

# GLORIA, ALABANZA Y PODER

Cabildos catedrales hispánicos  
en la Época Moderna

Emilio Callado Estela (ed.)





Las revistas fueron parte del proyecto de investigación La Ciudad Blanca que  
las revistas y revistas de la Universidad de la Ciudad de México y de la  
Ciudad de México y de la Universidad de la Ciudad de México.

GLORIA, ALABANZA Y PODER  
CABILDOS CATEDRALES HISPÁNICOS EN LA ÉPOCA MODERNA

Emilio Callado Estela  
(ed.)

El libro es el resultado de un proyecto de investigación que se desarrolló en  
el marco del programa de estudios de la Universidad de la Ciudad de México  
y de la Universidad de la Ciudad de México. El libro es el resultado de un  
proyecto de investigación que se desarrolló en el marco del programa de  
estudios de la Universidad de la Ciudad de México y de la Universidad de la  
Ciudad de México. El libro es el resultado de un proyecto de investigación  
que se desarrolló en el marco del programa de estudios de la Universidad de  
la Ciudad de México y de la Universidad de la Ciudad de México.

El libro es el resultado de un proyecto de investigación que se desarrolló en  
el marco del programa de estudios de la Universidad de la Ciudad de México  
y de la Universidad de la Ciudad de México. El libro es el resultado de un  
proyecto de investigación que se desarrolló en el marco del programa de  
estudios de la Universidad de la Ciudad de México y de la Universidad de la  
Ciudad de México. El libro es el resultado de un proyecto de investigación  
que se desarrolló en el marco del programa de estudios de la Universidad de  
la Ciudad de México y de la Universidad de la Ciudad de México.





CEU  
Universidad  
Cardenal Herrera

Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación *La Catedral Barroca. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España (HAR2016-74907R)

© EMILIO CALLADO ESTELA, (ed.), 2021

© RESTO DE AUTORES, 2021

EDITOR: RAMIRO DOMÍNGUEZ HERNANZ

© Imagen de cubierta: *La consagración de San Ambrosio como arzobispo*, J. de Vladés Leal (ca. 1673), Museo del Prado

C/ San Gregorio, 8, 2, 2ª Madrid  
España  
[www.silexediciones.com](http://www.silexediciones.com)

ISBN: 978-84-18388-37-8  
Depósito Legal: M-18994-2021

Colección: Sílex Universidad-Historia

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 372 04 97)

## CONTENIDO

### PRÓLOGO

II

### INTRODUCCIÓN

17

LOS SUBCOLECTORES APOSTÓLICOS EN  
LOS CABILDOS CATEDRALES ESPAÑOLES EN  
LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI: FUNCIONES Y DISFUNCIONES  
*Ignasi Fernández Terricabras*

21

LOS CABILDOS CATEDRALICIOS EN ARAGÓN DURANTE  
LA EDAD MODERNA

*José Manuel Latorre Ciria*

65

DE OBISPOS Y CABILDOS VALENCIANOS.  
CONFLICTIVIDAD EPISCOPOCAPITULAR EN SEGORBE DURANTE  
EL SIGLO XVII

*Emilio Callado Estela*

117

LOS CONFLICTOS ENTRE OBISPO Y CABILDO  
CATEDRALICIO DE MURCIA TRAS EL CONCILIO DE TRENTO  
(1583-1606)

*Antonio Irigoyen López*

165

LA GRACIA, LA SANGRE Y EL DINERO:  
EL CLERO CAPITULAR ANDALUZ ENTRE LOS AÑOS 1550 Y 1750

*Antonio J. Díaz Rodríguez*

229

LA SANTA IGLESIA DE TOLEDO Y EL EJERCICIO  
DE LA PRIMACÍA EN LOS CABILDOS CATEDRALICIOS ESPAÑOLES

*Ramón Sánchez González*

277

SILUETAS CATEDRALICIAS, FÁBRICAS SACRALIZADAS  
Y DE PODER EN LA CASTILLA MODERNA

*Javier Burrieza Sánchez*

369

CABILDOS Y CULTURA ESCRITA:  
LIBROS Y LIBRERÍAS DE LOS CAPITULARES  
DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EN EL SIGLO XVI

*Arturo Iglesias Ortega*

451

LA FORMACIÓN DE LOS CABILDOS.  
EL CASO DE LA IGLESIA DE SANTA MARTA  
EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

*Leticia Pérez Puente*

547

CONGENSIS ET ANGOLENSIS  
EL PRIMER CABILDO CATEDRALICIO  
EN ÁFRICA CENTRAL (1596-1704)

*Hugo Ribeiro da Silva*

581





# SILUETAS CATEDRALICIAS, FÁBRICAS SACRALIZADAS Y DE PODER EN LA CASTILLA MODERNA<sup>1</sup>

Javier Burrieza Sánchez

Universidad de Valladolid

Si nosotros viajamos de Valladolid a Madrid en el AVE y pasamos por Segovia, debemos “pensar históricamente” como nos pedía Pierre Vilar y apreciar las siluetas jerarquizadas de la ciudad, menos afectada en su casco histórico por la transformación contemporánea de los núcleos urbanos. Quizás si paseamos por dentro de la bella Segovia, no podemos comparar algo de lo que nos podemos dar cuenta si nos alejamos o nos encontramos en el mencionado medio de transporte: la catedral del siglo XVI es el gran edificio de la ciudad, es el que define su silueta, a pesar del incendio de su torre en 1614; por supuesto frente a la fortificación, ese Alcázar reconstruido. Esta misma hipótesis la podemos convertir en conclusión si nos acercamos a Salamanca. Poco importa el camino. Siempre aparece la catedral nueva, con su gran torre, solamente tratando de rivalizar con ella –y este apunte también es interesante– las torres de la iglesia del antiguo Real Colegio del Espíritu Santo, el gran edificio de la Compañía de Jesús en la ciudad del Tormes, lo que hoy denominamos la Clerecía y sede de la actual Universidad Pontificia de Salamanca. En realidad, el colegio de la Compañía se muestra como institución capaz de competir, en la demostración de su poder, con el del cabildo catedralicio salmantino aunque en fecha más tardía de la que podríamos imaginar según explica en una

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación *La catedral Barroca. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España (HAR2016-74907-R).

reciente obra Cristo José de León<sup>2</sup>. De forma semejante, se aprecia en Toledo, entre el colegio de los jesuitas y la catedral primada.

Incluso, en una ciudad con una catedral inconclusa como Valladolid, que ha carecido dramáticamente de una historia asentada de sus torres, la actual de las campanas —concluida en el siglo XIX tras el hundimiento de la que llamaban la “Buena Moza” en 1841— se puede divisar desde multitud de lugares, porque la nueva colegiata que se transformó en catedral y de la cual había trazado los planos Juan de Herrera, se empezó a construir, sustituyendo a la colegiata medieval, en el punto más elevado de una ciudad sin cuevas. Las fábricas de las catedrales no pueden pasar desapercibidas en el nuevo análisis de la historia social de las ciudades, plasmado también en el urbanismo.

El que fue deán de la catedral de Valladolid, Carlos Martín Manjarrés, subrayaba la importancia de estos edificios —la “ecclesia cathedralis”, la “iglesia de la cátedra”— en la historia de Europa<sup>3</sup>. Indicaba, en lo que tituló como “La llamada de las catedrales”, que estas magníficas construcciones, que se apreciaban como hemos visto en el urbanismo, habían sido esenciales para el nacimiento de unas nuevas instituciones para la cultura y la enseñanza como fueron las universidades<sup>4</sup>. Que además, en sus pórticos y atrios, con la representación de los autos y misterios, había nacido el teatro moderno, aquel que en muchas ocasiones será atacado, siglos después, por los predicadores —el magistral de los cabildos era uno de estos predicadores—, porque contemplaban al teatro como un claro rival<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Cristo José de León Perera, *La Compañía de Jesús en la Salamanca universitaria (1548-1767). Aspectos institucionales, socioeconómicos y culturales*, Salamanca, 2020; Ídem, *La Compañía de Jesús en Salamanca (1548-1767). Vida cotidiana entre la misión y la universidad*, Salamanca, 2018.

<sup>3</sup> Carlos Martín Manjarrés, “La llamada de las catedrales”, *El Norte de Castilla*, (12 enero 1996), p. 33.

<sup>4</sup> Sobre la Universidades, Margarita Torremocha Hernández (Coord.), *El Estudio General de Palencia. Historia de los ocho siglos de la Universidad Española*, Valladolid, 2012, especialmente los trabajos de Asunción Esteban y María Jesús Izquierdo, “Palencia en la Edad Media, una ciudad de señorío eclesiástico”, en *El Estudio General...*, pp. 21-46; María Jesús Fuente Díez, “El nacimiento de la Universidad de Palencia en el contexto de las Universidades europeas”, en *El Estudio General...*, pp. 69-90.

<sup>5</sup> Andrés Amorós y José María Díez Borque, Ana María Álvarez Pellitero, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, 1999. Curiosamente las grandes historias eclesiásticas de las sedes catedralicias de los obispos utilizan la denominación de *Teatro Eclesiástico* o *Teatro Clerical*. No era un término ajeno: cfr. *Teatro Eclesiástico de las Iglesias*

Atrios y pórticos que abrían nuevos espacios y orientaciones en las ciudades aunque entonces no existía tanta conciencia de los juegos de perspectivas como se mostró después. Dentro de las catedrales, este clero que le servía, contaba con una misión de alabanza a Dios y en el rezo del oficio de las horas, se irá produciendo la transformación del arte y la producción musical, en este caso, litúrgica. Allí se habrían de desarrollar algunas de las revoluciones musicales —la de la polifonía por ejemplo—<sup>6</sup>. Las catedrales, su proceso de construcción que articula la actividad económica de un núcleo urbano, asumen también las revoluciones en la estética de la construcción, así como en su experimentación: el juego de los volúmenes, el papel de la luz, la recuperación de la antigüedad clásica en las formas arquitectónicas<sup>7</sup>.

En una sociedad sacralizada pero también clericalizada como era aquella, las catedrales —como luego serán los templos en las misiones o reducciones de las Indias por ejemplo— se convertirán en una tarea colectiva y no solo de un ámbito privilegiado en una sociedad estamental como era el clero, y de una elite dentro del clero como era el capitular. Por eso, no es solo un hito esencial de la vida gremial sino que las catedrales polarizan las relaciones con otras instituciones: ya hemos hablado de las universidades, podríamos hacerlo del ámbito levítico con los monasterios y conventos —sobre todo con los grandes predicadores de las órdenes mendicantes y clérigos regulares (jesuitas)

*Metropolitanas y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus arzobispos y obispos y cosas memorables de sus sedes al muy católico, piadoso y poderoso Señor Rey Don Filipe Quarto de las Españas y Nuevo Mundo... por el Maestro Gil González Dávila. Tomo primero que contiene las iglesias de Santiago, Sigüenza, Ilaén, Murcia, León, Cuenca, Segovia y Valladolid*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1645; *Teatro Clerical, apostólico y secular de las Iglesias Catedrales de España, desde la fundación primitiva y predicación del Evangelio por el apóstol Santiago y sus discípulos y preeminencia de el estado eclesiástico, secular al regular. Parte primera contiene la Historia Secular y Eclesiástica de la Ciudad de Palencia y las vindicias del Patrón de esta Santa Iglesia. San Antolín Mártir Regio, por el Doctor Don Pedro Fernández del Pulgar, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia de Palencia y Coronista mayor de Indias por la Magestad Católica de Carlos Segundo*. En Madrid, por la viuda de Francisco Nieto, 1679.

<sup>6</sup> Tomás Marco, *Historia cultural de la música*, Madrid, 2008; Luigi Garbini, *Breve historia de la música sacra*, Madrid, 2009.

<sup>7</sup> Uno de los libros esenciales para conocer la catedral española es la obra del profesor Pedro Navascués Palacio, *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*, Barcelona, 2004. M.Á. Castillo Oreja (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001.



que no faltaban en la vida catedralicia— sino también con la propia Monarquía —en este caso Monarquía católica—, con las instituciones del gobierno municipal —la Ciudad, el corregidor, los regidores— e incluso, con el mundo de la justicia como representantes en sus audiencias y chancillerías de alguna manera, de la autoridad del Rey —es el caso de la Real Audiencia y Chancillería con el cabildo catedralicio de Valladolid—.

Hablaremos de las catedrales como hitos y metas de peregrinaciones y la concentración de estos peregrinos condicionaron sus formas de construcción, sus rutas físicas dentro de su espacio. Las catedrales articulan los caminos, en una sociedad en que no se viaja por placer. Articulan también las mentalidades, las percepciones, definen los anhelos, las inquietudes y los miedos de la sociedad que las construye, que las destruye, que las transforma, que las reemplaza. Como indica el mencionado deán de la Catedral de Valladolid, “las catedrales están gritando la trascendencia para el hombre religioso; o están fulgurando, con su estilo o estilos diversos, la historia creadora del pueblo en que están asentadas. Dudo de que haya otro monumento que de manera más completa recoja, la religión, la historia, la cultura, la identidad de un pueblo. Y que mejor sea su símbolo”.

#### UN RECORRIDO POR EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN

La construcción de una catedral abarca numerosos siglos, pudiendo encontrar en muchos de ellos la variación estética de los estilos, la sucesión de la interpretación de los mismos a lo largo del tiempo. Los historiadores analizamos la funcionalidad de ese gran edificio, que representa cambios políticos de un territorio, quizás como ningún otro. El minarete de la mezquita mayor de Sevilla, incluido en la actual, popular e icónica Giralda, fue levantado en 1184 por orden

<sup>8</sup> Carlos Martín Manjarrés, *art. cit.*, p. 33. Antonio Bonet, “Las catedrales españolas en la Edad Moderna, aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado”, en *Encuentros sobre Patrimonio*, coordinado por Miguel Ángel Castillo Oreja, Santiago de Compostela, 2000, pp. 11-26; Miguel Ángel Troitiño Vinuesa, “La catedral en el contexto de la función turística de la ciudad histórica”, en *Símbolos Internacionales La Europa de las Catedrales. Conservación y gestión*, 2008, pp. 45-79.

de Abu Yagub Yusuf. En su edificación dispuso de restos y sillares que habían pertenecido, incluso, a edificios romanos. Las catedrales reflejan también una espiritualidad y sus cambios. Habitualmente, los muchos hitos de su construcción y su amueblamiento impiden hablar de un programa iconográfico único. Sin embargo, buena parte de las advocaciones de estas iglesias mayores se encuentran dedicadas a la Virgen María, protagonista también de las escenas de las arquitecturas de sus retablos mayores. La mencionada de Sevilla está dedicada a Santa María de la Sede, por ejemplo.

#### CATEDRALES EN EL TIEMPO DE PEREGRINACIÓN Y CONQUISTA

Proceso de construcción, y yo me voy a referir únicamente a los escenarios de la corona de Castilla, que tiene mucho que ver con el de conquista y expansión del propio reino de León pero sobre todo con la configuración de la mencionada corona castellana. Y aunque la consagrada a San Pedro en Jaca es considerada como la primera en el estilo románico del último tercio del siglo XI, siguiendo los criterios del llamado estilo internacional o románico francés, ésta se encontraba en camino hacia la tumba de Santiago, culminación de una ruta de peregrinación. Santiago se habría de convertir en la sanción apostólica e ideológica de la empresa que se ha conceptualizado como reconquista. Por eso, como culminación de los distintos caminos —el más conocido el francés, foco de entrada de tantas ideas, estilos y gentes—, la catedral románica de Santiago<sup>9</sup>, construida para custodiar como gran sarcófago el sepulcro del hijo de Zebedeo, debía disponerse en su construcción para la recepción de una gran cantidad de gentes, con ese deambulatorio o giro en torno a la tumba del apóstol<sup>10</sup>. Sabemos que la primera

<sup>9</sup> Antonio López Ferreiro, *Historia de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1898-1909.

<sup>10</sup> Miguel Sobrino González, *El arte en el Camino. Un recorrido artístico por el Camino de Santiago*, Madrid, 2000; E. Carrero Santamaría, *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entornos urbanos*, La Coruña, 2005; José Manuel García Iglesias (dir.), *La catedral de Santiago de Compostela*, La Coruña, 1993; Manuel Núñez Rodríguez (coord.), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000.



ubicación de esta catedral se encontraba en Iria Flavia, hasta finales del siglo XI cuando Urbano II la trasladó a Compostela, donde un templo custodiaba la supuesta reliquia descubierta. El actual edificio fue comenzado en 1075 por el obispo Peláez y fue concluida en 1128, por el impulso que habían otorgado el obispo Gelmírez y el marido de la reina Urraca de Castilla —hija del conquistador de Toledo, Alfonso VI—, Raimundo de Borgoña. Anteriormente, había sido el rey asturiano Alfonso II el Casto el que había ordenado en 829 la construcción de un templo sencillo en aquel lugar donde había aparecido el sepulcro del apóstol. Después habrían de llegar las transformaciones propiciadas por el barroco. Esta catedral del románico es de planta de cruz latina con una longitud de cien metros, recorrida por un triforio. Obra cumbre será el recientemente recuperado Pórtico de la Gloria<sup>11</sup>, la portada de la escultura del románico en el que se representa a la Ciudad Celestial del Apocalipsis que narró san Juan Evangelista.

Desde esta seo compostelana se va a influir notablemente en el resto de las catedrales gallegas, pues cuando se concluía la de Santiago, se iniciaba en 1129 la consagrada a Santa María en Lugo, dentro de la estética del románico aunque la cabecera se vio transformada en el siglo XIV, con nuevas modificaciones en centurias posteriores hasta llegar al XVIII y al remate de las torres en 1880. La consagración de una catedral no significaba el final de sus obras. La llegada de la cátedra del obispo a una ciudad episcopal como habría de ser Mondoñedo, se produjo bajo el obispado de Nuño Alfonso, a través del documento proporcionado por la reina Urraca de Castilla en el 1112. Esa consagración se va a producir en 1246 pero durante siglos las obras continuaron<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Ramón Yzquierdo Perrín, "El Maestro Mateo", *Cuadernos de Arte Español*, n.º 23 (1992), 31 pp.

<sup>12</sup> José Antonio Franco Taboada y S. Tarrío Carrodeaguas (dir.), *As catedrais de Galicia. Descripción gráfica*, Santiago, 1999.

#### CATEDRALES PARA LA CONSOLIDACIÓN DE UN REINO DE RE-CONQUISTA

El siglo XIII, centuria de las ciudades, precisamente en el reinado de Fernando III, también será el momento de la construcción de las grandes catedrales<sup>13</sup>. No solo se va a producir la unión entre Castilla y León en la persona de este monarca sino que ésta tampoco se va a deshacer en el futuro con un avance definitivo hacia Al-Andalus. El gótico se convertía desde ese momento en la estética principal para entender el lenguaje de las catedrales. Las primeras de estas características arquitectónicas fueron las de Ávila<sup>14</sup> y Cuenca antes del periodo clásico del siglo XIII con Burgos, Toledo y León, en ese orden de inicio de obras y siguiendo el modelo francés en lo que se refiere a la organización de la cabecera. ¿Es esta la Europa de las catedrales de la que habló Georges Duby<sup>15</sup>? No debemos olvidar que antes, desde el 1000 y el siglo XII existió un desarrollo de las catedrales románicas que sirvieron de base a estas nuevas que se van a construir, como ocurrió con la de Zamora, la mencionada de Santiago de Compostela o la Vieja de Salamanca, felizmente conservada junto a la Nueva.

Burgos no solamente cuenta con elementos franceses sino también con holandeses y alemanes<sup>16</sup>, dentro del camino francés a Santiago. Es un nuevo producto del reinado de Fernando III, desde 1221 —la primera piedra se situó el 20 de julio— y no se consagró hasta 1260.

<sup>13</sup> J. Fitchen, *The construction of gothic cathedrals: A Study of Medieval Vault Erection*, Chicago, 1961; Ángela Franco Mata, "Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León", *Norba-Arte* (1986).

<sup>14</sup> José Luis Gutiérrez Robledo, "La catedral gótica", en *Historia de Ávila*, vol. III, Ávila, 2006; José Luis Gutiérrez Robledo y Pedro Navascués Palacio, "Fortior abulensis. Lugar y carácter", en *Testigos*, Salamanca, 2004.

<sup>15</sup> Una obra clásica, Georges Duby, *La Europa de las catedrales (1140-1280)*, Barcelona, 1966.

<sup>16</sup> Manuel Martínez y Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866 (edición facsímil 1983); Ángel Dotor y Municio, *La catedral de Burgos*, Burgos, 1928; Teófilo López Mata, *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950; H. Karge, *Die Kathedrale von Burgos*, Berlín, 1989; Félix Palomero, *La catedral de Burgos*, Madrid, 2001; Salvador Andrés Ordaz, *La catedral de Burgos*, León, 1993; Jesús Urrea Fernández, *La catedral de Burgos*, León, 1994 (2ª edición); Lena Saladina Iglesias Rouco, "La catedral de Burgos" en Pedro Navascués y José Luis Gutiérrez (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León*, Ávila, 1994; Henrik Karge, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995.



Fernando III es un hombre esencial para entender el ámbito catedralicio medieval castellano. Como explica Navascués<sup>17</sup>, fue un monarca que contrajo matrimonio en la catedral románica de Burgos con Beatriz de Suabia, que puso la primera piedra de la catedral gótica de Toledo y que posibilitó la transformación de la mezquita almohade de Sevilla en iglesia cristiana siendo consagrada en 1252 a Santa María de la Sede. Fue purificada por el obispo de Córdoba, como anteriormente se había realizado con la de aquella ciudad, antigua capital califal. Volviendo a Burgos, estamos en plena conmemoración del VIII centenario del comienzo de su construcción, fecha que va a articular la vida cultural de la capital burgalesa a lo largo de 2021. La catedral vuelve a ser el epicentro de una ciudad, que ahora cuenta con universidad pero que siempre ha girado en torno a este monumental edificio, reclamo del turismo cultural de Burgos, foco importante de su economía. Casi cuando cierra la catedral, cierra la ciudad.

A través del obispo Mauricio se encuentra vinculada, por el arzobispo toledano Ximénez de Rada, con la Primada, además de su conocimiento de lo que estaba sucediendo arquitectónicamente en Europa<sup>18</sup>. Navascués concluye diciendo que la "catedral de don Mauricio representó entre nosotros la primera gran fábrica gótica que se levantaba en la Península"<sup>19</sup>, siguiendo los grandes modelos franceses. Poco se conoce de los maestros que la fueron desarrollando hasta que en el siglo xv llegaron los de origen alemán Hans de Colonia y su hijo Simón. Mientras que la primera etapa responde a la cabecera y a los años del mencionado obispo, la segunda corresponde al crucero y al cuerpo de la misma finalizando con su consagración en 1260. La fachada principal será en los veinte años siguientes. Se sumó el claustro, concluido hacia 1316 y las distintas capillas de su perímetro que después fueron sustituidas. Estos últimos ámbitos serán reflejo de los otros focos de poder que se asociaron a la catedral con la nobleza, el clero o los hombres de negocios de esta ciudad donde se estableció el Consulado del Mar. A su fachada del siglo XIII, en

<sup>17</sup> Pedro Navascués, *La Catedral en España...*, pp. 52, 54.

<sup>18</sup> L. Serrano, *D. Mauricio, obispo de Burgos y fundador de su catedral*, Madrid, 1922 (nueva edición, Valladolid, 2001).

<sup>19</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 90.

los días del maestro alemán Hans o Juan de Colonia, se sumaron las agujas. Lo había traído el obispo Alonso de Cartagena cuando regresaba del Concilio de Basilea en 1431. Esa fachada principal se convertía en el ámbito de recepción de los monarcas en esta catedral. También de la autoría de Colonia era el primitivo cimborrio que tuvo que ser sustituido en 1539 tras su derrumbe, por la obra de Juan de Vallejo<sup>20</sup>. Y aunque todavía no hemos hablado detenidamente de la distribución de espacios entre altar y coro, hoy en ese espacio central se ha ubicado, desde 1921, el sepulcro de El Cid y de su esposa doña Jimena, aunque esta no era la disposición original —procedían del monasterio de San Pedro de Cardeña—, de aquel que había que cerrar con siete llaves para conseguir la regeneración de España según proponía Joaquín Costa. Por eso, en el conjunto seguiremos hablando de obras hasta mediados del xviii en 1765. Se mantiene la unidad de estilo pero se integran, una vez más, numerosos elementos de nuevas estéticas.

