

# La huella de la Catedral de León en las publicaciones periódicas del reinado isabelino y la asimilación del Romanticismo en España

The influence of the Cathedral of León in the periodic  
publications of Elizabethan reign and the assimilation  
of the Romanticism in Spain

MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ  
*Universidad de Salamanca*

## RESUMEN

En el presente estudio se aborda el análisis, la incidencia y la visión de la arquitectura gótica en los artículos aparecidos en la prensa artística española del período isabelino, en especial del caso concreto de la Catedral de León. Esta construcción tuvo la particularidad de pasar de ser la que menos interés despertaba entre los estudiosos de la materia, en la primera mitad del siglo XIX, a convertirse en uno de los principales símbolos de la España medieval. Las descripciones que encontramos en las publicaciones periódicas de los años 30, y más adelante las noticias relacionadas con su proceso de restauración que verían la luz en los 60, convirtieron a la catedral en un mito cultural para la nación, una empresa en la que descansaban las esperanzas de todos aquellos que querían recuperar de alguna manera el antiguo esplendor de aquella arquitectura que adquirió connotaciones que rozaban lo legendario.

PALABRAS CLAVE: Siglo XIX, romanticismo, arquitectura, catedrales, León.

## ABSTRACT

In the present study we approach the analysis, incidence and vision of Gothic architecture in the articles appeared in artistic Spanish press of the Elizabethan period, especially the concrete case of León's Cathedral. This construction had the particularity of being the one that less interest was waking up between the experts of the matter, in the first half of the 19<sup>th</sup> century, to one of the principal symbols of medieval Spain. The descriptions that we found in periodic publications of the 30s, and hereinafter the news related to its process of restoration that would see the light in the 60s, turned the cathedral in a cultural myth for the nation, a task in which were resting the hopes of all those that wanted to recover somehow the former brilliance of that architecture that acquired legendary connotations.

KEYWORDS: 19<sup>th</sup> century, romanticism, architecture, cathedrals, León.

## 0. INTRODUCCIÓN

La revalorización de la arquitectura gótica es, seguramente, uno de los presupuestos más conocidos dentro del credo romántico. Durante siglos había estado en poca estima, pudiéndose afirmar que existía sobre la misma un concepto peyorativo por remontarse a una época, la Edad Media, que empezó a ser considerada en la era moderna como un período de oscuridad. La lejanía y la drástica separación de lo gótico con respecto a los valores y principios de la Antigüedad, unido al hecho de que se consideraba que los godos habían provocado la caída de Roma, determinó que cualquier cosa posterior al declive de la tradición del Imperio, algo sacrosanto para los autores clasicistas, fuera despreciado sin remedio<sup>1</sup>. Esta idea se propagó de manera casi unánime por toda Europa hasta que en las últimas décadas del siglo XVIII los ojos de los intelectuales se volvieron a posar en lo medieval, apartándose poco a poco de la herencia de la Antigüedad que tanto habían reverenciado.

Estos cambios se perciben en el campo de la literatura antes que en el de las artes plásticas en general y de la arquitectura en particular. La época de transición entre el siglo XVIII y el XIX asistió al florecimiento de la novela gótica entendida al modo moderno, en la que las ruinas de castillos, abadías y catedrales se convirtieron en escenarios idóneos<sup>2</sup>. Con el paso de las décadas surgirían nuevas obras literarias en las que se abordaba este tema de una manera mucho más seria, con un mayor rigor científico como el que podemos percibir en *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Con esta novela, publicada en 1831, su autor logró que la opinión pública dejara de prestar atención solamente a las obras de arte de la Antigüedad, haciéndoles comprender que el pasado medieval de Francia era tan meritorio como el de Grecia y Roma.

La conciencia social que se creó al respecto reclamaba una intervención activa en las construcciones en mal estado, convirtiéndose a la propia catedral de Notre-Dame en un símbolo de la identidad nacional que se trataba de recuperar mediante estas iniciativas. Así, a mediados del siglo XIX la fascinación por las ruinas góticas, entendidas como un símbolo de la caducidad de la gloria terrenal, se

<sup>1</sup> Conviene tener en cuenta que, aunque su significado casi siempre fuera peyorativo, la trascripción del término había evolucionado a lo largo del tiempo. Es bastante frecuente encontrarnos hasta finales del siglo XVIII con adjetivos como “gottic”, “gothicke”, “gothique”, “gottish”, o como sucedía más a menudo, simplemente “gotic”. LONGUEIL, Alfred. “The word *gothic* in eighteenth century criticism”. *Modern Language Notes*, 1923, vol. 38, 8, pp. 453-454.

<sup>2</sup> Los autores ingleses fueron especialmente prolíficos dentro de este campo. Al período de transición entre ambos siglos pertenecen obras tan conocidas como *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, *Melmoth the Wanderer* de Charles Robert Maturin, *The Old English Baron* de Clara Reeve, *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe y el propio *Frankenstein* de Mary Shelley. HUME, Robert. “Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel”. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 1969, vol. 84, 2, p. 282. Nos parece de referencia obligada además la obra de DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Londres: Fourth Estate, 1998.

había asimilado de tal manera que incluso surgieron dos corrientes contrapuestas a la hora de decidir cómo se debían realizar las intervenciones de rigor. Por un lado, la corriente francesa, a la cabeza de la cual se encontraba Eugène Viollet-le-Duc, uno de los arquitectos más reconocidos de su tiempo y autor de una obra teórica que contribuyó a sentar las bases de lo que se haría en el país en las siguientes décadas<sup>3</sup>, y por otro lado la inglesa, cuyo máximo representante, John Ruskin, también fue un destacado esteta cuyos escritos constituyen un campo de estudio muy interesante para la historia del arte europeo<sup>4</sup>. Mientras que Viollet-le-Duc y sus seguidores defendieron una intervención activa en los edificios, reconstruyéndolos por completo aunque no hubiera evidencias de lo que se había querido realizar en el momento de su construcción, Ruskin y un gran número de autores ingleses apostaban por la simple conservación de las ruinas para evitar que siguieran deteriorándose. Es importante tener en cuenta estos distintos criterios porque en las fuentes españolas de mediados del siglo XIX encontraremos puntos de contacto con ambas corrientes, sobre todo con la de Viollet-le-Duc debido a la proximidad de Francia, el prestigio y la incidencia de la arquitectura de este país en el nuestro y la adecuación de sus presupuestos con lo que se quería llevar a cabo<sup>5</sup>.

Resulta comprensible que en este contexto las catedrales medievales españolas se revistieran de un encanto del que habían carecido durante siglos. Ahora los viajeros que recorrían la península Ibérica, dejando constancia de cuanto veían en sus cuadernos de viaje, se extasiaban ante las construcciones góticas, y esa admiración de los extranjeros actuó como un detonante para que los autores españoles se concienciaran de que debían prestar más atención a este patrimonio, en lugar de centrarse únicamente en una herencia clásica mucho más lejana en el tiempo y el espacio. En una época de profunda religiosidad, como la del reinado de Isabel II, las catedrales que presidían los centros de las ciudades bajomedievales pasaron a ser consideradas, en palabras de García Melero, una visión simbólica de la divinidad tan del agrado del Romanticismo, que gustaba tanto del misterio como del símbolo<sup>6</sup>. La fe cristiana y el afán nacionalista se unieron para convertirlas en unos

<sup>3</sup> Fueron especialmente trascendentes sus *Entretiens sur l'architecture*, constituidos por veinte lecciones, y aún más los diez tomos de su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*.

<sup>4</sup> Se considera que los estudios que Ruskin publicó en Londres a mediados del siglo XIX fueron en gran medida los responsables de que artistas como William Turner y los pintores de la Hermandad Prerrafaelita alcanzaran su merecido reconocimiento. Pero seguramente sean *The Bible of Amiens*, *The Stones of Venice* y *The Seven Lamps of Architecture* las obras que más influyeron a los jóvenes arquitectos de la época por su poética concepción de la ruina gótica, semejante a un cadáver que no se podría resucitar. FONTANEY, Pierre. *Le renouveau gothique en Angleterre: idéologie et architecture*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1989, pp. 204-205.

<sup>5</sup> Sobre esta particular dicotomía recomendamos la consulta de PEVSNER, Nikolaus. *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1969.

<sup>6</sup> GARCÍA MELERO, José Enrique. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998, p. 255.

monumentos en los que parecía que se hallaba condensada la esencia y la personalidad del pueblo español.

