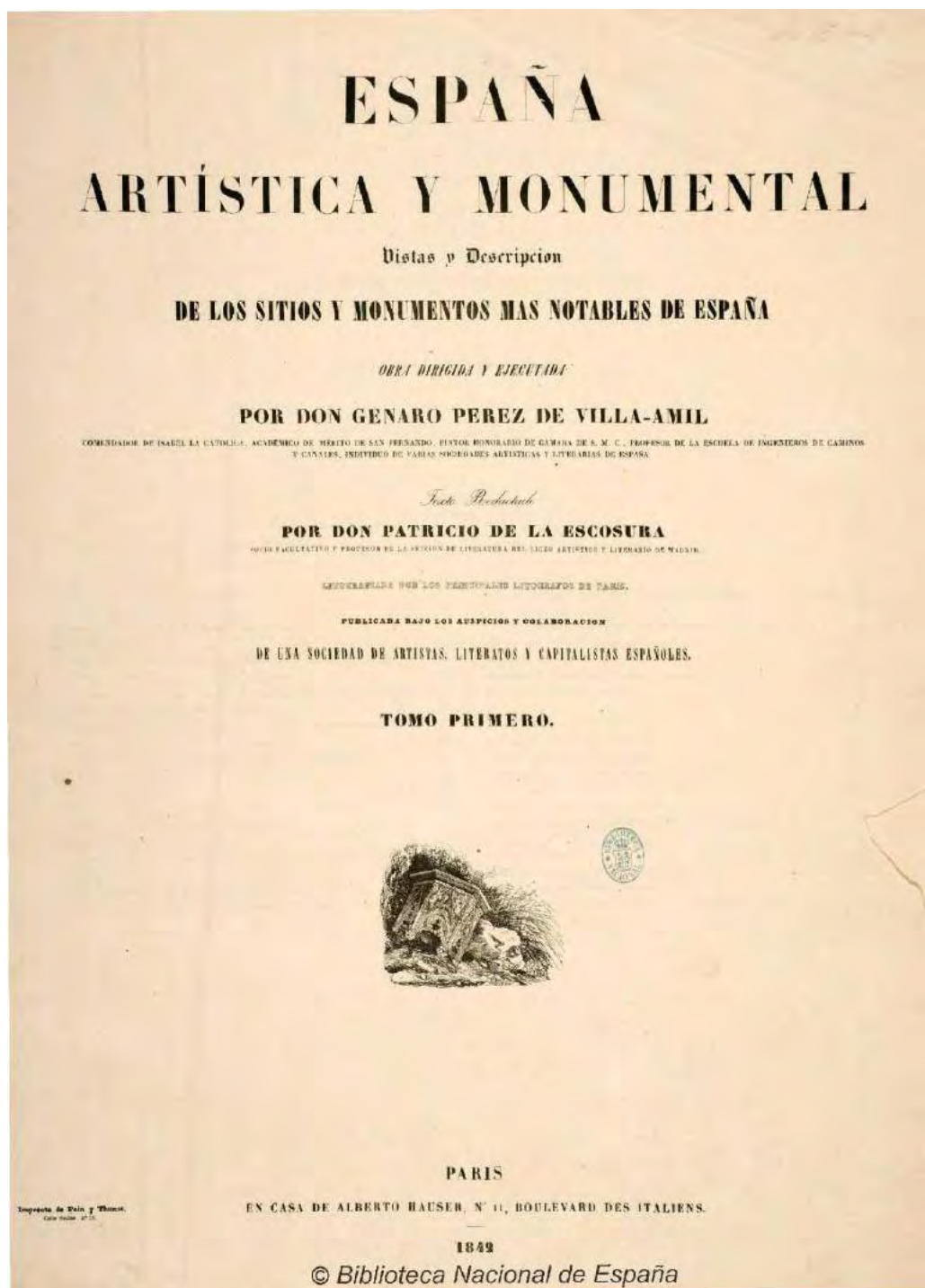


“Pinturas de la bóveda de la alcoba septentrional de la sala de los Reyes de la Alhambra”
Pintor y grabador desconocidos. 1767-1804.



“Panel de alicatado en el mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra”
Dibujo de Diego Sánchez Sarabia, grabado de José González. 1763.

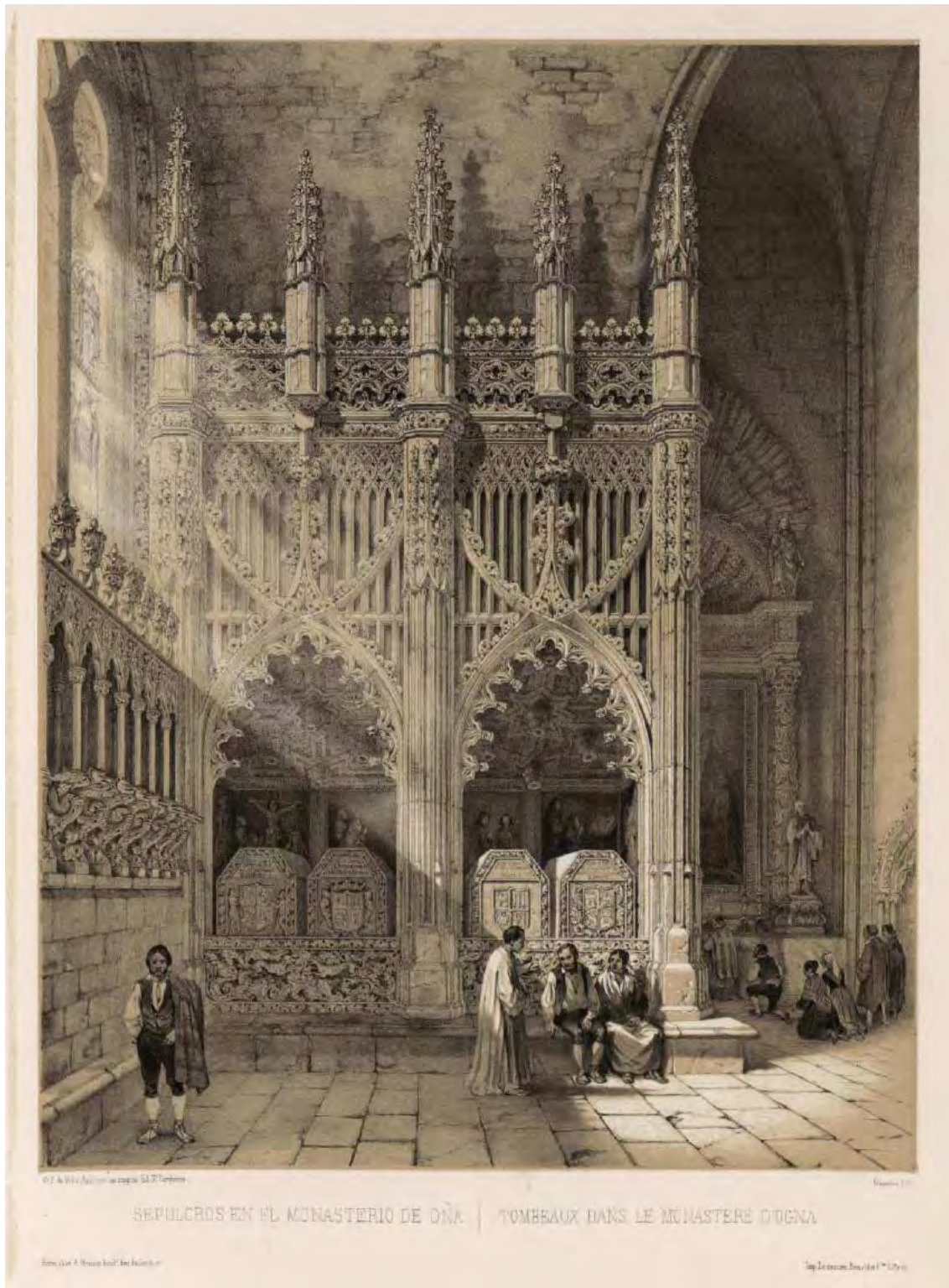
- ❖ Genaro Pérez de Villaamil, *España Artística y Monumental*, 1842-1844.²



² Genaro Pérez de Villaamil, *España Artística y Monumental*, II t., París, Casa de Alberto Bauser, 1842-1844. Imágenes pertenecientes a la BNE. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000105342&page=1> (consultada el 27 de noviembre de 2017).



“Vista exterior del crucero de la Catedral de Burgos”
Dibujo de Genaro Pérez de Villaamil, litografía de Auguste Mathieu. 1842.

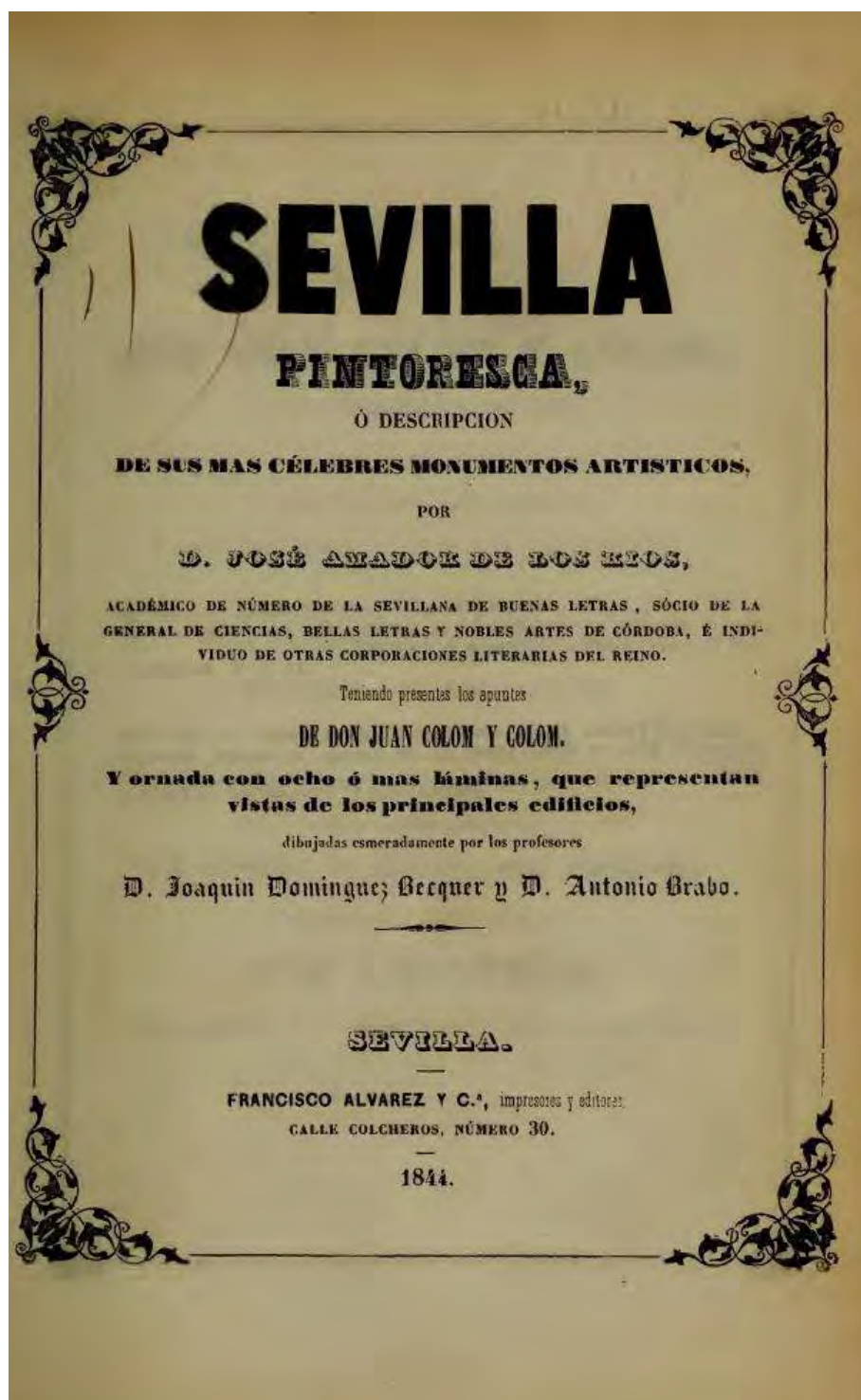


“Sepulcros en el Monasterio de Oña”
Dibujo de Genaro Pérez de Villaamil, litografía de Alfred Guesdon. 1842.



“Palacio del conde de Monterrey en Salamanca”
Dibujo de Genaro Pérez de Villamil, litografía de Michel-Charles Fichot. 1862.