En una catedral de peregrinos y peregrinaciones era necesario contar con las puertas y los recorridos dentro de la misma. A través de la llamada puerta de la Coronería o de los Apóstoles llegaban los peregrinos que caminaban por la calle Fernán González, entonces llamada de la "Cornería". Pasaban por debajo de la escena en la cual la Virgen y san Juan se presentaban como intercesores de un Cristo Juez. Para salvar la diferencia de altura se realizó una obra cumbre del renacimiento español, la "escalera dorada" de Diego de Siloé<sup>21</sup>. La puerta de la Pellejería hace esquina con la anterior y por ella se accedía al brazo norte del crucero desde la Puerta de la Llana. Se convertía en una alternativa a la puerta anterior, que era aprovechada por los burgaleses como lugar de paso y, por tanto, uso no religioso, desde la parte alta de la ciudad a la baja. Fue un encargo del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en 1516 al tercero de la dinastía, Francisco de Colonia. Mientras que la de la Coronería respondía al siglo XIII, la de la Pellejería era un ejemplo renacentista. En el brazo sur del

<sup>20</sup> Miguel Sobrino González, "Glorias y desgracias de los cimborrios", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 19 (2001).

<sup>21</sup> Fabio Speranza, "La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos", *Archivo Español de Arte*, vol. 74, n.º 293 (2001), pp. 19-44.



crucero, se encontraba la fachada del Sarmental, propia también del siglo XIII, muy conectada esculturalmente con las catedrales europeas. En el parteluz encontramos al obispo impulsor de esta iglesia, don Mauricio. La que resta, en la fachada principal, es la Puerta Real o del Perdón.

La sede de Toledo<sup>22</sup> tendrá que ver con la monarquía visigoda y con su etapa anterior a la invasión de los musulmanes, a lo que se sumarán importantes figuras episcopales y una rica tradición. Después se produjo la habitual sucesión entre la antigua iglesia, mezquita y nueva recristianización, disponiéndose de una primera catedral. Esencial será la fecha de 1085 con la conquista de Alfonso VI. Junto al monarca se encontraba el monje cluniacense francés Bernardo de Sedirac, según apunta el arzobispo que inició la catedral gótica, Ximénez de Rada. Bernardo de Sedirac fue el primer prelado toledano de esta nueva época, abad del monasterio más importante de Cluny en España, el de Sahagún. En las capitulaciones, los cristianos se comprometieron a respetar la mezquita mayor pero cuando el monarca salió de la ciudad, el obispo la convirtió en iglesia cristiana. Al intentar el rey corregir al prelado, el alfaquí llamado Abu Walid le convenció que no debía de hacerlo. Sobre aquella mezquita transformada en catedral, desde 1226 y de manera contemporánea a lo que estaba ocurriendo en Burgos, el arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada y Fernando III iniciaron la construcción de este imponente edificio gótico, que se despegará de las características más clásicas del mismo con una cabecera menos profunda y con la llegada de motivos arquitectónicos pertenecientes a la arquitectura islámica. El periodo de gobierno diocesano de Ximénez de Rada fue muy amplio en el tiempo, entre 1209 y 1247, hombre de Universidad en Bolonia y París, ciudad esta última en la que estuvo a su servicio el que habría de ser obispo Mauricio, el hombre inicial de la catedral de Burgos. Además Ximénez de Rada impulsó una "Crónica General" que puede ser considerada como una primera historia de España, utilizando a pesar de su condición

de cristiano, fuentes históricas y literarias árabes<sup>23</sup>. Tuvo que recalcar la primacía eclesiástica de la iglesia que albergaba su sede, frente a las aspiraciones de los arzobispos metropolitanos de Tarragona, Braga o Santiago de Compostela, desde la antigua a la nueva Hispania cristiana. Urbano II la concedió este privilegio de primacía sobre el resto de las diócesis españolas<sup>24</sup>.

Igual que Mauricio hizo en Burgos, el arzobispo toledano contó con maestros y operarios franceses aunque además este prelado había viajado a Italia y conocía las catedrales góticas de la monarquía francesa. Todo ayudó a romper con la tradición local mudéjar, desarrollando un imponente edificio en piedra. En ese largo periodo que llegó hasta que se cerraron las últimas bóvedas en 1493, en los días del cardenal Mendoza, existen nombres muy significativos como Petrus Petri, maestro que está enterrado en la misma catedral: "aquí descansa porque quien trazó tan admirable obra, no puede temer el compadecer ante la presencia de Dios". En ese momento, ya se encontraba concluida la cabecera y parte del crucero, mientras que las naves, torres y portadas serían construidas y levantadas a lo largo de los siglos XIV y XV, además del claustro. En esa última centuria llegaron a la historia constructora de esta iglesia catedral, Hanequin de Bruselas, Juan Guas y Enrique Egas, sin olvidar otras muchas construcciones en los siglos siguientes y hasta el XIX, eso sí, dentro de un cuerpo gótico catedralicio. Como habrían de ser creadas catorce capellanías se dispusieron espacios como capillas para las naves de la girola. La superficie con cinco naves se constituía como vastísima,

<sup>22</sup> Blas Ortiz, *Descripción geographica y elegantissima de la S. Iglesia de Toledo (1549)*, Toledo, 1999; Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Toledo*, León, 1975; Pedro Navascués, *La catedral Primada de Toledo*, Madrid, 2002.

<sup>23</sup> *Crónica General de España del arzobispo Don Rodrigo Jiménez de Rada*, tradújola en castellano y la continuó hasta su tiempo Don Gonzalo de la Hinojosa, obispo de Burgos, y después un anónimo hasta el año de 1454, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1893, 509 pp (Colección de documentos inéditos para la historia de España por el marqués de la Fuensanta del Valle).

<sup>24</sup> Juan Francisco Rivera Recio, "La primacía eclesiástica de Toledo en el siglo XII", en *Anthologica Annua*, n.º 10 (1962), pp. 12-87; ídem, *La Iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1208)*, 2 vols, Roma-Salamanca, 1966-1976; F.J. Hernández, "La catedral, instrumento de asimilación", en *Toledo, siglos XII-XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia*, Madrid, 1992, pp. 79-97; José Manuel Nieto Siria, *Iglesia y génesis del Estado Moderno en Castilla (1369-1480)*, Madrid, 1993; F.J. Pérez Rodríguez, *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El cabildo catedralicio (1100-1400)*, La Coruña, 1996.



queriendo abarcar al menos el solar que había ocupado la mezquita con ciento veinte metros de largo y sesenta de ancho.

A la de León se la conoce precisamente como la "Pulchra Leonina" por su cercanía con el modelo gótico francés, siendo la culminación de esta arquitectura religiosa, correspondiente en su construcción con el reinado del Rey Sabio y con un obispo que gobernó la diócesis en la segunda mitad del XIII, Martín Fernández, muy cercano al monarca como notario y capaz de alcanzar los fondos requeridos<sup>25</sup>. Tiene su origen en el solar del palacio del rey Ordoño II tras haberse producido la batalla de San Esteban de Gormaz, en los días del obispo Fruminio II. Pero fue Fernando I, primer monarca conjunto de Castilla y León, el que en 1067 dispuso la construcción de una catedral hasta llegar a la edificación actual a partir del mencionado siglo XIII. Fue un proceso lento y todo cobró más fuerza con el maestro Enrique, que murió en 1277 precisamente en Burgos porque, de aquella, también fue maestro. Continuaba el esquema de la catedral de Rheims, Chartres y Amiens con planta de cruz latina, tres naves separadas por columnas y cubiertas con bóvedas de crucería, además de la girola. En la fachada, el esquema seguía a la catedral de Chartres. Se encontraba orientada hacia el oeste, con pórtico abocinado con el correspondiente programa iconográfico del Juicio Final pero también con la devoción mariana en la Virgen Blanca. Este programa iconográfico puede ser perfectamente analizado desde la historia de las mentalidades medievales. Eso sí, a partir del siglo XV se empezó a rechazar algunos elementos del gótico francés, con la sucesión de los distintos maestros de obras, figura esencial en una obra permanente o reparadora. Era esa catedral que podía ser abarcada en una sola mirada por su sencillez y por su elegancia, como escribía Miguel de Unamuno. Sin embargo, su mantenimiento ha sido

difícil, con importantes intervenciones en el siglo XIX, por ejemplo en sus fachadas de aspecto neogótico, sin olvidar la restauración de las vidrieras que se realizó a finales de esta centuria<sup>26</sup>. Estos últimos elementos, la vidriera, se convertían en un complemento arquitectónico, siendo una muestra capital en esta catedral de su utilización a lo largo de los siglos.

#### CATEDRALES PARA LA RECRISTIANIZACIÓN DE AL-ANDALUS

Coincidirá, en este siglo XIII, el periodo de construcción de las catedrales con el mencionado proceso de conquista de antiguos territorios ocupados por reinos musulmanes. Estas reúnen todos los elementos de un proceso histórico. La más antigua de las puertas de la nueva de Sevilla, la del Perdón, la que está situada más al norte y que había sido la propia de acceso a la anterior mezquita, en ella se puede leer en letras cúficas las frases "El poder pertenece a Alá" o "la eternidad es de Alá". Desde la conquista de la ciudad hispalense en 1248, lo primero que se utilizó para los oficios religiosos fue la antigua mezquita almohade que había sido erigida en el siglo IX por Abderramán II y que había sustituido, a su vez, a una basílica bizantina dedicada a San Vicente. La organización de Sevilla se encuentra muy conectada con la anterior de Toledo, sobre las cuales se encontró el mencionado monarca Fernando III pero también sus dos hijos, Sancho y Felipe, que gobernaron ambas archidiócesis. Igualmente, en el caso de la sede hispalense tuvo una gran importancia el arzobispo Raimundo de Losana, fraile dominico del siglo XIII y confesor del rey castellano, impulsor de las primeras Constituciones del cabildo sevillano en 1261. El coro fue organizado dentro de aquella mezquita mayor con una sucesión

<sup>25</sup> Mariano Domínguez Berrueta, *La catedral de León*, Madrid, 1951; Pedro Navascués Palacio, "Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León", en *Estudios Pro-Arte*, Barcelona, 1977; Idem, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*, Ávila, 1990; Ignacio González-Varas, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993; María Dolores Campos Sánchez-Bordona, *La catedral de León*, Salamanca, 1994; Javier Rivera, "La catedral de León" en *Las catedrales de Castilla y León*, León, 1992; Idem, *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, 1993; Ignacio González-Varas Ibáñez, *La catedral de León. El sueño de la razón*, León, 2001.

<sup>26</sup> José Fernández Arenas, *Las vidrieras de la catedral de León*, León, 1982; Carlos Muñoz de Pablos, "La luz y el vidrio en la arquitectura", en *Mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, 1987; J. García-Gutiérrez Mosteiro y E. Minguito, "El taller de J.B. Lázaro para la restauración de las vidrieras de la catedral de León", en Pedro Navascués Palacio y José Luis Gutiérrez Robledo (eds.), *Las catedrales de Castilla y León*, 1994; V. Nieto Alcaide, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, 1998.



de "altar-fieles-coro-trascoro-fieles" y que se iba a mantener con la transformación del edificio.

Con su construcción se produce la culminación del ciclo de catedrales medievales españolas aunque en su edificación la mirada se orienta hacia las centurias estéticas que estuviesen por venir. Fue el cabildo, porque en ese momento estaba vacante la sede arzobispal, el que en 1401 decidió demoler la mezquita mayor de Sevilla y construir una nueva catedral con aquellas palabras que resultan definitorias de un estilo y de unas intenciones: "tal e tan buena que no haya otra su igual"<sup>27</sup>. Palabras que la tradición ha completado considerando que ellos la querían "tan grande, que los que la vieren acabada nos tengan por locos". Estando ubicado el coro en la nave central, en esta trabajaron maestros franceses, flamencos y alemanes pero con un proyecto "eclesial español" como insiste Navascués en su terminología. En el periodo de construcción fue fundamental el siglo XVI, culminándose las obras en 1593 aunque estas no se terminaron en ese momento. El planteamiento de la catedral de Sevilla es realmente descomunal, con una planta inusual y cinco naves, unas dimensiones de ciento dieciséis metros de largo por setenta y seis de ancho y llegando a los cuarenta metros de altura. Ocupaba de esta manera toda la superficie de la sala de oración de la antigua mezquita. Proceso de construcción que no resultó fácil con hundimientos de la bóveda del crucero en 1511, posterior reconstrucción de Juan Gil de Hontañón, nuevo hundimiento en el siglo XIX y última restauración por Joaquín Fernández en 1888<sup>28</sup>.

Pensemos en el carácter cosmopolita de la ciudad hispalense en esta centuria —la piedra para su construcción procedía de las canteras de Jerez, Puerto de Santa María y Sanlúcar de Barrameda y llegaba por el río Guadalquivir—, la ciudad más populosa de la corona de

<sup>27</sup> Alfonso Jiménez Martín, Antonio Collantes, Juan Clemente Rodríguez, Francisco Pinto, José Antonio Ruiz, Antonio Luis Ampliato, *La Catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, 2007.

<sup>28</sup> Antonio Bonet Correa, *Andalucía barroca: arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 1978; J. Guerrero Lovillo, *La catedral de Sevilla*, León 1992; Varios Autores, *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, 2006; Alfonso Jiménez Martín (ed.), *La piedra postrema V centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla. Simposio Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, 2007.

Castilla, sede de la Casa de Contratación, organismo para la circulación oficial de personas y mercancías con las Indias, con la llegada de numerosas riquezas, negocios y comercio, amén de otras muchas instituciones religiosas que vivían al albur de las limosnas presentes en una sociedad sacralizada de fe y obras que como era la castellana y la sevillana urbana. Con todo, esa Iglesia catedralicia cuenta con su patio de los naranjos como ocurre en la de Córdoba; y el minarete se transformó en torre de las campanas —una remodelación realizada entre 1558 y 1568 de acuerdo a la dirección de Hernán Ruiz<sup>29</sup>— con la culminación de la representación de la Fe en el "giraldo". También fue realmente importante que la catedral de Sevilla se convirtiese en el modelo de todas aquellas que habrían de construirse en América, desde México hasta Lima, disposición que se reflejó incluso en las Leyes de Indias<sup>30</sup>. Además se debe tener en cuenta, que las diócesis que allí se iban creando eran, inicialmente, sufragáneas de Sevilla, hasta que se estableció una geografía diocesana propia con sus sedes metropolitanas.

El ejemplo más característico en la fusión entre lo musulmán y lo cristiano, y hasta polémico en los últimos tiempos —por el asunto de las inmatriculaciones<sup>31</sup>—, será el de la catedral de Córdoba. Sustituía a la basilica visigótica de San Vicente, ya en el siglo VIII, cuando el emir Abderramán I comenzó la construcción de la mezquita en 785. Se habían ido estableciendo los distintos elementos de la misma como el patio de las abluciones, la sala de oración, el minarete y el mihrab. Las ampliaciones llegaron con los sucesivos monarcas y califas, pues Abderramán III fue el que construyó el actual minarete transformado en torre campanario ya en la fase de cristianización. La gran ampliación la llevó a efecto Almanzor<sup>32</sup>. La conversión en templo

<sup>29</sup> Pedro Navascués Palacio (estudio y edición crítica), *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el joven*, Madrid, 1974; Alfredo J. Morales, *Hernán Ruiz, el joven*, Madrid, 1996.

<sup>30</sup> Pedro Navascués Palacio, *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Madrid, 2000.

<sup>31</sup> Francisco Pons Sorolla, "La mezquita de Córdoba y la posible recuperación de su espacio interior mediante el traslado de la catedral cristiana", *Arquitectura* n.º 168 (1972).

<sup>32</sup> Manuel Ocaña Jiménez, "La Basílica de San Vicente y la Gran Mezquita de Córdoba", en *Al-Andalus*, 1941; Leopoldo Torres Balbás, "Arte hispano-musulmán. Hasta la caída del Califato de Córdoba", en *Historia de España*, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, volumen V, Madrid, 1957; Luis María Ramírez de las Casas, *Descripción de la iglesia catedral de Córdoba*, Córdoba, 1853; Manuel Nieto Cumplido, *La catedral de*



cristiano se produjo con el mencionado Fernando III en 1236. En este caso, no se llevó a cabo la completa demolición en el siglo XVI. En ese momento, se comenzaron a construir una serie de estancias que eran menester para la vida cotidiana del cabildo, como era la librería que actuaba de biblioteca —que se habría de convertir después en la parroquia del Sagrario—, la sala capitular y la sacristía, construidas en el perímetro del interior de la mezquita. Fueron realizadas por Hernán Ruiz el Viejo, que fue el hombre esencial para el proyecto de la nueva catedral, aunque no se utilizaron estos términos sino los de un nuevo altar y coro, para cumplir con las obligaciones que tenía este clero capitular. Era el comienzo de un proceso que culminará en el siglo XVIII, lo que Navascués ha denominado “nuevo núcleo de la catedral, formado por el altar, entrecoro y coro, en una posición central y dominante en altura”<sup>33</sup>. No fue bien aceptado por todos como lo prueba la oposición del cabildo municipal o la propia opinión del emperador Carlos V, pero hubo hombres necesarios como el obispo que se habría de convertir en nuevo pastor de Sevilla, Alonso Manrique, pues las obras se iniciaron en 1523 cuando emprendió camino hacia la archidiócesis hispalense. El entusiasmo por el proyecto lo continuó su sucesor Juan Álvarez de Toledo, fraile dominico e hijo del segundo duque de Alba, y los distintos sucesores hasta alcanzar que fray Diego de Mardoner, también de la Orden de Predicadores y confesor de Felipe III, lo diese por culminado. Las obras corrieron a cargo de las tres generaciones de una misma familia de maestros de obras. Posteriormente, se efectuó el retablo con el altar y el coro<sup>34</sup>. De nuevo, la catedral de Córdoba se convierte en una plasmación de la historia religiosa de la ciudad, incorporándose incluso elementos romanos y bizantinos anteriores. Con todo, no estamos hablando de un proyecto unitario.

La catedral de Granada marcó la pauta de los templos de cuño renacentista. No era extraño que en la ciudad del último reino

musulmán fuesen los propios monarcas Isabel y Fernando los que estableciesen los primeros fondos económicos para su construcción<sup>35</sup>, desde el 21 de mayo de 1492 aunque fue proyectada por Enrique Egas y Juan Gil de Hontañón. Eso sí, Münzer pudo contemplar como la mezquita de la Alhambra era utilizada con usos catedralicios. Lo dispuesto para el futuro, por los monarcas conquistadores, se habría de establecer en El Realejo, en el antiguo barrio de los judíos. Sin embargo, la reina Isabel deseaba convertir la mezquita mayor que, desde 1499, el cardenal Cisneros había transformado en parroquia de Santa María de la O, sacralización esta última que contravenía las Capitulaciones de la ciudad<sup>36</sup>. Alejandro VI aprobó este traslado que ya la Reina no pudo ver, ni siquiera el primer arzobispo de la diócesis Hernando de Talavera. El proceso de construcción se vio afectado, incluso, por la propagación de la peste en Granada. A Egas le sustituyó Diego de Siloé desde 1528 y entonces entregó nuevas trazas, dedicándose a la construcción de la misma hasta su muerte en 1563<sup>37</sup>. Contó con oposiciones dentro de las mismas autoridades religiosas y del cabildo, al considerar que el modelo estilístico que usaba era el propio de la Antigüedad profana<sup>38</sup>. Aunque la catedral fue abierta al culto el 17 de agosto de 1561, su construcción se dilató hasta principios del siglo XVIII. La fachada principal es una obra barroca de Alonso Cano, en 1667, con tres arcos con casetones. Importantes fueron algunos conflictos con este pintor, arquitecto y escultor que terminó siendo miembro de su cabildo<sup>39</sup>. Y aunque el proyecto era

<sup>35</sup> Francisco Bermúdez de Pedraza, *Historia Eclesiástica, Principios y progreso de la Ciudad y religión católica de Granada, corona de su poderoso Reyno y excelencias de su corona*, Granada, 1638 (reedición Universidad Granada, 1989).

<sup>36</sup> Leopoldo Torres Balbás, “La mezquita mayor de Granada”, en *Al-Andalus* (1945).

<sup>37</sup> Manuel Gómez Moreno, *Diego de Siloé*, Granada, 1963; E. Rosenthal, *Diego de Siloé arquitecto de la catedral de Granada*, Granada, 1966.

<sup>38</sup> Manuel Gómez Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983.

<sup>39</sup> María Elena Gómez Moreno, *Alonso Cano. Estudio y Catálogo de la Exposición celebrada en Granada*, Madrid, 1954; H.E. Wetthey, *Alonso Cano: Painter, Sculptor and Architect*, Princeton, University Press, 1955; VV.AA., *Centenario de la muerte de Alonso Cano en Granada, 1667-1967: Estudios*, Granada, 1969; Varios Autores, *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999; VV.AA., *Espiritualidad y modernidad artística. Catálogo de la Exposición conmemorativa del IV centenario*, Granada, 2001-2002; VV.AA., *Alonso Cano y su época. Actas del Simposium Internacional*, Granada, 2002.

*Córdoba*, Córdoba, 1998; Susana Calvo Capilla, *Estudios sobre arquitectura religiosa en Al-Andalus: las pequeñas mezquitas en su contexto histórico y cultural*, Madrid, 2001; Manuel Nieto Cumplido y Luis Recio Mateo, *La mezquita catedral de Córdoba patrimonio de la Humanidad*, Granada, 2005.

<sup>33</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 207.

<sup>34</sup> Alberto Villar Movellán, *La catedral de Córdoba*, Sevilla, 2002.



de dos torres, se quedó en una sola, reduciéndose también la altura de la misma (de 81 a 57 metros) con dieciséis campanas, convenientemente bautizadas, como era habitual.

La catedral de la Encarnación de Málaga, conocida popularmente como "la manquita" —precisamente por la ausencia de la segunda de las torres— también es un ejemplo magnífico del renacimiento andaluz<sup>40</sup>. Se cree que los planos fueron entregados por Diego de Siloé desde 1528 —con un notable parecido con la de Granada—. Y aunque las obras no se culminaron hasta 1764 fue consagrada el 31 de agosto de 1588. El coro va a ser una obra del xvii, cerrando la nave central y frente a la capilla mayor. Una sillería de cien siales, tallada por Luis Ortiz y José Micael en 1658, con la intervención decisiva de Pedro de Mena en los relieves de santos que ejecutó.

Siendo Guadix una de las diócesis más antiguas de España, su moderna catedral volvió a ocupar el solar de la mezquita mayor, continuando el comportamiento de los almohades cuando construyeron ésta, en el siglo xii, sobre el anterior templo visigodo. El periodo constructivo de Guadix fue también muy prolongado, en el habitual intervalo entre el xvi y el xviii. Diego de Siloé —que le hemos visto en Granada— es el autor de las trazas de la torre aunque esta fue concluida en el xvii por Juan de Arredor. La primitiva catedral de Almería fue destruida por un terremoto en 1522 y dos años después se comenzó la construcción de la actual, que también ocupaba el solar de la mezquita mayor de esta ciudad que formó parte del último Reino de Granada. Mezquita que, con los Reyes Católicos, había sido purificada y no destruida. Compañero de Cisneros fue el obispo que impulsó este proceso constructivo, fray Diego Fernández de Villalán<sup>41</sup>. Aquí se aprecia el cambio estético que supuso avanzar desde un tardogoticismo a las nuevas coordenadas renacentistas y clásicas como en este caso introdujo el maestro Juan de Orea entre 1540 y 1573, probablemente a partir de planos del mencionado Diego de Siloé.

<sup>40</sup> Teresa Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, Málaga, 2003.

<sup>41</sup> Juan López Martín, *La Iglesia en Almería y sus Obispos*, Almería, 1999, 2 vols.

Fuera del ámbito del antiguo Reino de Granada, aunque con idéntica trayectoria, era la catedral de Jaén, sobre la antigua mezquita mayor y después de la conquista de la ciudad por Fernando III en 1246. La demolición se produjo en el siglo xiv y se comenzó la construcción de una catedral gótica, que volvió a ser renovada por una nueva en el xv. Todo ello concluyó en un extraño conjunto donde se daban cita distintas estéticas, que se habrían de demoler solo a partir del nuevo obispo electo de la diócesis, Baltasar de Moscoso y Sandoval —posterior arzobispo de Toledo en 1646—. El nuevo proyecto, lento en su ejecución, se debía al arquitecto Andrés de Vandelvira; que inició la construcción por la cabecera, con la sacristía y la sala capítular. El arquitecto murió en 1575 aunque el proyecto lo continuaron sus sucesores con los posteriores derribos. Tras la consagración en 1660, todavía habría de ser proyectada la fachada principal, cuando Eufasio López de Rojas se encargaba como maestro mayor —cargo que también tenía en la de Granada—. Posteriores arquitectos se responsabilizaron de las torres<sup>42</sup>. Así pues, todas estas catedrales de Andalucía fueron piezas fundamentales para la estrategia de recristianización del territorio por parte de la Monarquía.

#### CATEDRALES PARA UNA MONARQUÍA CATÓLICA

Fue el siglo xvi, la centuria para Salamanca y Segovia. La ciudad del Tormes conservó su interesante "catedral vieja", integrada junto a la nueva y conformando un solo conjunto. Catedral vieja románica dedicada a Santa María de la Sede desde el siglo xii, vinculada a la historia universitaria<sup>43</sup>. Se incorporó a pesar de la edificación de una nueva y que ha permitido conocer su retablo mayor y la cúpula o cimborrio conocida como la torre del Gallo por la veleta de hierro que tiene en lo alto. Una cúpula gallonada vinculada a la arquitectura bizantina, asociada también con la colegiata de Toro

<sup>42</sup> A. Ortega Suca, *La catedral de Jaén: unidad en el tiempo*, Jaén, 1991.