## 1. ENTRE LA INSPIRACIÓN POÉTICA Y LA REFLEXIÓN HISTÓRICA

Durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII el gusto que se tenía por canónico siguió siendo fundamentalmente clasicista. Esto se produjo por unos motivos muy variados, siendo los más destacables el aislamiento en que se encontraba España respecto a los países vecinos, la escasa actividad cultural que se estaba dando en una nación que acababa de poner fin a un conflicto bélico de una enorme magnitud y la propia mentalidad del monarca y de su corte, que veían con recelo cualquier cosa que llegara de más allá de los Pirineos por considerar que podía traer consigo toda clase de doctrinas incendiarias propias del liberalismo<sup>7</sup>. En consecuencia hubo que esperar a la regencia de María Cristina de Borbón y a la de Espartero para encontrar las primeras evidencias de que la estética romántica comenzaba a arraigar en el país. Durante el reinado de Isabel II estas influencias procedentes del extranjero cristalizaron en una manera de pensar puramente española, añadiendo a los presupuestos característicos del movimiento un deseo ferviente de recuperar los principales mitos de un pasado que los poetas y los artistas se encargaban de idealizar a cada momento. La nueva libertad de prensa permitió la publicación de un amplio catálogo de revistas que contribuyeron a difundir estas doctrinas. *El Artista*, *Semanario Pintoresco Español*, *No Me Olvides*, y en los últimos años del reinado isabelino *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*; son solo algunos ejemplos de las numerosas publicaciones que se consagraron al arte y la literatura entre 1835 y 1868<sup>8</sup>. Citamos estos cuatro títulos porque en ellos encontramos las pruebas de hasta qué punto la época medieval, tan menospreciada durante los siglos anteriores, se empezó a contemplar a través de una nueva óptica mucho más amable y condescendiente que la que había caracte-

<sup>7</sup> Philip. W. Silver sostiene que muchos intelectuales españoles de comienzos del siglo XIX se vieron obligados por presiones políticas a escoger “between two untenable positions, that is, between becoming traditionalists and renouncing their revered French culture or becoming *afrancesados* and betraying their country”. No parecía haber término medio en una España despótica en la que la monarquía se había negado a permitir la importación de productos tan mundanos como perfumes, abanicos y vestidos por el simple hecho de ser franceses. SILVER, Philip W. *Ruin and restitution: reinterpreting romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1997, p. 49. Versión digital disponible para consulta en el siguiente enlace perteneciente a Google Books: <http://books.google.es/books?id=hl5UU5DQJJoC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>.

<sup>8</sup> Para comparar la diversidad de puntos de vista que aparecen recogidos en las primeras publicaciones periódicas españolas, sobre todo las pertenecientes al ámbito madrileño, destacamos TAJAHUERCE ÁNGEL, Isabel. *La crítica de arte en las revistas ilustradas (1835-1840)*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la UCM, 2004.

rizado al movimiento clasicista, sobre todo cuando los autores del Romanticismo comenzaron a abordarla de una manera más científica<sup>9</sup>.

En un artículo publicado el 7 de mayo de 1837 en el primer número de la revista *No Me Olvides* Manuel de Assas sentó las bases teóricas de la posterior revolución que se daría entre los románticos en cuanto a la valoración de la Edad Media. Precisamente su artículo llevaba este título, y dejaba claro desde un primer momento que el peso de la Antigüedad había sido una de las causas de que no se le concediese la importancia que merecía. “El espíritu de nacionalismo en la literatura y en las bellas artes” que, según Assas, caracterizaba a “la nueva escuela llamada romántica”<sup>10</sup> proponía a los artistas un acercamiento a la Edad Media que permitiera rastrear las bases culturales de España, algo que también estaba ocurriendo en otros países en los que los movimientos nacionalistas cobraban cada vez más fuerza.

“Los amores del Cid y Jimena, el valimiento y trágico fin del condestable don Alvaro de Luna, las proezas del Gran Capitan, y las tomas de Valencia y Granada, han reemplazado á París y Elena: á los hechos de Ulises, á la toma y destrucción de Troya, y á las desgracias de Idomeneo.

Pelayo ha reemplazado á Rómulo; las catedrales góticas á los templos corintios; Jesucristo á Júpiter.

Esta es la revolución literaria; y la de las bellas artes, es una consecuencia precisa, es un corolario natural de aquella. Por esta razon, los jóvenes que se dedican al estudio de las antigüedades, dirijen sus investigaciones hácia la *edad media*, edad de los romances y de las trovas; edad de la cual se tienen noticias mas escasas de lo que parece debieran tenerse”<sup>11</sup>.

Para Assas sería misión de estos jóvenes “disipar las nieblas que cubren la poética *edad media*, penetrar sus misterios, y adivinar la significación de sus geroglíficos”<sup>12</sup>. De similar opinión era el autor que firmaba como M. V. un artículo titulado *Bellas Artes. Observaciones sobre la arquitectura gótica* que se publicó en dos entregas los días 6 y 13 de enero de 1839 en *Semanario Pintoresco Español*. Debido al interés cada vez mayor que provocaban estas construcciones se pretendía presentar a los lectores “la descripción de las principales iglesias de España, Francia,

<sup>9</sup> Citemos por ejemplo los planteamientos mucho más modernos de José Caveda, Rafael Mitjana de las Doblas, Ramón Vinader, el Marqués de Monistrol y el Conde de la Viñaza, autores de importantes estudios que sentaron las bases de una fascinación por la Edad Media mucho más rigurosa que la que existió en las primeras décadas de la centuria. Lo mismo podríamos decir de aquellos autores que hicieron lo propio en artículos publicados en la prensa periódica en los que nos detendremos más adelante, como Manuel de Assas, José Amador de los Ríos, Antonio de Zabaleta, Pedro de Madrazo, José María Quadrado y Pablo Pífferrer. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CALATRAVA ESCOBAR, Juan. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.

<sup>10</sup> ASSAS, Manuel de. “Edad Media”. *No Me Olvides*, 7 de mayo de 1837, 1, p. 3.

<sup>11</sup> ASSAS, Manuel de. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>12</sup> ASSAS, Manuel de. *Ibidem*.

Alemania, etc”, de manera que en su análisis se dieran la mano “los hechos históricos” y las “crónicas y tradiciones locales que se refieren á cada una de ellas”<sup>13</sup>. Dejando aparte estos estudios sobre construcciones concretas encontramos una reflexión muy interesante acerca de los cambios estéticos producidos en el siglo XIX. El culto a las obras de la Antigüedad había dejado de tener tanta importancia y ahora era la arquitectura medieval, tal como Assas había apuntado antes, la que contenía y representaba la personalidad de la nación.

“La arquitectura de la edad media ha sido largo tiempo objeto de poco interés, y se la ha mirado casi con menosprecio; mas en el día la rehabilitación del llamado arte gótico se efectua en todos los ánimos con la mas viva reaccion, y se elogia y celebra lo que antes se miraba con desden, ó no se reparaba siquiera; convirtiéndose repentinamente los mas frios observadores en admiradores entusiastas. Tal es la marcha ordinaria del corazon humano, que rara vez se contiene en los justos límites de la moderacion, cayendo alternativamente en los extremos contrarios”<sup>14</sup>.

La sensata afirmación con la que concluye este párrafo no impidió que M. V., en este mismo artículo, se expresase con el siguiente entusiasmo acerca de las catedrales góticas:

“¡Qué elevación y esbeltez en las bóvedas! ¡Con qué gracia y maestría está empleada la curvatura ogiva! ¡Qué variedad de adornos, y qué festonage tan bien perfilado que embelesa y encanta la vista! ¡Qué bellezas en aquellas ventanas adornadas de florones, y rosas trabajadas con tal primor que no parece sino que la piedra se ha hecho flexible para tomar la forma que la ha querido dar el artista! ¡Qué riqueza en la disposicion de sus pilastras, miradas bajo el aspecto de magestuosas columnas, aisladas, y cargadas de festones y ornamentos simbólicos, que se elevan á una altura prodigiosa! ¡Qué grandeza en aquellos vastos peristilos! ¡Qué multitud de naves, cuyo aspecto se hace mas variado y pintoresco por el efecto de los pintados vidrios! Todo parece digno de la majestad suprema, y todo es imponente en aquellas augustas mansiones, semejantes á las bóvedas inmensas que forman las antiguas selvas, asi los impenetrables de los primeros misterios religiosos”<sup>15</sup>.