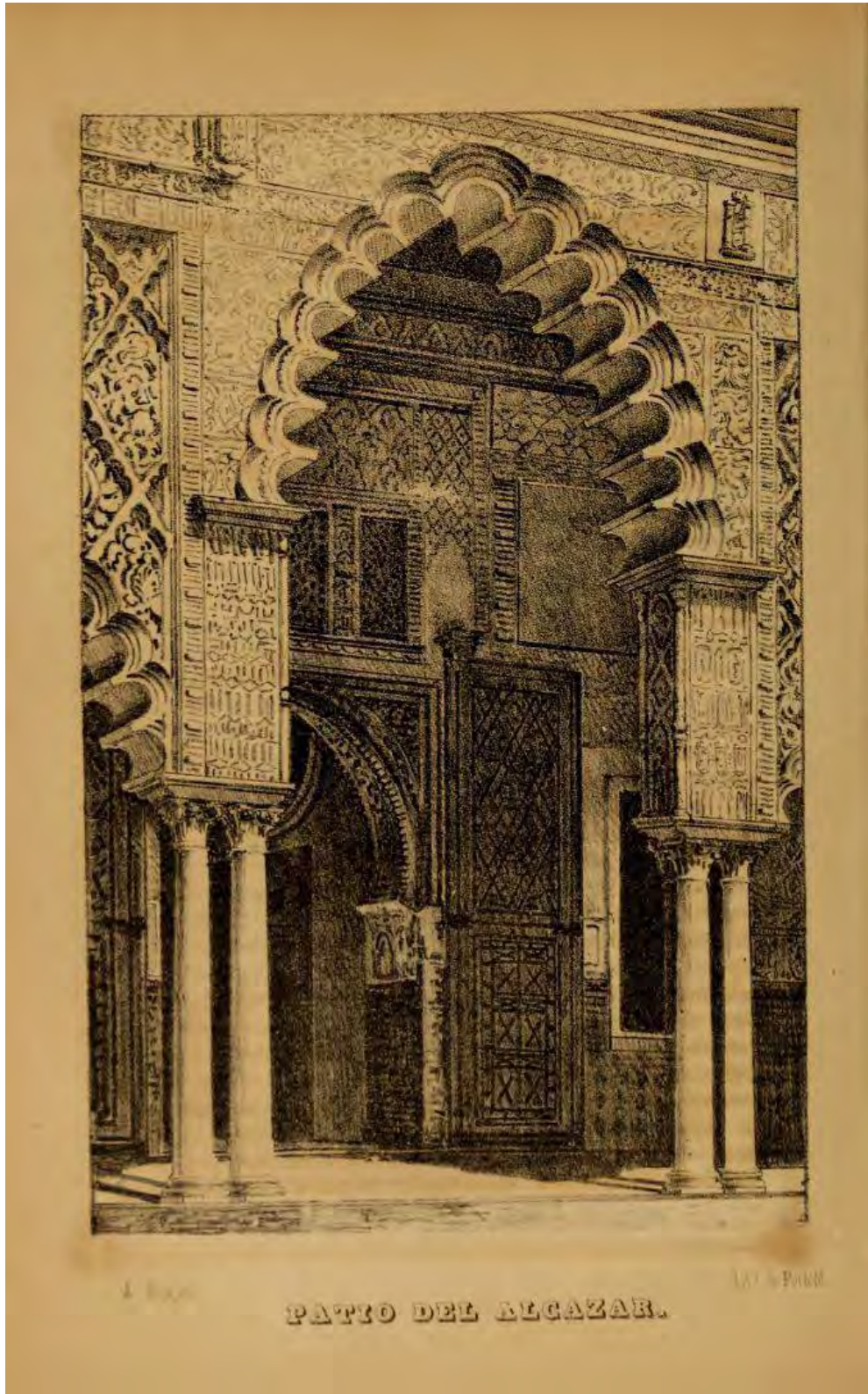
- ❖ José Amador de los Ríos, Sevilla pintoresca, 1844.³



³ José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres Monumentos Artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y C. Editores e Impresores, 1844, 510 p. Imágenes pertenecientes a Archive <https://archive.org/details/sevillapintoresc00amad> (consultada el 27 de noviembre de 2017).



“Exterior y Giralda de la Catedral”
Dibujo de Joaquín Domínguez Becquer y Antonio Brabo a partir de obra de Antonio Cabral Bejarano,
litografía de Portolé. 1844.



“Patio del Alcázar”

Dibujo de Joaquín Domínguez Becquer y Antonio Brabo a partir de la obra de Antonio Cabral Bejarano, litografía de Portolé. 1844.

❖ Francisco de Paula van Halen, *La España Pintoresca y Artística*, 1847.⁴



“Proclamación de Isabel la Católica en Segovia”
Dibujo y litografía de Francisco de Paula van Halen. 1847.

⁴ Francisco de Paula van Halen, *La España Pintoresca y Artística*, Madrid, Lit. de Bachiller y Lit. del Artista, 1847. Imágenes pertenecientes a la BNE <http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?> (consultada el 27 de noviembre de 2017).

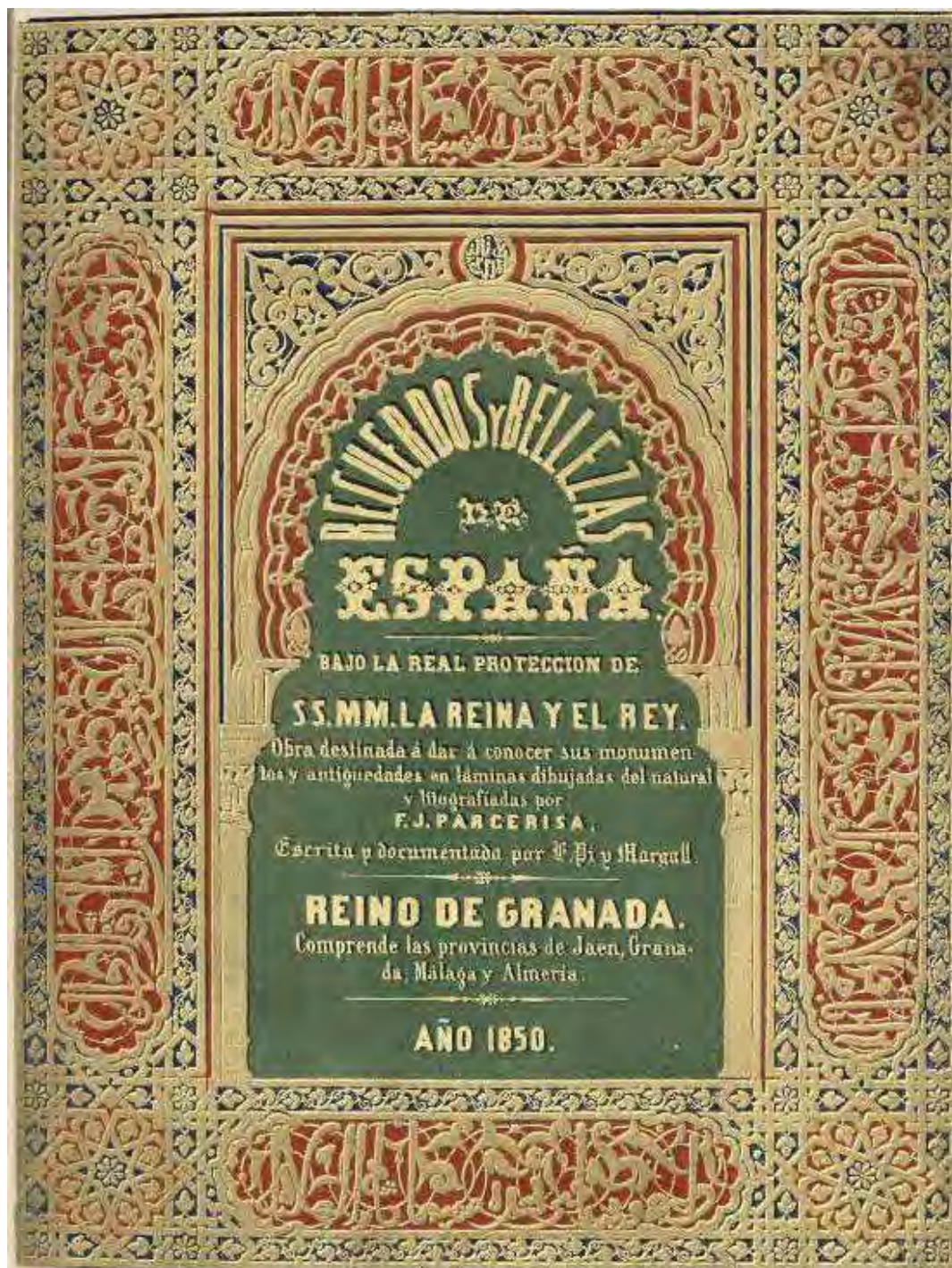


“Vista de El Escorial desde la llamada Cruz de la horca”
Dibujo y litografía de Francisco de Paula van Halen. 1847.



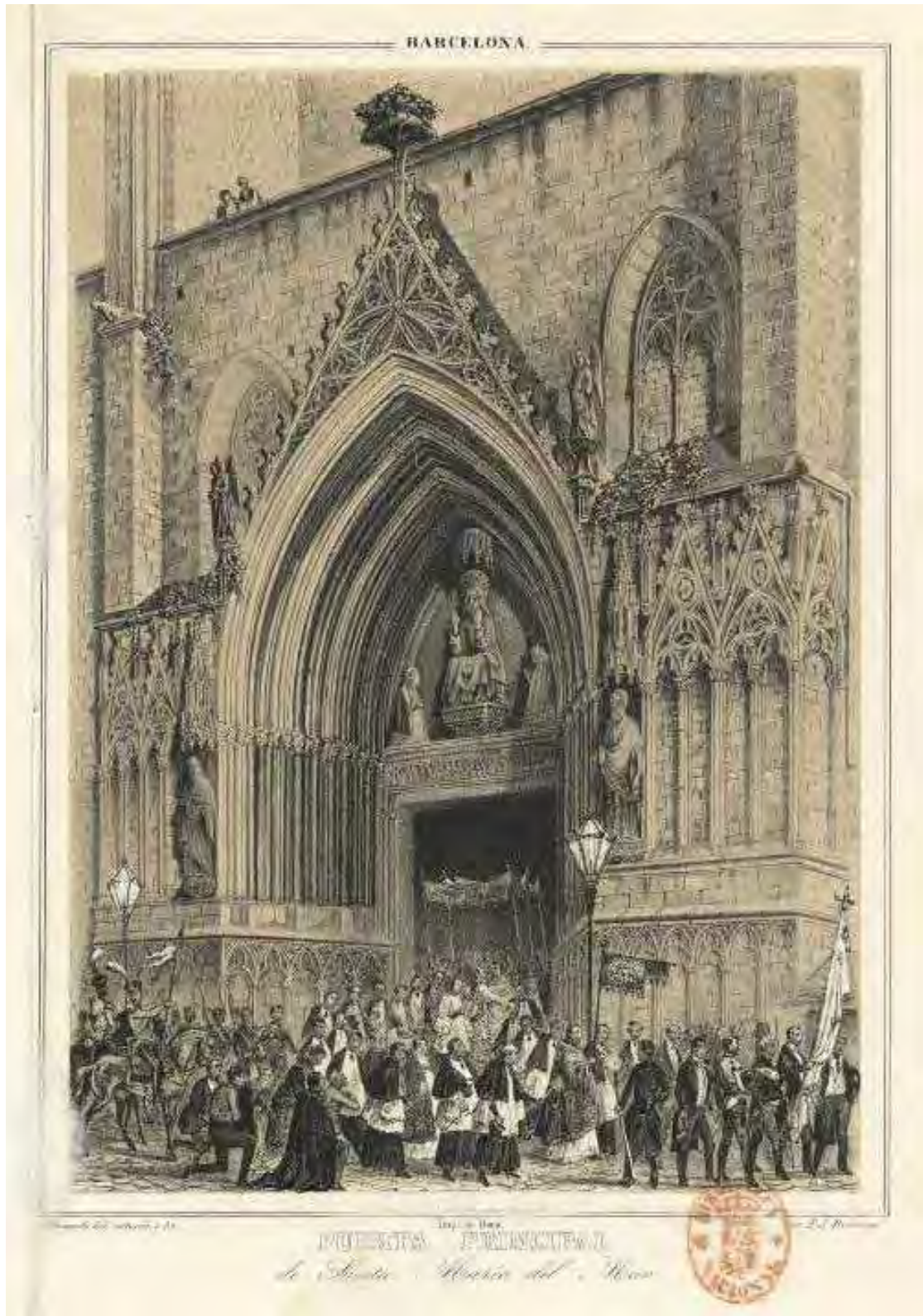
“Monasterio y huerta del Parral. Segovia”
Dibujo y litografía de Francisco de Paula van Halen. 1847.