<sup>43</sup> José Camón Aznar, "Etapas constructivas de la Catedral Vieja de Salamanca", *Goya*, 1958.



o la catedral de Zamora<sup>44</sup>. No es el comportamiento habitual esta preservación aunque el cabildo decidió que la construcción de la "nueva" debía ser realizada en el costado de la "vieja". Hoy día esta presencia permite contemplar una sucesión histórica de manera privilegiada, dos catedrales diversas con el nacimiento de la universidad de por medio. Así se lo expuso el cabildo de Isabel y Fernando al papa: "la iglesia catedral es muy pequeña y oscura y baxa tanto que los oficios divinos no se pueden en ella celebrar según e como deven... el administrador e deán e cabildo della han acordado de la edificar de nuevo haciéndola mayor... porque no se puede acrecentar sin que del todo se desfaga"<sup>45</sup>.

Con el impulso de la corona, se produjo un encuentro, en 1510, entre el maestro mayor de la catedral de Sevilla con Enrique Egas, que ocupaba este oficio en la primada de Toledo, para discutir acerca del lugar dónde habría de establecerse el nuevo templo<sup>46</sup>. Se unieron otras opiniones y se decidió conservar casi en su integridad el "viejo" edificio —con algunos matices en una de sus naves—. El maestro mayor para el proyecto habría de ser Juan Gil de Hontañón, con inicio de las obras el 12 de mayo de 1513. No hace falta subrayar su notable parentesco con la catedral de Segovia. El gran siglo universitario contempló su construcción, llegando hasta Rodrigo Gil de Hontañón<sup>47</sup>. Se produjo un cerramiento provisional que condujo a que el culto fuese trasladado desde la románica un 25 de marzo de 1560 —festividad de la Anunciación—, antes de que el obispo Francisco Manrique de Lara dejase esta diócesis para entrar en la de Sigüenza. Fue un hombre de Juan de Herrera, Juan Ribero de Rada, el que reanudó las obras con una modificación en la cabecera de la catedral, desde entonces recta,

sin olvidar lo que su maestro había planteado para Valladolid en su proyecto catedralicio. El siglo xvii fue de lentos avances aunque ya se podía ver como culminaba el cerramiento de bóvedas. Para el tramo central del crucero, a través de Joaquín Churriguera, se consiguió hacer su propia interpretación de la torre del Gallo románica<sup>48</sup>. No se consagró hasta que Alberto Churriguera —hermano del anterior y que habría de intervenir de manera sucesiva en Valladolid— ubicase el baldaquino para el presbiterio. La fecha se produjo el 15 de agosto de 1733, doscientos veinte años después de su inicio. La familia habría de intervenir en estas culminaciones, pues la sillería es obra de Joaquín Churriguera, sin olvidar a su cuñado José de Larra o el navarrés Alejandro Carnicero. Para la función del coro hacía falta la música, como veremos después, con dos órganos de sendos tiempos diferentes. No concluyó allí todo, pues hubo modificaciones en el mencionado baldaquino del presbiterio y, además, el terremoto de Lisboa de 1755 tuvo su efecto una vez más en esta catedral. Hubo de derribarse el cimborrio de Joaquín Churriguera con la sustitución de la cúpula sobre tambor con importantes sujeciones, tarea de otro arquitecto para esta catedral, Juan de Sagarvinaga. La obra en conjunto, una vez más, ocupó tres siglos de trayectoria de la ciudad<sup>49</sup>.

La antigua catedral de Segovia, románica y dedicada a Santa María, consagrada en 1228, era paralela al inicio de la construcción de las catedrales góticas de Burgos y Toledo. Fue controvertida su ubicación frente al Alcázar, sobre todo durante la guerra o revolución de las Comunidades, estableciendo que era menester un cambio de ubicación por disposición del emperador Carlos y del secretario Francisco de los Cobos. La nueva catedral gótica se habría de ubicar en la antigua judería, con un alejamiento del llamado barrio de la Canonjía. Se comenzó trasladando el claustro

<sup>44</sup> J. González, "La Catedral Vieja de Salamanca y el probable autor de la Torre del Gallo", en *Archivo Español de Arte*, 1943. Leopoldo Torres Balbás, "Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro", *Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, 1996.

<sup>45</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 250. A. Casaseca Casaseca, *Las catedrales de Salamanca*, León, 2006.

<sup>46</sup> Fernando Chueca Goitia, *La catedral nueva de Salamanca, historia documental de su construcción*, Salamanca, 1951.

<sup>47</sup> Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, "Universidades hispánicas (ss. xv-xviii). Investigación y marcos interpretativos", en *Domus Hispanica: el Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la historia del arte*, coordinada por Manuel Parada López de Corselas, 2018, pp. 211-240.

<sup>48</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Joaquín de Churriguera y la primera cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca" en *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*, Salamanca, 1995.

<sup>49</sup> Fernando Chueca Goitia, *La Catedral Nueva de Salamanca...*, Salamanca, 1951; José Carlos Brasas Egido, *Salamanca, las catedrales de Castilla y León*, León, 1992; Antonio Casaseca Casaseca, *Las catedrales de Salamanca*, León, 1993.



del siglo xv de la Iglesia vieja, realizado por Juan Guas<sup>50</sup>. También se salvó la sillería de aquella centuria. Para el resto, se buscó al que era maestro en Salamanca, Juan Gil de Hontañón, poniéndose la primera piedra en 1525<sup>51</sup>, en la víspera de la fiesta de la Ascensión en los días del obispo Diego de Ribera. Sin embargo, al año siguiente moría este maestro de obras, siendo favorable para la continuación de los trabajos, la presencia de su hijo Rodrigo Gil de Hontañón, que se habría de responsabilizar de la construcción de las catedrales de Salamanca y Segovia. No estuvo de manera continuada presente, por varias razones entre las que se encuentran las dificultades con el cabildo pero también, los muchos trabajos que recibía de otros lugares a lo largo de aquella centuria en la que tuvo gran capacidad constructiva. Pensemos que lo vamos a encontrar trabajando en Santiago de Compostela, Oviedo, Palencia, Astorga, Ciudad Rodrigo y Plasencia. Eso sí, sus últimos años fueron para Segovia, lugar donde habría de encontrar enterramiento: "aquí yace Rodrigo Gil de Hontañón, maestro de la obra de esta Santa Iglesia. Falleció en 31 de mayo de 1577. El cual asentó la primera piedra que aquí puso el obispo don Diego de Ribera el 8 de junio de 1525 años. Dejó su hacienda para obras pías"<sup>52</sup>.

El edificio se comenzó por los pies, con un proceso que se desarrolló en los siglos xvi y xvii hasta su consagración el 16 de julio de 1768 con el obispo Juan José Martínez Escalzo, aunque faltaba concluir el trascoro que se realizó en 1789. El cuerpo central de este último, en mármol, procedía del palacio Real de Riofrío por disposición de Carlos III. El conjunto estaba diseñado por Juan de Villanueva y

<sup>50</sup> José Miguel Merino de Cáceres, "El claustro de la catedral de Segovia", en *Estudios Segovianos*, 1996; M.T. Cortón de las Heras, *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, 1997.

<sup>51</sup> Antonio Casaseca Casaseca, "Trazas para la catedral de Segovia", *Archivo Español de Arte*, (1978), pp. 29-52; Ángel García Sanz, "Cómo se financió la construcción de la catedral de Segovia", *Estudios Segovianos*, (1978-1988); María Teresa Cortón, *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Madrid, 1997.

<sup>52</sup> John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo xvi*, Madrid, 1985; Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, Salamanca, 1988; J.D., John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo xvi*, Madrid, 1985; Manuela Villalpando, "Orígenes y construcción de la catedral de Segovia", en *Estudios Segovianos*, 1958.

seguido por Ventura Rodríguez<sup>53</sup>. Y así, sobre el altar, se disponía el propio con los restos de san Frutos.

En este siglo xvi de la construcción de las catedrales de la Monarquía católica, recordamos también la expansión de obras que se produjeron en otras Iglesias mayores como en la de Burgos, donde fue menester reconstruir el cimborrio tras haberse hundido el anterior<sup>54</sup>. Uno de esos elementos será la mencionada Escalera Dorada de Diego de Siloé, con una manifiesta inspiración renacentista y dotada de una gran riqueza iconográfica. Pensemos también en la capilla de los Condestables, en su retablo y en los sepulcros de los Fernández de Velasco. La constante obra de una catedral permite hablar, en esta catedral gótica, de las rejerías pertenecientes a los siglos posteriores, además de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Burgos<sup>55</sup>. También del siglo xvi es el retablo mayor de la catedral de Astorga, de nuevo una ciudad romana, Asturica Augusta, una ciudad episcopal, en la cual la catedral y su obispo continúan siendo referencias importantes, incluso en una sociedad secularizada. Estamos hablando del retablo de Gaspar Becerra, entre 1558 y 1562, una de las obras cumbres del manierismo en España<sup>56</sup>. La edificación definitiva también es de aquel siglo xvi y con Rodrigo Gil de Hontañón.

No podemos olvidar Plasencia donde, en 1498, se comienza la construcción de su nueva catedral por el obispo Gutiérrez Álvarez de Toledo (1496-1506) con un periodo de edificación que va a abarcar todo el siglo xvi aunque las obras se van a prolongar más allá<sup>57</sup>. Allí volvemos a encontrar a arquitectos muy importantes de este periodo como Enrique Egas con los primeros planos, Diego de Siloé y Rodrigo

<sup>53</sup> José Antonio Ruiz Hernando, "Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1783)*, Madrid, 1985.

<sup>54</sup> Miguel Sobrino González, "Glorias y desgracias de los cimborrios...", Madrid, 2001.

<sup>55</sup> Lena S. Iglesias Rouco, "La capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56 (1990) pp. 542-546.

<sup>56</sup> Carmen Fracchia, "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vols. IX-X (1997-1998), pp. 133-151. En el momento de publicación de este trabajo, sale a la luz un estudio esencial, el de Manuel Arias Martínez, *Gaspar Becerra (1520-1568) en España. Entre la pintura y la escultura*.

<sup>57</sup> José Benavides Checa, *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia Documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia*, Plasencia, 1907 (reeditada por el Ayuntamiento de Plasencia, 1999).



Gil de Hontañón. Desde la catedral vieja se va a trasladar el coro de madera de nogal por el escultor Rodrigo Alemán, realizado en estilo gótico flamígero. Después, ya en el siglo xvii, el cabildo recurrirá a un escultor de gran prestigio, centro de la escuela de Valladolid para la realización de un monumental retablo mayor: nos referimos a Gregorio Fernández, aquel que fue definido por Felipe IV como el “escultor de mayor primor que hay en estos mis reinos”<sup>58</sup>. Debemos destacar en este sentido, la importancia del nuevo retrato del obispo tridentino, configurado por sus obras como podemos ver reflejado en Plasencia con Gutierre Vargas de Carvajal (1524-1559) o en Osma con Pedro Álvarez de Acosta. Es la importancia del poder del obispo reflejada en la construcción de su sede.

Las funciones de estos obispos reformistas y tridentinos eran las de regir-gobernar; enseñar-predicar y santificar. Todo ello se realizaba desde su cátedra, con el control del cabildo de la catedral y con la pertinente visita a la diócesis. Eran obispos caracterizados por su labor de mecenazgo desde una mentalidad de hombre renacentista protector de las artes, dejando constancia también de su poder y riqueza, con una monumentalidad de los núcleos de población en los que vivían, de los edificios que habitaban, de la construcción de unos nuevos y de un adecuado amueblamiento de los mismos. Pedro Álvarez de Acosta en Osma, que ha merecido la atención de distintos autores en los últimos años —Bernabé Bartolomé Martínez, Juan Escorial Esgueva, Juan Carlos del Valle<sup>59</sup>—, desde que en 1539 ocupase aquella remodelada diócesis de las tierras de la Ribera de

<sup>58</sup> Juan José Martín González, “El retablo mayor de la Catedral de Plasencia”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XI-XLI (1975), pp. 297-320; ídem, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980; ídem, “Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)”, *Boletín Seminario Arte y Arqueología*, t. 40-41 (1975) pp. 297-320; Jesús Urrea Fernández (coord.), *Gregorio Fernández, 1576-1636*, Madrid, 1999; Vicente Méndez Hernán, “El testamento de Gregorio Fernández y el proceso de culminación del Retablo Mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)”, en *Archivo Español de Arte* LXXXV, 339 (julio-septiembre 2012), pp. 273-279.

<sup>59</sup> Juan Escorial Esgueva, “La Ribera burgalesa durante el episcopado de Pedro Álvarez de Acosta (1539-1563): entre el ornato del culto y la perdurabilidad de la memoria”, *Biblioteca: estudio e investigación* n.º 31 (2016); Juan Carlos del Valle Cabrerizo, *El obispo de Osma Pedro Álvarez de Acosta (1539-1563): entre la Reforma Pretridentina y la Contrarreforma*, Facultad Filosofía y Letras. Grado de Historia. Curso 2018-2019. Universidad de Valladolid.

Duero y sorianas, aprobó la construcción de la colegiata de Peñaranda de Duero, contribuyó a la edificación de la capilla de San Pedro de Osma en la catedral; reparó la colegiata —hoy concatedral— de San Pedro de Soria, la ermita de Nuestra Señora de las Viñas de Aranda de Duero o la iglesia de la Virgen del Ribero en San Esteban de Gormaz sin olvidar la fundación del convento de frailes dominicos de Sancti Spiritus en Aranda —lugar donde dispuso su sepultura en 1563—; la reparación después de un incendio del monasterio cisterciense de Nuestra Señora del Valle de Fuenteliente, así como el retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma como veremos después, sin olvidar el colegio-universidad de Santa Catalina<sup>60</sup>, establecida en la villa episcopal desde 1550 ante la falta de lugares de formación en la diócesis y la escasa instrucción del clero. Todo ello no lo dejó de contar Juan Loperraez Corvalán<sup>61</sup>.

La trayectoria que presentaba el mencionado Gutierre Vargas de Carvajal, obispo de Plasencia, era muy similar a la de Acosta, además de haber sido partícipe de la segunda sesión del Concilio de Trento. Ambos dos, pertenecientes a una nobleza segundona y habiendo manifestado una inclinación hacia la vida militar, con sendos tíos como cardenales de la Iglesia romana; fueron éstos los que recondujeron su vida hacia el estado eclesiástico, con nombramientos muy tempranos en edad como obispos. En Plasencia fue constructor Vargas de Carvajal de su palacio episcopal, impulsor del adecentamiento de la villa de la que era señor —Jaraicejo—, continuó las mencionadas obras de la catedral, protegió el establecimiento del colegio de los jesuitas de Plasencia en 1562<sup>62</sup>. Una de las obras que Bartolomé de Carranza, arzobispo de Toledo, preparó para el Concilio de Trento<sup>63</sup> fue el “*Speculum pastorum*” en el cual expuso cuáles eran las funciones de los obispos en la Iglesia, en la misma

<sup>60</sup> Bernabé Bartolomé Martínez, *El Colegio-Universidad de Santa Catalina en El Burgo de Osma 1550-1840*, Almazán, Centro de Estudios Sorianos, 1988.

<sup>61</sup> Juan López Corvalán, *Descripción histórica del obispado de Osma*, Madrid, editorial Turner, 1978.

<sup>62</sup> Francisco González Cuesta, “Un obispo renacentista. Don Gutierre Vargas de Carvajal”, en *XXXV Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, C.I.T. Trujillo, 2006, pp. 9-28.

<sup>63</sup> José Ignacio Tellechea Idígoras, “Carranza y la reforma católica” *Anuario de Historia de la Iglesia* 18 (2009), pp. 123-135.



línea de lo que hemos indicado anteriormente: predicar y ser maestro, orar por sus fieles, santificar los sacramentos, visitar la diócesis y ser padres de los pobres<sup>64</sup>.

Por eso, en algunas ciudades, los obispos serán la autoridad más importante. Eran las ciudades episcopales —casi lo siguen siendo de manera exclusiva— como Sigüenza, la mencionada de El Burgo de Osma o la propia Ciudad Rodrigo, en las cuales los obispos que se sentaban en su cátedra fueron los “factotum” hasta de su construcción física. En enero de 2020, el nuevo nuncio en España visitaba Ciudad Rodrigo, cuya diócesis en esa fecha era gobernada por un administrador apostólico, anterior obispo emérito de Ávila, Jesús García Burillo, después de ser aceptada la renuncia del último titular de la misma, Raúl Berzosa Martínez. No solamente, el nuncio presidió la Eucaristía en la catedral, que es el edificio más importante de la ciudad, en la festividad de su patrono san Sebastián, sino que también fue recibido en el Ayuntamiento por el alcalde y la Corporación municipal. Ciudad Rodrigo, aquella diócesis que su obispo puede contemplar desde la ventana de su residencia cada vez que la abre en la mañana, continúa siendo una ciudad episcopal, cercana a la frontera portuguesa aunque no limítrofe como veremos con Tuy y Miranda do Douro. Pero su obispo disponía de esta dimensión. Fue Fernando II de León el que impulsó el principio de la edificación de la catedral que vemos en la actualidad, con muchos siglos y aportaciones, dentro de un monumento de transición entre el románico y el gótico<sup>65</sup>.

La cercana sede y catedral extremeña de Coria, otra ciudad episcopal frente a Cáceres que no lo era —y que alberga hoy la concatedral de esta diócesis de Coria-Cáceres—, tiene un remoto origen, aunque también fue levantada su moderna catedral desde finales del siglo xv y a lo largo de todo el xvi. De nuevo, se prolongó hasta el remate de la torre por

<sup>64</sup> Roberto López Vela, “El arzobispo de Toledo, Bartolomé de Carranza y la “reforma” de la Iglesia”, *Tiempos Modernos* 37 (2018/2), pp. 451-482, p. 462.

<sup>65</sup> La historia más actualizada de la diócesis de Ciudad Rodrigo fue publicada por la Biblioteca de Autores Cristianos, en la serie *Historia de las diócesis españolas* (tomo 18) donde reúne a las propias de Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo, Madrid, BAC, 2005 y coordinado por Teófanos Egido: José Ignacio Martín Benito se encarga de las tres etapas (medieval, moderna y contemporánea), pp. 323-407-505-566.

Manuel de Larra Churriguera en 1748<sup>66</sup>. Lo que se realizó en aquella centuria, en balaustradas y chapiteles, se perdió por los efectos del terremoto de Lisboa de 1755, aunque el cabildo impulsó la reconstrucción con la cúpula gallonada, el cuerpo de campanas de la torre y la misma disposición que estableció el anterior y mencionado arquitecto.

#### LAS GRANDES FÁBRICAS CATEDRALICIAS EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Numerosas catedrales continúan su proceso constructivo en el siglo xvii. Ya mencionamos anteriormente el avance de la edificación de Granada y Málaga. El barroco se convirtió en el estuche que cobijó a la catedral románica compostelana. Ocurrió con la gran fachada “del Obradoiro”, torres de las campanas hacia la plaza del mismo nombre<sup>67</sup>. En el interior, por disposición del arzobispo Juan de Sancha, entre 1603 y 1604, ya se había desmontado el llamado coro pétreo, tallado en piedra por el taller del Maestro Mateo. Entonces fue sustituido por un coro que encargó a Xoán Davila y a Gregorio Español que a su vez fue desmontado en 1945<sup>68</sup>. El altar se cubrió con un baldaquino de Andrade que dispuso el canónigo José Vega Verdugo y que trabajó Melchor del Prado, una obra de la segunda mitad del xvii. Debajo de éste se encuentra la estatua del apóstol, esculpida en piedra en el siglo xii y lujosamente recubierta, por el obispo Monroy, el cual donó numerosas joyas al cabildo de su catedral<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> María del Carmen Sanabria Sierra, “Nuevos datos documentales sobre Enrique Egas y la Catedral de Coria”, *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, Serie VII, Historia del Arte, t. 15 (2002), pp. 425-433.

<sup>67</sup> Alfredo Vigo Trasancos, *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago*, Madrid, 1996; M. Taín, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, A Coruña, 1998.

<sup>68</sup> Ramón Yzquierdo Perrín, “El Maestro Mateo”, *Cuadernos de Arte Español* n.º 20 (1991); ídem, *Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo*, La Coruña, 1999.

<sup>69</sup> Manuel Vidal Rodríguez, *La tumba del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1924; Andrés Rosende Valdés, “A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana”, *Semata. Las Religiones en la Historia de Galicia*, núms. 7-8 (1996), pp. 483-534; Miguel Taín Guzmán, “Prolegómenos de una excavación en tiempos del canónigo José de Vega y Verdugo: el mito de la cripta del apóstol Santiago y el retablo del arzobispo Gelmírez”, *Goya*, n.º 324, Madrid, 2008; ídem,



Los nuevos papeles desempeñados por las ciudades propiciaron la construcción de nuevas catedrales, aunque la diócesis ya existiese. Fue el caso de la ciudad de Cádiz donde la Casa de Contratación y Consulado de Indias se había trasladado en 1717 procedente de Sevilla. El cabildo que residía en la antigua dedicada a Santa Cruz, decidió iniciar la construcción de una nueva a partir de 1722, continuando el modelo de Diego de Siloé en Granada y bajo la dirección, en este caso, de Vicente Acero y Arebo<sup>70</sup>, sin olvidar ideas en el proyecto de lo desarrollado en pleno barroco por Borromini y Guarino Guarini<sup>71</sup>. Acero se limitó a los trabajos en piedra de cantería de la cripta, siendo sucedido hasta 1838, momento de la conclusión de las obras, por otros maestros. La cúpula fue construida en un estilo lejano al inicialmente previsto. Mientras en el interior apreciamos un predominio del barroco, en el exterior sucede lo propio con el neoclasicismo. Y de esta manera, tras un periodo de paralización de las obras entre 1796 y 1832 —en este periodo de 1812 Cádiz era el núcleo de organización de la España liberal con la celebración de las Cortes y su principal fruto en la Constitución— en ese último año, se produjo un incendio en la capilla de San Firmo y se decidió retomar el último periodo de construcción. Finalmente, la nueva Catedral de Cádiz fue consagrada en junio de 1838 por el obispo fray Domingo de Silos, aportando una nueva silueta a la ciudad y a su relación con el mar pues será una catedral muy próxima a este. De ahí, que su advocación sea la de “Santa Cruz sobre el Mar” o “Santa Cruz sobre las Aguas” aunque habitualmente los gaditanos la denominan la catedral “nueva” en

<sup>70</sup> “Cronología, contenidos y referencias del Memorial sobre las Obras de la Catedral de Santiago del canónigo pintor José de Vega y Verdugo”, en *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, edited by K. Sabik and K. Kumor, Varsovia, 2010, pp. 499-509; ídem, “El ocaso de un liderazgo artístico: el periplo granadino del canónigo José de Vega y Verdugo (1672-1675)”, *Quintana* n.º 6 (2007), pp. 229-242.

<sup>71</sup> Pablo Gutiérrez Moreno, “La cúpula de Vicente Acero para la catedral de Cádiz”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1928), pp. 183-186.

<sup>72</sup> Una de las últimas aportaciones la podemos encontrar en el catálogo de la exposición *Traslato Sedes con el trabajo de Juan José Jiménez Mata, “La Catedral Nueva de Cádiz. El concepto moderno del espacio barroco”, Traslato Sedes*, Madrid, 2018, pp. 27-31. Obras anteriores, cfr. Javier de Urrutia, *Descripción histórico-artística de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 1843; Lorenzo Pérez del Campo, *Las catedrales de Cádiz*, León, 1988; Pablo Antón Solé, *La Catedral Nueva de Cádiz*, Sevilla 1993; ídem, *La Iglesia gaditana en el siglo XVIII*, Cádiz, 1994.

contraposición a la “vieja”. Inicialmente, también se proyectaron unas torres más altas que tuvieron que ser reducidas.

Ese mismo siglo XVIII será el de la creación de la diócesis de Santander, en los días en que el confesor real de Fernando VI, el jesuita Francisco de Rávago, montañés de nacimiento, facilitó esta decisión y la colegiata pasó a convertirse en sede del primer obispo de Santander Francisco Javier de Arriaza (1754-1761), anterior abad de esta colegiata de los Santos Mártires de Santander<sup>72</sup>. Fue en su origen una abadía para la custodia, nada infrecuente, de los cuerpos santos de los patronos de la ciudad, como lo eran de Calahorra, los soldados Emeterio y Celedonio. Se ubicó en lo alto de la colina, con la llamada construcción de lo que hoy conocemos como la “iglesia de abajo”. Sobre esta se levantó la que se denomina, desde mediados del XVIII, como la catedral. Cuenta también con un claustro adosado. El conjunto se vio afectado por el voraz incendio de Santander de 1941 con su posterior reconstrucción.