Años más tarde, Rafael Mitjana de las Doblás, en un artículo titulado *Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media* que se publicó en *El Siglo Pintoresco* de octubre de 1845, se mostró de acuerdo con la opinión anteriormente expresada por M. V., afirmando que la Antigüedad no había conseguido imprimir

<sup>13</sup> M. V. “Bellas Artes. Observaciones sobre la arquitectura gótica”. *Semanario Pintoresco Español*, 6 de enero de 1839, vol. 1, segunda serie, 1, p. 6.

<sup>14</sup> M. V. *Ibidem*.

<sup>15</sup> M. V. *Ibidem*.

en sus construcciones el aura de divinidad que encontrábamos en nuestras catedrales. “Lo que falta pues, al arte pagano, lo que le hace siempre incompleto es esa ausencia total de esperanza”, algo que se había visto obligado a reemplazar “por la tristeza profunda, desesperada, la belleza trágica en fin”<sup>16</sup>. Creemos necesario reproducir la descripción de las sensaciones que, en opinión de Mitjana de las Doblas, conmueven al alma cristiana cuando se adentra en una de las mencionadas catedrales, una fascinación más espiritual y religiosa que estética:

“El templo cristiano representa la concepción de Dios y de su obra; representa la creación en su estado presente y en sus relaciones con el estado, las leyes y los futuros destinos del hombre. Las sombras vagas, el crepúsculo melancólico que reinan bajo esas bóvedas elevadas espresan el desfallecimiento del universo oscurecido desde la caída del primer hombre. Un dolor misterioso se apodera del corazón apenas se ha traspasado el umbral de ese noble recinto. Mil pensamientos de temor, de esperanza, de muerte, se agrupan en el alma, formando con su mezcla indefinible una especie de atmósfera silenciosa que calma, que adormece los sentidos, y al través de la cual se revela envuelto en vagarosa luz, el mundo invisible. [...] Las curvas ojivales de los arcos, las agujas que por doquier se lanzan al espacio sin límites, el movimiento de ascension, de elevacion, de cada parte del templo y del templo entero, espresan claramente la aspiracion, el vuelo espontáneo de la criatura hácia Dios, su principio y su término. [...] En vano intentaríamos describir el efecto misterioso de estas inmensas catedrales, analizar la causa, los arcanos, que han producido esas maravillas. Esto no se razona, pero se siente; penetra al fondo del alma, y quien no ha experimentado ya esas mágicas impresiones, quien no las tiene selladas en su corazón, está destinado á ignorarlas para siempre”<sup>17</sup>.

Podemos considerar, por lo tanto, que esta descripción es aplicable a la Catedral de León por pertenecer a la época descrita y ser, a efectos tanto históricos como artísticos, una de las mejores plasmaciones de la arquitectura gótica de nuestro país. No obstante, cuando los autores españoles se centraron en la descripción de casos concretos, León casi fue olvidada por completo. ¿A qué pudo deberse este silencio si lo comparamos con los ríos de tinta que corrieron en las publicaciones románticas sobre las catedrales de Burgos, Toledo, Sevilla y Santiago de Compostela? Sencillamente, a que el mal estado que presentaba impedía que los distintos autores pudieran encontrar en ella el aura de espiritualidad que reconocían en los demás ejemplos. No fue hasta la segunda mitad del siglo, cuando las labores de restauración le devolvieron un aspecto más acorde con lo que los románticos aseguraban que debía ser la esencia de la arquitectura gótica, y cuando empezó a adqui-

<sup>16</sup> MITJANA DE LAS DOBLAS, Rafael. “Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media. Arquitectura.-Siglos XIII-XIV-XV. I”. *El Siglo Pintoresco*, octubre de 1845, vol. 1, 7, p. 165.

<sup>17</sup> MITJANA DE LAS DOBLAS, Rafael. *Op. cit.*, p. 164.



rir protagonismo en la prensa especializada. Así, resultan muy escasas las descripciones y las referencias a la sede leonesa que encontramos en las revistas antes de 1850, aunque merece la pena detenernos en las mismas para comprender qué detalles relacionados con su construcción se conocían por entonces, antes de que se llevaran a cabo unos estudios más detallados que nos permitieron averiguar gran cantidad de datos sobre esta catedral.

## 2. PRIMERAS APARICIONES DE LA CATEDRAL DE LEÓN EN LA PRENSA ARTÍSTICA

Volvemos a encontrarlas en una entrega de *Semanario Pintoresco Español* que vio la luz apenas un mes después de la que incluía el artículo *Bellas Artes. Observaciones sobre la arquitectura gótica* firmado por M. V. En este caso se trata de un texto anónimo perteneciente a la sección *España Pintoresca* que llevaba por subtítulo *La catedral de León*. Sigue la estela de lo que hemos mencionado anteriormente al acusar a ciertas construcciones españolas de conservar aún “algo de la pesadez y oscuridad del gótico antiguo”, asegurando además que catedrales como la de Ávila y la de Santiago se encuentran aquejadas de “estos mismos defectos, particularmente el de pocas luces”<sup>18</sup>. Solo a finales del siglo XII, cuando se construyó la Catedral de León, esta arquitectura “se vió repentinamente sublimada á toda la hermosura de que es capaz en su género”<sup>19</sup>.

A continuación se exponía una sucinta descripción histórica, que seguía al pie de la letra a autores anteriores como Francisco de Trujillo, Fray Atanasio de Lobera y Ambrosio de Morales. Hablaba de la primera construcción promovida por Ordoño II sobre su propio palacio que a su vez se había levantado sobre unas antiguas termas romanas. Estos hechos sucedieron en el año 916, aunque no queda constancia de ello en la descripción, como tampoco de la segunda catedral de estilo románico que Urraca de Navarra, hermana de Fernando I de León, mandó construir en el siglo XI. Simplemente se explicaba que en tiempos de Don Manrique de Lara, que presidió la sede episcopal de 1181 a 1205, la anterior catedral fue demolida y se comenzó a construir una nueva. Esta obra seguiría de cerca los planteamientos de la arquitectura gótica que se estaban dando al otro lado de los Pirineos, por poseer un aspecto mucho más elegante y ligero, distinto por completo de la robustez del románico. Era en este carácter etéreo de la *Pulchra Leonina* en lo que ponía el acento el autor, ya que a su juicio era lo que le daba su auténtica singularidad, mucho más que sus riquezas y sus dimensiones:

<sup>18</sup> ANÓNIMO. “España pintoresca. La catedral de León”. *Semanario Pintoresco Español*, 10 de febrero de 1839, vol. 1, segunda serie, 6, p. 41.

<sup>19</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.



“Considerándola por su magnitud casi todas las Catedrales la exceden, pero no hay en España alguna que la iguale en elegancia, gentileza, claridad y bella proporción. Es toda enteramente de sillería, y de tan extraordinaria delicadeza, que admira como se mantiene en pie tan íntegra y firme, y como no la arrebatara el viento. Se funda sobre un plano ó plaza maciza de ormigon y piedras grandes, que se estiende por toda la circunferencia bastante lejos de los muros. Los pilares cuadrados y abocelados son delgadísimos: los cuatro del crucero solo tienen tres piedras en cada hilada, y los restantes á dos. Sobre ellos se mantienen los arcos y bóvedas, sin que los muros puedan servirles de apoyo, pues en algunas partes, según dice Lobera, no tiene mas que pie y medio de espesor, y en lo mas alto menos de un pie. Parece que estos muros, como los vidrios en los faroles, solo sirven para cerrarla del viento”<sup>20</sup>.

Esta valoración es la más poética que encontramos en el artículo, pues lo que sigue a continuación es una descripción de tipo positivista muy completa del edificio en la que los datos contrastados han sustituido a lo emotivo y a cualquier clase de ensoñación medieval. Se recogen todas las medidas de la catedral: su longitud sin contar con el grueso de las paredes sería de 308 pies (141 del cuerpo principal, 40 del crucero, aquí descrito como “media naranja”, 87 de la capilla mayor, 20 del transepto y otros 20 de las capillas que forman parte de la girola). Su latitud, entendida como el ancho de la construcción, sería de 84 pies solo en cuanto a la nave principal y de 128 si se añaden también los brazos del transepto<sup>21</sup>. Una vez señalados estos datos se da comienzo a una pormenorizada descripción de cada una de las partes que integran la catedral. Del alzado de sus muros se dice lo siguiente:

“La nave principal tuvo dos órdenes de grandes ventanas; pero después cerraron el orden inferior, ejecutando lo mismo con las que tambien hubo en las naves laterales, sin que deje de ser muy clara, aunque con estos cerramientos se la quitaron mas de la mitad de las luces. En lo interior es toda lisa y unida sin entallos arabescos, ni mas molduras que los filetes y boceles propios de su orden; pero en lo exterior las portadas, el ventanage, la penacheria y otros adornos parecen de filigrana”<sup>22</sup>.