- ❖ Pau Piferrer, et al., *Recuerdos y bellezas de España*, 1839-1865.⁵

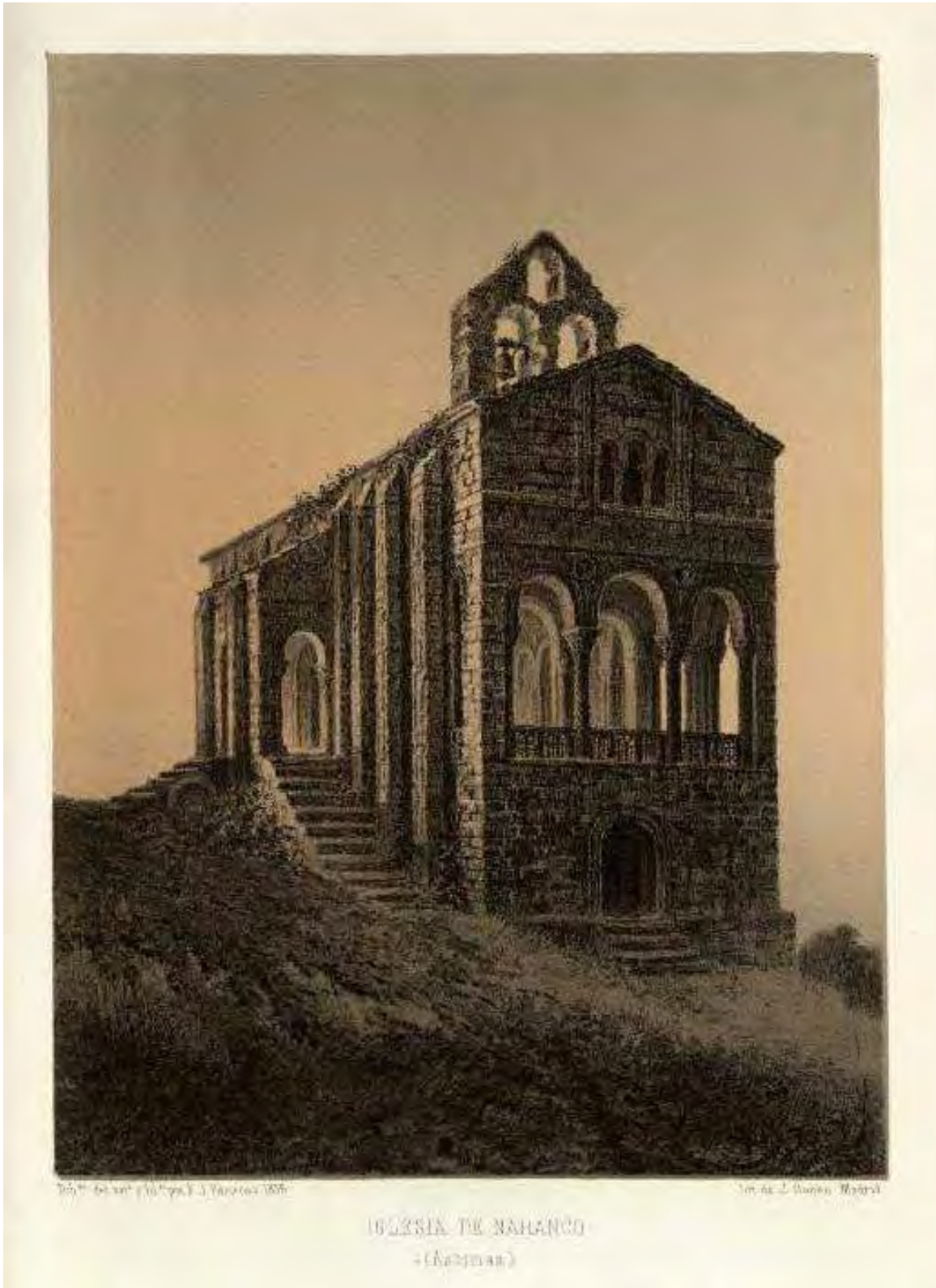


Portada *Recuerdos y bellezas de España* v.5

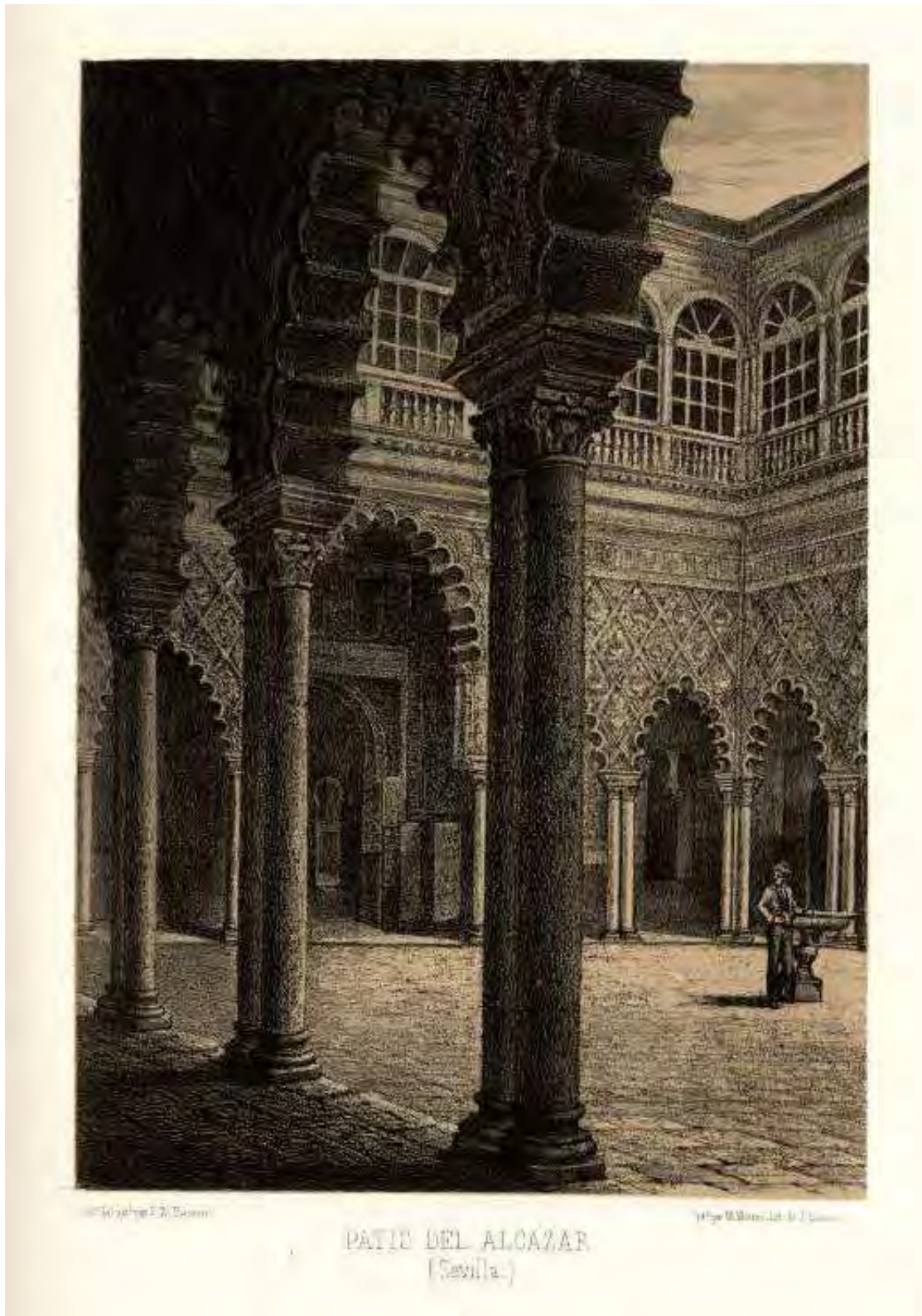
⁵ Piferrer, Pau, et al., *Recuerdos y bellezas de España*, 12 vol., Barcelona, Imp. de Joaquín Verdaguer, 1839-1865. Imágenes pertenecientes a la BNE <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187033&page=1> (consultada el 27 de noviembre de 2017).



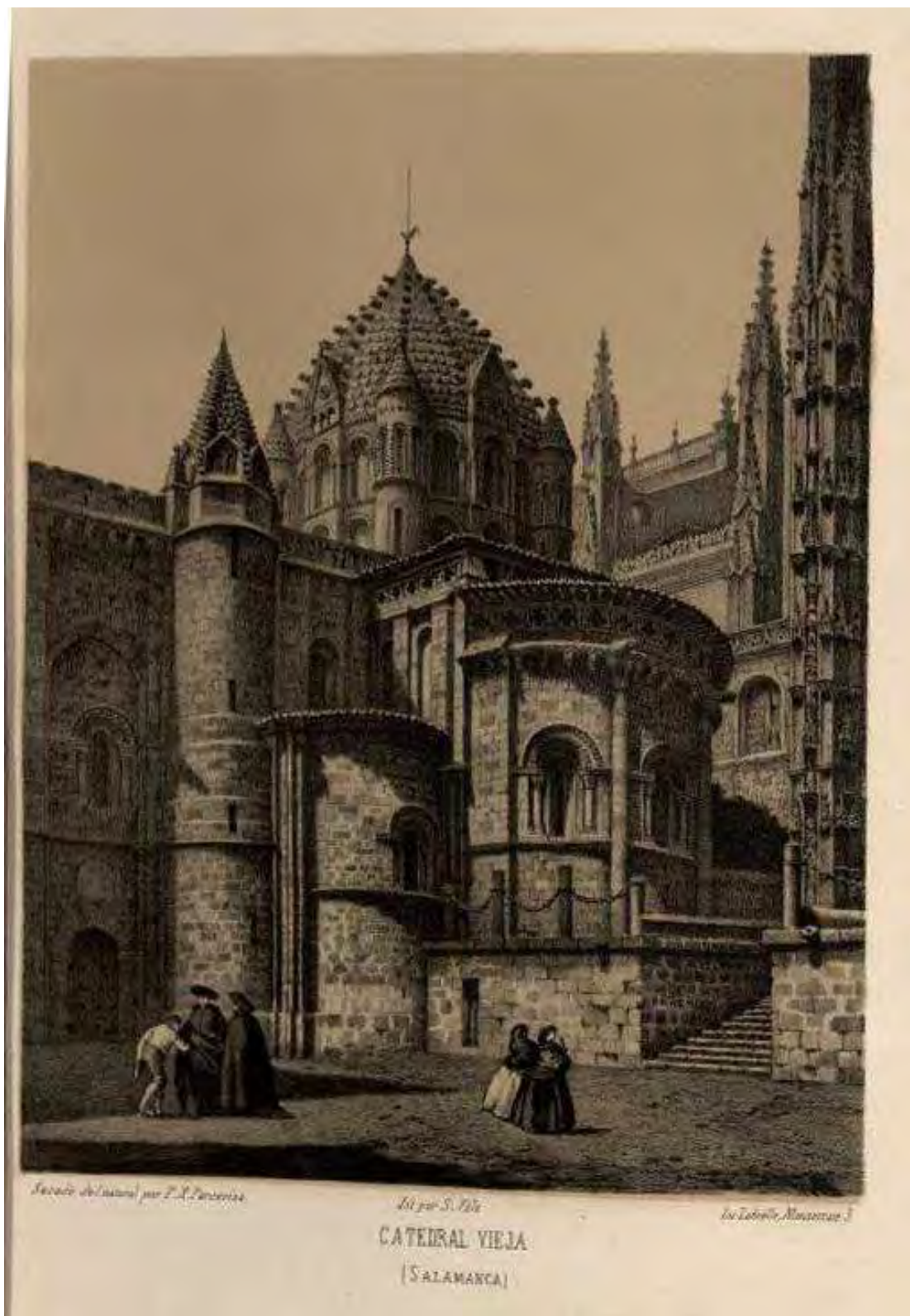
“Puerta principal de Santa María del Mar”
Dibujo y litografía de Javier Francesc Parcerisa. *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña*, v. 2. 1839.



“Iglesia de Naranco”
Dibujo y litografía de Javier Francisc Parcerisa. *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, v. 8.
1855.