#### LAS CATEDRALES FORTALEZAS

Las catedrales también se convierten en refugio de la población, nuevos “castillos roqueros” como escribía Pedro de Ribadeneira. La de Ávila, dedicada a San Salvador, fue concebida como un templo-fortaleza. Su girola se encuentra integrada dentro del trazado de la muralla<sup>73</sup>. La catedral de Ourense tiene ese aspecto de fortaleza con torreones y almenas pues el obispo ejercía esa condición de señor, por la cual debía estar convenientemente protegido. Se haya dedicada a San Martín dentro de un estilo románico de transición desde

<sup>72</sup> Importante para la creación de la diócesis de Santander es la personalidad del jesuita Francisco de Rávago, confesor real de Fernando VI, todo un ministro de asuntos religiosos y culturales de la Monarquía: J. F. Alcaraz, *Jesuitas y Reformismo. El Padre Francisco de Rávago (1745-1755)*, Valencia, 1995; Javier Burrieza Sánchez, “Francisco de Rávago y Noriega” en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2013, pp. 979-983; Jesús Cuesta Bedoya, “Proceso de creación de una nueva diócesis” (pp. 497-514), “Primeros pasos de una nueva diócesis” (pp. 515-528), en Bernabé Bartolomé Martínez (coord.), *Historia de las Diócesis Españolas 20. Iglesias de Burgos, Osma-Soria y Santander*, Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 2004.

<sup>73</sup> José Luis Gutiérrez Robledo, “Las murallas de Ávila” y “Arquitectura románica y mudéjar en Ávila”, *Historia de Ávila*, vol. II, Ávila, 2000; ídem, “La catedral gótica”, en *Historia de Ávila*, vol. III, Ávila, 2006.



la mitad del siglo XII y mediados del XIII, con un altar mayor consagrado en 1188. En la misma ejerció gran influencia el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago como se puede observar en este del Paraíso de Ourense, datado en el siglo XIII aunque se transformó en el XVI, sin perder su estructura, con los profetas, los apóstoles y los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. Esta catedral cuenta con una estructura de iglesia de peregrinación, con elementos posteriores de nuevos estilos<sup>74</sup>.

Esa misma condición fortificada la posee la catedral de la Asunción de Santa María de Tuy, situada en un emplazamiento estratégico, en la parte superior de una colina y entre la frontera de España y Portugal<sup>75</sup>. La construcción comenzó sobre un antiguo castillo desde 1120, aunque fue consagrada en 1232. Parece recordar en su planta y estructura que esta catedral se debe convertir en punto de defensa de la ciudad. Siendo ésta la sede histórica de la diócesis, después la reorganización diocesana de la segunda mitad del siglo XX ha permitido hablar de la diócesis de Vigo-Tuy. También catedral de frontera fue la portuguesa de Miranda do Douro, una diócesis creada a mediados del siglo XVI (1552) y conocida como de Bragança-Miranda<sup>76</sup>. Hasta entonces, la mayoría del territorio portugués al norte del río Duero estaba bajo la jurisdicción del arzobispo de Braga, aunque Miranda do Douro era la sede de un vicariato. Ante la dificultad de visitarlo por su amplitud, será el rey Juan III de Portugal el que solicitó un cambio. Paulo III la convertía en sede del obispo, mientras que el monarca la denominaba ciudad. Ya no servía la iglesia de Santa María y se inició la construcción de una catedral que llegó hasta finales del

XVI. En la centuria siguiente fue cuando llegó desde Valladolid el retablo de Gregorio Fernández.

La funcionalidad de la catedral de Almería como templo-fortaleza se orientaba a hacer frente a los peligrosos asaltos que podían llegar desde el Mediterráneo por los piratas berberiscos, especialmente durante el siglo XVI. De alguna manera, la primitiva catedral de Santa Cruz de Cádiz<sup>77</sup> también respondía a este carácter fortificado o, más bien, compacto, templo que tuvo que resistir el asalto anglo-holandés a la ciudad en 1596. Es una iglesia de tres naves de planta salón que empezó a construirse en los días de Alfonso X el Sabio, en un estilo gótico-mudéjar que estaba cubierto por una techumbre de madera a dos aguas. Dicen las crónicas que allí se encontraba una Virgen con el Niño que desconocemos si respondía a la advocación del Rosario o de la Victoria. Aquella imagen fue parcialmente destruida y arrojada a un basurero junto al convento de los dominicos. Trasladada al palacio de los adelantados de Castilla en Madrid, en 1600 fue reclamada por los colegiales ingleses y por los jesuitas que los formaban en el seminario de los Ingleses de Valladolid, aquel de San Albano que se dedicaba a la formación de sacerdotes católicos ingleses que trataban de conseguir la restauración católica de esa corona. La Virgen destrozada llegó a la ciudad del Pisuerga —entonces a punto de ser de nuevo Corte de Felipe III— en aquel año de 1600 y el primer obispo de la diócesis, Bartolomé de la Plaza, la denominó la Virgen Vulnerata —la Injurada—. Sin embargo, las crónicas repetirán que se la habían encontrado los asaltantes en la primitiva catedral de Santa Cruz<sup>78</sup>. Los avatares a los que se enfrentó este templo gaditano

<sup>74</sup> Pablo Antón Solé, "La catedral vieja de Santa Cruz de Cádiz. Estudio histórico y artístico de su arquitectura", *Archivo Español de Arte* (1975), pp. 83-96.

<sup>75</sup> Entraron en esta Ciudad de Cádiz los Ingleses el año de mil u quinientos y noventa y seis, y aquíéndola saqueado despojando las casas de la hazienda que hallaron, acudieron muchos herejes á la Iglesia Catedral, viendo el concurso de Ciudadanos que acudían a esta Soberana señora por amparo y socorro en tribulación y aprieto tan grande: y llevados de un sacrilego atrevimiento, derribaron la Santa Imagen de su trono y la sacaron a la plaza pública de la Ciudad, para más en público injuriarla, adorándola frigidamente con mofa y escarnio, vltrajándola de todos modos; y últimamente sacando las espadas con yra diabólica, la dieron muchas cuchilladas destrozándola los brazos hasta los codos, y afeando la hermosura y grauedad de su rostro con siete heridas, sin perdonar su frenética rabia al Niño Iesvs que ya auían diuidido de sus brazos" en Gregorio de Mendiola, *Historia y Milagros de Nuestra Señora la Vulnerata*,

<sup>74</sup> Natalia Conde Cid, *La catedral de Ourense como imagen del Paraíso en la Edad Media: Arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia*, Departamento de Historia da Arte, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela, 2015; F.J. Pérez Rodríguez, "La diócesis de Orense: de la reforma gregoriana al Concilio de Trento (siglos XII-XVI)" en *Historia de las diócesis españolas. Lugo, Mondoñedo-Ferrol, Orense 15*, coordinado por José García Oro, Madrid, BAC, 2002, pp. 441-462.

<sup>75</sup> José García Oro, "La Iglesia de Tuy en la Baja Edad Media (1070-1500). La frontera y la guerra", en *Historia de las Diócesis Españolas 14 Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo*, Madrid, BAC, 2002, pp. 549-553.

<sup>76</sup> António Rodrigues Mourinho, *A catedral de Miranda do Douro*, 2014.



condujeron a su reconstrucción por Ginés Martín de Aranda, maestro mayor del obispado. Finalmente, esta construcción correspondió al proyecto del ingeniero militar Cristóbal de Rojas, finalizado en 1602 y consagrada el 15 de junio de ese año, aunque abierta al culto el 29 de mayo de 1603. Después se producirá un fallido asalto en 1625, que plasmó en los pinceles este vez Francisco Zurbarán<sup>79</sup>.

#### LOS PROYECTOS INACABADOS: EL CASO PARADIGMÁTICO DE VALLADOLID

Ya hemos definido los complicados procesos constructivos de las catedrales, lo que conducía a importantes variaciones de los proyectos iniciales. Uno de los casos más paradigmáticos puede ser el de Valladolid. El proceso de repoblación estuvo pronto acompañado de la fundación de una iglesia mayor o colegiata, desde finales del siglo XI, que condujo a sucesivas construcciones hasta una cuarta que habría de cambiar, en su proyecto de 1527, su orientación urbana. Ciudades más pequeñas y menos preponderantes que esta castellana contaban con una sede episcopal histórica pero la entonces villa de Valladolid, a pesar de su notoriedad y dinamismo político, carecía de ella. El abad de Santa María La Mayor disponía, eso sí, de una extraordinaria autonomía siendo dependiente directamente de Roma. Territorialmente, esta villa de Valladolid se encontraba incluida dentro de la diócesis de Palencia. Sin embargo, el cabildo

*venerada en el Colegio Inglés desta Ciudad de Valladolid*, Valladolid, por Bartolomé Portoles, Impresor de la Real Universidad, 1667, ff. 2-2v.

"Hallándose invadida la Ciudad de Cádiz habrá unos ochenta años, de los corsarios herejes de Inglaterra; destituida de todos humanos socorros en tan súbita aflicción sus vecinos, acudieron llenos de confianza por remedio como lo solía hacer en todas sus necesidades a una milagrosa imagen de la soberana Reyna de los Ángeles María Santísima que residía en la Iglesia Cathedral de Cádiz. Irritados los herejes de tanta piedad cristiana e instigados por el demonio se atrevieron contra el trono de la misma Madre de Dios y quitándole el cetro real de la mano y la imperial corona de su cabeza la arrojaron en el suelo y la llevaron por las calles más públicas de la ciudad haciendo mil insolencias y descatados en tan milagrosa imagen", en Archivo Colegio San Albano (ACSA), Serie II, Miscelánea, lib. 12, "Algunas apuntaciones de motivos que ay para favorecer este Colegio o Seminario Inglés de San Albano sito en esta Ciudad de Valladolid". Cfr. Javier Burrieza Sánchez, *Virgen de los Ingleses, entre Cádiz y Valladolid. Una devoción desde las Guerras de Religión*, Valladolid, 2008.

<sup>79</sup> Fray Jerónimo de la Concepción, *Emporio de El Orbe. Cádiz ilustrada*, Amsterdam, 1690.

colegial —sin una base económica para hacerlo realidad— encargó un gran proyecto de una nueva iglesia mayor al más importante de los arquitectos del momento, Juan de Herrera, en el último cuarto del siglo XVI. Después se habría de producir la culminación de anteriores deseos por establecer la diócesis de Valladolid<sup>80</sup>. Herrera era el arquitecto cortesano que había trabajado en la gran obra de la Monarquía, el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Planteaba para la que pronto iba a recibir el título de ciudad de Valladolid, una gran mole arquitectónica de tres naves, numerosas capillas, con predominio del ritmo horizontal, solamente superado con las torres que flanqueaban la portada, pues concluía con una cabecera recta, con dos pequeñas torres, rematadas por pirámides. El conjunto poseía tres grandes fachadas, todo un alarde frente a la impresionante que antecedió a la basílica escurialense del patio de los Reyes. De alguna manera, se convertía en un nuevo templo de Salomón en Castilla, aunque asumiendo la austeridad propia del paisaje que lo acogía, según indicaba Juan José Martín González.

El proyecto quedó inconcluso pero ejerció una notable influencia en otros edificios catedralicios más tardíos y alejados, llegando hasta las Indias. Agustín García Bustamante recuerda que desde el último tercio del siglo XVI, este Valladolid que construye su catedral y muchos templos más, se presentaba como un foco notable de arquitectura clasicista<sup>81</sup>. Felipe II trató de contribuir a aumentar los ingresos para la construcción de tan magno proyecto y, por eso, concedió en 1583 a los todavía abades de su colegiata —doce años antes de la creación de la diócesis aunque renovado después al cabildo de la nueva catedral— el monopolio de impresión de las cartillas de la Doctrina Cristiana. En éstas, elaboradas con materiales pobres para evitar el encarecimiento como resaltó Luis Resines en su sugerente obra la "Catedral de Papel", predominaba la enseñanza de lo sacro sobre las letras profanas. Y aunque se desarrolló una importante oposición a

<sup>80</sup> Antonio Cabeza Rodríguez, "La difícil creación del obispado", en *Historia de la Diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 61-96.

<sup>81</sup> Agustín Bustamante García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983; Fernando Checa Goitia, *La Catedral de Valladolid. Una página del siglo de oro de la arquitectura española*, Madrid, 1998.



este monopolio que llegaba hasta las Indias, fue continuado a lo largo de los siglos pues la concesión real al cabildo vallisoletano se prolongó hasta 1825<sup>82</sup>. A pesar de todo, estas cartillas nunca proporcionaron los ingresos necesarios para concluir un proyecto herreriano que, a pesar de ser abierto al culto en 1668, no superó la mitad de sus intenciones. Eso sí, la diócesis fue creada por disposición de Clemente VIII en septiembre de 1595 y meses después, Felipe II concedía en enero de 1596 el mencionado título de ciudad a Valladolid, como había ocurrido antes con la portuguesa de Miranda do Douro.

Sobre el proyecto de Herrera podemos encontrar, a lo largo de los siglos y de las circunstancias, notables variaciones. Eso sí, existía una importante población dependiente de la catedral, en los distintos gremios de canteros, albañiles, carpinteros, pintores, escultores y orfebres. Por eso, no resultaba extraño que la calle que porticaba este templo, durante siglos, se conociese con el nombre “de la Obra”. En los primeros años del siglo XVIII, el cabildo consiguió levantar la torre de la nave del Evangelio, fase esencial en la construcción del conjunto, pues en ella se albergaban las campanas. Una torre que, desde el principio, proporcionó problemas siendo reparada en varias ocasiones en esa centuria para otorgarla mayor solidez. No podemos olvidar también que en esa “Catedral Ilustrada”, se llamó de Salamanca a Alberto Churriguera, para continuar con su construcción. El resultado fue la edificación del hastial superior de la fachada principal aunque con una estética bien distinta a la de Herrera. Su efímera silueta —la de la torre— sufrió, como tantos otros edificios de España, los efectos del devastador terremoto de Lisboa de 1755. Por la actividad sísmica, la torre catedralicia —la “Buena Moza” como la llamó en su diario, José Ortega y Zapata en el siglo XIX— se resintió definitivamente en sus cimientos y construcción, hundiéndose casi un siglo después, en 1841. La torre que podemos ver actualmente, está proyectada y comenzada a construir a finales del XIX<sup>83</sup>, culminada

<sup>82</sup> Luis Resines Llorente, *La catedral de papel. Historia de las Cartillas de Valladolid*, Valladolid, 2007; Teófanés Egido López, “Valladolid antes de ser obispado”, en *Historia de la Diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 15-28.

<sup>83</sup> Juan José Martín González, “La torre de la Catedral de Valladolid”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 81 (1995), pp. 91-126. Idem, “Noticias documentales sobre la Catedral de Valladolid”, *Boletín del Seminario*

con una magnífica estatua del Sagrado Corazón de Jesús de Ramón Núñez en 1923 —después de la consagración de España por Alfonso XIII en 1919—, que no respondía a ninguno de los parámetros que se habían establecido. Podemos decir que fue un artístico empeño del entonces arzobispo Remigio Gandásegui de emular en su nueva diócesis lo que se había realizado en Getafe, en el corazón geográfico de España<sup>84</sup>. La catedral no fue consagrada hasta 1886, durante el gobierno diocesano del arzobispo Benito Sanz y Forés.

#### LOS ESPACIOS DE LAS CATEDRALES

El románico tuvo su plasmación tanto en la arquitectura de los monasterios como en el de las catedrales, aunque muy pronto el siguiente de los estilos internacionales, el gótico se impuso en la configuración. La semejanza entre el modelo monástico y catedralicio se produjo mientras el segundo de los cleros vivió de acuerdo a lo establecido en la regla de San Agustín, pues tanto los monjes como los servidores de las catedrales disponían de obligaciones y necesidades semejantes: asistían al coro en el rezo y en el canto de las horas diurnas y nocturnas, con la necesidad de un dormitorio común próximo a la iglesia para cumplir con estas últimas; además de la vida comunitaria con el refectorio y la cocina. El más tardío en abandonar estos comportamientos fue el clero capitular de Pamplona pero se encuentra documentado un refectorio, por ejemplo, en la catedral románica de Segovia y la construcción por parte del arzobispo Gelmírez en Compostela de otros aposentos con estas funciones, además del mencionado dormitorio. Los cambios arquitectónicos que diferencian los monasterios de las catedrales Navascués los sitúa en el momento en que los cabildos se secularizaron, ya no vivían sus capitulares en comunidad y en

*de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA n.º 26 (1960), pp. 188-196. Francisco Javier Domínguez Burrieza, “Una nueva torre para la Catedral de Valladolid (1841-1885)”, *Boletín Seminario Arte y Arqueología* LXXVII (2011), pp. 217-236.

<sup>84</sup> Jesús María Palomares Ibáñez, *Rasgos nacionalcatólicos. La revista Reinaré en España (1934-1970)*, Valladolid, 2017, pp. 49 y ss; Javier Burrieza Sánchez, *El nacionalcatolicismo. Discurso y práctica*, Valladolid, 2019, pp. 347-362.



un ambiente claustral<sup>85</sup>. Esto empezó a ocurrir desde la segunda mitad del siglo XII y, sobre todo, en el XIII, con cambios estéticos muy importantes con una cabecera nueva y profunda donde van a situar el altar y el coro —será el llamado “modelo francés” de distribución de los espacios—.

Eso sí, el gótico como modo de expresión propio en las catedrales, también lo es de las fuerzas y del poder de los cabildos desde aquellos momentos. Sus componentes empezarán a vivir en casas individuales que habitualmente pertenecían a la propia catedral, muy próximas a la misma, en lo que podíamos conocer como “claustra o barrio de la catedral”. Los nuevos escenarios de lo que era la antigua vida comunitaria es el altar, el coro y la sala capitular. Hablaremos en las ciudades del llamado “barrio de las Canongías” en Segovia, de la Canóniga en León, de la Canónica en Oviedo, hasta descender a las propias dignidades, como la de los Deanes o el Chantre.

#### LA CAPILLA MAYOR: LA SOLEMNIDAD DE LA LITURGIA

En la capilla mayor se dispone el altar y después el retablo (en el caso de que así lo hubiese), separados mediante rejas o cancelas del acceso de los fieles, pues éstos no podían estar junto al espacio donde se celebraban los grandes misterios de la fe. El presbiterio va a contar, desde muy pronto, con un grupo de cantores. En el canto pronto se va a hablar de dos mitades capaces de realizar una alternancia, tempranamente documentada. Posteriormente, este canto —en medio de una complicación de la liturgia y de quienes podían participar de ella— condujo a su salida de este espacio y a constituir uno independiente. Ya veremos donde lo vamos a situar porque también en esto existirá una evolución. El presbítero antes estaba acompañado por distintos ministros, después se producirá una progresiva simplificación.

Así pues, la cabecera, inicialmente, será el espacio para la sillería del coro, junto al altar, aunque podían estar separados

ambos por una reja. Así ocurría en la catedral de León, con una autonomía con respecto a los otros espacios, configurando una iglesia capitular dentro de la propia iglesia catedral, con la secuencia de “altar-coro-fieles”. Esta organización beneficiaba la cotidianidad de los capitulares en el uso de la luz y también de la propia temperatura del edificio. La girola en torno a la capilla mayor también conformaba un espacio muy vinculado al propio cabildo, con el acceso a la sacristía. Era una plena separación de los fieles lo que definía este “modelo francés” porque escuchaban lo que rezaban o cantaban pero no tenían acceso a través de la vista. Navascués trae a colación las quejas de las que se hace eco el secretario del cabildo de Burgos en 1528, Fernando de Espinosa. Se refería al momento del alzamiento de la hostia en la Misa. Si querían verlo como fieles, se debían situar en la nave mayor, “uno en pos de otro o a lo más, de dos en dos, para ver a Dios por la puerta del Coro”<sup>86</sup>. Aquí nos encontramos, el cambio y los distintos modelos. Primero el “modelo francés” con el coro en una cabecera profunda y, después el “modelo español” cuando el coro con sus nuevas sillerías, sean trasladadas a la nave mayor, con una nueva cancela que lo rodeaba y lo separaba también de los fieles, aunque esto posibilitaba que tuviesen acceso al espacio que se había abierto entre la capilla mayor y el nuevo coro. El Concilio de Trento también, como veremos, tuvo algo que decir.

Después vinieron los días en los que se decidió la eliminación de algunos de estos coros, despejando las naves centrales y otorgando un mayor protagonismo, casi único, al presbiterio en la capilla mayor y con su retablo, siempre que hubiese ocasión para culminarlo. No ocurrió así en la catedral nueva de Salamanca. En otros, como la mencionada de Valladolid, el retablo ni siquiera fue realizado para esta catedral sino trasladado por el arzobispo Remigio Gandásegui desde una iglesia que estaba siendo desarmada y en proceso de reconstrucción, la de Santa María de La Antigua, próxima a la Iglesia mayor. Así sucedió hace cien años. Era el controvertido y polémico

<sup>85</sup> Pedro Navascués, *La Catedral en España...*, p. 28.

<sup>86</sup> Pedro Navascués, *La Catedral en España...*, p. 41



retablo de Juan de Juni que generó, en el siglo xvi, un pleito con Francisco Giralte<sup>87</sup>.

En esta capilla mayor y como telón de fondo del altar serán de gran importancia la construcción y ensamblaje de estos mencionados retablos, algunos de ellos de unas dimensiones espectaculares, de grandes recursos catequéticos –no siempre explicados y comprendidos– y con un impacto visual de primer orden. En Toledo, fue el cardenal Cisneros el que reformó el presbiterio y fue artífice de este espléndido y monumental escenario de la historia sagrada. La capilla mayor de la catedral sevillana se encuentra cerrada por una reja de Francisco de Salamanca, labrada entre 1518 y 1529, dentro del más bello y característico plateresco mientras que el retablo mayor, con una cabecera recta, había sido ya iniciado en 1482 por el flamenco Dancart y concluido en el siglo xvi por los hermanos Jorge y Alejo Fernández, uno escultor y el otro pintor. Un conjunto de dieciocho metros de anchura por veinte de altura con un sinfín de escenas de las vidas de Cristo y María.

Igualmente, hemos hablado mucho de la circulación de los fieles en la catedral, de la existencia de la girola o deambulatorio y cómo una catedral, obra de siglos, iba incorporando distintos elementos con nuevas estéticas. Y así, frente a la capilla gótica de San Ildefonso de la catedral de Toledo, ya en el siglo xviii se va a realizar, obra de Narciso Tomé, el llamado Transparente<sup>88</sup>. Navascués define muy bien su utilidad, “la original y libre versión de un retablo de formas diluidas y naturalistas que, a su vez, permite el paso de la luz que recibe desde lo alto hasta la oculta capilla que se encuentra entre el retablo de la capilla mayor y el de la girola, a su espalda”<sup>89</sup>. Se convierte, como nos advierte este historiador del arte, en un recurso escenográfico de gran efectismo, utilizando tanto la arquitectura, la escultura como la pintura.

<sup>87</sup> Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo xvi en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*, Valladolid, 2002, pp. 119-125; María Antonia Fernández del Hoyo, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid 2012, pp. 62-66.

<sup>88</sup> Nina Ayala Mallory, “El Transparente de la catedral de Toledo (1721-1732)”, en *Archivo Español de Arte*, 1969.

<sup>89</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 138.

La liturgia no solo se desarrollaba en la capilla mayor sino en otros muchos espacios que constituían este ámbito, en las distintas capillas. Pero también fue muy importante la conservación de los ritos más peculiares como era el hispano que se ha mantenido en la capilla mozárabe de la catedral de Toledo. En esta Iglesia Primada, desde los días del cardenal Francisco Ximénez de Cisneros se trataba de mantener esta liturgia hispánica, que sobrevivía a la unificación que se había realizado por el rito romano. No fue este el único ámbito de celebración, como ocurrió en la capilla Talavera de la catedral de Salamanca.

Igualmente, si las campanas han desarrollado su propio lenguaje y el sonido del bronce no existía para los días de luto de la muerte en cruz de Jesucristo, también dentro del templo catedralicio existía una escenografía efímera que ha sido muy estudiada, a través de las características del monumento del Jueves Santo y donde se apreciaba también la introducción de nuevos elementos estéticos<sup>90</sup>.

No podemos olvidar la transmisión de la palabra predicada, no incluida propiamente en la liturgia y mucho más complicada de comunicar en las grandes catedrales que en las iglesias que van a construir las órdenes religiosas de predicadores o de clérigos regulares –pensemos en los jesuitas–. Se creaban espacios para la congregación de fieles a través de los púlpitos y los ambones, especialmente en los altares ubicados en los trascoros. No podemos olvidar estos espacios, los trascoros, y buscar algunos de ellos muy característicos pues se convertían en un gran telón de fondo, todo un adelanto de retablo. Precisamente, en Sevilla la misa ordinaria y las celebraciones menores se realizaban en el trancoro, transformado de esta manera en un segundo presbiterio, donde también se ubicaban los púlpitos para la predicación. El que podemos contemplar hoy es debido a una obra de Miguel de Zumárraga, con la tabla de la Virgen de los Remedios, una pintura de principios del siglo xv, entre mármoles y jaspes.