En el interior concedió gran importancia a las columnas, en las que se detuvo especialmente por servir como bastidor a las ventanas que le imprimirían a la

<sup>20</sup> ANÓNIMO. *Op. cit.*, p. 42.

<sup>21</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

<sup>22</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*. Posteriormente esos cerramientos serían sustituidos por nuevas vidrieras realizadas según la técnica medieval por los arquitectos restauradores de la catedral. Fue una iniciativa bastante tardía, puesto que el 28 de agosto de 1894 Juan Bautista Lázaro de Diego firmó por fin un *Proyecto de vidrieras pintadas para la Catedral de León* después de sucesivos intentos frustrados por parte de su predecesor, Demetrio de los Ríos, de llevar a cabo esta misma reforma. REVUELTA BAYOD, Aránzazu. “La restauración de las vidrieras de la catedral de León en el siglo XIX: el árbol de Jessé”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del arte*, 2007-2008, 20-21, p. 204.

catedral su famosa ligereza. La delgadez de los pilares del crucero había sido muy alabada, así como la de la serie de soportes que separan la nave principal de las laterales. Quedarán descritas del siguiente modo:

“Se compone el cuerpo de la iglesia de tres naves, las cuales se elevan por medio de pilastrones de figura esférica, siendo los mayores de cuatro y tres cuartos de pie de diámetro, y unidas á ellos como una cuarta parte salen tres columnas de un pie y dos pulgadas de grueso: dos que sirven para formar los arcos de las paredes del cuerpo de la iglesia, y la otra para los de las naves laterales. A la altura de veinte y siete pies hay en estas columnas sus capiteles, desde los cuales voltean los arcos de las naves. En las paredes de estas se hallan dentro de cada arco seis columnas de medio pie de diámetro, y de una á otra voltean arquitectos de punto subido, sobre los cuales esta un bocelón que sirve de imposta, y encima un andito con antepechos de talla y figuras”<sup>23</sup>.

Como es sabido en el interior de las catedrales góticas no se puede pasar por alto la importancia de sus vidrieras. Precisamente la apertura de grandes vanos marcó la transición de la arquitectura románica a la gótica y sus diferencias; aunque, debido al mal estado que presentaba la construcción, una gran parte de sus diseños se había perdido y el resto no podía apreciarse como sucedería después de llevarse a cabo la restauración. Así, apenas se menciona su programa iconográfico, ya que en este caso el autor se centró en la arquitectura que les servía de soporte:

“En cada pared de las dos referidas naves hay cuatro ventanas. Entre las dos columnas dichas que sirven para formar las paredes del cuerpo de la iglesia, hay otras tres incorporadas con el pilastrón, y separadas una de otra pulgada y media: la del medio de tres cuartos de pie de diámetro, y las dos colaterales de medio pie. Sobre los arcos de dichas ventanas se halla otro bocelón, y está á nivel de todo el cuerpo de la iglesia, y á esta altura hay seis ventanas grandes en cada lienzo, componiéndose cada una de cuatro paños de vidrieras de 40 pies de alto, con pies derechos de cantería ochavados de un pie de grueso y un pie y cuarto de ancho, y al arranque del arco de cada vidriera hay tres exágonos grandes calados, y en ellos pintadas á fuego varias figuras de santos, etc.”<sup>24</sup>.

Estas partes concretas son las que se describen más pormenorizadamente, aunque en el artículo también se hace referencia a la bóveda del crucero (a la que llaman “media naranja”, asegurando que se trata de “una obra moderna” que se construyó “á mediados del siglo último”<sup>25</sup>), a las capillas de San Juan Bautista y

<sup>23</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

<sup>24</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*. Sobre el programa de vidrieras de la Catedral de León recomendamos consultar la obra de referencia de FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Las vidrieras de la catedral de León*. León: Ediciones Leonesas, 1982.

<sup>25</sup> AUTOR DESCONOCIDO. *Ibidem*. En realidad el crucero había permanecido cerrado mediante una bóveda de crucería simple hasta que en 1631 el cabildo catedralicio le encargó al arquitecto

San Francisco (“dos bóvedas al pie de la iglesia en el hueco de las torres”, de las que se dice que primero se construyó una y que “fue lástima que cuando a fines del siglo XV levantaron la otra, no guardasen uniformidad”<sup>26</sup>), y a las capillas que conforman la girola (como una prolongación de las cinco naves de la catedral que continúan “hasta dar la vuelta al presbiterio”<sup>27</sup>). Podemos percibir cómo en estas fechas lo que imperaba estilísticamente era un sentimiento de unidad en la obra de arte, una suerte de uniformidad de las partes con el conjunto contraria al discurrir



Fig. 1. Vista general de la catedral de León antes de la restauración.  
Francisco J. Parcerisa. 1855.

---

real Juan de Naveda que reparara sus desperfectos. Lo que hizo fue levantar una aparatosa cúpula barroca que ejerció unos empujes muy fuertes sobre los pilares que la sostenían, además de provocar considerables daños en el hastial sur de de la catedral, en el que tuvo que intervenir en 1694 Conde Martínez sustituyéndolo por una espadaña barroca. La reforma del siglo XVIII a la que se refieren en *Semanario Pintoresco Español* consistió fundamentalmente en la adición de cuatro grandes pináculos sobre los pilares del crucero por parte de arquitectos como Pantaleón del Pontón Setién y Joaquín de Churriguera. Esta intervención, muy poco acertada, condujo a la Catedral de León al precario aspecto que presentaba en el siglo XIX. MORAIS VALLEJO, Emilio. “La transformación barroca del interior de la catedral de León: una idea con una larga gestación”. *De arte: revista de historia del arte*, 2006, 5, pp. 141-142.

<sup>26</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

<sup>27</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

natural de la historia constructiva. De esta manera se pretendía recuperar lo que había sido la forma original de la arquitectura, rechazando las modificaciones que se le hubieran hecho en el transcurso de los siglos. A pesar de estas descripciones el texto no aludía a los artistas que trabajaron en el edificio. En *Semanario Pintoresco Español* se afirmaba que no había “noticia segura de cuándo se empezó su fábrica”, y menos aún “del artífice que la ideó” ni de “los que la siguieron y concluyeron”<sup>28</sup>. Lo único que apuntaba es que el artífice de la segunda torre pudo ser Juan de Badajoz por haber estado trabajando en León en torno a 1513; algo que ahora sabemos que no es cierto, puesto que en realidad el Maestro Justín fue el encargado de esta obra<sup>29</sup>. Habría que esperar a la realización de estudios más exhaustivos sobre la Catedral de León, publicados ya en la época de las restauraciones, para que salieran a la luz más datos relacionados con su construcción.

### 3. LAS INTERVENCIONES ARQUITECTÓNICAS: UNA APUESTA POR LA RESTAURACIÓN

Los artículos que encontramos sobre estos trabajos resultan bastante más tardíos. Desde 1844, coincidiendo con su declaración de Monumento Nacional<sup>30</sup>, la Catedral de León se había visto sometida a diversas reformas con las que el Estado pretendía devolverle el esplendor de otros tiempos. Fue un proceso largo y complicado del que hemos podido conocer numerosos pormenores gracias a la difusión que tenían las noticias relacionadas con dicha restauración en la prensa artística. Conocemos los nombres y los planteamientos de los principales arquitectos que se hicieron responsables de esta labor, desde la indecisión de Matías Laviña, fruto de su formación academicista, hasta los desvelos de Hernández Callejo por poner orden en la empresa restauradora y la consagración de Juan de Madrazo, Demetrio de los Ríos y Juan Bautista Lázaro como los sucesores de Viollet-le-Duc. No en vano fueron los configuradores del aspecto final que presenta-

<sup>28</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

<sup>29</sup> Realmente hubo dos artistas conocidos como Juan de Badajoz en la obra de la catedral: el Viejo, autor de la librería que en la actualidad conocemos como Capilla de Santiago, y el Joven, que por las fechas que se recogen en el artículo se encontraba trabajando en el remate plateresco del hastial occidental. Sobre la labor llevada a cabo por este artista recomendamos la consulta de CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León: Universidad de León, 1993.