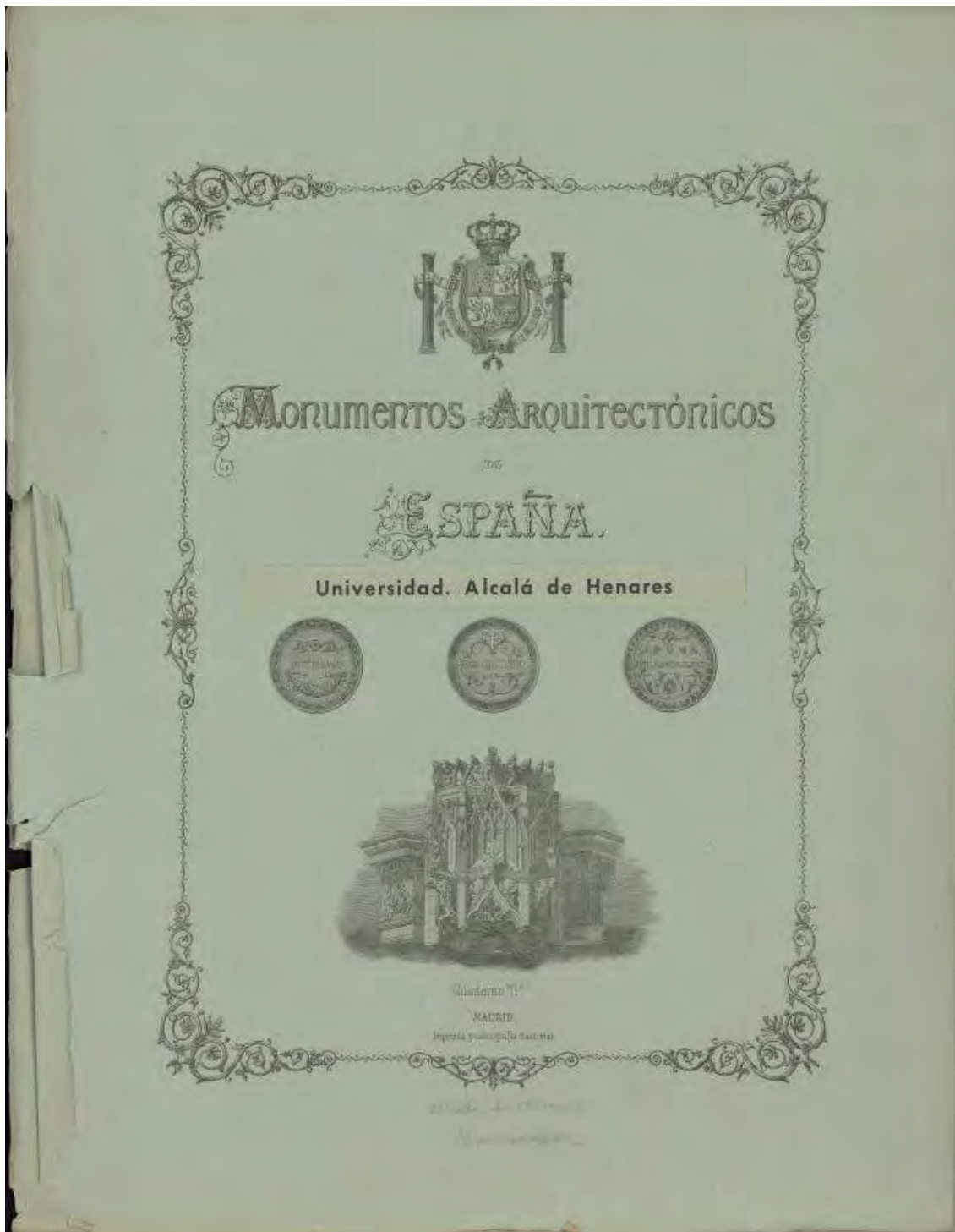
“Patio del Alcázar (Sevilla)”
Dibujo y litografía de Javier Francesc Parcerisa. *Recuerdos y bellezas de España. Sevilla y Cádiz*, v. 10.
1856.



“Catedral vieja (Salamanca)”

Dibujo y litografía de Javier Francisc Parcerisa. *Recuerdos y bellezas de España. Salamanca, Ávila y Segovia*, v. 12. 1865.

❖ José Gil Dorregaray (ed.), *Monumentos Arquitectónicos de España*, 1859-1881.⁶



⁶ José Gil Dorregaray, *Monumentos Arquitectónicos de España*, 89 fasc., Madrid, Imp. de T. Fortanet y Calcografía Nacional, 1859-1881. Imágenes pertenecientes a BNE <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?> (consultada el 27 de noviembre de 2017) y a ETH Bibliothek Zürich <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/11017858> (consultada el 27 de noviembre de 2017).

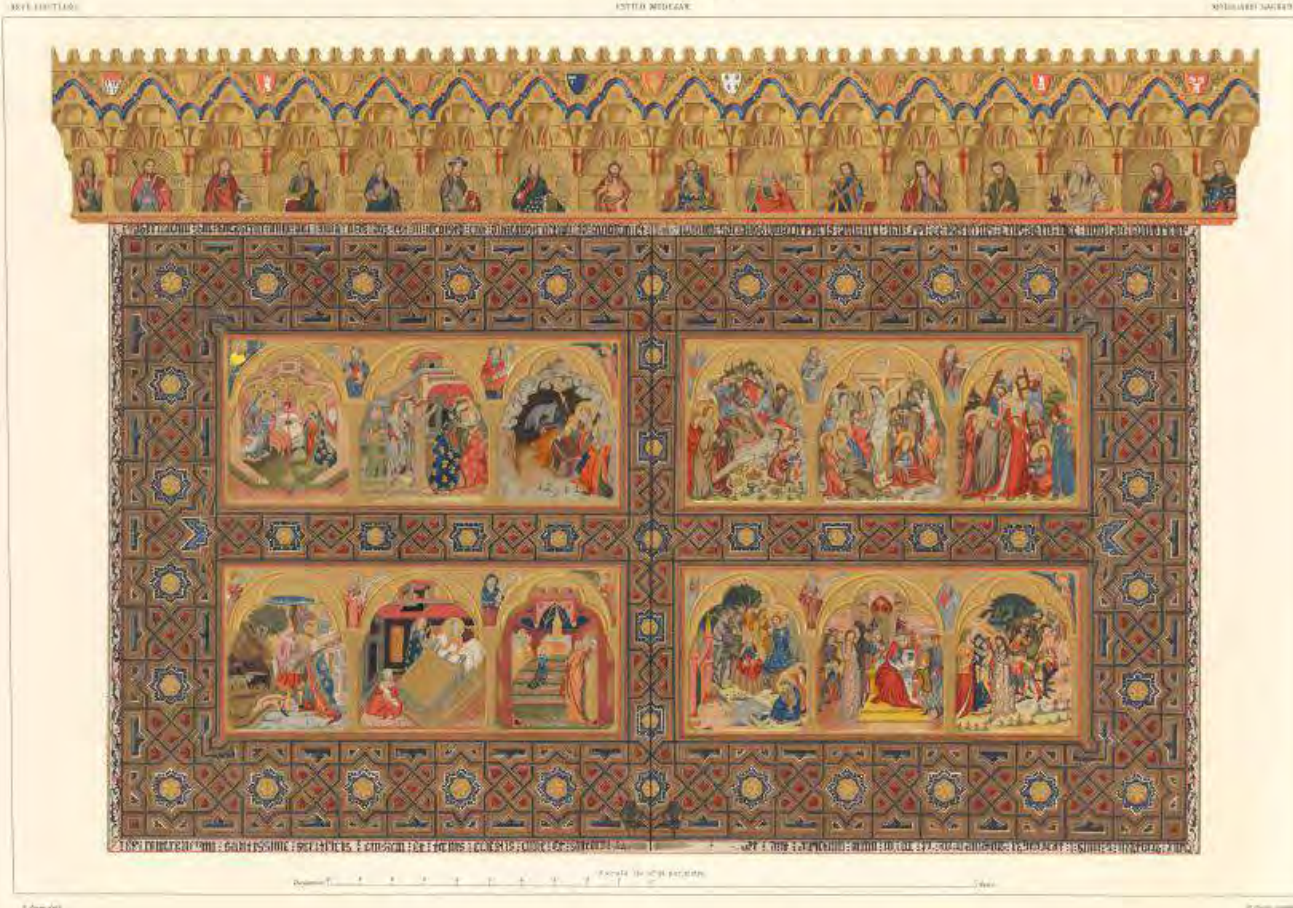


“Parte inferior del Mirador de Lindaraja en los Reales Alcázares de la Alhambra (Granada)”
Arte Mahometano, estilo Granadino. Dibujo de Jerónimo de la Gándara, grabado de Émile Ancelet.
1856-1881.



“Pintura mural del Panteón de los Reyes, en la Colegiata de San Isidoro (León)”
Arte Cristiano, estilo Románico. Dibujo de Jaime Sierra, cromo de Teófilo Rufflé, litografía de Ma. Matheu. 1856-1881.

MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA.
PROVINCIA DE MADRID.



TRIPTICO-RELICARIO PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE PIEDRA.
(REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA).

“Tríptico-relicario procedente del Monasterio de Piedra. (Real Academia de la Historia)”
Arte Cristiano, estilo Mudéjar. Dibujo de Francisco Aznar y García, cromo de Mariano Fuster, litografía de Ma. Matheu. 1856-1881.



VIDRIERA DE LA CATEDRAL DE LEÓN, PERTENECIENTE AL SIGLO XIII.
(LEÓN).

“Vidriera de la catedral de León, perteneciente al siglo XIII (León)”
Arte Cristiano, estilo Ogival. Dibujo y grabado de Francisco Aznar y García. 1856-1881.

ANEXO 5

Nombramientos de Monumentos Nacionales en España de 1844 a 1901¹

Nombramiento	Monumento	Ubicación ²
Real Orden de 28 de agosto de 1844 (Confirmada 24 de agosto de 1845)	Catedral de León	León, León
Real Orden de 24 de septiembre de 1845	Convento de San Marcos de León	León, León
Real Orden de 23 de febrero de 1856	Monasterio de Santa María de la Rábida	Huelva, Andalucía
Real Orden de 31 de julio de 1856	Cartuja de Santa María de la Defensa	Cádiz, Andalucía
Orden de 26 de agosto de 1864	Castillo de San Servando	Toledo, Castilla la Nueva
Real Orden de 2 de junio de 1866	Capilla de Santa Ágata	Barcelona, Cataluña
Decreto de 12 de junio de 1866	Monasterio de Santa María la Real	Palencia, Castilla la Vieja
Real Orden de 18 de septiembre de 1866	Iglesia de San Bartolomé	Logroño, Castilla la Vieja
Real Orden de 16 de octubre de 1867	Monasterio de San Salvador de Leyre	Sangüesa, Navarra
Real Orden de 16 de enero de 1868	Cámara de Comptos de Navarra	Pamplona, Navarra
Orden de 10 de febrero de 1870	La Alhambra	Granada, Andalucía
Real Orden de 10 de abril de 1872	Iglesia de San Isidoro del Campo	Sevilla, Andalucía

¹ *Monumentos Españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos, 1844-1953*, 3ª ed., IV t., Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

² Se mantuvo la toponimia de las regiones usada en España a partir de 1833.

Nombramiento	Monumento	Ubicación²
Orden de 4 de agosto de 1874	Puerta de Doña Urraca	Zamora, León
Real Orden de 8 de febrero de 1876 (Confirmada 3 de marzo de 1876)	Torre de los Paraires (o Pelaires)	Palma de Mallorca, Islas Baleares
Real Orden de 27 de junio de 1876	Real Monasterio de Santa María el Pualar	Rascafría, Madrid, Castilla la Nueva
Real Orden de 3 de noviembre de 1876	Torreón de Llanes	Llanes, Principado de Asturias
Real Orden de 1 de mayo de 1877	Sinagoga del Tránsito	Toledo, Castilla la Nueva
Real Orden de 12 de mayo de 1877	Monasterio de Santa María del Real de Irache	Irache, Navarra
Real Orden de 24 de mayo de 1877	Real Monasterio de San Jerónimo	Granada, Andalucía
Real Orden de 14 de agosto de 1877	Monasterio de Nuestra Señora del Prado	Valladolid, Castilla la Vieja
Real Orden de 11 de octubre de 1877	Arco de San Lorenzo	Jaén, Andalucía
Real Orden de 13 de marzo de 1878	Puerta del Sol	Toledo, Castilla la Nueva
Decreto de 6 de septiembre de 1878	Castillo de Torremormojón	Palencia, Castilla la Vieja
Real Orden de 1 de marzo de 1879	Real Monasterio de Santa María de Guadalupe	Cáceres, Extremadura
Real Orden de 18 de julio de 1879	Monasterio de San Pablo del Campo	Barcelona, Cataluña
Real Orden de 24 de abril de 1880	Monasterio de Santa María la Real de la Oliva	Carcastillo, Navarra
Real Orden de 4 de febrero de 1881	Ex Convento de San Francisco	Palma de Mallorca, Islas Baleares

Nombramiento	Monumento	Ubicación²
Orden de 16 de diciembre de 1881	Monasterio de Santa Ana	Barcelona, Cataluña
Real Orden de 10 de octubre de 1881	Puerta de Bibarrambla o de las Orejas	Granada, Andalucía
Real Orden de 4 de marzo de 1882	Basílica Menor de Santa Engracia	Zaragoza, Aragón
Real Orden de 4 de julio de 1882	Basílica de San Vicente	Ávila, Castilla la Vieja
Real Orden de 25 de agosto de 1882	Iglesia de San Juan del Duero	Soria, Castilla la Vieja
Real Orden de 25 de agosto de 1882	Monasterio de Santa María de Huerta	Soria, Castilla la Vieja
Real Orden de 21 de noviembre de 1882	Mezquita-catedral de Córdoba	Córdoba, Andalucía
Real Orden de 5 de junio de 1883	Iglesia de San Juan de los Reyes	Granada, Andalucía
Real Orden de 4 de marzo de 1884	Murallas de Tarragona	Tarragona, Cataluña
Real Orden de 24 de marzo de 1884	Murallas de Ávila	Ávila, Castilla la Vieja
Real Orden de 18 de abril de 1884	Colegio de San Gregorio	Valladolid, Castilla la Vieja
Real Orden de 19 de abril de 1884	Real Colegiata de San Fernando	Covadonga, Principado de Asturias
Real Orden de 19 de mayo de 1884	Capilla Real de Granada	Granada, Andalucía
Real Orden de 19 de mayo de 1884	Convento de la Concepción Francisca	Toledo, Castilla la Nueva
Real Orden de 19 de junio de 1884	Colegiata de Santa María la Mayor	Zaragoza, Aragón
Real Orden de 11 de octubre de 1884	Acueducto de Segovia	Segovia, Castilla la Vieja