<sup>90</sup> Teófanés Egidio López, “La Otra Semana Santa, la interior y litúrgica”, en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, pp. 17-45; Miguel Herguedas Vela, “Contexto y evolución en torno al Monumeto de Jueves Santo”, en José Luis Alonso Ponga (coord.), *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*, Valladolid, 2010, pp. 355-361.



## Y LAS PROCESIONES CATEDRALICIAS, EN LOS CLAUSTROS

Los claustros, inicialmente y en las construcciones monásticas de la Alta Edad Media, se convertían en un lugar de paso desde los distintos habitáculos, articulando su disposición. Eran el escenario principal de la cotidianidad de los monjes. Pero también el claustro se cargó de solemnidad y en él se realizan las procesiones –por algo el de Burgos, refiriéndose al claustro actual, se habla de “procesión nueva”–, sin olvidar también su conversión en morada para la otra vida, en sepulcro de los habitantes del monasterio. En las parroquias pero, sobre todo, en las colegiadas y catedrales, se construyeron claustros, como escenarios para las mencionadas procesiones y también para la sepultura. Desde los claustros se accedía a las capillas funerarias como la del arzobispo Pedro Tenorio<sup>91</sup> en la de Toledo, a finales del siglo XIV y gracias al maestro Rodrigo Alfonso. Precisamente este claustro, en su origen, fue decorado todo al fresco por pintores que eran seguidores de la escuela de Giotto aunque la humedad favoreció la eliminación de este conjunto, siendo sustituidas en el siglo XVIII. Incluso, en el claustro de la catedral de Ávila, se han acogido los restos de personalidades como Claudio Sánchez Albornoz o el presidente Adolfo Suárez.

## EL CORO DE ALABANZA A DIOS: LA MISIÓN DE LOS CAPITULARES

El clero que servía a las catedrales contaba con una misión de alabanza a Dios, en las distintas horas litúrgicas en las que se distribuía el día. Este espacio del coro se tenía que convertir en más funcional, con un mobiliario propio en las sillerías<sup>92</sup>. Precisamente en esa

evolución que va a existir desde el “modelo francés” al “español”, en el traslado de los coros desde una cabecera desarrollada a la nave central o real, coincide la construcción de singulares conjuntos o sillerías, tesoros singulares como la de estilo plateresco realizada entre 1532 y 1538 por Guillén de Holanda para la catedral de Calahorra. En la catedral Primada de Toledo, que habría de tener mucha influencia en la organización de las catedrales góticas españolas, existía esa separación, “una solución exenta en el ámbito de la catedral gótica”<sup>93</sup>, entre el espacio de la liturgia solemne y el de la alabanza. Entre uno y otro se hallaba el crucero. El cardenal Mendoza, que había cerrado las últimas bóvedas del templo, encargó a Rodrigo Alemán una sillería que resultó espléndida y que hoy se conserva como sillería baja, desde 1489<sup>94</sup>. La iconografía de la misma no respondía a motivos estrictamente religiosos sino a los episodios de la guerra de Granada que, a juicio de sus contemporáneos, era una cruzada y que suponía la culminación de una empresa de la Monarquía en la que no dejaba de estar representado el propio cardenal Mendoza, que vivió el acontecimiento. Una sillería que se convierte en toda una fuente para el estudio de la guerra antigua, en este caso la del reino nazarí<sup>95</sup>. No fue la primera de esta catedral. La anterior pudo ser realizada en el siglo XIV por el arzobispo Pedro Tenorio, con dos coros encabezados por el sitial del prelado y el del deán. Todo ello cambiará de planteamiento con la nueva sillería de coro alto, pues el sitial arzobispal se ubicó, como veremos en el centro, presidiendo los dos coros.

Espacio que fue cerrado con reja y después modificado. Y allí, en ese coro se encontraba la Virgen Blanca, de piedra policromada<sup>96</sup>.

<sup>91</sup> Lino Gómez Canedo, “El arzobispo don Pedro Tenorio y la Biblioteca Capitular de Toledo”, *Archivo Iberoamericano*, (1944), pp. 107-113; A. Sánchez Palencia, “La capilla del arzobispo Tenorio”, *Archivo Español de Arte*, (1975), pp. 27-42.

<sup>92</sup> María Dolores Teijeira Pablos, “Vicio y castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano”, *Clio & Crimen* n.º 7 (2010), pp. 159-176; Dorothee Heim, “Las intarsias de la sillería de coro de Plasencia: influencia temprana en el núcleo artístico toledano”, *Anales de Historia del Arte* (2012), vol. 22, n.º especial, pp. 59-84; Juan Manuel Ramos Berrocoso, “Consideraciones sobre los programas iconográficos de la sillería del Coro de la Catedral de Plasencia: el arte al servicio de la catequesis y la religión al servicio del arte”, *Salmanticensis* 58 (2011), pp. 277-313;

Pilar Mogollón Cano-Cortés y Francisco Javier Pizarro Gómez, “El tema del salvaje en la sillería de coro de la catedral de Plasencia”, *Anales de la Historia del Arte*, n.º 4, *Homenaje al Prof. Dr. D. José María de Azcárate*, edición Complutense, 1994.

<sup>93</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 49

<sup>94</sup> Isabel Mateo Gómez, *La sillería del Coro de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1980; Dorothee Heim, “La sillería del coro de la Catedral de Toledo y la recepción de los modelos del Maestro del Hausbuch e Israhel van Meckenem”, *Boletín Seminario Arte y Arqueología*, LXXI (2005), pp. 65-87; Ángela Franco Mata, “El Coro de la Catedral de Toledo”, *Abrente* 42-43 (2010-2011), pp. 113-165.

<sup>95</sup> Luis José García Pulido y Antonio Orihuela Uzal, “La imagen de Santa Fe en la sillería del coro bajo de la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, n.º 307 (2004), pp.

<sup>96</sup> Julio Martín Sánchez, *Sacra loca toletana: los espacios sagrados en Toledo*, Cuenca, 2007.

En el llamado altar de Prima se celebraba la misa en esa hora de la mañana, por lo que el propio coro reunía todas las condiciones de un templo, con independencia del presbiterio –antes hablábamos que la cabecera quería reunir estas condiciones–. De ahí que el canónigo Blas Ortiz llamase a este espacio, a mediados del siglo XVI, como la “estancia del coro”<sup>97</sup>.

Después el que había sido llamado por Giorgio Vasari como “Alonso Spagnolo”, es decir Alonso Berruguete, en compañía de Felipe Bigarny (o Vigarny) y, a pesar de encontrarse establecido en Valladolid, realizó la sillería alta de este coro<sup>98</sup>. Bigarny procedía de Borgoña, trabajó en Burgos, en la dirección de artistas en la capilla Real de Granada o en Murcia. Estaba bien relacionado con el cardenal Cisneros y otorgó trazas para esta sillería junto con Alonso de Covarrubias y Diego de Siloé que, por entonces, estaba trabajando en Granada –los grandes artistas de los círculos catedralicios–. El que impulsó esta obra fue el cardenal Juan de Tavera<sup>99</sup>. El proyecto era, sin duda, el de la sillería más espléndida de las catedrales de la corona. En él, Bigarny encontraba la culminación de su carrera, pero apareció Alonso Berruguete con un precio más reducido. Era habitual que los artistas se comportasen de esta manera. Fue entonces cuando el cabildo decidió repartir el trabajo, en dos mitades, de esta sillería alta del coro catedralicio. Inicialmente, la silla central, la que estaba destinada al arzobispo primado, fue encomendada a Bigarny pero este falleció antes de ejecutarla, estando en manos de Berruguete, del cual se convirtió en culminación de su carrera porque él sí murió en Toledo. La batalla fue ganada por el artista que habiendo nacido en Paredes de Nava, también viajó por Italia. Mostró un programa imaginativo: “la sillería coral de Toledo –indica Miguel Sobrino– supone un raro caso de arte antifonal: igual que se cruzan y acompañan en ella las dos voces del coro lo hacen las obras de los dos escultores que aportan tonos y ritmos distintos pero complementarios [...] con una coda final en la silla arzobispal, coronada por Berruguete

con una Transfiguración de alabastro que es una de las piezas más monumentales”<sup>100</sup>. Sin duda, estamos hablando de un conjunto con un lenguaje propio.

No podemos dejar de recordar en esta consideración de las catedrales como fábricas de poder, la utilización que en 1519 se realizó del coro de la catedral de Barcelona para la celebración del Capítulo General de la Orden del Toisón de Oro, con la presencia del propio Carlos V pero también de otros monarcas europeos que formaban parte de la misma. El anterior se había celebrado en la catedral de Bruselas de Santa Gúdula. Fernández Álvarez lo ha considerado como un “acto meramente caballeresco y cortesano”, con la entrada también, en esos tres días del mes de marzo, de importantes miembros de la alta nobleza hispana dentro de la misma<sup>101</sup>.

Sin embargo, la ubicación del coro en la nave central también va a tener relación con los orígenes de las catedrales, con las concomitancias monásticas. En la de Santiago, con los cambios que se van a producir a principios del XVII, una sillería sustituía a otra muy anterior<sup>102</sup>. En la catedral de Córdoba, dentro de la iglesia de planta de cruz latina incluida en la mezquita, se ubicó también la sillería del coro, que es una obra en caoba de las Antillas del siglo XVIII, realizada por el escultor Pedro Duque Cornejo, entre 1747 y 1758<sup>103</sup>. La describe, en su mensaje, Pedro de Navascués: “un extraordinario mundo de formas y figuras que ilustran el Antiguo y Nuevo Testamento y la vida de la Virgen en la sillería alta. La sillería baja recoge un santoral en el que no faltan nombres cordobeses, hasta sumar un total de ciento cinco estalos, incluyendo la espectacular silla episcopal coronada con el gran relieve de la Ascensión del Señor”<sup>104</sup>. Como nos indica este autor, Duque Cornejo fue enterrado en la catedral y, a principios del siglo XX se consideró oportuno que la ubicación de la sepultura fuese a los pies de su propia obra, calificada como

<sup>97</sup> Ángel Fernández Collado, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*, Toledo, 1999.

<sup>98</sup> Manuel Arias Martínez, *Alonso Berruguete, Prometeo de la Escultura*, Palencia, 2011.

<sup>99</sup> Ángel Fernández Collado, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI...*, pp. 242-244.

<sup>100</sup> Miguel Sobrino, *Catedrales...*, p. 698.

<sup>101</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V, el César y el Hombre*, Barcelona, 1999, p. 114.

<sup>102</sup> Ramón Otero Túñez e Ramón Yzquierdo Perrín, *El coro del Maestro Mateo*, La Coruña, 1990; Ramón Yzquierdo, *Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo*, A Coruña, 1999.

<sup>103</sup> J. Martín Ribes, *La sillería de coro de la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1981.

<sup>104</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 218.



“el último gran coro catedralicio de la historia”. El facistol se corona con un templete el cual contiene la imagen tallada en marfil de la Virgen, una obra de Alonso Cano. En 1769, la ubicación del coro se convirtió en un motivo de controversia entre el obispo de Pamplona y su cabildo —muy tardío como hemos dicho en su secularización<sup>105</sup>—. Un reformista como era el obispo Juan Lorenzo de Irigoyen, se negaba desde su silla del coro a impartir la bendición a los fieles, disposición que se había desarrollado hasta ahora. El prelado lo quería realizar desde el presbiterio. El coro, podemos concluir, se ha convertido en una seña de identidad del cabildo, con la asistencia a las siete horas canónicas lo que se extendía, teóricamente, a ocho o diez horas diarias, entre el día y la noche. Así lo defendió el cabildo pamplonico frente a las aspiraciones de los obispos —y no solo este reformista del XVIII—, por ejemplo en las Cortes Generales del reino de Navarra que se celebraron en aquella ciudad en 1617. Pero no había sido cuestión solamente de los obispos sino que así lo intentó Felipe II sin conseguirlo.

Sí se produjo, de esta manera el traslado de los pocos coros que se encontraban en las cabeceras al mencionado espacio de la nave central, siendo el ejemplo más tardío de las de “modelo francés” el de León<sup>106</sup>. Estos cambios espaciales no venían ratificados por el Concilio de Trento porque las disposiciones de éste, como veremos para Valladolid, respondían a otra colocación. Un “modelo español” que se vio consolidado con la construcción de las catedrales renacentistas de Andalucía, como sucedía en Granada o Jaén. La sillería de Burgos era obra de Felipe Bigarny que no trabajaba en solitario, desde 1505-1507 con un trabajo prolongado y que tardó en culminarse. Su

<sup>105</sup> *Estado y descripción de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona de Canónigos Religiosos y Reglares de la Orden de San Agustín. Pónese la Regla del gloriosísimo Sancto Patrono suyo y las ceremonias desta Iglesia. Modo de votos, vida, ejercicios: la asistencia y servicio de Culto Divino de Dios, de su soberana Madre Reyna del Cielo, y Patrona Milagrosa desta su insigne y Religiosa Iglesia*, Pamplona, Juan de Oteyza, Impresor del Reyno de Navarra, 1626. Quedaron abolidos estos estatutos propios del cabildo regular pamplonés por la bula *Ineffabili* de 15 de mayo de 1859, otorgada por el papa Pío IX y aplicada en 1860.

<sup>106</sup> María Dolores Campos, María Dolores Teijeira e Ignacio González-Varas, *El coro de la catedral de León*, León, 2000. Anterior había sido el estudio de Pedro Navascués, “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León” en *Las catedrales de Castilla y León*, volumen I, Ávila, 1994, pp. 53-100.

traslado coincidió en 1539 con el hundimiento del cimborrio aunque esta nueva sillería habría de sustituir a la gótica que se había ubicado en la cabecera siguiendo el “modelo francés”. Para terminar el cimborrio, hacia 1568 fue necesario superar una serie importante de dificultades. En el caso de la sillería, ¿cómo se distribuía? Mientras que la sillería baja era para racioneros y capellanes (con cuarenta y ocho asientos), la alta con setenta y dos estaba reservada para el arzobispo, las dignidades y los canónigos.

¿Qué había dispuesto Trento con respecto a los coros? Algunos obispos se adelantaron al establecer en el ámbito coral que la silla episcopal estuviese en el centro, entre los dos coros, tal y como lo vimos para Toledo, lo que impedía que se pudiese tener ningún acceso a este espacio desde el trascoro. León mantuvo esta entrada. La liturgia tendremos que ir a buscarla en la tercera de las sesiones, entre 1562 y 1563, sin que en los decretos se especificase la eliminación de los coros de las catedrales en la nave central. También la Sagrada Congregación de Ritos, ya en el siglo XVII, consideró que algunos aspectos del ceremonial de los obispos no podían desarrollarse por lo que el “modelo español” de distribución catedralicia no fue contrario a los cánones conciliares. Además el desplazamiento de este coro había permitido, frente a lo dicho ya en el “modelo francés”, contemplar por parte de los fieles el desarrollo de la Misa. Eso sí, según subraya Navascués<sup>107</sup>, en el proyecto que trazó Juan de Herrera para la de Valladolid se realizó la “primera propuesta de una catedral contrarreformista en Europa”, que superaba las adaptaciones sobre planteamientos anteriores, como el realizado por el arzobispo de Milán Carlos Borromeo en su catedral y con el arquitecto Pellegrino Tibaldi. La secuencia que se planteó para Valladolid, solamente en el papel porque no se llegó a efectuar, fue la sucesión “coro-altar-fieles”, adaptándose de esta manera a lo establecido por la liturgia posterior a Trento. El mérito no se lo atribuyó Navascués a Herrera sino a la relación que pudo tener el arquitecto con Tibaldi en el ámbito de San Lorenzo de El Escorial. Precisamente, cuando este último viajó en 1586 para pintar la biblioteca y claustro del Real Sitio fue

<sup>107</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 59.

cuando Herrera estaba trazando lo que el cabildo colegial vallisoletano –todavía no catedralicio– le había solicitado. La disposición de un nuevo espacio le permitía separar todavía más coro y altar. Sin embargo, como hemos visto antes, en medio de su caracterización típicamente inconclusa de esta iglesia catedralicia castellana, cuando hubo que organizar un espacio de culto en construcción en el siglo XVII, se adoptó el “modo español” hasta que el arzobispo Gandásegui y el cabildo lo eliminaron. Fue entonces cuando se produjo la venta de su monumental reja que lo cerraba desde el XVIII. Santiago de Compostela y Valladolid son ejemplos de cómo se produjo la desaparición de los coros dentro de las catedrales<sup>108</sup>.

#### DE LA REVOLUCIÓN MUSICAL A LOS IMPORTANTES ARCHIVOS MUSICALES

Alabanza y funcionalidad de la música, esa es la clave de esta participación catedralicia en la evolución y revolución musical. Estas iglesias abovedadas se convertían en el espacio adecuado para la transmisión de la música aunque no tanto para la voz que era predicada, siendo importante la magnificencia de los sonidos. La música era compuesta para la vida de la catedral<sup>109</sup>. Por eso, era tan impor-

tante guardar sus partituras y constituir los ricos archivos musicales de las catedrales. La música contaba con sus propias pantallas desde las cuales se cubrían las paredes y se posibilitaba una mejor audición. Era la función, no solo decorativa, de las colecciones de tapices y colgaduras. Existían otras técnicas que favorecían el papel de la música que era interpretada<sup>110</sup>.

La sillería del coro era flanqueada por dos órganos. En el caso de la catedral de Toledo, además de estos dos, otro más denominado “el Emperador”, se ubicaba sobre la fachada interior de la Puerta de los Leones<sup>111</sup>. Mientras que los del coro estaban llamados a apoyar las voces de los cantores, el del Emperador tenía que acompañar las procesiones que discurrían por el interior. Luis Cernuda describía el modo en cómo se interpretaba el órgano de la catedral de Sevilla: “comenzaba el órgano a preludiar vagamente, dilatándose luego su melodía hasta llegar las naves de voces poderosas, resonantes con el imperio de las trompetas que han de convocar a las almas en el día del juicio. Más luego volvía a amansarse, depuesta su fuerza como una espada, y alentaba amoroso, descansando sobre el abismo de su cólera”<sup>112</sup>. Todo exigía una estética en los llamados “monumentos a la música” de los que habló Fernando Checa. No todos los cabildos podían hacer frente a los gastos de construir los dos órganos que era preceptivos en el coro. En Salamanca, al mismo tiempo que la familia Churriguera se encontraba implicada en los coros, se aportaban los necesarios recursos musicales con sendos órganos de los siglos XVI y XVIII<sup>113</sup>. El primero procedía de la catedral “vieja” mientras que el segundo fue regalo del obispo José Sancho Granado, el prelado que conoció la consagración de la Iglesia, obra del organero real Pedro de Echevarría de 1745.

<sup>108</sup> Gonzalo Santonja Gómez-Agero, *Museo de la Niebla. El Patrimonio Perdido de Castilla y León*, Valladolid, 2004, pp. 250-253; José Miguel Merino de Cáceres, “La reja de la catedral de Valladolid en Norteamérica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. III (1987), pp. 446-453; Juan José Martín González, “La actividad artística en la Catedral de Valladolid entre los arzobispos Lastra y Gandásegui”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, n.º 30 (1995), pp. 39-42; Jesús Urrea Fernández, “La sillería coral de los canónigos de la Catedral de Valladolid”, *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 34 (1999), pp. 49-68; ídem, “El desaparecido trascoro de la catedral de Valladolid”, en *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Valladolid* 35 (2000), pp. 63-70. Para conocer la utilización posterior de la sillería desamortizada del convento de San Pablo de Valladolid, cfr. Jesús María Palomares, “Vicisitudes del convento de San Pablo de Valladolid en el siglo XIX”, *Archivo Dominicano* n.º 34 (2013), pp. 225-284.

<sup>109</sup> José López-Calo, *La música en la catedral de Burgos*, Burgos, 1995-2003; ídem, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Madrid, 1963; ídem, *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Granada*, Granada, 1991-1992; M. Pajares, *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, Granada, 1993; P. Ramos López, *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Granada, 1994; Francisco Javier Lara, *La música en la catedral de Córdoba* [Recurso electrónico]: los libros corales de la misa, Granada, 2003; José María Álvarez Pérez, *La Música Sacra al servicio del culto de la catedral de León*, León, 1995.

<sup>110</sup> M. Sanhuesa Fonseca, “El espacio para el sonido: la música”, en VV. AA., *Las catedrales españolas: fuente de cultura, historia y documentación*, Cuenca, 2008. Juan J. Sendra y J. Navarro, “La acústica de las iglesias medievales”, en A. Graciani (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Sevilla, 2000.

<sup>111</sup> G. Bonilla Moreno, *Los órganos de la catedral de Toledo*, Toledo, 1955.

<sup>112</sup> José Enrique Ayarra, *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*, Madrid, 1974; Ídem, *La música en la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1976.

<sup>113</sup> Florencio Marcos Rodríguez y Lamberto de Echevarría, *Los órganos de las catedrales de Salamanca*, Salamanca, 1987.



De la música se encargaba uno de los capitulares más importantes, el chantre o maestro de coro, existiendo también los maestros de capilla llamados a componer y a contribuir a la formación musical de los niños cantores<sup>114</sup>. En una vida catedralicia tan solemne como era la de Toledo, existían estos músicos, instrumentistas, cantantes que debían complementar a los coros que usaban la sillería coral. La evolución técnica musical condujo a la progresiva incorporación de instrumentos, desde los iniciales ministriles a los instrumentos de cuerda con los pasos necesarios para hacer de la música litúrgica una dimensión sinfónica<sup>115</sup>. Por eso, encontramos en estos cabildos los grandes músicos del Siglo de Oro como Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales o Tomás Luis de Victoria<sup>116</sup>.

Una música litúrgica que no estaba ajena a la música escénica y a la danza<sup>117</sup>. No abandonamos la catedral de Toledo para subrayar en el día de Navidad el Canto de la Sibila, representado en el coro y contemplado por el público que podía acceder ese día al recinto que era reservado el resto del año al cabildo. Canto que era interpretado por niños, con los papeles de la sibila o profetisa y los ángeles, que llegaban a subir a las tribunas, lugar en que pronunciaban las profecías apocalípticas. Era muy importante la representación escénica de una catedral tan rica, solemne y variada como ésta pues la piedra angular del teatro en castellano, el Auto de los Reyes Magos, datado en el siglo

<sup>114</sup> Carlos Martínez Gil, *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Albacete, 2003.

<sup>115</sup> Los otros instrumentos de las catedrales, los ministriles: Salva Astruells Moreno, "Los ministriles altos en la Corte de los Austrias Mayores", *Brocar* 29 (2005), pp. 27-52; Clara Bejarano Pellicer, "Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII", *Revista de Musicología*, vol. XXXVI, n.º 1-2 (2013), pp. 57-91.

<sup>116</sup> Andrés Llorden, "Notas históricas de los maestros de capilla y organistas de la catedral de Málaga" *AnM*, XVI (1961), XIX (1964); S. Rubio, "A los 350 años de la muerte de Tomás Luis de Victoria", *LCD* 174 (1961), pp. 693-727; Robert Stevenson, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Berkeley-Los Angeles, 1961; Robert Stevenson, "La Música en la catedral de Sevilla 1475-1606", *Sociedad Española de Musicología* (1983); ídem, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, 1993; José María Llorens, "Francisco Guerrero en sus Opera Omnia", *AnM* (1999); Herminio González Barriónuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y Obra*, Sevilla, 2000.

<sup>117</sup> Simón de la Rosa y López, Los seises de la catedral de Sevilla, Sevilla, 1904; José Enrique Ayarra Jarne, "Los Niños Seises de la Catedral de Sevilla", *Real Academia de Bellas Artes de Sevilla*; Marcelino Díez Martínez, "Los seises de la catedral de Cádiz. Su restauración y funcionamiento en el siglo XVIII", *Tavira* n.º 14 (1997), pp. 113-130.

XII, tenía este origen. Como sabemos el teatro nació en el ámbito de la iglesia pero también fue combatido por la Iglesia y sus predicadores.