<sup>30</sup> Conviene recordar que la Catedral de León fue la primera en conseguir este reconocimiento en España. Al considerarla de manera oficial uno de los símbolos de la nación el Estado tuvo que hacerse cargo de un proyecto de restauración serio y consecuente, contando con el asesoramiento de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y la Junta de Restauración de la Catedral de León, un órgano de reciente fundación que se encargaría de supervisar las obras en su día a día. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*. León: Universidad de León, 1993.

ría esta construcción, representada en tantas ocasiones en planos, esquemas y litografías desde que se iniciaron sus obras de restauración<sup>31</sup>.

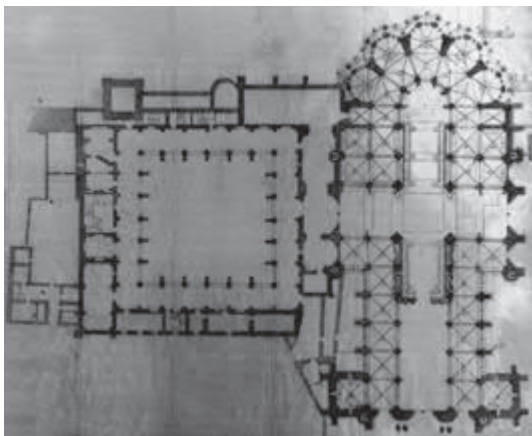


Fig. 2. *Planta de la Catedral con los dos coros*. Demetrio de los Ríos. 1885.

Las propuestas que Matías Laviña puso en práctica a partir de 1859, y en las que más adelante profundizaremos, agravaron la situación de un templo que ya entonces se estaba convirtiendo en una especie de laboratorio para los restauradores de la época, cuya formación todavía bastante academicista les impedía comprender de una forma cabal la manera en la que actuaban los empujes característicos de esta clase de arquitectura. Consecuencia de este desconocimiento fueron una serie de derrumbes y desplazamientos que hicieron necesaria una inmediata intervención antes de que la catedral pudiera venirse abajo<sup>32</sup>. Sobre este asunto Gregorio Cruzada Villaamil, director de la publicación periódica *El Arte en España*, redactó un artículo en el que denunciaba la precariedad de la construcción. Después de realizar una somera introducción acerca de los diversos elementos que encontramos en la arquitectura gótica, en la que siguió casi al pie de la letra las explicaciones de Viollet-le-Duc, pasaba a enumerar las posibles razones de que la obra estuviera en peligro:

<sup>31</sup> Sobre las sucesivas etapas por las que pasó el proyecto restaurador de la Catedral de León recomendamos dos obras de referencia: RIVERA, Javier. *Historia de las restauraciones de la Catedral de León*. Pulchra Leonina: *la contradicción ensimismada*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1993, y GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1993.

<sup>32</sup> RIVERA, Javier. *Op. cit.*, pp. 175-178.

“¿Será, pues, que ha sufrido algún movimiento el terreno sobre que se halla construida? No sabemos que haya habido hundimiento ninguno, ni se ve de ello el menor indicio en sus cimientos, pilares y torres.

¿Será que las condiciones de su construcción sean por sí solas la causa? No; porque desde principios del siglo XIII, en que se edificó la catedral, hasta ahora, han transcurrido algunos siglos más de los que se necesitan para que un edificio se desplome por falta de condiciones constructoras.

¿Será que sus materiales sean de tan mala clase y condición que se pulvericen, desmoronen ó agrieten por efecto de la acción que sobre ellos hayan ejercido los fenómenos atmosféricos? Tampoco; porque allí están y se ven en el exterior de la catedral sin más deterioro que el naturalmente ejercido por la acción del tiempo, y porque los sillarejos de los pilares desmontados, allí están también hacinados alrededor de la iglesia y en natural estado de conservación.

¿Será entonces que en la catedral se hayan hecho, con bastante posterioridad á su primitiva fábrica, algunas reparaciones ó adiciones mal entendidas y que haya estado abandonada por algún tiempo sin recorrerse la obra de la iglesia? Estas son precisamente las causas que han colocado en la situación que hoy se encuentra á la catedral de León”<sup>33</sup>.

Deducimos que para Cruzada Villaamil los responsables de que la construcción presentara un aspecto tan calamitoso eran los arquitectos que se habían hecho cargo de las labores de conservación de la catedral. Concretamente sería Matías Laviña la persona cuyas iniciativas criticaría más<sup>34</sup>, pasando revista a cada una de las partes del edificio que habría que intervenir antes de que todo se viniera abajo. El hastial que definió como “fachada lateral del Mediodía” era uno de los puntos que más le preocupaban después de que el facultativo apenas señalado hubiera demolido la fachada anterior. Debido a las revueltas de 1843 se produjeron una serie de daños en esta parte de la construcción, algo que se vio acrecentado por los problemas mencionados relacionados con los empujes de la bóveda. Efectivamente, al quitar los pináculos y agujas que descansaban encima de los contrafuertes se privó a estos de una resistencia que su delgadez, de otra manera, no les habría permitido tener, con el resultado de que la estructura entera de la catedral corría el peligro de un fatal colapso en cualquier momento<sup>35</sup>. Lo mismo sucedía con las grietas abiertas en los arcos torales, algo sobre lo que Cruzada Villaamil se lamen-

<sup>33</sup> CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. “Restauración de la Catedral de León”. *El Arte en España. Revista quincenal de las artes del dibujo*, 1863, vol. 2. pp. 285-286.

<sup>34</sup> No obstante, Cruzada Villaamil menciona en una nota al pie que la identidad de Laviña le fue revelada poco antes de redactar su artículo, pues cuando visitó por primera vez la sede leonesa en calidad de director de *El Arte en España* “ignoraba hasta el nombre del arquitecto que la dirigía; me eran desconocidos los trámites que hubiera seguido el expediente antes de comenzarse la obra, no tenía más antecedentes que haber estado algunas horas en la catedral, contemplando, no sé si con dolor ó con ira, ó con las dos cosas, las obras de restauración y el peligroso estado de la catedral.” CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Op. cit.*, p. 286.

<sup>35</sup> CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Op. cit.*, pp. 295-298.

tó especialmente porque los restauradores parecían más interesados en construir unas nuevas fachadas para el templo antes que asegurar los puntos más elementales dentro de su estructura<sup>36</sup>. Lo que había hecho que esta primera fase de la restauración fracasara, según sus propias palabras, era que “no se ha comprendido el mecanismo de la construcción ojival [...] no se ha atajado el mal allí donde residía, y se ha empezado a destruir sin saber los resultados que había de producir la demolición que se efectuaba”<sup>37</sup>. Así las cosas, propuso un cambio radical en el modo en que la administración se había hecho cargo de este proyecto, de manera que se aumentaron los fondos destinados a la restauración para poder contratar “a un arquitecto versado en este género de arquitectura” que fuera capaz de tomar como referencia “las restauraciones de la Santa Capilla y de Nuestra Señora de París”<sup>38</sup>; es decir, un técnico que se hubiera formado a la sombra de lo postulado por Viollet-le-Duc y sus seguidores. Es importante este detalle porque permitirá comprender por qué años más tarde el propio Viollet daría su opinión sobre este proceso de restauración. Ante este estado de cosas, Cruzada Villaamil concluía con un cierto catastrofismo:

“Repetimos y aseguramos que siguiendo como hasta aquí, sin reforma alguna, la actual restauración, la catedral de León se HUNDIRÁ y la habrémos perdido para siempre. Y téngase en cuenta que no somos nosotros los únicos que esto decimos, porque autorizadas personas (*extranjeras por desgracia*) opinan del mismo modo, y, lo que es más doloroso, quizá lo digan algún día en su idioma. [...] Ponemos por fiador irrecusable de nuestro augurio a la misma catedral. Suceda ahora lo que Dios quiera; nuestra conciencia está tranquila porque hemos cumplido con ella”<sup>39</sup>.

Este artículo tan incendiario tuvo la repercusión y las consecuencias que Cruzada Villaamil había imaginado y deseado. En efecto, las críticas dirigidas a su per-

<sup>36</sup> CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Op. cit.*, p. 298. Sobre esta cuestión de las fachadas remitimos a NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León*. Barcelona: Estudios A-Pro Arte, 1977. El mismo autor abordó el tema de la controvertida fidelidad de estas intervenciones a las partes que aún se mantenían en pie en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito”. En VV. AA. *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1990, pp. 17-66.