Nombramiento	Monumento	Ubicación²
Real Orden de 16 de diciembre de 1884	Colegiata de Santa María de Tudela	Tudela, Navarra
Real Orden de 24 de enero de 1885	Iglesia de San Miguel de Lillo	Oviedo, Principado de Asturias
Real Orden de 24 de enero de 1885	Palacio de Santa María del Naranco	Oviedo, Principado de Asturias
Real Orden de 24 de enero de 1885	Sinagoga de Córdoba	Córdoba, Andalucía
Real Orden de 8 de abril de 1885	Catedral de Burgos	Burgos, Castilla la Vieja
Real Orden de 18 de abril de 1885	Claustro y templo de San Pedro el Viejo	Huesca, Aragón
Real Orden de 24 de agosto de 1885	Iglesia de Santa Cristina de Lena	Oviedo, Principado de Asturias
Real Orden de 4 de enero de 1886	Iglesia-convento de Santa Teresa	Ávila, Castilla la Vieja
Real Orden de 28 de febrero de 1886	Iglesia de San Miguel de la Escalada	León, León
Real Orden de 17 de junio de 1887	Catedral vieja de Salamanca	Salamanca, León
Real Orden de 17 de junio de 1887	Catedral nueva de Salamanca	Salamanca, León
Real Orden de 10 de julio de 1888	Iglesia de Sancti Spiritus	Salamanca, León
Real Orden de 14 de febrero de 1889	Iglesia de Santa María la Real	Sangüesa, Navarra
Real Orden de 12 de marzo de 1889	Colegiata y Claustro de Santillana del Mar	Santillana del Mar, Santander, Castilla la Vieja
Real Orden de 13 de julio de 1889	Monasterio de San Juan de la Peña	Huesca, Aragón
Real Orden de 5 de septiembre de 1889	Catedral de Ciudad Rodrigo	Salamanca, León

Nombramiento	Monumento	Ubicación²
Real Orden de 5 de septiembre de 1889	Catedral de Zamora	Zamora, León
Real Orden de 17 de octubre de 1889	Monasterio de Santa María la Real de Nájera	Nájera, Logroño, Castilla la Vieja
Real Orden de 3 de julio de 1890	Convento de San Esteban	Salamanca, León
Real Orden de 4 de abril de 1892	Colegiata de Santa María la Mayor	Zamora, León
Real Orden de 27 de marzo de 1893	Iglesia de Santa María de Lebeña	Liébana, Santander, Castilla la Vieja
Real Orden de 10 de octubre de 1893	Monasterio de Comendadoras Cenonesas del Santo Sepulcro	Zaragoza, Aragón
Decreto de 13 de noviembre de 1894	Iglesia de San Martín de Tours o Frómista	Palencia, Castilla la Vieja
Real Orden de 1 de junio de 1895	Iglesia de San Salvador	Guipúzcoa, Vascongadas
Ley de 2 de agosto de 1895	Castillo de Cumbres Mayores	Huelva, Andalucía
Ley de 2 de agosto de 1895	Colegiata de San Pedro de Cervatos	Campoo de Enmedio, Santander, Castilla la Vieja
Ley de 14 de agosto de 1895	Colegiata de Santa María del Sar	Santiago de Compostela, Galicia
Ley de 14 de agosto de 1895	Ruinas de Santo Domingo	Pontevedra, Galicia
Real Orden de 11 de junio de 1896	Puerta de Elvira	Granada, Andalucía
Ley de 16 de agosto de 1896	Convento de San Francisco	Santiago de Compostela, Galicia
Ley de 22 de agosto de 1896	Catedral de Santiago de Compostela	Santiago de Compostela, Galicia

Nombramiento	Monumento	Ubicación²
Ley de 26 de agosto de 1896	Convento de San Francisco de Pontevedra	Pontevedra, Galicia
Ley de 26 de agosto de 1896	Teatro Romano de Sagunto	Valencia, Valencia
Real Orden de 12 de diciembre de 1896	Torre de San Esteban	Segovia, Castilla la Vieja
Real Orden de 11 de mayo de 1897	Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua	Valladolid, Castilla la Vieja
Decreto de 23 de febrero de 1897	Basílica de San Juan Bautista	Palencia, Castilla la Vieja
Real Orden de 26 de marzo de 1900	Ermita de El Cristo de la Luz	Toledo, Castilla la Nueva

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS

ACL	Archivo Catedralicio Diocesano de León.
AGA (E. y C.)	Archivo General de la Administración (Educación y Ciencia).
ARASF	Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
BNE	Biblioteca Nacional de España.
BNF	Bibliothèque Nationale de France.
ETSAM	Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid.

FUENTES

Impresos

- Cartas al arquitecto Don Andrés Hernández Callejo por los individuos que formaron la Comisión de la Real Academia de las Tres Nobles Artes, inspectora de las obras de restauración de la Catedral de León*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de T. Fontanet, 1870, 44 p.
- De los Ríos, Demetrio, *La catedral de León*, II t., Madrid, Imp. del S. Corazón de Jesús, 1895.
- Fernández Casanova, Adolfo, *La Catedral de León salvada por el ingenio del Arquitecto Don Juan de Madrazo. Descripción de los estudios de restauración de las obras realizadas en el templo*, Madrid, Establecimiento Tipo-litográfico, 1881, 15 p.
- Hernández Callejo, Andrés, *Defensa de la Administración-Facultativa ejercida en las obras de restauración de la Catedral de León*, Madrid, Imp. de Miguel Tello, 1869, 100 p.
- Laviña, Matías, *La catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*, Madrid, Eduardo de Medina Editor, 1876, 112 p.
- Quadrado, José María, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, Imp. de Repullés, 1855, 460 p.
- Madrazo, Juan de, *Contestación que da D. Juan de Madrazo, Arquitecto Director de las obras de restauración de la Catedral de León al M. I. Cabildo de esta*, León, Imp. de García Pérez y herm., 1878, 25 p.

Vindicación del Cabildo Catedral de León de los ataques que la ha dirigido D. Juan de Madrazo, arquitecto director de las obras de restauración de la insigne Basílica de dicha ciudad, Madrid, Imp. de la viuda e hijo de E. Aguado, 1878, 21 p.

Manuscritos

- “Acta notarial levantada por Don José Casimiro Quijano, Notario Público de la Ciudad de León. León, 28 de junio de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Carta de Francisco de Cubas al Ministro de Fomento. Madrid, 24 de noviembre de 1879”, AGA (E. y C.), C.8.054, Lg.8.842.
- “Carta de Gavino Zuñeda, Secretario particular, dirigida a Juan de Madrazo. León, 18 de enero de 1868”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 032, f. A1-A2.
- “Carta de Juan Bautista Lázaro a Blanca de los Ríos. León, 20 de mayo de 1901”, BNE, Fondo Antiguo, sig. Mss/23119/17.
- “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 2 de junio de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 26 de julio de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 11 de agosto de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Carta de Matías Laviña a Antonio Ibarrola. León, 5 de septiembre de 1861”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Carta de Matías Laviña a Juan Bautista Peyronnet. León, 16 de enero de 1866”, ARASF, sig. 2-42-1.
- “Carta de Narciso Pascual y Colomer al Obispo de León. Madrid, 25 de octubre de 1858”, ARASF, sig. 2-42-1.
- “Carta de Pedro Galbís a la Comisión central de Monumentos. León, 29 de mayo de 1844”, ARASF, sig. 2-48-8.
- “Carta del Cabildo de la catedral de León al Patriarca de las Yndias. León, 4 de mayo de 1858”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 009-3, f. B1-B2.
- “Carta del Obispo de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 18 de febrero de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Carta del Obispo de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 28 de abril de 1859”, AGA, (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Carta del Obispo Calixto de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 26 de octubre de 1867”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Carta del Obispo Calixto a Juan de Madrazo. León, 21 de abril de 1869”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 0029, f. A1-A2.

- “Comunicación de la Academia de San Fernando al Ministro de Gracia y Justicia. Madrid, 28 de diciembre de 1863”, ARASF, sig. 2-42-1.
- “Comunicación de Andrés Hernández Callejo al Ministerio de Gracia y Justicia. Madrid, 27 de abril de 1869”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.848, Exp. 1.
- “Comunicación de la Dirección facultativa para la reparación de la Catedral de León al Ministerio de Gracia y Justicia. León, 18 de octubre de 1867”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Comunicación de Fernando Molina y Antúnez, Canónigo comisionado del Cabildo de la Catedral de León, al Ministro de Gracia y Justicia. Madrid, 2 de diciembre de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.854, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Comunicación de Juan de Madrazo al Ministro de Gracia y Justicia. León, 19 de septiembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Comunicación de la Junta inspectora de León al Director general de Obras Públicas. León, 1 de noviembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Comunicación del Obispo Calixto de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 24 de enero de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Comunicación del Obispo Saturnino Fernández de Castro al Ministro de Fomento. Madrid, 11 de septiembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Comunicación del Obispo Saturnino Fernández de Castro al Ministro de Fomento. Madrid, 18 de septiembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- De los Ríos, Demetrio, “Proyecto de obras parciales de restauración para el Presbiterio en la zona de la nave alta. León, 29 de octubre de 1881”, AGA (E. y C.), C. 8.062. Lg. 8.846, Exp. 5.
- _____, “Proyecto de reconstrucción del brazo sur del crucero en la zona alta de la nave. León, 4 de febrero de 1882”, AGA (E. y C.), C. 8.061, Lg. 8.846, Exp. 3.
- _____, “Memoria sobre las obras aprobadas, ejecutadas o en ejecución, y las que faltan para la total terminación de todas sus restauraciones. León, 4 de mayo de 1885”, ARASF, sig. 5-69-2.
- “Designación del cargo de delineante de la obra de restauración de la Catedral de León. Madrid, 7 de abril de 1863”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Felicitación de Calixto Castrillo, Obispo de León, al Arquitecto Juan de Madrazo, nombrado director facultativo de las Obras de Restauración de la Catedral de León”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, R. 017, f. A1-A2.
- “Expediente relativo a las contestaciones habidas entre el Cabildo y autoridad civil con el Arquitecto Director de las obras A. Hernández Callejo. San Idelfonso, 20 de julio de 1868”, ARASF, sig. 2-42-1.
- “Informe de la Academia de San Fernando sobre el sistema seguido en la restauración de la catedral de León. 22 de diciembre de 1863”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Informe de la Academia de San Fernando sobre la restauración de la catedral de León. Madrid, 22 de marzo de 1865”, ARASF, sig. 2-42-1.

- “Informe de la Academia de San Fernando sobre el proyecto de reconstrucción de la fachada meridional de la Catedral de León. Madrid, 28 de marzo de 1865”, AGA (E. y C.), C.8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Informe de la Dirección facultativa de las obras de restauración dirigido al Cabildo de la catedral de León. Madrid, 25 de enero de 1870”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg.8.841, Exp. 1.
- “Informe de la Dirección facultativa de las obras de restauración dirigido al Ministro de Gracia y Justicia. Madrid, 29 de marzo de 1870”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842.
- “Informe de la Dirección facultativa de las obras de restauración dirigido al Director General de Obras públicas. León, 28 de abril de 1873”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como respuesta a la Real Orden de 21 de octubre de 1879. Madrid, 8 de noviembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842.
- “Informe de la Real Academia de San Fernando sobre el proyecto de reconstrucción del Hastial del Sur de la Catedral de León. Madrid, 3 de octubre de 1880”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842.
- “Informe de Matías Laviña al Ministro de Gracia y Justicia. León, 18 de octubre de 1863”, ARASF, sig. 2-42-1.
- “Interrogatorio realizado por la Comisión Inspectora de la restauración de la Catedral de León, al Arquitecto Director, Andrés Hernández Callejo. León, 16 de septiembre de 1868”, ARASF, sig. 2-42-1.
- “Informe realizado por la Comisión Inspectora sobre la restauración de la Catedral de León. Madrid, 28 de septiembre de 1868”, ARASF, sig. 4-93-7.
- “Junta de la Sección de Arquitectura. Madrid, 6 de diciembre de 1870”, ARASF, sig. 2-42-1.
- Laviña, Matías, “Proyecto de restauración de la Sta. Yglesia Catedral de León. 14 de marzo de 1861”, ARASF, sig. 2-42-1.
- _____, “Remisión del proyecto de reconstrucción de la fachada meridional de la Catedral de León. León, 20 de noviembre de 1863”, ARASF, 2-42-1.
- _____, “Breve reseña de las vicisitudes de la Catedral de León y estado de su restauración, dirigido al Ministro de Gracia y Justicia. León, 21 de diciembre de 1864”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- _____, “Memoria trimestral dirigida al Ministro de Gracia y Justicia. León, 7 de octubre de 1867”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Lettre de M. Eugène Viollet-le-Duc au Secrétaire Général de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando. Paris, 21 juin 1868”, ARASF, sig. 1-53-4.
- “Libro de rentas perpetuas, anuales, foros y censos pertenecientes a la mesa capitular de la iglesia de León”, ACL, no. 10560-22, 24 f.