#### LA VOZ DESDE LAS TORRES Y LA PERCEPCIÓN DE LOS TIEMPOS

En esa demostración del poder de los cabildos catedralicios, en esa construcción de la silueta catedralicia, resulta esencial la ubicación de su voz a través de las campanas<sup>118</sup>, desde las torres de las catedrales, las cuales no eran un elemento decorativo, ni un proyecto estético en el conjunto sino que guardaban una funcionalidad. Resulta difícil decir nada nuevo, con la proximidad de una de las torres más bellas de las catedrales españolas, ese "Micalet" o "Miguelete" en la catedral de Valencia, que recibe el nombre de la campana más importante bautizada y puesta bajo la protección del arcángel San Miguel. Efectivamente, las campanas —que no son propias de las catedrales sino que las necesitan todos los templos para su vida, incluso, las instituciones civiles con sus relojes— cuentan con su propio nombre. Campanas que no solamente exigían una técnica para fundirlas —con los moldes— sino también para ubicarlas<sup>119</sup>. En Toledo, por ejemplo, se hablaba a través del testimonio del viajero Hieronymus Münzer de una enorme campana en su torre, que fue sustituida por otra del siglo XVIII que pesaba veintiuna toneladas. Todo entrañaba dificultades porque se tuvieron que llegar a romper los muros para colocarla y no digamos nada del sistema de poleas y cuerdas y la participación de tiros de bueyes y animales de tracción para poderla elevar. Precisamente, esta torre de la catedral de Toledo contará con una notable funcionalidad pues en su interior poseía

<sup>118</sup> P. Rubio Merino, *Regla de los tañidos en la torre desta S. Iglesia, así en lo corriente de cada año como en todo lo demás que se puede ofrecer: año de 1533 / ordenóla Matheo Fernández. Orden del tañido de las campanas y oficio del campanero de esta santa metropolitana y patriarcal yglesia de Sevilla: año de 1633 / por el Licenciado Sebastián Vizente Villegas*, Sevilla, 1995; J.B. Ferreres, *Las campanas. Su historia, su bendición, su uso litúrgico, dominio de propiedad sobre ellas, influencia de su toque durante las tempestades. Tratado histórico, litúrgico, jurídico y científico*, Madrid, Razón y Fe, 1910; María Rosa Fernández Peña, "Las campanas. Transmisoras de la liturgia y de la fiesta religiosa" en *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, San Lorenzo de El Escorial, 2013, pp. 159-174.

<sup>119</sup> José Luis Alonso Ponga y Antonio Sánchez del Barrio, *La campana. Patrimonio sonoro y lenguaje tradicional*, Valladolid, 1997.

cuatro alturas. En la baja se situaba el tesoro de esta Iglesia mayor. Covarrubias dispuso en 1537 una notable portada. En muchas ocasiones, las catedrales veían interrumpidas las obras de nuevas torres como sucedió también en esta Primada de Toledo con su segunda, de la cual solamente podemos conocer la capilla que albergaba.

Campana gorda pero también campanas pequeñas, algunas también de gran tamaño. Por su parte, podía existir una torre de campanas y una torre de reloj para dar las horas —y aquí entramos en el tema apasionante de la percepción de los tiempos diarios, cotidianos, en los sacralizados y vitales—. Sonidos interiores de la catedral desde los cuales los capitulares eran requeridos al coro en los distintos oficios de las horas litúrgicas. Esto último se hacía a través de ruedas de campanillas. En Toledo las encontramos en la sillería de la capilla de los Reyes Nuevos pero también en el coro capitular. Como decimos, el lenguaje de las campanas también estaba relacionado con los tiempos litúrgicos. Las campanas debían enmudecer en los días centrales del Triduo Santo de la Pasión y Muerte de Cristo. Por eso, llegaban las carracas con martilleos que sustituían al bronce. Y también las campanas podían callar en tiempos extraordinarios de conversión y penitencia que es así como denominamos a las misiones populares. Y por recordar algo ya apuntado anteriormente, en las catedrales de la nueva Castilla, las reconquistadas a partir de las Navas de Tolosa (1212), las torres son, en algunos casos, los minaretes de las antiguas mezquitas, a las que se sumaron el cuerpo de campanas. En la de Sevilla, el Giraldillo en la Giralda es la representación de la fe. Es también la importancia de los nombres, populares desde las catedrales y también ese juego de las percepciones. Por eso, no era extraño que el gallo convertido en veleta otorgase el nombre a esa torre románica de la catedral “vieja” de Salamanca<sup>120</sup>.

El mencionado terremoto de Lisboa de 1755 afectó a distintas torres catedralicias, afectando a sus cimientos. En la de Salamanca,

<sup>120</sup> Para las torres, María Pilar García Cuetos, “Una síntesis de la Arquitectura de torres europea: la fachada de la Catedral de Oviedo y la llegada de las Flechas caladas a Castilla”, *Ars Longa*, n.º 22 (2013), pp. 27-42; para sus diferencias con las iglesias autoridad incuestionable es José Ignacio Sánchez Rivera y otros autores, *Ocho torre, análisis sobre la evolución de campanarios del siglo XVI en la provincia de Burgos*, Valladolid, 2014.

pertenecían a la románica, con un posterior añadido del cuerpo alto, obra en 1705 de Pantaleón Pontón Setién. Se llegó a hablar de la necesidad de demolerla. Como subraya Navascués<sup>121</sup>, si fue posible salvarla fue por la propuesta del ingeniero francés Baltasar Devreton, cuando se envolvió la torre con un refuerzo de cantería en talud.

#### EL ARCA DE LAS RELIQUIAS Y LAS PROTECCIONES CATEDRALICIAS

Catedrales que se convierten en grandes sepulcros o mejor, en arcas de lo sagrado, de importantes reliquias, con notable especialización en el tiempo contrarreformista y del barroco. Iglesias mayores que también encuentran su primera piedra en criptas como sucede en la impresionante catedral de Palencia que podía derivar de aquel templo visigodo que estaba llamado a recibir las reliquias del santo diácono Antolín, que es el patrono de esta ciudad episcopal<sup>122</sup>. Tendremos que esperar al siglo XIV, en 1321, para ubicar el inicio de la nueva catedral gótica, la “bella desconocida” como se la conoce popularmente<sup>123</sup>. Será también el caso de la catedral accitana de Guadix, que custodia en su interior las reliquias del patrono de la

<sup>121</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 253; Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “La torre de la Catedral Nueva de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (1978), pp. 245-256; Yolanda Portal Monge, *La torre de las campanas de la catedral de Salamanca*, Salamanca, 1988.

<sup>122</sup> Juan Agapito y Revilla, “La cueva de San Antolín en la catedral de Palencia”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* (1905), pp. 193-196. Habrá que tener muy en cuenta la obra del canónigo Pedro Fernández del Pulgar con su Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia, publicado en Madrid probablemente en 1679 y que contiene la restauración de la ciudad o la reedificación del templo de San Antolín.

<sup>123</sup> Carlos Reglero de la Fuente, “La Iglesia Catedral de Palencia en el siglo XI (1313-1397): Crisis y Reformas”, *Edad Media. Revista de Historia* 7 (2005-2006), pp. 121-158. Cfr. de este mismo autor Teófanis Egido (coord.), *Historia de las diócesis españolas 19. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*, Madrid, 2004, pp. 5-59; “La Iglesia de Palencia: la Edad Media”. Antonio Cabeza ha estudiado esta catedral para los siglos de la modernidad: *La vida de una catedral del antiguo régimen*, Junta Castilla y León, 1997; *Clérigos y señores: política y religión en Palencia en el Siglo de Oro*, Palencia, 1996; *Entre lo sagrado y lo profano: clero capitular y poder clerical en Palencia durante el Antiguo Régimen*, Valladolid, 1995; “Entre mayorazgos y capillas. La oligarquía eclesiástica de Palencia en el siglo XVI”, en *Sociedad y élites eclesiásticas en la España Moderna*, coordinado por Francisco José Aranda Pérez, 2000, pp. 35-46; “La catedral de Palencia a comienzos del siglo XVII: política, religión, mecenazgo” en *Las catedrales españolas: del barroco a los historicismos*, coordinado por Germán Antonio Ramallo, 2003, pp. 739-758.



ciudad, san Torcuato aunque el templo está dedicado a la Encarnación de la Virgen. Carlos Javier Garrido ha estudiado la importancia que el regreso de las reliquias de esta varón apostólico, en 1593, tuvo en la diócesis de Guadix, poniéndolo en relación con los Plomos del Sacromonte de Granada y en el marco del contexto de la primacía eclesiástica de la Iglesia de España, entre distintas sedes<sup>124</sup>.

En la catedral de Jaén la reliquia importante es la del “Santo Rostro” —la Santa Faz se refiere a la reliquia alicantina del antiguo monasterio de las clarisas hoy habitado por la canonisas de San Agustín—. Estamos hablando de una reliquia de la Pasión de Cristo, “uno de los pliegues del paño con que la mujer Verónica enjugó la faz de Cristo en su camino hacia el Calvario”, sin que existiese pintura ninguna, aunque recuerda a los iconos bizantinos de finales del medievo. Distintas han sido las tradiciones que se han asociado a la misma. La primera como reliquia traída por san Eufasio, uno de los varones apostólicos, considerado como el primer prelado de Jaén —una narración que ya fue sometida a crítica en el siglo XVIII—. Mucho más verosímil es la asociación de esta reliquia con el obispo del último tercio del siglo XIV, Nicolás de Biedma. Entonces, los documentos la definían como la “Verónica”. Cuando otorga testamento declaró como heredera universal a la fábrica de la catedral que él había impulsado en su construcción, en sus dos periodos de gobiernos diocesano (1368-1378 y 1381-1383), sustituyendo a la anterior mezquita mayor. En este testamento no realizó ninguna mención a esta reliquia, tan vinculada en su veneración de los fieles con la propia catedral. Se encuentra documentado que la “Verónica” —el Santo Rostro— se guardaba en el sagrario de esta Iglesia mayor y que los fieles la podían contemplar en dos momentos: el Viernes Santo y en la fiesta de la titular de la catedral, como tantas otras, la Asunción de Nuestra Señora. Con la “Verónica” se bendecía desde los balcones de la catedral a los campos jienenses. Estas dos fechas atraía la llegada

<sup>124</sup> Luis José García-Pulido, *El santuario rupestre de San Torcuato (Guadix, Granada)*, en BAR International Series 2591. Archaeological Studies in Late Antiquity and Early Medieval Europe, 2014. Carlos Javier Garrido García, “El paradigma contrarreformista de la diócesis Guadix: de la recuperación de las reliquias de San Torcuato (1593) a la Historia de Pedro Suárez (1696)”, *Chronica Nova* 34 (2008), pp. 219-247.

de muchos peregrinos, los cuales podían ganar las indulgencias episcopales —otorgadas por el obispo—, al mismo tiempo enriquecidas por las propias del breve “Salvatoris Domini” de Clemente VII en 1529. Sin duda, es un caso muy interesante de reliquia catedralicia a la cual había que preservar<sup>125</sup>. Por eso, el obispo Rodrigo Marín Rubio, con su propio dinero, en 1731 mandó hacer un relicario que encomendó al orfebre cordobés Francisco José Valderrama al que se sumó el hoy desaparecido lazo de la duquesa de Montemar, donado en 1823. La historia del “Santo Rostro” no se detuvo ahí. Al final de la Guerra Civil, esta reliquia fue encontrada en un garaje en las cercanías de París. Fue entonces devuelto a Jaén en 1940<sup>126</sup>. Recibe culto en la capilla central del testero, la principal de la catedral.

Aunque sea perteneciente a la corona de Aragón no podemos olvidar que en la catedral del Pilar de Zaragoza —en 1676 recibió esta dignidad—, en la Santa Capilla que dio su aspecto actual Ventura Rodríguez —un maestro inevitable en la arquitectura catedralicia del siglo XVIII— se conserva la pequeña escultura en madera policromada, de bulto redondo y de treinta y seis centímetros de altura, que representa a la Virgen del Pilar, realizada por Juan de la Huerta a

<sup>125</sup> Juan Acuña del Adarve, *Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro, y cuerpo de Christo Nuestro Señor, desde el principio del mundo. Y que la Santa Veronica, que se guarda en la Santa Iglesia que se guarda en la Santa Iglesia de Jaen, es una del duplicado, o triplicado, que Christo Nuestro Señor dio a la Bienaventurada mujer Verónica*, Casas de Juan Furgolla de la Cuesta, 1637; Pedro Antonio Galera Andreu, “La Verónica, «reliquia» objeto de peregrinación en España” en *VI Congreso Español de Historia del Arte. Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, 1989, vol. II, p. 36; Heinrich Pfeiffer, “Las reliquias del Rostro de Cristo”, *Memoria Ecclesiae*, XXXVI (2011), pp. 29-35; Francisco Juan Martínez Rojas “Santo Rostro”, en Felipe Serrano Estrella (ed.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, 2012, p. 14; José Martínez de Mazas, Memorial al Yllmo y mui venerable estado eclesiástico de el Obispado de Jaén sobre el indebido culto que se da a muchos santos no canonizados, o que no le pertenecen por otro título que el de los falsos chronicones, Jaén, 2001; Cecile Vicent-Cassy, “L’inventaire des empreintes sacrées. Le discours de Juan Acuña del Adarve sur les Saintes Faces (Jaén, 1637)” en María Tausiet y H. Tropé (eds.), *Folclore y leyendas en la Península Ibérica. En torno a la obra de François Felpéche*, Madrid, 2014, pp. 81-98.

<sup>126</sup> La propia catedral de Jaén pone énfasis en lo que significa este lazo del Santo Rostro: “Ese lazo es una sugerente metáfora de la unión, de la vinculación del rostro de Cristo con el pueblo cristiano de Jaén, que nada ni nadie puede romper, porque en el semblante del Salvador que se custodia en ese armónico relicario renacentista que es nuestra Catedral, los hombres y mujeres de esta tierra, del Santo Reino, palpan, generación tras generación, la cercanía de la misericordia infinita de Dios”.

mediados del siglo xv. Pero vital será la Santa Columna que aparece detrás del muro a través de un hueco en la parte posterior de esta Santa Capilla. Será un lugar propio para la veneración de los fieles, pues han acudido a besarla como se puede apreciar en su deterioro<sup>127</sup>.

La catedral de Calahorra surgió para venerar el lugar donde habían sido martirizados, según la tradición y en el siglo III, los mencionados santos legionarios Emeterio y Celedonio. Inicialmente, existió un baptisterio desde el siglo iv y sobre él se construyó después una iglesia que fue destruida por los árabes. Con la conquista cristiana, comenzó la historia de este templo, dentro de la estética del románico y, finalmente, desde el siglo xv se empezó a edificar la iglesia que conocemos hoy, aunque las obras se prolongaron por espacio de doscientos años con los correspondientes cambios de estilo, pues la portada principal se ha transformado en todo un retablo barroco. Estos mártires soldados también serán los santos a los que se encontraba dedicada la abadía de Santander convertida en catedral en el siglo xviii, pues allí fueron trasladadas sus reliquias para huir de la invasión musulmana.

En la catedral de Coria se conserva la reliquia del mantel de la Sagrada Cena del Jueves Santo, reliquia eucarística muy característica<sup>128</sup> —no olvidemos naturalmente la asociación del Santo Cáliz con la catedral de Valencia<sup>129</sup>—. Se trata de un mantel en hilo de lino blanco, con bandas decorativas azules, realizadas con índigo. Sus dimensiones son de 4,42 metros por 92 centímetros de anchura. Hasta 1791, era expuesto públicamente a los peregrinos que hacían de esta catedral

una meta de peregrinación. Para ello, se edificó la balconada en el frontal de la catedral en la Puerta del Evangelio, para que este paño fuese extendido en sus cuatro metros de longitud. Sin embargo, los peregrinos no se mostraban respetuosos con la misma e incluso la fragmentaban para llevarse consigo algunas de sus partes. Por lo tanto, permaneció oculta la reliquia desde finales del siglo xviii lo que provocó la desaparición progresiva de esta devoción. Hoy, tanto el anterior obispo Francisco Cerro —nombrado arzobispo de Toledo y primado de España en diciembre de 2019— como el cabildo de esta sede histórica han tratado de dar a conocer el “Santo Mantel”, con atención también de investigadores.

#### EN ADORACIÓN DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Empezará a ser muy habitual que adosada a las catedrales, por supuesto dentro de la misma, encontremos una capilla dedicada al Santísimo Sacramento o incluso exenta la propia parroquia del Sagrario. La de la catedral de Sevilla se encuentra en el patio de los Naranjos<sup>130</sup>. En Jaén fue el arquitecto Ventura Rodríguez el que en 1761 diseñó la capilla del Sagrario, ayudado por su sobrino Manuel Martín Rodríguez. Las obras continuaron en este espacio durante los siguientes cuarenta años en 1801. Se trata de una planta ovalada, cubierta con una bóveda y rematada con una linterna, sin que le falten los balconillos corridos y un coro, casi como una miniatura de catedral<sup>131</sup>. A veces, como en el caso de Ciudad Rodrigo, estaba incluso separada de la catedral, en este caso dedicada a El Salvador. También así ocurre en Málaga. En Mondoñedo, precisamente en su capilla del Santísimo Sacramento, se conserva la imagen de Nuestra Señora “la Inglesa”, una escultura gótica de estilo tudoriano que había sido traída por marinos ingleses hasta el puerto de El Ferrol. Posteriormente, fue comprada por el clérigo Alonso

<sup>127</sup> Eliseo Serrano Martín, *El Pilar, la Historia y la Tradición*, Zaragoza, 2015.

<sup>128</sup> Miguel Muñoz de San Pedro, *Coria y el Mantel de la Sagrada Cena*, Madrid, 1961. Un año antes lo habían examinado Hernández Pacheco y Carrato Ibáñez, además de Manuel Gómez Moreno.

<sup>129</sup> No hace falta señalar la historia de la controversia que existe entre el Santo Cáliz valentino con el conocido como cáliz de doña Urraca de la basilica de San Isidoro de León que una serie de historiadores defiende como el auténtico cáliz. Cfr. José Zahonero, *XVII Centenario de la llegada a España del Santo Cáliz. Crónica Valenciana*, Valencia, 1961; Arturo Zaragoza y Salvador Vila, “La Capilla del Santo Cáliz de la Cena del Señor”, en *Valencia, Ciudad del Grial, El Santo Cáliz de la Catedral*, coordinado por Miguel Navarro Sorní, Valencia, 2014, pp. 81-105; Alberto Montaner, “El Santo Cáliz frente al Santo Grial”, en *Panteones reales de Aragón*, ed. Marisanchó Menjón, Zaragoza, 2018, pp. 56-65; Margarita Torres y José Miguel Ortega, *Los Reyes del Grial*, León, 2014.

<sup>130</sup> Teodoro Falcón Márquez, *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977; Antonio Sancho Corbacho, *El Sagrario de la Santa Iglesia. Catedral de Sevilla. Sus obras de arte*, Sevilla, 1981.

<sup>131</sup> Joaquín Montes Bardo, “El Sagrario de Jaén: una capilla ilustrada”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 9 (1996), pp. 127-155.



de Mourelle que se la regaló a esta catedral gallega en 1555. Inicialmente, se la denominó “Nuestra Señora la Grande” y presidió el trascurso hasta 1966<sup>132</sup>.

#### ESPACIOS PARA LAS DECISIONES DEL CABILDO

Ese cabildo catedralicio se reunía periódicamente y las actas de las decisiones tomadas en las mismas se han convertido para los historiadores de los cabildos en una importante fuente para nosotros<sup>133</sup>. Lo hacían en la sala capitular. En realidad, la secularización de los cabildos redujo, como dijimos, su vida comunitaria a dos espacios principalmente, al analizado coro y a esta sala capitular que no podía faltar porque tampoco lo podían las reuniones, las decisiones que tenían que tomar en conjunto y como elite del clero de una diócesis –papel que han perdido actualmente con el Consejo Presbiteral y el Colegio de Consultores–, reflejándose todo eso en los mencionados libros de cabildos, de cuya deliberaciones era menester guardar secreto. Fue el arquitecto protegido por el cardenal Cisneros, Pedro Gumiel, el que se encargó desde 1512 de la realización de la sala capitular de Toledo, calificada como “una joya de aire italiano” con las pinturas murales de Juan de Borgoña. No faltaban las yeserías de estilo nazarí en las puertas que conducían a esta estancia, a pesar de las dificultades de convivencia con esta población en el reino de Granada. Tampoco han faltado allí los retratos realizados, progresivamente, de todos los arzobispos que han ocupado esta sede primada, la mayoría de ellos cardenales de la Santa Iglesia Romana. Se encuentran representados todos ellos desde el propio Francisco Ximénez de Cisneros. El espacio que antes había acogido estas funciones se convirtió en capilla de la mencionada liturgia mozárabe. Además la sala capitular disponía, como era habitual,

<sup>132</sup> Ramón Yzquierdo Perrín, “Las catedrales de la Diócesis de Mondoñedo en la Edad Media”, en *El legado cultural de la iglesia mindoniense, Congreso do Patrimonio da Diocese de Mondoñedo*, 2000, pp. 103-164.

<sup>133</sup> Javier Burrieza Sánchez, “Los Libros del Secreto de la catedral de Valladolid” en *La catedral barroca: iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*, vol. 1, 2018, pp. 323-354.

de una antesala. Cabildos que se convertían en un poder que se enfrentaba al propio de los obispos.

A las estancias, comunicadas entre sí, se podía acceder a través de obras singulares como sucedía por ejemplo con la escalera que realizó para León Juan de Badajoz el Mozo. Muchas de estas habitaciones hoy conforman los Museos Catedralicios. No podemos olvidarnos de la existencia de la biblioteca capitular, llamada también librería. En el caso de la catedral de León, era el espacio realizado en tiempo del maestro Juan de Badajoz, llamado el Viejo, con una traza gótica, y conocida hoy como capilla de la Virgen del Camino. Navascués<sup>134</sup> piensa que la función de este habitáculo no cuenta con antecedentes en edificios catedralicios, aunque en el Renacimiento el libro dispuso de un papel principal. La iniciativa pudo haber sido de Alonso de Valdivieso, obispo de esta diócesis aunque enterrado en el monasterio de San Benito el Real de Valladolid, del cual fue un notable protector. Murió en 1516 no pudiendo ver concluida esta estancia, aunque los libros permanecían en los armarios. En Valladolid, cuando el cabildo recibió como legado la biblioteca del canónigo de la catedral de Toledo Carlos Venero Leiva, los libros que iban llegando en cajones eran depositados en la llamada capilla de San Lorenzo.

#### EL PODER DE LOS PRIVILEGIADOS EN LA MUERTE

Las catedrales, como sucedía con todas las iglesias, eran cementerios, en este caso de canónigos y obispos especialmente, aunque no de manera única. Sin embargo, no podemos olvidar que había catedrales como la de Santiago de Compostela, que podían ser consideradas como apostólicas, como sede de una tumba, convertida en gran relicario, desde el siglo IX. Como nos recuerda la abadía de Saint-Denis de París, panteón de los reyes franceses, estos monumentos funerarios se repartían por todo el espacio pero en la modernidad se tendió a concentrarlos en determinados ámbitos del edificio o capillas, dejando libres las naves.

<sup>134</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. III.

Hasta ahora los monarcas castellanos habían sido sepultados, y lo seguirán siendo en muchos casos, en monasterios de las poderosos órdenes monacales – pensemos en las Huelgas Reales de Burgos<sup>135</sup>— o de las mendicantes – por ejemplo San Pablo de los dominicos en Valladolid—. La viuda de Sancho IV, María de Molina, lo será en el monasterio de monjas cistercienses de las Huelgas Reales de Valladolid. El cambio había empezado a suceder con Fernando III y la catedral de Sevilla, con su nieto Sancho IV y la de Toledo<sup>136</sup>. Anteriormente, en la de Santiago, el maestro Mateo había labrado el sepulcro de Fernando II de León, monarca que había apoyado la construcción en la misma en etapas esenciales. Precisamente, el Pórtico de la Gloria se encuentra datado en el mismo año del fallecimiento de este rey leonés, en 1188.

Por eso, habrá catedrales que contarán con capillas reales: Toledo con los Reyes Viejos y los Reyes Nuevos<sup>137</sup>, por ejemplo. Se había concluido el presbiterio de la catedral cuando entre 1285 y 1289 se dispusieron dos ámbitos, el del altar mayor y detrás de él, la capilla real. La idea partió de Sancho IV, esposo de María de Molina e hijo de Alfonso X. A la misma se trasladaron los restos de Alfonso VII “el Emperador”, Sancho III “el Deseado” y Sancho II de Portugal, antes sepultados en la capilla del Espíritu Santo de esta catedral. La idea es que aquella capilla estuviese destinada a los enterramientos reales, en el lugar más importante de este templo. Hasta entonces, el presbiterio era el ámbito de enterramiento de los obispos pero ahora era un espacio que se disponía para los monarcas, para que

podiesen ser enterrados junto al altar, sin quebrantar ninguna norma. Un modelo que se continuó en Córdoba y en Palma de Mallorca – al menos hasta la reforma que efectuó, en esta última, Antonio Gaudí—.