<sup>37</sup> CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Ibidem*.

<sup>38</sup> CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Op. cit.*, p. 300. Es importante tener en cuenta que, debido a la admiración que despertaba lo francés en España en estas fechas, y más concretamente la personalidad de Viollet-le-Duc, estas dos construcciones se tomaron como auténticos referentes por parte de los arquitectos restauradores españoles. Especialmente la catedral de Notre-Dame, en la que la colaboración de Viollet-le-Duc con Jean-Baptiste-Antoine Lassus consiguió devolverle su antiguo esplendor dejando una cierta libertad a los arquitectos, de lo que queda evidencia en las pintorescas gárgolas que adornan sus torres. Sobre este tema remitimos a una obra redactada por el propio arquitecto: GUILHERMY, Ferdinand de y VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*. París: Librairie d'architecture de Bance, 1856.

<sup>39</sup> CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Op. cit.*, p. 301.



sona por parte de algunos periódicos, como *El Eco de León* por considerar que había insultado a sus restauradores<sup>40</sup>, no impidieron que se llevaran a cabo ciertos cambios en el proyecto, antes de que se produjera el derrumbe que había vaticinado. Además la carta enviada por Viollet-le-Duc a la redacción de *El Arte en España* se consideró la prueba irrefutable de que había subrayado lo necesarias que eran sus denuncias hasta “el más autorizado de los arquitectos de la Francia”<sup>41</sup>. Entre las noticias recogidas en una de las secciones de *Variedades* del tercer tomo de *El Arte en España*, publicado en 1865, Cruzada Villaamil incluyó una nota triunfante:

“M. Violet le Duc, nos ha hecho el honor de escribirnos una carta, en la cual, prodigándonos lisonjas que no merecemos pero que no por eso dejamos de agradecer con toda nuestra alma, nos dice, entre otras cosas, que estará *siempre dispuesto, si se cree útil, á ayudar con sus consejos á los artistas encargados de la restauración, en el caso de que estos quisieran recurrir a él*”<sup>42</sup>.

Para muchos eruditos hispanos supuso una vileza la mera idea de tener que recurrir a un arquitecto extranjero a la hora de llevar a cabo esta empresa, como si el asesoramiento de Viollet-le-Duc implicara que los arquitectos españoles no eran capaces de comprender por sí mismos cómo debían abordar la restauración de la catedral<sup>43</sup>. Pero Viollet no era el único que compartía con Cruzada Villaamil sus preocupaciones; también el historiador G. E. Street se llevó las manos a la cabeza cuando durante una visita a la ciudad de León en 1861 observó las intervenciones de Laviña y de su taller. Al regresar a Inglaterra escribió lo siguiente:

“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 a Madrilenian architect — Senior 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

<sup>40</sup> G. C. V. “Variedades”. *El Arte en España. Revista quincenal de las artes del dibujo*, 1865, vol. 3. p. 40.

<sup>41</sup> G. C. V. *Ibidem*.

<sup>42</sup> G. C. V. *Ibidem*. Lamentablemente no se ha conservado la mencionada carta de Viollet-le-Duc, ni la incluía en ningún momento en sus artículos Cruzada Villaamil, por lo que no podemos sino conjeturar cuál sería la opinión del eminente arquitecto francés con respecto al caso de León. Parece claro que existía por su parte una generosa disposición a colaborar con la empresa si se lo pedían, algo que aunque finalmente no se llevara a término se le agradeció con su nombramiento como miembro honorario de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Este reconocimiento, en palabras de González-Varas, “suponía la aceptación institucional de la arquitectura medieval incorporada en el corpus teórico académico”. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1993, p. 142.

<sup>43</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis. “La restauración de la arquitectura románica en Castilla y León a fines del siglo XIX: el caso de San Martín de Frómista”. En VV. AA. *Perfiles del arte románico*. Palencia: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 84-85.

I had been there before he had commenced his work! In England or in France such a work would be full of risk, and might well fill all lovers of our old buildings with alarm; but in Spain there is absolutely no school for the education of architects, the old national art is 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'<sup>44</sup>.

Estas críticas, por pertenecer a autores extranjeros, fueron desestimadas en gran medida al igual que lo habían sido las de Cruzada Villaamil, con lo que los problemas que aquejaban a la *Pulchra Leonina* no hicieron más que acrecentarse. Pero aunque Matías Laviña contaba con el apoyo de algunos periódicos como el mencionado *El Eco de León*, que se manifestaba en contra de tener que recurrir a un arquitecto foráneo, no sucedía lo mismo con otros a los que no les importó criticar sus decisiones a pesar de ser leoneses como el anterior. Hablamos por ejemplo de *El Anunciador Leonés*, que en julio de 1859 publicó un encendido artículo de Martín de Ochoa, quien se encontraba enemistado con Matías Laviña hasta el punto de que este último no dudó a la hora de acusarle de no poseer un título de arquitecto reconocido por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, un insulto que llevó a Ochoa a defenderse en esta misma publicación<sup>45</sup>. Para él la solución que Laviña había propuesto para el tema de los empujes, y su decisión de eliminar los pináculos situados sobre los contrafuertes, eran de todo punto inadmisibles y no servirían más que para adelantar el derrumbe de la construcción:

“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 desaparezan quedan destruidas las fuerzas, porque en los edificios góticos estuvo y está admitida la practica de disminuir el grueso de los machones para dar hermosura y lozanía a la obra”<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> STREET, George Edmund. *Some account of Gothic architecture in Spain*. John Murray. Londres, 1865, pp. 105-106. Versión digital disponible para consulta en el siguiente enlace perteneciente a Google Books: [http://books.google.es/books?id=hdtNAAAAMAAJ&dq=street+gothic+architecture&chl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.es/books?id=hdtNAAAAMAAJ&dq=street+gothic+architecture&chl=es&source=gbs_navlinks_s)

<sup>45</sup> “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”. OCHOA, Martín de. “El Arquitecto”. En *El Anunciador Leonés*, 10 de agosto de 1859, II, 122. En GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>46</sup> OCHOA, Martín de. “Temores sobre el derribo de los chapiteles que rodean la copula de la Catedral”. En *El Anunciador Leonés*, julio de 1859. Estos artículos, como apunta Ignacio González-Varas, no se conservan, pero podemos conocer parte de su contenido gracias a una carta enviada por el propio Matías Laviña a Antonio Ibarrola el 26 de julio de 1859, claramente indignado por los ataques dirigidos por Ochoa a su proyecto. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *Ibidem*.

La preocupación por la estabilidad de la Catedral de León siguió siendo una constante en la prensa en los siguientes años, aun cuando no se acusara directamente a Matías Laviña de aquella precariedad. La *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, al poco de haber visto la luz en 1867, publicó un artículo titulado *Arquitectura. Restauración de la Catedral de León*, en el que se denunciaba el precario estado que presentaba la obra. Aunque la “fachada del Mediodía” había sido intervenida bajo las órdenes de Matías Laviña la construcción corría el riesgo de quedar abandonada, debido a la escasez de fondos destinados a su restauración:

“Cuando mas grande era el deseo experimentado por todos los que conocen la importancia del edificio en cuestion, de ver aquella terminada, sucede que la carencia de fondos obligará a suspenderla. Parece que las cantidades facilitadas por el gobierno se han consumido, y que solo á duras penas se ha podido llegar hasta el presente, sin que se haya adoptado tan enojosa resolucion. Mas segun nos informan no será posible aplazarla por mas tiempo, creyéndose que la suspensión habrá de comenzar desde el 31 del corriente”<sup>47</sup>.

El riesgo de un hundimiento, al no encontrarse trabadas las diferentes partes en las que se estaba trabajando más que por una armadura de pino, resultaba más preocupante que nunca. El autor anónimo del artículo consideraba un fracaso nacional “que se viera arruinada por completo una de las fábricas ojivales más notables de la Península” y que se defraudasen al mismo tiempo “las legítimas esperanzas de cuantos se preocupan del esplendor de las artes”<sup>48</sup>. Por fortuna la implicación de instituciones como la Comisión Central de Monumentos y la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando consiguió que el gobierno no se desentendiera del proyecto. Un mes más tarde, de nuevo en la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, se incluía una nota en una sección, que llevaba por título *Crónica General*, anunciando las nuevas disposiciones al respecto:

“Hemos sabido con gusto que el Gobierno ha dictado una Real orden concediendo 4.000 escudos para la continuacion de las obras de restauración emprendidas en la catedral de Leon. Nos felicitamos de que hayan sido atendidas las indicaciones elevadas á la superioridad por personas autorizadas, á fin de que no se interrumpiesen aquellos trabajos, que como en otro número dijimos, se hallan muy adelantados”<sup>49</sup>.