- “Licencia al Arquitecto Director de la restauración de la catedral de León, Juan de Madrazo. León, 12 de febrero de 1874”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Licencia concedida al Arquitecto Director de la restauración de la Catedral de León, Juan de Madrazo. Madrid, 30 de junio de 1874”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- Madrazo, Juan de, “Proyecto de encimbrado para las bóvedas altas. León, 28 de enero de 1874”, AGA (E. y C.), C. 8.062, Lg. 8.847, Exp. 2.
- _____, “Proyecto de reconstrucción del Hastial sur del crucero a la altura del triforio. León, 17 de abril de 1876”, AGA (E. y C.), C. 8.062, Lg. 8.847, Exp. 1.
- _____, “Proyecto de terminación del Hastial del Sur. León, 20 de junio de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.061, Lg. 8.846, Exp. 2.
- “Notificación del nombramiento de M. Eugène Viollet-le-Duc a la Academia de San Fernando. Madrid, 9 de julio de 1868”, ARASF, sig. 1-53-4.
- Ochoa, Martín de, “Proyecto de consolidación de la Catedral de León. Martín de Ochoa. León, 29 de abril de 1859”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Petición de Demetrio de los Ríos al Ministro de Fomento. Madrid, 8 de noviembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842.
- Pierart, “Notes relatives à la Restauration de la Cathédrale de León. 10 avril 1865”, ARASF, sig. 4-93-7.
- “Presupuesto de la Dirección facultativa de las obras de restauración de la catedral de León. León, 9 de noviembre de 1872”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Presupuesto de la Dirección facultativa de las obras de restauración de la catedral de León. Comunicación del Gobierno eclesiástico del Obispado de León al Ministro de Gracia y Justicia. León, 13 de noviembre de 1872”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Propuesta de Académicos correspondientes, honorarios, de número, supernumerarios y electos. Madrid, 23 de marzo de 1868”, ARASF, sig. 1-53-4.
- “Real Orden de 28 de noviembre de 1863. Comunicada al Presidente de la Real Academia de San Fernando”, ARASF, sig. 2-42-1.
- “Real Orden del Ministro de Fomento. Madrid, 6 de septiembre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Resolución del Ministerio de Gracia y Justicia sobre el Proyecto de Martín de Ochoa. Madrid, mayo de 1859”, ARASF, sig. 2-32-5.
- “Resolución de la Real Academia de San Fernando al Ministerio de Gracia y Justicia. Madrid, 10 de mayo de 1861”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Respuesta del Arzobispado de Toledo al Cabildo de la catedral de León. Toledo, 13 de mayo de 1858”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 009-3, f. D1-D2.
- “Respuesta de Pedro de Madrazo y Valentín Carderera a la carta de la Comisión Provincial de León. Madrid, 31 de julio de 1844”, ARASF, sig. 2-48-8.

- “Solicitud del Cabildo de la Catedral de León al Regente del Reino. León, 22 de febrero de 1870”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8841, Exp. 1.
- “Súplica del Cabildo de la catedral de León. León, 22 de diciembre de 1857”, ACL, Archivo de la Restauración de la catedral de León, Arquitectura, R. 009-1, f. A1-A2.
- “Súplica de Andrés Hernández Callejo dirigida a S.M. la Reina Isabel II. León, 17 de julio de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.848, Exp. 1.
- “Súplica del Obispo y Cabildo de la Catedral de León dirigida a S.M. la Reina Isabel II. León, 8 de julio de 1868”, AGA (E. y C.), C. 8.053, Lg. 8.841, Exp. 1.
- “Telegrama del Gobernador de la Provincia de León al Ministro de Fomento. León, 13 de octubre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Telegrama del Gobernador de la Provincia de León al Ministro de Fomento. León, 14 de octubre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Telegrama del Gobernador de la Provincia de León al Ministro de Fomento. León, 16 de octubre de 1879”; documentos en AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Telegrama del Ministro de Fomento al Gobernador de la Provincia de León. Madrid, 13 de octubre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Telegrama del Ministro de Fomento al Gobernador de la Provincia de León. Madrid, 14 de octubre de 1879”, AGA (E. y C.), C. 8.054, Lg. 8.842, Exp. 1.
- “Terna para desempeñar el cargo de Director de las obras de la Yglesia Catedral de León. Madrid, 18 de enero de 1869”, ARASF, sig. 2-42-1.
- “Ynforme sobre lo consultado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 8 de octubre de 1883. Ynforme sobre los arcos diagonales de la bóveda central del crucero de la catedral de León. León, 8 de diciembre de 1883”, ARASF, sig. 2-48-9.

Hemerografía

- Cámara, Marcial de la, “La catedral de León”, en *Biblioteca del Constructor, del industrial, Bellas Artes, obras públicas y ciencias exactas. Suplemento*, t. I, n. 47-48, 1878, p. 203.
- _____, “La catedral de León”, en *Biblioteca del Constructor, del industrial, Bellas Artes, obras públicas y ciencias exactas. Suplemento*, t. I, n. 49-50, 1878, p. 213-214.
- Cruzada Villamil, Gregorio, “Restauración de la catedral de León”, en *Boletín de El Arte en España*, Año II, n. XIX, 19 de noviembre de 1863, p. 29-30.
- _____, “Restauración de la catedral de León”, en *Boletín de El Arte en España*, Año II, n. XX, 24 de diciembre de 1863, p. 33-34.
- _____, “Restauración de la catedral de León”, en *El Arte en España*, n. 2, 1863, p. 285-301.
- _____, “Variedades”, en *El Arte en España*, n. 3, 1865, p. 39-40.
- Diario de las sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*, Legislatura 1879-1880, Sesión del sábado 6 de diciembre de 1879, n. 67, p. 1246-1247.
- El Eco de León*, 4 de diciembre de 1863, Año IV, n. 364, p. 1-2.

- _____, 8 de enero de 1864, Año V, n. 374, p. 2-3.
- El Porvenir de León*, 3 de abril de 1878, Año XVI, n. 1503, p. 1
- Gaceta de Madrid*, 29 de julio de 1835, p. 841-842.
- _____, 14 de octubre de 1835, p. 1157.
- _____, 21 de febrero de 1836, p. 1-3.
- _____, 21 de junio de 1844, p. 1.
- _____, 28 de mayo de 1874, p. 534-535.
- “La catedral I.”, en *El Eco de León*, 2 de febrero de 1864, Año V, n. 381, p. 1-2.
- “La catedral II.”, en *El Eco de León*, 9 de febrero de 1864, Año V, n. 383, p. 1-2.
- Madrazo, Juan de, “Obras de restauración de la Catedral de León. Dirección facultativa”, en *Biblioteca del Constructor, del industrial, Bellas Artes, obras públicas y ciencias exactas. Suplemento*, t. I, n. 49-50, 1878, p. 212.
- Ochoa, Martín de, “El arquitecto”, en *El Anunciador leonés*, 10 de agosto de 1859, Año II, n. 122, p. 1-2.
- Repullés Segarra, Enrique, “La verdad sobre el fallo del jurado de la Exposición de Bellas Artes”, *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, t. VIII, n. 5 y 6, 30 de junio de 1881, p. 61-62.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado Cabezas, Elena, *La desamortización de Mendizábal y Espartero en la provincia del León (1836-1851)*, León, Universidad de León, 2002, 413 p.
- Agulló y Cobos, Mercedes (coord.), *Los Madrazo: una familia de artistas*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1985, 274 p.
- Almagro Gorbea, Antonio (ed.), *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, 390 p.
- Álvarez Junco, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, 14ª ed., Madrid, Taurus, 2016, 684 p.
- Álvarez Rodríguez, María Victoria, “El proyecto de la restauración de la catedral de León a través de la prensa artística isabelina: un símbolo de la identidad nacional”, en José Manuel Aldea Celada, *et al.* (eds.), en *Historia, identidad y alteridad. Actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*, Salamanca, Asociación de Jóvenes Historiadores, 2012, pp. 363-380.
- _____, *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, 2142 p.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, 315 p.

- Arbós y Tremanti, Fernando, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción pública de Ilmo. Señor D. Fernando Arbós y Tremanti el día 12 de junio de 1898*, Madrid, Imp. de la Viuda e Hijos de M. Tello, 1898, 56 p.
- Arrechea, Julio, *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, 330 p.
- Argan, Giulio Carlo, et al., *El pasado en el presente: El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, trad. de Rossend Arques, Barcelona, Gustavo Gill, 1977, 312 p.
- Assunto, Rosario, “Los teóricos del Neoclasicismo”, en Pierre Francastel, et al., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, trad. de Juan Calatrava Escobar, Madrid, Akal, 1987, p. 57-70.
- Azcárate Luxán, Isabel, *Historia y Alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, 274 p.
- Azcárate Ristori, José María de, *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando, Su primer siglo de historia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, 272 p.
- Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 309 p.
- Baldellou, Miguel Ángel, *Ricardo Velázquez Bosco*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, 380 p.
- Bergdoll, Barry, *European Architecture 1750-1890*, Nueva York, Oxford University Press, 2000, 326 p.
- Bassegoda Nonell, Joan, *Els treballs y les hores a la Catedral de Barcelona: Un quart de segle d'estudis, projectes i obres, 1969-1994*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1995, 249 p.
- Batissier, Louis, *Éléments d'archéologie nationale, précédés d'une Histoire de l'art monumental chez les anciens*, París, Leleux, 1843, 608 p.
- _____, *Histoire de l'art monumental dans l'Antiquité et au Moyen Age suivie d'un traité sur la peinture sur verre*, París, Furne et Compagnie, 1860, 719 p.
- Becerra García, Juan Manuel, “La legislación española sobre el patrimonio histórico, origen y antecedentes. La Ley de patrimonio histórico andaluz”, en *V Jornadas sobre la Historia de Marchena. El patrimonio y su conservación: Marchena 6 al 9 de octubre de 1999*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 2000, p. 9-30.
- Bédat, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, 547 p.
- Bercé, Françoise, *Les premiers travaux de la Commission des Monuments Historiques 1837-1848. Procès-verbaux et relevés d'architectes*, París, Picard, 1979, 452 p.

- _____, y Bruno Foucart, *Viollet-le-Duc: Architect, Artist, Master of Historic Preservation*, Washington D.C., The Trust of Museum Exhibitions, 1987, 100 p.
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, trad. de Silvina Marí, Madrid, Taurus, 2000, 226 p.
- _____, *Las ideas políticas en la era romántica. Surgimiento e influencia en el pensamiento moderno*, trad. de Víctor Altamirano, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, 377 p.
- Bolaños, María, *Historia de los Museos en España: memoria, cultura y sociedad*, 2ª ed., Gijón, Trea, 2008, 533 p.
- Bordes, Juan (ed.), *Monumentos arquitectónicos de España (1852-1881)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014, 96 p.
- Burdiel, Isabel, *Isabel II o el laberinto del poder*, Madrid, Taurus, 2010, 943 p.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2005, 285 p.
- Calama Rodríguez, José María y Amparo Graciani García, “Sistemas de encimbrado y apeos en la Restauración Monumental española durante el siglo XIX”, en Amparo Graciani García, et al. (eds.), *Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Sevilla, 26-28 de octubre de 2000*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 153-164.
- Calvo Serraller, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 213 p.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores, *La catedral de León*, Salamanca, Colegio de España, 1994, 69 p.
- _____, “La delimitación del espacio coral como símbolo de la jerarquización eclesiástica del interior del templo”, en Ignacio González-Varas Ibáñez y María Dolores Tejera Pablos, *El coro de la catedral de León: arte, función y símbolo*, León, Universidad de León, 2000, p. 105-140.
- Cánovas del Castillo, Antonio, *La campana de Huesca. Crónica del siglo XII*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1886, 572 p.
- Capitel, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 272 p.
- Casiri, Miguel, et al., *Antigüedades Árabes de España*, II t., Madrid, Imp. Real, 1780-1804, https://archive.org/details/gri_33125012664377 (consultada el 2 de enero de 2017).
- Catálogo de la exposición general de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1881, 164 p.
- Caumont, Arcisse de, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie (Architecture religieuse)*, París, Derache, 1859, 692 p.
- Caveda, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imp. de Santiago Saunague, 1848, 544 p.