Esta primera capilla real la eliminó el cardenal Cisneros tres siglos después, pues pensaba que el presbiterio debía ser ensanchado. Por eso, con el permiso de los Reyes Católicos se demolió la Capilla Real y se empleó la de Santa Cruz de la girola, conocida como de “Reyes Viejos”. Lo recuerda la inscripción que dice: “esta capilla del Rey Don Sancho de Gloriosa Memoria fue fundada so invocación de la Cruz do está ahora el altar mayor de esta Santa Iglesia, y quedando los cuerpos de los reyes a los lados del altar fue trasladada aquí por mandado de los Católicos Príncipes Don Fernando y Doña Isabel N.N.S.S. en 18 de enero de 1498 años”. La capilla de los Reyes Nuevos de Toledo fue la segunda capilla real que dispusieron los monarcas en esta catedral. A través de ella, el primer monarca de la dinastía de los Trastámara buscó la legitimización de su linaje, perfectamente entroncados con la línea de monarcas de la corona de Castilla. Será el espacio para ubicar los restos del propio Enrique II (que murió en 1379) y su esposa Juana Manuel (fallecida en 1381) “madre de los pobres [...] la qual en vida y muerte no dejó el hábito de Santa Clara”; de su hijo Juan I y su esposa Leonor de Aragón (fallecidos en 1390 y 1382 respectivamente); de Enrique III, “el mui temido y justiciero [...] de dulce memoria que Dios de Santo Paraíso” (que murió en 1406) – “en 16 años que reinó fue Castilla temida y honrrada [...] murió día de Nabadad en Toledo iendo a la Guerra de los Moros con los nobles del Reino” – y su esposa Catalina de Lancaster (fallecida en 1418). En su estatua yacente el monarca aparece vestido con el hábito franciscano aunque sujetando una espada. Encima de su cabeza se dispone la corona real. El emplazamiento actual de esta Capilla no es el original pues ya fue trasladada en el siglo XVI, entre el lado norte de la de Santiago y la de Santa Leocadia, en la cabecera, con un acceso que solucionó Alonso de Covarrubias. Antes se encontraba a los pies de la catedral, en la nave lateral del lado norte (del evangelio) donde dificultaba el paso de las procesiones. Ante la petición del cabildo para despejar la nave, el arzobispo Alonso de Fonseca pidió permiso al emperador y gracias al mencionado arquitecto – Alonso de

<sup>135</sup> Juan Carlos Elorza, L. Vaquero, B. Castillo, M. Negro, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990.

<sup>136</sup> Juan Carlos Ruiz Souza, “Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18 (2006), pp. 9-30.

<sup>137</sup> Ricardo del Arco y Garay, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954; Filemón Arribas Arranz, “Noticias sobre las capillas antigua y moderna de Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* [BSAA], t. XI (1944-1945), pp. 205-207; María Teresa Pérez Higuera, “Los sepulcros de Reyes Nuevos en la catedral de Toledo”, *Texne*, (1985); Juan Carlos Ruiz Souza, “Capillas reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVIII (2006), pp. 9-29.



Covarrubias— todo se solucionó. Se construyó entre 1531 y 1534 como una pequeña iglesia, con bóveda de crucería gótica pero sepulcros renacentistas. De esta capilla fue capellán Pedro Calderón de la Barca desde 1653. En la Cartuja de Miraflores de Burgos fueron enterrados Juan II de Castilla e Isabel de Portugal<sup>138</sup>, padres de la reina Isabel La Católica, mientras que la primera esposa de este monarca lo fue en el convento de las madres agustinas de Madrigal.

En Sevilla, la Capilla Real<sup>139</sup> se sitúa en la cabecera de la catedral y acoge los sepulcros de Fernando III (que murió en 1252) y de su esposa Beatriz de Suabia (fallecida en 1235), Alfonso X (muerto en 1284) y Pedro I de Castilla (fallecido en 1369) además de María de Padilla (cuya existencia concluyó en 1361). En este espacio se encuentra la imagen de la patrona de la ciudad que es precisamente la Virgen de los Reyes, del siglo XIII, atendida desde el tiempo de la conquista con un cabildo de capellanes reales<sup>140</sup>. Antes de que existiese este espacio, se repartían los sepulcros en dos capillas reales que fueron demolidas en el siglo XV. Después de diferentes trazas y proyectos, las obras no comenzaron hasta 1551, con posteriores interrupciones y reanudaciones hasta 1575, aunque los restos mortales de los reyes no fueron trasladados hasta cuatro años después por parte de Felipe II<sup>141</sup>. Nuevas transformaciones arquitectónicas llegaron en el siglo XVIII. Es de planta cuadrada, sobresale del perímetro gótico de la catedral, contando además con su propia sacristía. De gran importancia, y ante el altar de la Virgen de los Reyes, es la presencia de una urna que custodia el cuerpo incorrupto del rey san Fernando de Castilla, una obra cumbre de la orfebrería barroca sevillana en el tránsito del XVII al XVIII. Habitualmente, permanece cerrada aunque también se muestra su cuerpo incorrupto. Cuenta esta urna con un programa iconográfico en la que se detallan las virtudes del monarca castellano

<sup>138</sup> Justino Antolínez de Burgos, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, 1843.

<sup>139</sup> Alfredo J. Morales Martínez, *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979; Alfredo J. Morales Martínez y Luis Martínez Montiel, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Scala Publishers y Aldeasa, 1999.

<sup>140</sup> María de los Ángeles Gutiérrez Romero, "La Virgen de los Reyes y las sombras errantes de su leyenda", *Hispania Sacra*, LXXI, 143 (enero-junio 2019), pp. 77-87.

<sup>141</sup> José Jaime García Bernal, "Rito y culto de la monarquía filipina: el solemne traslado de los cuerpos reales a la capilla nueva de Sevilla (1579)", *Revista de Humanidades*, Sevilla, UNED, (2008), pp. 171-198.

pero, muy especialmente, de la Monarquía católica hispana. A los lados de la capilla se encuentran los sepulcros de Alfonso X—construido en 1948 con motivo del séptimo centenario de la conquista de una Sevilla que había capitulado en 1248— y de su madre Beatriz de Suabia. Ya en la cripta, a la que se accede por escaleras a ambos lados de la urna de san Fernando, se encuentran los restos de los mencionados Pedro I y María de Padilla, de Alfonso de Castilla (fallecido en 1262) hijo de ambos; de Juan de Castilla (muerto en 1405) hijo de Pedro I y Juana de Castro; y de Fadrique Alfonso de Castilla (que murió en 1358), maestre de la Orden de Santiago, hijo de Alfonso XI de Castilla y de Leonor de Guzmán.

En la mezquita de Córdoba que se había convertido en catedral, se empezó a prescindir del anterior mobiliario litúrgico islámico, la dedicación de las primeras capillas como la de San Clemente en los días del Rey Sabio, utilizando una para Capilla Real, usada para el enterramiento de Fernando IV—hijo de Sancho IV— y de su hijo Alfonso XI, después trasladados a la colegiata de San Hipólito, levantada en agradecimiento por la victoria en la batalla de El Salado.

Adosada a su catedral en Granada se encuentra la capilla real<sup>142</sup>, construida por Enrique Egas en un estilo gótico flamígero y que se habría de convertir en panteón real. Isabel y Fernando habían elegido y considerado que esta ciudad era la adecuada para su enterramiento, por lo que estableció la Capilla Real de acuerdo a una cédula de 13 de septiembre de 1504, unas semanas antes de la muerte de la Reina. Eran necesarios para el culto trece capellanes y ya se constituía un cabildo propio. De ella, hablaba doña Isabel en su testamento, "la Capilla Real que yo e mandado facer en la Iglesia Catedral de Santa María de la O de la cibdad de granada". Encomiaba a edificarla de sus propios bienes. En el momento en que trabajaba en esta "misión" Enrique Egas, también lo hacía en la propia catedral de Granada. En

<sup>142</sup> Antonio Gallego Burín, *La Capilla Real de Granada*, Madrid, 1952; Idem, *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, Madrid, 1953; Manuel Gómez Moreno, "En la Capilla Real de Granada", *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1925-1926), pp. ???; Earl Rosenthal, "El primer contrato de la Capilla Real", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (1973-1974), pp.; José Manuel Pita Andrade, *La Capilla Real y la catedral de Granada*, León, 1981 (2ª ed.); ídem, *El libro de la Capilla Real*, Granada, Granada, 1994.

todo ello habrían de intervenir los grandes maestros arquitectos del reino con sus opiniones, mezclados como estaban en otros proyectos. De nuevo, sobre la Capilla Real hablaba el testamento de don Fernando en 1516, “habemos mandado hacer e dotado en la Iglesia mayor de la ciudad de Granada”. Le importaba mucho al monarca que su cuerpo estuviese junto a la que había sido su primera esposa, todavía en el monasterio de San Francisco de la Alhambra, antes de la conclusión de las obras de ésta. Así se produjo en 1517, como lo recuerda la inscripción en la misma, aunque los cuerpos reales no fueron trasladados hasta 1521<sup>143</sup>.

El mausoleo de los primeros, Isabel y Fernando<sup>144</sup>, fue contratado todavía en vida de este segundo, con el escultor Domenico Fancelli, que en el año anterior había realizado el del príncipe Juan, para el convento de Santo Tomás el Real de Ávila. El de los Reyes Católicos ya se encontraba concluido en 1517 (Fernando murió el año anterior); y el artista se ponía en marcha hacia Granada para establecerlo en su destino, en la Capilla Real de su catedral. El mausoleo de sus hijos, los reyes Felipe el Hermoso (fallecido en Burgos en 1506 y con tránsito por los caminos hasta Tordesillas) y Juana (que no murió hasta el Viernes Santo de 1555) inicialmente fue encargado al mencionado Fancelli pero el escultor falleció cuatro meses más tarde. El encargo fue traspasado al burgalés Bartolomé Ordóñez, firmándose el contrato en 1519. A España no se trajo hasta 1533, permaneció algunos años depositado en Cartagena hasta que en 1539 se puso en marcha hacia Granada, donde permaneció en el Hospital Real por espacio de sesenta años. En 1602 se precisó su traslado a Valladolid pero los capellanes granadinos detuvieron el proyecto y su establecimiento en la Capilla Real de esta catedral del antiguo Reino nazarí, obligó a desplazar el mausoleo de Isabel y Fernando, con autorización de Felipe III. Ambos dos son importantísimos ejemplos de la introducción de la escultura funeraria desde el Renacimiento italiano,

<sup>143</sup> Antonio Gallego Burín, “Traslado de los cuerpos de los Reyes Católicos desde San Francisco a la Capilla Real”, *Gaceta del Sur*, (29 enero 1916).

<sup>144</sup> Miguel Ángel León Coloma, “Los Mausoleos Reales y la Cripta”, en *El Libro de la Capilla Real...*, pp. 69-95.

sobre la cripta para el enterramiento y delante de un retablo mayor de Felipe Bigarny

Bajo los cenotafios mencionados, se dispuso la cripta que acogió los féretros reales en plomo. En la parte central se colocaron los de Isabel y Fernando y a los lados los de sus “hijos” Juana y Felipe, además de uno más pequeño del príncipe de Asturias y heredero de Portugal, don Miguel, fallecido en 1500 antes de que cumpliera los dos años (hijo de Isabel y del rey Manuel el Afortunado de Portugal). También en esta cripta, y antes del traslado a El Escorial, estuvieron depositados los restos de la emperatriz Isabel de Avis o de Portugal; la princesa María Manuela (su sobrina y primera esposa de Felipe II) y los infantes Juan y Fernando, hijos de los emperadores. La Capilla Real se encuentra comunicada con el crucero de la catedral a través de una magnífica reja plateresca, mientras que a los pies se levantó la capilla con el Sagrario de la catedral.

Y Granada continuó convirtiéndose en lugar destinado para acoger los cuerpos reales. Rosenthal explicó, incluso, que la capilla mayor de esta última catedral se concibió para ser capilla funeraria de Carlos V<sup>145</sup>. Por eso, se confirmó el emperador en enviar los restos de su padre, el rey Felipe I “el Hermoso”<sup>146</sup>. Fue Felipe II el que consideró un definitivo Panteón Real para la Monarquía en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>147</sup>. Pero todo ello habría de comenzar con los restos de su padre el César, no con los de su madre, conducida a Granada. La Capilla Real que nos ha ocupado era el proyecto y la realidad, el conjunto funerario más importante y desarrollado,

<sup>145</sup> Earl E. Rosenthal, *La catedral de Granada*, Granada, 1990.

<sup>146</sup> *Bulla de la Santidad de Gregorio XIII, expedida en 25 de mayo de 1572 en que (modificando algunos) confirme los privilegios que concedió a la Real Capilla de su Magestad de esta ciudad de Granada a impetración de el serenísimo Emperador Carlos V la Santidad de Paulo III, en su Bulla expedida en 5 de octubre de 1537.*

<sup>147</sup> Juan Rafael de la Cuadra Blanco, “La idea original de los Enterramientos Reales en el Escorial”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 85 (1997), pp. 375-413; “Informes i traslación de Cuerpos Reales de Granada á San Lorenzo de El Escorial y de Valladolid á Granada”, *Cuadernos y Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LX (enero 1912); José Luis Vega-Loeches, “Los Infiernos de El Escorial. Reflexiones acerca de las opiniones del P. Santos sobre el Panteón del Monasterio”, *Anales de Historia del Arte*, n.º 17 (2007), pp. 155-178; ídem, “Una fuente más sobre el Panteón Real de El Escorial. Fray Martín de la Vera y su Instrucción de eclesiásticos (1630)”, *Imafronte*, n.º 23 (2014), pp. 67-101.



vinculado a la sepultura de los cuerpos reales, superando lo que se había realizado hasta entonces en otras catedrales, eso sí, con una arquitectura modesta. Navascués considera que resulta esencial en la trayectoria artística del arte español, por la confluencia que se produce en la misma entre estéticas góticas de origen flamenco con los elementos renacentistas procedentes de Italia, en definitiva entre lo borgoñón y lo florentino<sup>148</sup>.

También de gran importancia será la sepultura de los obispos dentro de las catedrales, convirtiéndose en espacios de perduración. Una nueva época encontramos en la plasmación de la escultura funeraria, y en las mentalidades ante la muerte, por ejemplo en el sepulcro de Alonso de Madrigal, el Tostado, obispo de Ávila, que ha permitido en su perduración la presencia de un refrán ante la actitud de aquel bulto funerario que permanece vivo: “escribes más que el Tostado”<sup>149</sup>. Se trata de una obra del primer renacimiento castellano de Vasco de la Zarza. Superando las dimensiones de un monumento funerario se encontraba el propio del cardenal Pedro González de Mendoza, ubicado en el costado sur del presbiterio de la catedral de Toledo y realizado por el mencionado Doménico Fancelli, por tanto un hito en la escultura italiana renacentista en España. La capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo, en el siglo XIV, fue fundada por el arzobispo Gil Carrillo de Albornoz (fallecido en 1364) —el impulsor del Colegio Español de Bolonia— para ser convertida en panteón familiar, con planta octogonal, conformada de la demolición de otras tres más pequeñas<sup>150</sup>. Habría de servir de base para la configuración de otras capillas funerarias como la de los Condesables en la catedral de Burgos. En la capilla toledana mencionada habrían de ser sepultados algunos arzobispos del siglo XIX: en un sepulcro plateresco de Vasco de la Zarza de 1515, el obispo de Ávila

Alonso Carrillo de Albornoz; el cardenal Gaspar de Borja (+1645) y más recientemente, y en la propia tierra, el cardenal vallisoletano Marcelo González Martín (que murió en 2004).

Junto a ella, en la girola de la misma catedral, se encuentra la capilla de Santiago, para el condestable Álvaro de Luna, favorito de Juan II de Castilla, y edificada antes de la caída y ejecución de este hombre de confianza del monarca en 1453<sup>151</sup>. Don Álvaro superó al arzobispo. Aquí están los sepulcros del condestable Luna, maestre de la Orden de Santiago, y de su esposa Juana de Pimentel, que concluyó esta obra. Allí destaca lo que Sobrino ha resaltado como arte propagandístico con una gran importancia de la heráldica. Y así, para este maestre de Santiago, ejecutado en Valladolid y enterrado provisionalmente en el convento de San Francisco de aquella entonces villa, encontramos una omnipresencia de las conchas. Esa forma de comportarse, y de transmitir desde el arte, se iba a consolidar especialmente con los Reyes Católicos y en todo ello habría de ser fundamental la presencia de artistas procedentes del extranjero. Lo hemos visto para el mencionado sepulcro de Pedro González de Mendoza, “primera piedra” renacentista de la catedral. Habitualmente, las novedades venían primero por obras importadas de maestros extranjeros. Todo ello se encuentra dentro de las coordenadas de lo que ha llamado Rosario Díez del Corral como “muerte y humanismo”<sup>152</sup>.

En Osma, el cabildo dedicó una capilla para una futura beatificación, la del obispo Juan de Palafox, famoso controversista de

<sup>148</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 227.

<sup>149</sup> María Jesús Ruiz-Ayúcar, *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*, Ávila, 1998; Idem, *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, Ávila, 2009.

<sup>150</sup> Manuel Parada López de Corselas y Almudena Cros Gutiérrez, “En torno al cardenal Don Gil Álvarez de Albornoz y el platero sienés Andrea Petrucci: el relicario de la mano de Santa Lucía y el cáliz de San Segundo”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 24 (2014), número especial, noviembre, pp. 401-419.

<sup>151</sup> Carmen González Palencia, “La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, (1929); Etelvina Fernández González, “Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y Maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes” en *La nobleza peninsular en la Edad Media*, León, 1999, pp. 135-170; Olga Pérez Monzón, “La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las Órdenes Militares en el tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37, n.º 2 (2007), pp. 907-956; Rosa María Rodríguez Porto, “Fartan sus iras en forma semnblante: la tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla tardomedieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, t. 16 (2003), pp. 11-28; Matilde Miquel Juan y Olga Pérez Monzón, “Entre imaginaria, brocados, colores, pinceles y el arte nuevo. Patronato artístico femenino de María de Luna y la memoria paterna” *Mécénats et patronages féminins en péninsule Ibérique au moyen âge (XI-XV) siècle*, España, (2016).

<sup>152</sup> Rosario Díez del Corral Garnica, “Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza” *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 64 (1987), pp. 209-228; Margarita Fernández Gómez, “La arquitectura

los jesuitas en Indias y nombrado por Felipe IV como prelado de esta diócesis. Todo el proceso se vio interrumpido por numerosas controversias religiosas, y hasta el siglo XXI, el obispo Palafox no fue beatificado. Pero aquel fue un impulso que en tiempo de Carlos III y de la expulsión de la Compañía de Jesús debía realizar el confesor real, sucesor en el XVIII de Palafox, fray Joaquín de Eleta, el famoso "fraile alpargatilla". Sabatini fue el autor de la famosa capilla, para albergar los restos del futuro beato, aunque presidida por la Inmaculada Concepción<sup>153</sup>. Juan de Villanueva también fue el hombre llamado para modificar la cabecera de la catedral con un retablo propio, en el presbiterio, de escultura del siglo XVI, con la participación de Juan de Juni. En el mismo se incluye un bellissimo grupo escultórico de la Dormición de María<sup>154</sup>. En aquel mismo siglo XVIII se derrumbó la torre románica de esta catedral de El Burgo de Osma. Fue necesario levantar una torre monumental, obra de José de la Calle, con una altura de setenta y dos metros y un remate de Juan de Sagarvinaga no finalizado hasta 1767. Con todo, la pieza casi fundacional de esta catedral era el sepulcro de su obispo, san Pedro de Osma<sup>155</sup>.

En la catedral de Segovia, el cabildo dispuso de la capilla de la Piedad, en el lado del Evangelio, para la sepultura de su canónigo Juan Rodríguez, que era fabriquero y después mayordomo de la obra de esta iglesia. Y para ello, en su retablo, se encuentra una de las obras más importantes del renacimiento español, como es el Entierro de Cristo de Juan de Juni, datado en 1571<sup>156</sup>.

Así pues, cementerios en las catedrales de importantes personajes y no solo eclesiásticos, amén de los diferentes patronos. Es el caso de la tumba de Cristóbal Colón en la de Sevilla con el catafalco portado

como documento. El sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (1986), pp. 219-242.

<sup>153</sup> Javier Burrieza Sánchez, "Juan de Palafox, historia de su fama de Santidad", en *Lazos de espiritualidad en la Ribera del Duero, Biblioteca 27, Estudio e investigación*, pp. 79-108.

<sup>154</sup> María Antonia Fernández del Hoyo, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid, 2012, pp. 116-119.

<sup>155</sup> Nuria Moreno Mingo, "El Sepulcro de San Pedro de Osma", *Estudios del Patrimonio Cultural*, n.º 5 (2010), pp. 72-80.

<sup>156</sup> María Antonia Fernández del Hoyo, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid, 2012, pp. 162-164.

por cuatro heraldos que representaban los reinos de Castilla, León, Aragón y Navarra. Naturalmente, la nobleza contaba con estos comportamientos como hemos adelantado para el condestable Álvaro de Luna o sobre todo para el arquetipo que se desarrolla en la del Condestable en la catedral de Burgos<sup>157</sup>. Este espacio se encuentra bajo la advocación de la Purificación por encontrarse dedicada a la Presentación de Jesús en el Templo como podemos encontrar en su retablo. Allí trabajaron los mejores artistas que existían en torno a 1500. Estos condestables era Pedro Fernández de Velasco y su esposa Mencía de Mendoza. Ellos fueron los que pidieron a Simón de Colonia, hijo de Juan, que construyese esta catedral dentro de la otra. Fue concluida en torno a 1494. Navascués indica que el lenguaje que se consiguió allí no era el de subrayar la vanidad de la vida y su carácter efímero sino más bien "la exaltación de la vida y triunfo sobre la muerte"<sup>158</sup>. Todo ello generó deseos de imitación y pequeños conjuntos, dentro de la propia catedral burgalesa y en otros muchos ámbitos.

#### DE LAS SEDES HISTÓRICAS A LA REORGANIZACIÓN DIOCESANA

Aquellas iglesias de relevancia en núcleos importantes sin ser sede de obispos y con la categoría de colegiadas, en algunos casos, aspiraron a convertirse en nuevos centros de poder. Se erigió como iglesia colegial bajo la advocación de la Anunciación de Santa María y Encarnación del Hijo de Dios, la Iglesia mayor de Baza, por el cardenal Pedro González de Mendoza. Ocupaba la antigua mezquita y ésta, a su vez, se había construido a partir del templo primitivo de los días de Recaredo en la monarquía visigoda. Las obras comenzaron en 1529 antes del terrible terremoto de 1531, con el cual el templo se vio muy afectado. La nueva fase constructiva supuso el

<sup>157</sup> María Concepción Porras Gil, "La Capilla de la Purificación en la Catedral de Burgos. Mirar desde el Humanismo, ver la Antigüedad desde la forma", *Boletín Seminario Arte y Arqueología* LXXIV (2008), pp. 67-88. María Cruz de Carlos Varona, *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, 2005, con Begoña Alonso y Felipe Pereda.

<sup>158</sup> Pedro de Navascués, *La Catedral en España...*, p. 96.



cambio estético según el proyecto de Alonso de Covarrubias, finalizando las obras en 1549. Como decíamos antes, estos edificios casi catedralicios estaban sometidos a la política de organización diocesana. En 1492, el papa Inocencio VIII erigía en catedral la iglesia de Guadix y en colegial esta de Baza, por lo que la diócesis será conocida como de Guadix-Baza. La que fue colegiata de El Salvador de Jerez de la Frontera, también construida sobre la antigua mezquita, ha terminado siendo catedral aunque su proceso de construcción no concluyó hasta el siglo XIX. La colegiata de Medina del Campo, que fue erigida por el entonces infante Fernando “el de Antequera”, fue comenzada su edificación en tiempos de su nieto Fernando el Católico y pretendía responder al esplendor de la villa de las ferias. Trató de convertirse en opositora a los proyectos de creación de la diócesis de Valladolid que culminaron, finalmente, en 1595, pasando a depender de ella la colegiata de San Antolín<sup>159</sup>.

Mientras que estas controversias de las colegiatas que tenían vocación de transformación son propias de la época moderna que nos ocupa —y aunque el Concordato de 1851 supuso la desaparición de todas ellas— en fechas más cercanas se produjo la reorganización diocesana de 1955<sup>160</sup>. En ella se hizo coincidir, en la medida de lo posible, la administración diocesana con la provincial —no ocurrió así en León con Astorga o en Salamanca con Ciudad Rodrigo—. Esto condujo al nacimiento de diócesis como la de Huelva procedente de la gran archidiócesis de Sevilla. Cuando se estableció su creación en 1953, la que había sido en su origen iglesia de la Merced, pues era el templo del convento de estos frailes protegidos desde 1605 por Alonso Pérez de Guzmán, se convirtió —con la exlastración y desamortización— primero en parroquia y, finalmente en catedral de

Huelva<sup>161</sup>. Antes de aquel proceso decimonónico, el templo se vio reformado por los graves daños que causaron el terremoto de Lisboa de 1755 y un segundo sismo que se produjo diez años después.