Dos meses más tarde, de nuevo en esta revista, aparecieron unas líneas dedicadas a este mismo tema, aunque en este caso se centraban en la figura del archi-

<sup>47</sup> ANÓNIMO. “Arquitectura. Restauración de la Catedral de León”. *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, 13 de octubre de 1867, 53, p. 18.

<sup>48</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

<sup>49</sup> ANÓNIMO. “Crónica General”. *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, 21 de noviembre de 1867, 58, p. 110.

recto director del proceso de restauración. Se trataba de una necrológica de Matías Laviña, publicada el 28 de enero de 1868, en la que se ensalzaba la labor que llevó a cabo en León de una manera mucho más calurosa que lo que había hecho antes Cruzada Villaamil. Así, mencionaba ciertas obras escritas por Laviña, como *Neografía de i lacunari*, y la restauración de edificios como el hospital y la iglesia de Monserrat en Roma, además de ciertas construcciones que proyectó en esta ciudad y en Logroño. Pero la Catedral de León aparecía como el faro de su existencia, hasta el punto de que se afirmaba que sus prolongadas estancias en la ciudad fueron las responsables del deterioro de su salud. “La catedral de Leon era su ídolo”, según el autor anónimo de este texto, “y lo que le preocupaba soñando y despierto, hasta los últimos días de su existencia”<sup>50</sup>. Sobre la opinión que mantenía la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando acerca de su trabajo realizado en la sede leonesa encontramos las siguientes reflexiones:

“La dificultad de esta obra colosal y el plan acertado con que la siguió, la inteligencia y esmero constante de vigilar en la elaboracion de todas las partes complicadas de la decoracion ojival, además de ser admirada por propios y estraños, obtuvo la completa aprobacion de los dignos individuos de la Academia, que por órden superior fueron a inspeccionarla”<sup>51</sup>.



Fig. 3. *Ortografía de la fachada sur de la Catedral de León (brazo crucero) que se propone para su reconstrucción*. Matías Laviña Blasco. 1863.

<sup>50</sup> ANÓNIMO. “Necrología. Don Matías Laviña”. *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, 28 de enero de 1868, 67, p. 242.

<sup>51</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

A la muerte de Laviña en 1868 surgió el problema de qué arquitecto sería el elegido para continuar sus pasos en León. La *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica* nos permite seguir de cerca este proceso. El 3 de marzo de 1868, en la sección dedicada a la arquitectura, apareció recogida la siguiente noticia: “El arquitecto D. Andrés Hernández Callejo, bajo cuya dirección se hizo la restauración de la basílica de Avila, ha sido nombrado para encargarse de las obras de la catedral de León”<sup>52</sup>. Como veremos, la auténtica aportación de Hernández Callejo a esta empresa restauradora consistió en una mayor supervisión de los fondos con los que se contaba, además de instaurar de nuevo un orden que no había sabido aportar Laviña.

También en la sección *Correspondencia Artística* se habló del proceso de restauración, señalando que el obispo leonés no había querido que se interrumpieran las obras tras el fallecimiento de Matías Laviña, “pues diseminados los operarios que en ella trabajan, y que estando ocupados en ella desde su principio, están perfectamente impuestos en esta clase de trabajos, sería luego difícil volverlos a reunir”<sup>53</sup>. Sin embargo, parecía inevitable que, una vez más, se paralizara la empresa, más por motivos económicos que por la ausencia de un arquitecto responsable. El afán por continuar las obras no podía luchar contra la escasez de fondos:

“Sin embargo, esto tendrá que suceder, si el Gobierno no consigna alguna cantidad de importancia, pues el empeño asciende hoy á cerca de 7.000 duros, sin contar algunas partidas que están sin pagar. Cuando el Gobierno consignó los últimos 4.000 duros, ya se tenía el mismo empeño de hoy; pero no pudo dedicarse nada á amortizarlo, pues entonces ya hace tiempo que hubiera habido que parar. Así, yo espero, que si para fin de mes no se consigna nada de esto, se suspenderá”<sup>54</sup>.

Estos contratiempos no desanimaron a Andrés Hernández Callejo. Lo primero que hizo tras tomar posesión de su nuevo cargo fue solicitar personalmente al Gobierno las cantidades mencionadas, pidiendo por lo menos que se suministrara lo que se le había prometido en su momento a Matías Laviña para intervenir cuanto antes en las partes que corrían mayor peligro. La *Crónica General* del 10 de marzo de 1868 se hizo eco de cómo este facultativo, en la misma semana de su nombramiento, consiguió que el Ministro de Hacienda atendiera a sus peticiones, atrayendo incluso la atención de los monarcas:

“En la noche del 27 se presentaron al señor ministro de Hacienda los señores senadores y diputados de Leon, acompañados del nuevo arquitecto de la cate-

<sup>52</sup> ANÓNIMO. “Arquitectura”. *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, 3 de marzo de 1868, 72, p. 335.

<sup>53</sup> ANÓNIMO. “Correspondencia Artística”. *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, 3 de marzo de 1868, 72, p. 333.

<sup>54</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

dral, con el fin de suplicarle confirmase los fondos extraordinarios que para las obras de ella les había ofrecido con gran interes el Sr. Barzanallana. El señor ministro escuchó benévolamente a dichos señores, y las breves apremiantes consideraciones que expuso el Sr. Hernandez Callejo en pró de un edificio que se considera por propios y extraños una de las maravillas de las artes.

En la tarde del mismo día y en la del siguiente, SS. MM. expresaron al Sr. Callejo en la audiencia de despedida, y á un individuo de la comision leonesa, que tuvo la honra de presentarse en nombre de la misma, el particular interes con que miran este asunto; y en la noche del 28, en la comision de presupuestos, un diputado de Leon propuso se consignase en el presupuesto próximo la cantidad pedida por el señor Laviña, como urgente para ocurrir á lo mas esencial y apremiante de la restauración. El señor ministro dispuso que se tomase nota de la proposicion”<sup>55</sup>.

Tres meses más tarde, en el número del 24 de junio de 1868 de la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, encontramos un artículo titulado *Restauracion de la Catedral de Leon*. Recoge un texto aparecido en *La Correspondencia* en el que se pasa revista al proceso de restauración, mencionando los nombres de Matías Laviña, un “modelo de inteligencia, de modestia y laboriosidad”, de Hernández Callejo, “cuyo loco entusiasmo por el arte que profesaba son fuertes garantías de felices resultados”, y de Ricardo Velázquez, un “hombre inteligente y activo” que trabajaba como “ayudante delineante de dichas obras”<sup>56</sup>. Los problemas económicos por los que seguía pasando el taller de Hernández Callejo lo habían decidido a proporcionar parte de su propio salario para que no se detuvieran los trabajos, un altruismo que imitaron sus admirados obreros:

“Las obras de restauracion de la magnífica catedral de Leon continúan, aunque lentamente, según cartas que tenemos á la vista, sin interrupción hasta el presente. Poco ha faltado para que la sufriesen, pues agotados los recursos pecuniarios, se vió aquel señor obispo en la necesidad de dar las órdenes para la suspension de los trabajos; pero entonces el arquitecto director Sr. Hernandez Callejo, resolvió continuarlas por cuenta de sus modestos honorarios devengados, mientras el Gobierno de S. M. proporcionaba fondos para sufragar los gastos. Así lo ha hecho, sosteniendo durante cuatro semanas, ochenta y tantas familias; y como los rasgos generosos nunca dejan de producir fruto, los opera-

<sup>55</sup> ANÓNIMO. “Crónica General”. *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, 10 de marzo de 1868, 73, pp. 350-351.