- _____, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, II t., Madrid, Imp. de M. de Tello, 1867.
- Chateaubriand, François-René de, *El genio del cristianismo. Bellezas de la religión cristiana*, trad. de Manuel M. Flamant, Madrid, El Buey Mudo, 2010, 624 p.
- Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, trad. María Bertrand Suazo, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, 264 p.
- Cubas, Francisco de, *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la Recepción pública del Sr. D. Francisco de Cubas*, Madrid, s.e., 1870, p. 51.
- De los Ríos, José Amador, *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres Monumentos Artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y C. Editores e Impresores, 1844, 510 p., <https://archive.org/details/sevillapintoresc00amad> (consultada el 27 de noviembre de 2017).
- Diez García-Olalla, Jorge, “Juan Bautista Lázaro y la restauración monumental: su intervención en la Catedral de León (1892-1909)”, Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, 2175 p.
- Díez, José Luis y Francisco Javier Barón Thaidigsmann (coords.), *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, 520 p.
- Dorregaray, Gil (ed.), *Monumentos Arquitectónicos de España*, 89 fasc., Madrid, Imp. de T. Fortanet y Calcografía Nacional, 1859-1881, <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/11017858> (consultada el 31 de enero de 2017).
- Eco, Umberto, *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, trad. de Helena Lozano Miralles, México, Lumen, 2008, 537 p.
- Erlande-Brandenburg, Alain, *La catedral*, trad. de María Elena Babino, Madrid, Akal, 2006, 329 p.
- Escrivá de Romaní, José María, *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la Recepción pública del Excmo. Sr. Marqués de Monistrol, Conde de Sástago, el día 10 de mayo de 1868*, Madrid, Imp. de Miguel Ginesta, 1868, 130 p.
- España artística y monumental: viaje instructivo y reseña histórica de todas las bellezas arquitectónicas antiguas y modernas de la Península con la descripción de cada una de ellas en sus diferentes estilos y épocas*, II v., Barcelona, M. Seguí Editor, 1920.
- Estatutos de la Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando Decretados por S. M. en 1º de abril de 1846*, Madrid, Imp. Nacional, 1846, 14 p.
- Estatutos y reglamento interior de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, Imp. de M. de Tello, 1865, 15 p.
- Estepa Díez, Carlos, et al., *La catedral de León: mil años de historia*, León, Edilesa, 2002, 400 p.

- Fernández del Pozo, José María (ed.), *Colección Documental de la catedral de León XIX. Libros de cuentas (1700-1854)*, t. 110, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2005, 665 p.
- Fernández Martínez, Margarita María, “La narración fotográfica del proceso constructivo de la catedral de León en el periodo de Juan de Madrazo”, en Rubén A. Alcolea y Jorge Tarrágo Mingo (eds.), *Congreso internacional: Inter photo arch "Interferencias" Pamplona, 2-4 de noviembre de 2016*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2016, p. 60-73.
- Fontana, Josep, *Historia de España. La época del liberalismo*, vol. 6, Barcelona, Crítica-Marcial Pons, 2007, 571 p.
- Fuentes, Juan Francisco, *El fin del antiguo régimen (1808-1868). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2007, 340 p.
- Fuentes-Arboix, Mónica, “La sátira política en "Fray Gerundio" (1837-1842) de Modesto Lafuente”, Tesis de Doctorado, Ohio State University, 2006, 246 p.
- Fuentes Santamarta, Juan y Carmelo Lucas del Ser, *Historia de León. Edades Moderna y Contemporánea*, vol. III, León, La Crónica de León, 1997, 1213 p.
- García Alcázar, Silvia, *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, 504 p.
- García Melero, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, 461 p.
- Gombrich, Ernst H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 304 p.
- González López, Carlos y Montserrat Martí Ayxelà (coords.), *El mundo de los Madrazo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, 382 p.
- González-Varas Ibáñez, Ignacio, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, Universidad de León, 1993, <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/catedral-de-leon-historia-y-restauracion/html/indice.htm> (consultada 28 de febrero de 2017).
- _____, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito, 1996, 280 p.
- _____, *La catedral de León. El sueño de la razón*, León, Edilesa, 2001, 302 p.
- _____, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 2008, 628 p.
- _____, *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, Siglo XXI Editores, 2014, 254 p.
- González Romero, José Fernando, *El secreto del gótico radiante. La figuración de la Civitas Dei en la etapa rayonnant: Burgos, León y Saint-Denis*, Asturias, Trea, 2012, 127 p.
- Grahit y Grau, José, *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona. Memoria de la labor realizada por la misma en el primer siglo de*

- existencia (1844-1944)*, Barcelona, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, 1947, 309 p.
- Hernández Hernández, Francisca, *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Trea, 2002, 462 p.
- Hernando, Javier, *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, 205 p.
- _____, *Teoría y arte en España en el siglo XIX*, II t., León, Universidad de León, 1987.
- _____, *Arquitectura en España, 1700-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, 544 p.
- _____, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, 203 p.
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, 2ª Edición, trad. Jordi Beltrán, Barcelona, Crítica, 1998, 216 p.
- Honour, Hugh, *Neoclasicismo*, trad. Justo G. Beramendi, Madrid, Xarait Ediciones, 1982, 236 p.
- Hope, Thomas, *An Historical Essay on Architecture*, Londres, John Murray, 1835, 561 p.
- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, París, Flammarion, 2009, 739 p.
- Isac, Ángel, *Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España: Discursos, Revistas, Congresos, 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, 433 p.
- Jovellanos, Melchor Gaspar de, *Oración pronunciada en la Junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de Premios Generales de Pintura, Escultura y Arquitectura*, Madrid, Joachin Ibarra Impresor, 1781, 67 p.
- Juliá, Santos, *Historias de las Dos Españas*, 4ª ed., Madrid, Taurus, 2005, 562 p.
- Kubler, George, *La obra del Escorial*, trad. de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 215 p.
- Lamperéz y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media según el estudio de los elementos y los monumentos*, II t., 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
- López-Yarto Elizalde, Amelia e Isabel Mateo Gómez, “Gestación del catálogo del Museo Nacional de Pintura en el siglo XIX”, en *Actas de las VII Jornadas de Historia del Arte: Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, p. 273-282.
- Martí Gilabert, Francisco, *La desamortización española*, Madrid, Rialp, 2003, 187 p.
- Menéndez Pidal, Faustino, *Leones y castillos. Emblemas heráldicos en España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, 321 p.
- Midant, Jean-Paul, *Viollet-le-Duc. The French Gothic Revival*, París, L’Aventurine, 2002, 176 p.
- Monumentos Españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos, 1844-1953*, 3ª ed., IV t., Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- Mora Alonso-Muñoyerro, Susana, “La restauración monumental en España (1850-1939)”, en *III Simposi sobre Restauración Monumental: Barcelona, 19-21 de noviembre de 1992*, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, 1993, p. 11-18.

- Navarrete Martínez, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, 577 p.
- Navascués Palacio, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Institutos de Estudios Madrileños, 1973, 432 p.
- _____, “La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950”, en Luis Caballero Zareda, *et al.*, *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987, p. 285-329.
- _____, “La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito”, en Pedro Navascués Palacio y José Luis Gutiérrez Robledo (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales: actas del 1er Congreso, Ávila, septiembre 1987*, Ávila, Universidad Nacional de Educación a Distancia-Universidad de Salamanca, 1990, p. 17-66.
- _____, “La Catedral de Santa María de la Almudena de Madrid”, en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro: 27 Noviembre 1992 - 20 Enero 1993*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 167-175
- _____, *Arquitectura española. 1808-1914*, vol. XXXV, Madrid, Espasa Calpe, 1993, 744 p. (Summa Artis)
- _____, “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León”, en Pedro Navascués Palacio (ed.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: actas de los congresos de septiembre de 1992 y 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, p. 53-94.
- _____, “La restauración de monumentos en España: una aproximación bibliográfica (1854-1994)”, en *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. Madrid, 22-25 de noviembre de 1994. Actas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1995, p. 77-88.
- _____, “La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid”, en Javier Aguilera Rojas y Teresa Zaragoza Romeau (coords.), *Madrid y sus arquitectos: 150 años de la escuela de arquitectura*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996, p. 23-34.
- _____, “Breve noticia histórica de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Estatutos y Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p. 11-29.
- _____, “Colomer y la restauración de edificios”, en Javier García-Gutiérrez Monteiro y Pedro Navascués Palacio (coords.), *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid Isabelino*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007, p. 173-185.
- Nora, Pierre, *Les Lieux de Mémoire*, t. I, París, Gallimard, 2001, 1642 p.

- Ordieres Díez, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, 493 p.
- Ortiz Pradas, Daniel, *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, Madrid, La Ergástula, 2015, 260 p.
- Papí Rodes, Concha, et al. (eds.), *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, 422 p.
- Pariset, Jean-Daniel, “La bibliothèque de la Commission des Monuments Historiques en 1875: bibliothèque du patrimoine ou d’architecture”, en Jean-Michel Leniaud y Béatrice Bouvier (eds.), *Le livre d’architecture XV^e-XX^e siècle*, París, École des chartes, 2002, p. 289-308.
- Pastoureau, Michel, *El Oso. Historia de un rey destronado*, trad. de Nuria Petit, Barcelona, Paidós, 2008, 385 p.
- Paula van Halen Francisco de, *La España Pintoresca y Artística*, Madrid, Lit. de Bachiller y Lit. del Artista, 1847, <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?> (consultada el 27 de noviembre de 2017).
- Peiró Martín, Ignacio, “La Historia, la política y la imagen crítica de la restauración”, en María del Carmen Lacarra Ducay y Cristina Giménez Navarro (coords.), *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»-Diputación de Zaragoza, 2003, p. 7-39.
- Pérez de Villaamil, Genaro, *España Artística y Monumental*, II t., París, Casa de Alberto Bauser, 1842-1844, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000105342&page=1> (consultada el 27 de noviembre de 2017).
- Pérez Garzón, Juan Sisinio, “Modesto Lafuente Zamalloa”, en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, <http://www.rah.es/modesto-lafuente-zamalloa/> (consultada el 21 de agosto de 2017)
- Pérez Vejo, Tomás, “Pintura de Historia e identidad nacional en España”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1996, 1266 p.
- _____, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionales*, 2^a ed., Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, 241 p.
- _____, *España imaginada. Historia de la invención de una nación*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, 612 p.
- Piferrer, Pau, et al., *Recuerdos y bellezas de España*, 12 vol., Barcelona, Imp. de Joaquín Verdaguer, 1839-1865, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187033&page=1> (consultada el 8 de enero de 2017).
- Quemada, Bernard, *Les Dictionnaires du français moderne. 1539-1863*, París, Didier, 1967, 683 p.
- Quincy, Quatremère de, *Dictionnaire historique de l’Architecture*, II t., París, Librairie, d’Adrien le Clere et C. 1832.

- Rada y Delgado, Juan de Dios de la, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor D. Juan de Dios de la Rada y Delgado el día 14 de mayo de 1882*, Madrid, Imp. de Fortanet, 1882, 32 p.
- “Real Decreto de 25 de septiembre de 1844”, en *Colección de las leyes, decretos, y declaraciones de las cortes, y de los reales decretos, ordenes resoluciones y reglamentos generales expedidos por los respectivos ministerios desde 1º de julio hasta fin de diciembre de 1844*, t. XXXIII, Madrid, Imp. Nacional, 1845, p. 237-246.
- Represa Bermejo, Ignacio, “León: la catedral soñada”, en *La conservación del patrimonio catedralicio: coloquio internacional Madrid 21-24 de noviembre de 1990*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993, p. 65-75.
- Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, trad. de Ana Pérez López, Madrid, Visor, 1987, 99 p.
- Ríos Saloma, Martín F., *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Marcial Pons, 2011, 351 p.
- Rivera Blanco, Javier, *Historia de las restauraciones de la catedral de León: “Pulchra Leonina”, la contradicción ensimismada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, 340 p.
- _____, “El comienzo de la arquitectura en España, Vicente Lamperéz y Romea”, en María del Pilar Biel Ibáñez y Ascención Hernández Martínez, (coords.), *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española: [Seminario celebrado en Zaragoza los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2009]*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011, p. 59-90.
- Rodríguez Pérez, Alicia, *et al.*, “La contabilidad en los libros de la catedral de León durante la restauración del siglo XIX: cobros y pagos de la última etapa (1880-1901)”, en *VII Encuentro de trabajo sobre Historia de la Contabilidad de AECA. León, 10-12 de noviembre de 2010*, León, Universidad de León-Asociación Española de Contabilidad y Administración de Empresas, 2010, http://aeca.es/old/vii_encuentro_trabajo_historia_contabilidad/general.htm (consultada el 20 de febrero de 2018).
- Romero Tobar, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, 568 p.
- Rosanvallon, Pierre, *El movimiento Guizot. El liberalismo doctrinario entre la Restauración y la Revolución de 1848*, trad. de Hernán M. Díaz, Buenos Aires, Biblos, 2015, 316 p.
- Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1884, 206 p.

- Sánchez de León Fernández, María de los Ángeles, “El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1995, 3233 p.
- Sánchez Mantero, Rafael, *El siglo de las revoluciones en España*, Madrid, Sílex, 2017, 302 p.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, 641 p.
- Simson, Otto von, *La catedral gótica: los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, trad. de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 322 p.
- Street, George Edmund, *Some account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, John Murray, 1865, 527 p.
- Thiesse, Anne-Marie, *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX*, trad. de Perfecto Conde, Madrid, Ézaro, 2010, 309 p.
- Todorov, Tzvetan, *On Human Diversity: Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*, trad. de Catherine Porter, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 424 p.
- Torbado y Florez, Juan, *La catedral de León*, Barcelona, Thomas, 1928, 28 p.
- Traverso, Enzo, *¿Qué fue de los intelectuales?*, trad. de María de la Paz Georgiadis, México, Siglo XXI Editores, 2014, 128 p.
- Tuy, Lucas de, *Crónica de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1926, 473 p.
- Valdeón Baroque, Julio, “La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad”, en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, p. 311-329.
- Valdés, Manuel (coord.), *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, Santiago García, 1994, 383 p.
- Valverde Ogallar, Pedro Blas, “Manuscritos y heráldicas en el tránsito a la Modernidad: el libro de Armería de Diego Hernández de Mendoza”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2001, 1587 p.
- Villares, Ramón y Javier Moreno Luzón, *Historia de España. Restauración y Dictadura*, vol. 7, Barcelona, Crítica-Marcial Pons, 2009, 760 p.
- Villes, Alain, *La cathédrale de Notre-Dame de Reims. Chronologie et campagnes de travaux, essai de bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Joué-lès-Tours, La Simarre, 2009, 662 p.
- Villoro, Luis, *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 196 p.
- Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, IX t., París, Morel et Bance Editeurs, 1854-1868.
- _____, *Du style gothique au XIX^e siècle*, París, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1846, 31 p.

- _____, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, París, Berger-Levrault, 1978, 284 p.
- _____, *Historia de una casa*, trad. de Yago Barja, Madrid, Abada Editores, 2004, 259 p.
- Winckelmann, Johann Joaquim, *Historia del arte de la Antigüedad*, trad. de Joaquín Chamoro Mielke, Madrid, Akal, 2011, 224 p.
- Wulff, Fernando, *Las esencias patrias. Historiografía e Historia Antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003, 292 p.
- Yarza Luaces, Joaquín, et al. (eds.), *Congreso Internacional «La catedral de León en la Edad Media» Actas*, León, Universidad de León, 2004, 648 p.
- Ware, Dora y Betty Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, trad. y ed. de Joaquín Gili y Manuel Company, 12ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2017, 203 p.

HEMEROGRAFÍA

- Ache, “El Premio de Honor a los trabajos de Don Juan de Madrazo”, en *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, Año VIII, n. 5 y 6, 30 de junio de 1881, p.66-67.
- Alcolea, Santiago, “Cataluña -> Andalucía, Andalucía -> Cataluña, una permanente relación artística”, en *Laboratorio de arte*, n. 10, 1997, p. 25-45.
- Álvarez Rodríguez, María Victoria, “La huella de la catedral de León en las publicaciones periódicas del reinado isabelino y la asimilación del Romanticismo en España”, en *Studia Zamorensia*, vol. 12, 2013, p. 221-245.
- Becerro de Bengoa, Ricardo, “M. Violler-le-Duc”, en *Revista Contemporánea*, Año IV-V, t. XXIII, v. IV, 1879, p. 437-444.
- _____, “Don Juan de Madrazo”, en *Revista Contemporánea*, Año VI, t. XXVI, v. III, 1880, p. 270-282.
- Cal, Rosa, “La recuperación de monumentos históricos para acrecentar el turismo”, en *Historia y comunicación social*, n. 8, 2003, p. 7-19.
- Cárdenas, José, “Administración Central. Dirección de Obras Públicas”, en *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 21 de agosto de 1876, n. 200, p. 4.
- Caumont, Arcisse de, “Avertissement”, en *Bulletin Monumental*, vol. 1, 1834, p. V-VII.
- “Desde León”, en *El Correo Español*, 2 de abril de 1901, Año XLV, n.3.676, p. 2.
- Diez García-Olalla, Jorge, “El hastial sur de la catedral de León: patología existente derivada de la utilización de azufre en el retacado de grapas y tochos en las obras de restauración realizadas en el siglo XIX”, en *Informes de Construcción*, vol. 67, n. 540, 2015, <http://dx.doi.org/10.3989/ic.13.140>. (consultada el 27 de febrero de 2018).
- “Don Ricardo Velázquez Bosco”, en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, n. 53, 1923, p. 281-283.
- El Demócrata*, 14 de junio de 1881, Año III, n. 486, p. 2-3
- “Exposición de bellas artes”, en *El Liberal*, 9 de junio de 1881, Año III, n. 706, p. 2-3

- “Exposición general de Bellas Artes”, en *La Iberia*, 9 de mayo de 1881, Año XXVIII, n. 7,530, p. 3-4.
- Fernández Casanova, Adolfo, “El arquitecto Juan de Madrazo y sus obras”, en *Resumen de Arquitectura. Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año XXVI, n. 3, 1 de marzo de 1900, p. 31-37.
- Fernández Villegas, Francisco (Zeda), “La catedral de León. I”, en *La Época*, 24 de mayo de 1901, Año LII, n. 18.302, p. 1.
- Ferrandis Poblaciones, José Antonio, “La campana de Huesca ¿Realidad o leyenda?”, en *Aragonesa: Revista del Centro aragonés de Valencia*, n. 60, p. 19-21.
- “Fiestas inaugurales”, en *El Heraldo de Madrid*, 27 de mayo de 1901, Año XII, n. 3.847, p. 2.
- García Durán, Laura, “La mujer y la proyección del poder: el sello de Blanca de Castilla”, en *Estudios Medievales Hispánicos*, n. 5, 2016, p. 173-192.
- García Sánchez, Jorge, “La Real Academia de San Fernando en una época de crisis. 1808-1814”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n. 7, 2007, p. 115-138.
- Gutiérrez Burón, Jesús, “Los Madrazo y las Exposiciones Nacionales”, en *Villa de Madrid*, Año XXIII, n. 83, 1985, p. 33-46.
- Herráez Ortega, María Victoria, *et al.*, “La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio Tardorrománico”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol. VI, 1994, p. 7-21.
- “Inauguración de la catedral de León”, en *La Época*, 27 de mayo de 1901, Año LII, n. 18.305, p. 1.
- “La Catedral de León, restaurada”, en *La Época*, 20 de marzo de 1901, Año LII, n. 18.239, p. 3.
- “La catedral de León”, en *La Época*, 25 de mayo de 1901, Año LII, n. 18.303, p. 2.
- Lamperéz y Romea, Vicente, “La Restauración de la Catedral de León”, en *Arquitectura y Construcción*, Año V, n. 93, 8 de enero de 1901, p. 6-15.
- Lassus, Jean-Baptiste, “De l’art et de l’archéologie”, en *Annales Archéologies*, t. II, 1845, p. 69-77.
- Leferme-Falguières, Frédérique y Vanessa Van Reterghem, “Le concept d’élites. Approches historiographiques et méthodologiques”, en *Hypothèses*, vol. 4, n. 1, 2001, p. 55-67.
- “León”, en *El Heraldo de Madrid*, 28 de mayo de 1901, Año XII, n. 3.848, p. 1.
- Lourés Seoane, María Luisa “Del concepto de ‘monumento histórico’ al de ‘patrimonio cultural’”, en *Ciencias Sociales. Revista de la Universidad de Costa Rica*, vol. 1, n. 94, 2001, p. 141-150.
- Madrazo, Pedro de, “Demolición de Conventos”, en *El Artista*, t. III, n. 9, 1836, p. 97-100.
- Maier Allende, Jorge, “I Centenario de la Real Cédula de 1803: La Real Academia de la Historia y el inicio de la legislación sobre el Patrimonio Arqueológico y

- Monumental en España”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, v. 200, 2003, p. 439-473.
- Marín Hernández, Carlos, “Las comisiones de monumentos en la institucionalización de la arqueología española contemporánea (siglos XIX-XX)”, en *Arkeogazte*, n. 3, 2013, p. 323-339.
- Martínez de Velasco, Eusebio, “Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid”, en *La Ilustración española y americana*, Año XXV, n. XXIII, 22 de junio de 1881, p. 405-407.
- _____, “Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid”, en *La Ilustración española y americana*, Año XXV, n. XXIV, 30 de junio de 1881, p. 422.
- Maruzábal Aguirre, José María, “Emblema de Navarra”, en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, t. 6, 1993, p. 117-148.
- Mederos Martín, Alfredo, “Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo XIX. I. El impulso isabelino (1830-1867)”, en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, n. 36, 2010, p. 159-216.
- Moliner Prada, Antonio, “En torno a la Revolución Liberal y a la Iglesia española del siglo XIX”, en *Ler Història*, n. 69, 2016, p. 31-50.
- Morais Vallejo, Emilio, “El atrio de la catedral de León. Edificación, polémica y reclamaciones de una obra singular de finales del siglo XVIII”, en *De Arte*, n. 7, 2008, p. 167-192.
- Navascués Palacio, Pedro, “Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León”, en *Pro-arte*, n. 9, 1977, p. 51-59.
- Nora, Pierre, “La Aventura de *Les Lieux De Mémoire*”, en *Ayer*, n. 32, 1998, p. 17-34.
- “Noticias”, en *El Correo Español*, 25 de marzo de 1901, Año XLV, n. 3.669, p. 3.
- Ochoa, Eugenio de y Federico de Madrazo (eds.), *El artista*, t. III, n. 8, 1836, p. 96.
- Pelletier, Stéphane, “Quand les artistes peignaient l’Histoire de l’Espagne”, en *Calanda*, Anexo en n. 7, 2012, 96 p.
- “Premios a los expositores de Bellas Artes”, en *La Iberia*, 15 de junio de 1881, Año XXVIII, n. 7,566, p. 3.
- Puy Huici Goñi, María del, “Las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos con especial referencia a la Comisión de Navarra”, en *Príncipe de Viana*, Año n. 51, n. 189, 1990, p. 119-210.
- Real Apolo, Carmelo, “La configuración del sistema educativo español en el siglo XIX: legislación educativa y pensamiento político”, en *Campo Abierto*, v. 31, n. 1, 2012, p. 64-94.
- Rivera Blanco, Javier, “La catedral de León”, en *Restauración & Rehabilitación*, n. 50, 2001, p. 54-61.
- Ruiz de Salces, Antonio, “Dos palabras sobre la actual Exposición Nacional de Bellas Artes y la adjudicación del Premio de Honor”, en *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, t. VIII, n. 7, 31 de junio de 1881, p. 105-107.

- Sáiz, María Dolores, “Opinión pública y desamortización. La Ley General de Desamortización de Madoz de 1 de mayo de 1855”, en *Agricultura y Sociedad*, n. 28, julio-septiembre de 1983, p. 65-97.
- Sambricio, Carlos, “Las "Oraciones" en la Academia de San Fernando”, en *Revista de ideas estéticas*, n. 136, 1976, p. 341-366.
- Sánchez Badiola, Juan José, “El león de España” en *Argutorio: revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, v. 8, n. 16, 2006, p. 4-8.
- Sánchez de León Fernández, María de los Ángeles, “La Edad Media y los discursos de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Segundo semestre, 1996, n. 83, p.167-199.
- Sträter, Johhanes, “El recuerdo histórico y la construcción de significados políticos. El monumento al emperador Guillermo en la montaña de Kyffhäuser”, en *Historia y Política*, trad. de Germán Cano, n. 1, abril 1999, p. 83-106.
- “Un escándalo artístico”, en *El Globo*, 4 de junio de 1881, Año VII, Segunda Época, n. 2,004, p. 3.
- Vicenti, Alfredo, “Exposición de Bellas Artes”, en *El Globo*, 1 de julio de 1881, Año VII, Segunda Época, n. 2081, p. 1-2.
- Vilà i Tornos, Frederic, “Congressos d'arquitectes dels anys vuitanta del segle XIX: revisió de l'historicisme i progres mitificat”, en *D'art*, n. 12, 1986, p. 199-207.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- “Catálogo de libros y series del siglo XIX”, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/laminas/laminas_sxix_libros_series.pdf (consultada 28 de diciembre de 2016)
- “Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos. Actas. 1844”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/comision-central-de-monumentos-historicos-y-artisticos-actas-1844/> (consultada el 15 de abril de 2017)
- Maier Allende, Jorge (ed.), “Real Cédula de S(u) M(ajestad) y Señores del Consejo, por la qual se aprueba y manda observar la Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno (6 de julio de 1803)”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/real-cedula-de-su-majestad-y-senores-del-consejo-por-la-qual-se-aprueba-y-manda-observar-la-instru-0/html/00224e2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada el 20 de noviembre de 2016)

Páginas consultadas

Archive	https://archive.org/
Biblioteca Digital de Castilla y León	http://bibliotecadigital.jcyl.es/
Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid	http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/
Biblioteca Digital Hispánica	http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/
Biblioteca Digital Leonesa	http://saber.es/
Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid	http://biblioteca.aq.upm.es/
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes	http://www.cervantesvirtual.com/
Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico	http://bvpb.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd
Congreso de los Diputados	http://www.congreso.es/est_sesiones/
Dialnet	https://dialnet.unirioja.es/
Diccionario de Autoridades	http://web.frl.es/DA.html/
Europeana	http://www.europeana.eu/
ETH Bibliothek Zürich	http://www.e-rara.ch/
Gallica	http://gallica.bnf.fr/
Hemeroteca Nacional	http://hemerotecadigital.bne.es/
Jstor	https://www.jstor.org/
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	https://www.mecd.gob.es/
Museo Nacional del Prado	https://www.museodelprado.es/coleccion
Prensa Histórica	http://prensahistorica.mcu.es/
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	http://rabasf.com/
Real Academia de la Historia	http://www.rah.es/
Wikimedia Commons	https://commons.wikimedia.org/
Wikisource	https://wikisource.org/