<sup>56</sup> ANÓNIMO. “Restauracion de la Catedral de León”. *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, 24 de junio de 1868, 86, p. 187. Ricardo Velázquez Bosco será el autor de algunos de los planos más interesantes de la Catedral de León, de cuya restauración se había hecho cargo a la muerte de Laviña confiando en ser nombrado su sucesor pese a que sus 25 años carecía de título. El nombramiento de Hernández Callejo dio al traste con sus aspiraciones, convirtiendo a Velázquez Bosco casi de manera inmediata en uno de sus mayores rivales dentro mismo de la obra de la catedral. RIVERA, Javier. *Op. cit.*, p. 196.

rios, entusiasmados con el ejemplo de su director, se han brindado á fiar otras cuatro semanas, y ha habido quien ha ofrecido hasta seis meses<sup>57</sup>.

No obstante, estos generosos gestos no bastaron para que Hernández Callejo se mantuviera mucho tiempo en el cargo. Exactamente un mes más tarde de que apareciera este artículo en la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, el 24 de julio de 1868, para ser exactos, tuvo que abandonar las obras de la Catedral de León, debido en buena medida a una serie de desacuerdos que se habían producido con el cabildo y a la intervención de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. A pesar de que esta institución lo había apoyado en su momento, cuando se puso de su parte para convencer al Gobierno de que siguiera costeando la restauración, el informe suscrito por Juan Bautista Peyronnet, José Amador de los Ríos y Antonio de Cachavera, emitido después de que visitaran la obra de la catedral, logró que Hernández Callejo cesara a los cuatro meses de ponerse a la cabeza del equipo<sup>58</sup>.

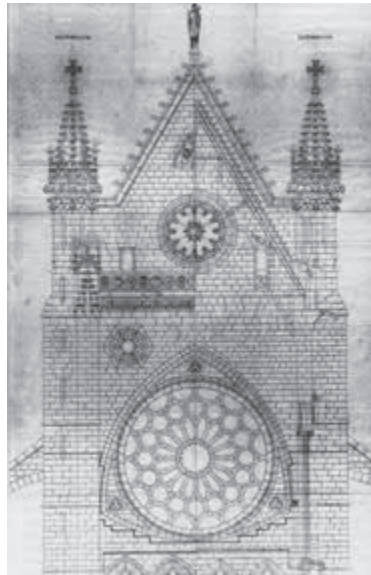


Fig. 4. *Alzado interior y exterior del Hastial*. Juan de Madrazo. 1879.

<sup>57</sup> ANÓNIMO. *Ibidem*.

<sup>58</sup> Conviene recordar que Hernández Callejo también redactó un escrito que recogía su opinión acerca de esta polémica, titulado *Defensa de la Administración Facultativa ejercida en las obras de restauración de la Catedral de León por el Arquitecto Director que fue de las mismas Don Andrés Hernández Callejo*. Se publicó un año más tarde, en 1869. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. "Los Nuevos Maestros Mayores: Los Arquitectos Restauradores de la Catedral de León". En VV. AA. *La Catedral de León. El sueño de la razón*. León: Caja España, 2001, p. 105.



En los siguientes años ocuparon su puesto arquitectos como Juan de Madrazo, seguramente el que dejó la huella más francesa en esta obra por haberse formado en el círculo de Viollet-le-Duc y ser, además, amigo personal suyo. Madrazo aplicó en este caso las teorías racionalistas que tanto se habían alabado en las restauraciones de Notre-Dame de París, siendo muy meritorio el sistema de encimbrado que dispuso para detener el deterioro de las bóvedas más altas<sup>59</sup>. Sus sucesores, Demetrio de los Ríos y Juan Bautista Lázaro, se mantuvieron en esta misma estela, concentrando sus esfuerzos en devolver a la Catedral de León lo que en los círculos violettianos se denominaba “su aspecto prístino”; es decir, el aspecto idealizado que pensaban que debería de haber tenido en el momento en que se levantó.

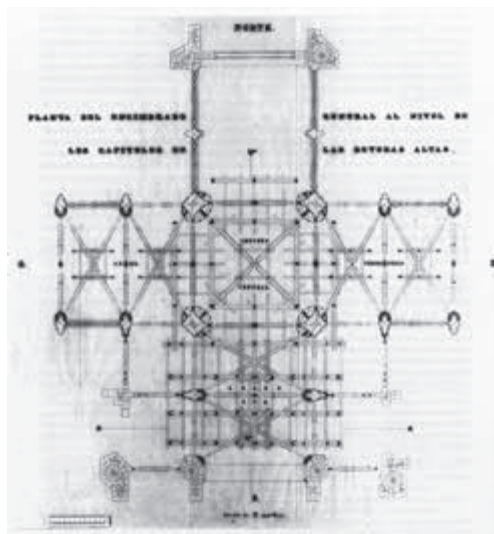


Fig. 5. *Planta del encimbrado general al nivel de los capiteles de las bóvedas altas.*  
Juan de Madrazo. 1874.

Sobre estas últimas etapas en la restauración de la *Pulchra Leonina* no aportamos referencias aparecidas en la prensa del momento, dado que cronológicamente excede el ámbito del reinado isabelino al cual se circunscribe el presente estudio. Baste decir que durante los reinados de Amadeo de Saboya, de Alfonso XII y de Alfonso XIII siguieron publicándose numerosos artículos relacionados con la sede leonesa. Merecen una especial atención los que vieron la luz en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, firmados por autores como Ávalos y

<sup>59</sup> GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *Op. cit.*, pp. 105-107.

Ruiz de Salces, y ya entrado el siglo XX por otros como Repullés y Vargas y Menéndez Pidal<sup>60</sup>. Todos ellos dan buena cuenta de cómo la Catedral de León, a la vez que su esplendor arquitectónico, recuperaba su merecida categoría de icono de la Edad Media, siendo abrazada por los españoles como un emblema de su pasado.

#### 4. CONCLUSIONES

Podemos afirmar sin lugar a dudas, en relación con los artículos que hemos recogido, que si no se hubiera intervenido tan activamente en la Catedral de León el aura que todavía hoy rodea a esta construcción no existiría. En primer lugar por culpa de la precaria situación que estaba atravesando antes de que los primeros arquitectos decidieran hacerse cargo de ella, y en segundo lugar porque el interés que se despertó entre la opinión pública se debía sobre todo a las labores de restauración que se estaban llevando a cabo. La idea de seguir periódicamente a través de las publicaciones artísticas las sucesivas intervenciones en la catedral convirtió este asunto en una cuestión nacional. Las demás catedrales góticas aparecían mencionadas como los paradigmas de la construcción en la época medieval, pero no suponían un reto, porque por lo general se encontraban en mejores condiciones que la de León. Lo que encontramos sobre Burgos, Toledo y Sevilla son descripciones, a menudo muy laudatorias, pero carentes de toda la polémica que hemos recogido sobre el caso leonés en lo tocante a los fondos concedidos por el Gobierno, el relevo de los arquitectos que se encargarían de dirigir las obras, los planteamientos más o menos criticables que se ponían en práctica... unas cuestiones que veían la luz en las revistas y sobre las que después se debatía en los clubes y los ateneos y se discutía en instituciones como la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, de la que ya hemos visto cómo se involucró en diferentes momentos dentro del proceso de restauración. El hecho de que la *Crónica General* del 10 de marzo de 1868 recoja la reunión de Hernández Callejo y demás personalidades de la sede leonesa con Isabel II constituye una prueba irrefutable de hasta qué punto la Catedral de León fue casi una cuestión de estado y un tema que estaba en boca de todos, incluso de la monarquía, por no hablar de autores extranjeros cuyos puntos de vista eran tenidos por ley, como ocurría con Viollet-le-Duc.

Al convertirla en un símbolo nacional no se le estaba devolviendo solamente la importancia que merecía, sino que se reivindicaba además la gloria de una Espa-

<sup>60</sup> AVALOS, Simeón. "Proyecto de reedificación del Hastial Oeste de la catedral de León". En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1886, pp. 233-244; RUIZ DE SALCES, Antonio. "Proyecto de vidrieras pintadas para la catedral de León formado por el arquitecto D. Demetrio de los Ríos". En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1899, pp. 138-144; REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María. "Necrología de Juan Bautista Lázaro". En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1919, 257-263; y MENÉNDEZ PIDAL, Luis. "La catedral de León". En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1962, pp. 25-28.

ña para la que las catedrales de la Edad Media eran la cristalización de las aspiraciones de una época que había que recuperar a toda costa. Así, desligándolas de la supuesta oscuridad que le había sido injustamente adjudicada durante siglos, se devolvía a la vida a uno de los mitos culturales más apreciados por los artistas adscritos al movimiento romántico.