La concatedral de Ferrol, dedicada a San Julián —la iglesia de San Xiao— recibió este título desde 1959 gracias a una bula de Juan XXIII, dentro de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol, pues en la primera localidad, es donde se encuentra la sede histórica de este obispo gallego. La del obispo de Tuy, como vimos, cuenta hoy con una nueva sede compartida en la próspera ciudad de Vigo. La nueva catedral de Alcalá de Henares es fruto de la reorganización diocesana de la provincia eclesiástica de Madrid, dividida en la actualidad en Madrid, Getafe y Alcalá. Cumple esta función la antigua iglesia magistral de los Santos Niños Justo y Pastor, llamada a custodiar desde los tiempos más remotos del primer cristianismo los restos de estos santos niños mártires que murieron en las afueras de la ciudad romana de Complutum en 305<sup>162</sup>. Fue a finales del siglo XV, cuando el cardenal Cisneros en 1497 —arzobispo de Toledo al que pertenecía esta ciudad— ordenó la construcción de este nuevo edificio con la categoría, desde el papa León X, de iglesia-magistral, con obras dirigidas por el maestro Pedro Gumiel. La amplitud de su interior vino dado por la desaparición del coro durante la Guerra Civil de 1936. Disponía también de una capilla del Sagrario, con exposición del Santísimo y puesta bajo la advocación de San Pedro. Semejante reorganización, mucho más reciente que la creación de la diócesis

<sup>159</sup> Antonio Sánchez del Barrio, *Estructura urbana de Medina del Campo*, Valladolid, 1991; Ídem, *Medina del Campo: la villa de las ferias*, Valladolid, 1996; Manuel Arias Martínez, José Ignacio Hernández Redondo, Antonio Sánchez del Barrio, *Catálogo Monumental de Medina del Campo*, Valladolid, 2ª edición 2004 (1ª edición Esteban García Chico, 1961), pp. 73-116; Fernando Campo del Pozo, “Voto de Medina del Campo por la Purísima Concepción de María”, en *Escorial Ediciones escurialenses*, 2005, pp. 385-408.

<sup>160</sup> Mateo Martínez, “La organización del espacio diocesano en la Historia de Castilla y León”, en *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n.º 14 (1994), pp. 119-136.

<sup>161</sup> Diego Díaz Hierro, *Historia de la Merced de Huelva, hoy catedral de su diócesis*, Huelva, 1975; Teodoro Falcón Márquez, “El antiguo convento de la Merced de Huelva”, en *Huelva y América: Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América*, Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1992, coordinado por Bibiano Torres Ramírez, vol. 2, 1993, pp. 221-238.

<sup>162</sup> G. Chamorro Merino, *Catálogo de la Exposición conmemorativa de la terminación de las obras promovidas por Cisneros en la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares*, Institución de Estudios Complutenses, 2015; Antonio Marchamalo Sánchez y M. Marchamalo Maín, *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*, Torrejón de Ardoz, Institución de Estudios Complutenses, 1990, a partir de la tesis doctoral de Antonio Marchamalo Sánchez *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares en la universidad cisneriana, 1499-1831 (génesis, desarrollo y fortuna)* presentada en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Alcalá de Henares en 2017 bajo la dirección de María Teresa Nava Rodríguez.

de Madrid, afectó a la localidad de Getafe y a su antigua iglesia de Santa María Magdalena, convertida en catedral.

Así pues, hablamos de la creación de la diócesis de Madrid desde 1885, una Corte que carecía de sede episcopal porque se encontraba en Toledo. Su proceso tardío fue paralelo a la construcción de una catedral en estilo neogótico aunque hasta su consagración por el papa Juan Pablo II, ejerció las funciones catedralicias, de sede del obispo, la colegiata de San Isidro, magnífico templo que lo había sido hasta 1767 del Colegio Imperial de la Corte. Sin embargo, la catedral de la Almudena se reparte en distintos estilos: un neorrománico (especialmente en su famosa cripta), neogótico y también neoclasicismo, especialmente en el exterior con una destacada armonía con el entorno del Palacio Real; sin olvidar el neobizantino aportado por las pinturas que fueron encargadas a Kiko Argüello para su presbiterio. Fue concebida, en sus orígenes, en los primeros días de su construcción, como la catedral no solo de la capital de España sino también de la Monarquía española en el reinado de Alfonso XII y de su primera esposa María de las Mercedes de Orleans –la Reina falleció pocos meses después de su matrimonio con el monarca– y posteriormente, de la segunda, la reina María Cristina de Austria. La obra se inició por la cripta en esa estética del románico, desde el 14 de junio de 1881. Las importantes aportaciones económicas que requería, condujo a que las interrupciones fuesen constantes. Fue el conocido arquitecto Enrique Repullés y Vargas el que concluyó la cripta (se abrió en 1911 para la oración), aunque en 1907 se inició la edificación de la girola. Las obras se paralizaron en 1965 hasta que, en 1984, se creó un patronato para finalizarlas, entonces dirigidas por Fernando Chueca Goitia y Carlos Sidro. Como indicamos fue consagrada por Juan Pablo II el 15 de junio de 1993<sup>163</sup>. La catedral de la Almudena reúne las devociones de los santos beatificados y canonizados en los últimos tiempos, convirtiéndose en un magnífico ejemplo de la Iglesia de finales del siglo xx.

<sup>163</sup> Pedro Navascués Palacio, “La Catedral de Santa María de la Almudena de Madrid” en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro (Madrid)*, Madrid, 1992, pp. 167-176; J. Jiménez Rodrigo, *La catedral y la Virgen de la Almudena*, Madrid, 1994.

Con anterioridad la diócesis de Vitoria fue la primera institución que globalizó todos los territorios del País Vasco, encontrándose la cátedra del obispo en la ciudad de Vitoria, en Álava aunque anteriormente había pertenecido a la diócesis de Calahorra. La antigua parroquia de Santa María se convirtió en catedral en 1862. Hoy se conoce como la “catedral vieja”. Es de estilo gótico, ubicada en la parte más alta de la colina donde se estableció la ciudad que fue fundada en 1181, “Nova Victoria”, sobre la antigua aldea de Gasteiz, por parte de Sancho el Sabio de Navarra. Su construcción se encuentra muy contextualizada por la propia evolución de la ciudad. Ha sido sometida a un Plan Director de Restauración Integral de notable visibilidad<sup>164</sup>. Sin embargo, la ciudad desarrolló una importante transformación desde la segunda mitad del siglo xix, lo que la condujo a ser denominada como la “Atenas del Norte”. Y así, sobre el terreno que ocupaba el antiguo convento de las monjas brígidas, fundado en el siglo xvii, comenzaron las obras de la “catedral nueva”, en el céntrico barrio de Lovaina, siguiendo la estética neogótica<sup>165</sup>. Estamos hablando de un templo de gran tamaño aunque se encuentra incompleto, iniciado el 4 de agosto de 1907 e impulsado por el entonces obispo de Vitoria, José Cadena y Eleta. Consideraba este prelado que el antiguo templo gótico de Santa María no satisfacía las necesidades de la diócesis que aglutinaba a todos los vascos, con un estado de conservación también delicado. En una primera etapa, las obras avanzaron a una notable celeridad pero se paralizaron en 1914 con el nuevo obispo Melo y Alcalde. Ya se había alcanzado el presupuesto inicial y todavía restaban cuatro quintas partes por levantar de lo que estaba proyectado. Habrá que esperar a la posguerra, para que lo que parecían ruinas avancen en su edificación desde 1946 con el obispo Carmelo Ballester y el arquitecto Miguel de Apraiz, hijo del anterior arquitecto que había iniciado esta catedral de María Inmaculada, Julián Apraiz, y nieto del escritor del mismo

<sup>164</sup> *Congreso Europeo sobre Restauración de Catedrales Góticas, La Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz*, I Congreso Europeo sobre Restauración de Catedrales Góticas, Vitoria, 2001; *Plan Director de Restauración de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz*, coordinadores Agustín Azkárte, Leandro Cámara, Juan Ignacio Lasagabaster y Pablo Latorre, 2002.

<sup>165</sup> Alberto González de Langarica, *La Nueva Catedral de Vitoria*, Vitoria, 2006.



nombre. Esta segunda etapa culminó en 1969, sin la conclusión de lo proyectado pero con la consagración de la misma por el cardenal enviado por Pablo VI y con la presencia del entonces Jefe del Estado y su gobierno. Se presentaba como todo un acontecimiento nacional. Restaba la fachada principal, donde se unían modelos anteriores y antiguos como Notre-Dame de París, Burgos o Milán. Se terminó por obviar las torres por su elevado coste, siendo sustituida por una portada con una terraza, terminada en 1973, sin que faltase el mecenazgo local como sucedió con Félix Alfaro Fournier.

Partiendo de la antigua diócesis de Vitoria, se produjo en el siglo xx la creación de las diócesis de Bilbao y San Sebastián con la necesaria adaptación de sendos templos para cumplir las funciones catedralicias. La de Bilbao es de estilo gótico tardío, entre finales del siglo xiv y principios del xvi, aunque no fue construida para ser cátedra de ningún obispo. Eso sí, la fachada neogótica y la torre fueron proyectadas por Severino Achúcarro en el siglo xix<sup>166</sup>. Desde 1953, y en el llamado ensanche de Amara de la ciudad donostiarra, la iglesia del Sagrado Corazón se convirtió en catedral del Buen Pastor de San Sebastián, aunque había sido inaugurada en 1897, dentro de una espléndida y solemne estética neogótica, recordando a las catedrales europeas del medievo<sup>167</sup>. Quizás el modelo para el arquitecto Manuel de Echave fue la catedral de Colonia, con participación de la luz a través de las vidrieras. La construcción de esta iglesia no se debía a una vocación diocesana de esta ciudad aunque sí al aumento demográfico de la misma y, en concreto en este sector de la ciudad. Si se extendía la ciudad era necesario contar con la infraestructura espiritual y pastoral para atenderla. San Sebastián, en aquellos momentos, era sede del descanso estival de la familia real encabezada no solo por un Alfonso XIII niño y adolescente sino especialmente por su madre, la todavía reina regente María Cristina de Austria. Cuando este templo fue inaugurado tras un elevado coste de sus obras,

todavía su torre estaba a medio concluir. Sin embargo, contaron con la presencia de la familia real.

Por eso, como también ocurre con la basílica de Nuestra Señora del Pilar, las catedrales no son solo un proceso del medievo y de la modernidad. Las torres de las campanas y del reloj, hasta los primeros años del siglo xx, y las posteriores que fueron culminadas a mediados de la pasada centuria, acompañaron al equipamiento y privilegio eclesial de este edificio zaragozano y, por tanto, no perteneciente a la corona de Castilla que ha sido nuestro marco histórico-geográfico de referencia. Sin embargo, sus características nos ayudan a ilustrar parte de las conclusiones que esbozamos. Tras recibir la dignidad catedralicia en 1676, se realizó la construcción de una nueva traza general que entregó Francisco de Herrera el Mozo, tras haber sido una iglesia gótico-mudéjar y con la remodelación de la Santa Capilla encargada a Ventura Rodríguez. Después se reanudaban las obras en los siglos xix y xx y se llegaba al imponente conjunto actual, a la sombra de ese río Ebro, convertido en una silueta imprescindible para entender Zaragoza. Con eso empezábamos, con la importancia esencial de las siluetas físicas de las catedrales para definir las ciudades, hoy con percepciones diferentes al momento de la construcción –percepciones incluso turísticas– pero también con las contribuciones esenciales de estos edificios y de las instituciones que los han construido y sustentado –los cabildos catedrales de los que nos vamos ocupando cada vez más historiográficamente hablando– convirtiéndolas en auténticas fábricas de poder.



Las catedrales, como colofón de lo expuesto, también eran objeto de las características del género corográfico tan desarrollado hacia las ciudades. Así ocurrió, por ejemplo, con la obra del doctor Blas de Ortiz, “La catedral de Toledo. Descripción Graphica y Elegantísima de la Santa Iglesia de Toledo”, publicado en 1549<sup>168</sup>. Y así en

<sup>166</sup> Raquel Cilla López y Jesús Muñiz Petralanda, *Guía del patrimonio religioso del Casco Viejo de Bilbao*, Bilbao, 2003.

<sup>167</sup> Luis Murugarren, *Catedral de El Buen Pastor, Donostia-San Sebastián, 1897-1997*, 1996.

<sup>168</sup> R. González y F. Pereda, *La catedral de Toledo (1549) según el doctor Blas de Ortiz. Descripción Graphica y Elegantísima de la Santa Iglesia de Toledo*, Toledo, 1999.

el “Libro de la fundación de la sancta yglesia de Toledo, sus grandezas, primacía, dotaçiones y memorias”, el canónigo Juan Bravo de Acuña, en 1604, exponía que su

“traça quasi milagrosa: porque en tiempo que era tan poco usada la Architectura con las continuas guerras se ordenó, y traçó y erigió con tanta magestad, y grandeça, como si en estos tiempos [se refiere al siglo xvii] se fabricara. Su modo de Architectura es gótica, que el vulgo llama moderna a diferencia de la Griega y Latina que pone Vitrubio [...] Este templo tiene cinco nabes la mayor de ellas por el crucero tiene çiento y diez y seis pies de alto y en su proporción van disminuyendo las colaterales [...] El choro de los prebendados, que corresponde al mayor, tiene de largo setenta y dos pies y de ancho quarenta. Está adornado de altar, sillas, facis-toles y rejas, y el mayor de rejas y púlpitos con la mayor riqueza y ornato, y grandeça que ay fábrica en Europa. Está fundada con ochenta y quatro pilares y adornada con setecientos y çinquenta vidrieras pintadas de historias del testamento viejo y nuevo con mucha hermosura y perfección: de donde resulta con su templança de luz ser devotíssimo qualquier lugar deste templo. Tiene este sancto templo ocho puertas [...] Es fortíssima y inexpugnable, como se ha experimentado en muchas ocasiones, que ha habido en esta ciudad: porque fuera de ser una piedra barroqueña, que es muy estimada por su firmeça y estabilidad, y porque los incendios no la calçinan ni cascan, tan dura, y la subida tan estrecha [...] Tiene en si muchos aposentos así para cárcel como para el alcayde pues las cárceres son dos, y la una tan fuerte, que la llaman cámara fuerte [...] Sus campanas son tan sonoras, y tocan con tanta auto-ridad y armonía que hacen una música muy conçertada y deleitosa [...] Esto es Ilmo Sr, lo que summa diligencia y trabajo he podido adquirir de las grandeças desta sancta yglesia, de su fundación, datación y memorias: y de las que ay en todas las parrochias, y en su distrito y de la general visita dellas muy por menudo offresco a V.S.I. con la brevedad posible otro libro: que aunque la difficultad de juntar tanta multitud y variedad de cosas y de tan diversas per-sonas pudiera hazer este mi offrescimiento imposible”.

La catedral se convierte en un microcosmo muy necesario para de-finir las sucesivas sociedades temporales y mentales en la que nació, creció y se desarrolló.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antón Solé, Pablo, “La catedral vieja de Santa Cruz de Cádiz. Estudio histórico y artístico de su arquitectura”, en *Archivo Español de Arte* (1975).
- Amorós, Andrés; Díez Borque, José María; Álvarez Pellitero, Ana María, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, 1999.
- Andrés Ordax, Salvador, *La catedral de Burgos*, León, 1993.
- Ayala Mallory, Nina, “El Transparente de la catedral de Toledo (1721-1732)”, en *Archivo Español de Arte*, 1969.
- Ayarra, José Enrique, *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*, Madrid, 1974.
- Bonet, Antonio, “Las catedrales españolas en la Edad Moderna, aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado”, en *Encuentros sobre Patrimonio*, coordinado por Miguel Ángel Castillo Oreja, Santiago de Compostela, 2000, pp. 11-26.
- Brasas Egido, José Carlos, *Salamanca, las catedrales de Castilla y León*, León, 1992.
- Burrieza Sánchez, Javier, “Los Libros del Secreto de la catedral de Valladolid” en *La catedral barroca: iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo xvii*, vol. 1, 2018, pp. 323-354.
- , *El nacionalcatolicismo. Discurso y práctica*, Valladolid, 2019.
- Bustamante García, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983.
- Cabeza Rodríguez, Antonio, “La difícil creación del obispado”, en *Historia de la Diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 61-96.
- Casaseca Casaseca, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, León, 1993.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001.
- Chueca Goitia, Fernando, *La catedral nueva de Salamanca, historia documental de su construcción*, Salamanca, 1951.
- , *La catedral de Toledo*, León, 1975.



- , *La Catedral de Valladolid. Una página del siglo de oro de la arquitectura española*, Madrid, 1998.
- Díez del Corral Garnica, Rosario, "Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 64 (1987), pp. 209-228.
- Domínguez Burrieza, Francisco Javier, "Una nueva torre para la Catedral de Valladolid (1841-1885)", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología LXXVII* (2011), pp. 217-236.
- Duby, Georges, *La Europa de las catedrales (1140-1280)*, Barcelona, 1966.
- Escorial Esgueva, Juan, "La Ribera burgalesa durante el episcopado de Pedro Álvarez de Acosta (1539-1563): entre el ornato del culto y la perdurabilidad de la memoria", en *Biblioteca: estudio e investigación* n.º 31 (2016), pp. 91-121.
- Falcón Márquez, Teodoro, *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977.
- Fernández Arenas, José, *Las vidrieras de la catedral de León*, León, 1982.
- Fernández Collado, Ángel, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*, Toledo, 1999.
- Fernández del Hoyo, María Antonia, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid 2012.
- Fernández del Pulgar, Fernando, *Teatro Clerical, apostólico y secular de las Iglesias Catedrales de España, desde la fundación primitiva y predicación del Evangelio por el apóstol Santiago y sus discípulos y preeminencia de el estado eclesiástico, secular al regular. Parte primera contiene la Historia Secular y Eclesiástica de la Ciudad de Palencia y las vindicias del Patrón de esta Santa Iglesia. San Antolín Mártir Regio, por el Doctor Don Pedro Fernández del Pulgar, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia de Palencia y Coronista mayor de Indias por la Magestad Católica de Carlos Segundo. En Madrid, por la viuda de Francisco Nieto, 1679.*
- Fernández Gómez, Margarita, "La arquitectura como documento. El sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1986.
- Fracchia, Carmen, "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga" en el *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vols. IX-X, 1997-1998, pp. 133-151.
- Franco Mata, Ángela, "Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León", *Norba-Arte* (1986).

- Franco Taboada, José Antonio y S. Tarrío Carrodeaguas (dir.), *As catedrais de Galicia. Descripción gráfica*, Santiago, 1999.
- Garbini, Luigi, *Breve historia de la música sacra*, Madrid, 2009.
- García Bernal, José Jaime, "Rito y culto de la monarquía filipina: el solemne traslado de los cuerpos reales a la capilla nueva de Sevilla (1579)", en *Revista de Humanidades*, Sevilla, UNED, 2008, pp. 171-198.
- García Iglesias, José Manuel (dir.), *La catedral de Santiago de Compostela*, La Coruña, 1993.
- García Sanz, Ángel, "Cómo se financió la construcción de la catedral de Segovia", en *Estudios Segovianos*, 1978-1988.
- Garrido García, Carlos Javier, "El paradigma contrarreformista de la diócesis Guadix: de la recuperación de las reliquias de San Torcuato (1593) a la Historia de Pedro Suárez (1696)", en *Chronica Nova* 34, 2008, pp. 219-247.
- Gómez Canedo, Lino, "El arzobispo don Pedro Tenorio y la Biblioteca Capitular de Toledo", en *Archivo Iberoamericano*, 1944.
- Gómez Moreno, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983.
- González, J., "La Catedral Vieja de Salamanca y el probable autor de la Torre del Gallo", en *Archivo Español de Arte*, 1943.
- González Dávila, Gil, *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus arzobispos y obispos y cosas memorables de sus sedes al muy católico, piadoso y poderoso Señor Rey Don Filipe Quarto de las Españas y Nuevo Mundo... por el Maestro Gil González Dávila. Tomo primero que contiene las iglesias de Santiago, Sigüenza, Jaén, Murcia, León, Cuenca, Segovia y Valladolid*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1645.
- González de Langarica, Alberto, *La Nueva Catedral de Vitoria*, Vitoria, 2006.
- Gutiérrez Robledo, José Luis, "La catedral gótica", en *Historia de Ávila*, vol. III, Ávila, 2006.
- , y Navascués Palacio, Pedro, "Fortior abulensis. Lugar y carácter", en *Testigos*, Salamanca, 2004.
- Hoag, John D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985.
- Jiménez Martín, Alfonso (ed.), *La piedra postrera V centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla. Simposio Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, 2007.
- León Perera, Cristo José de, *La Compañía de Jesús en Salamanca (1548-1767). Vida cotidiana entre la misión y la universidad*, Salamanca, 2018.

- León Perera, Cristo José de, *La Compañía de Jesús en la Salamanca universitaria (1548-1767). Aspectos institucionales, socioeconómicos y culturales*, Salamanca, 2020.
- López-Calo, José, *La música en la catedral de Burgos*, Burgos, 1995-2003
- López Ferreiro, Antonio, *Historia de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1898-1909.
- Mateo Gómez, Isabel, *La sillería del Coro de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1980
- Marco, Tomás, *Historia cultural de la música*, Madrid, 2008.
- Martín González, Juan José, "La torre de la Catedral de Valladolid", en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 81 (1995), pp. 91-126.
- Martínez y Sanz, Manuel, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866 (edición facsímil 1983).
- Merino de Cáceres, José Miguel, "El claustro de la catedral de Segovia", en *Estudios Segovianos*, 1996.
- Morales Martínez, Alfredo J., *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.
- Muñoz de San Pedro, Miguel, *Coria y el Mantel de la Sagrada Cena*, Madrid, 1961.
- Murugarren, Luis, *Catedral de El Buen Pastor, Donostia-San Sebastián, 1897-1997*, Fundación Social y Cultural Kurxa, 1996.
- Navascués Palacio, Pedro (estudio y edición crítica), *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, 1974.
- , "Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León", en *Estudios Pro-Arte*, Barcelona, 1977.
- , "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*, Ávila, 1990.
- , "La Catedral de Santa María de la Almudena de Madrid" en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro (Madrid)*, Madrid, 1992, pp. 167-176.
- , Pedro Navascués Palacio, *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Madrid, 2000.
- , *La catedral Primada de Toledo*, Madrid, 2002.
- , *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*, Barcelona, 2004.
- Nieto Cumplido, Manuel, *La catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998.
- , Manuel y Recio Mateo, Luis, *La mezquita catedral de Córdoba patrimonio de la Humanidad*, Granada, 2005.
- Núñez Rodríguez, Manuel (coord.), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000.
- Ortiz, Blas, *Descripción geographica y elegantissima de la S. Iglesia de Toledo [1549]*, Toledo, 1999.
- Palomero, Félix, *La catedral de Burgos*, Madrid, 2001
- Parrado del Olmo, Jesús María, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*, Valladolid, 2002.
- Pérez Higuera, María Teresa, "Los sepulcros de Reyes Nuevos en la catedral de Toledo", en *Texne*, 1985.
- Pérez Rodríguez, F.J., *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El cabildo catedralicio (1100-1400)*, La Coruña, 1996.
- Pita Andrade, José Manuel, *El libro de la Capilla Real. Granada*, Granada, 1994.
- Pons Sorolla, Francisco, "La mezquita de Córdoba y la posible recuperación de su espacio interior mediante el traslado de la catedral cristiana", *Arquitectura* n.º 168, Madrid, 1972.
- Porras Gil, María Concepción, "La Capilla de la Purificación en la Catedral de Burgos. Mirar desde el Humanismo, ver la Antigüedad desde la forma", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* LXXIV (2008), pp. 67-88.
- Ramos Berrocoso, Juan Manuel, "Consideraciones sobre los programas iconográficos de la sillería del Coro de la Catedral de Plasencia: el arte al servicio de la catequesis y la religión al servicio del arte", *Salmanticensis* 58 (2011), pp. 277-313.
- Resines Llorente, Luis, *La catedral de papel. Historia de las Cartillas de Valladolid*, Valladolid, 2007.
- Rivera, Javier, "La catedral de León" en *Las catedrales de Castilla y León*, León, 1992.
- , *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, 1993.
- Rivera Recio, Juan Francisco, "La primacía eclesiástica de Toledo en el siglo XII", en *Anthologica Annua*, n.º 10 (1962), pp. 12-87.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, "Joaquín de Churriguera y la primera cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca" *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*, Salamanca, 1995.
- Rosende Valdés, Andrés, "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", *Semata. Las Religiones en la Historia de Galicia*, núms. 7-8 (1996), pp. 483-534.
- Rosenthal, Earl, *Diego de Siloé arquitecto de la catedral de Granada*, Granada, 1966.



- Ruiz Hernando, José Antonio, "Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascurso de la catedral de Segovia", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1985.
- Ruiz Souza, Juan Carlos, "Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid 18, pp. 9-30.
- Sanabria Sierra, María del Carmen, "Nuevos datos documentales sobre Enrique Egas y la Catedral de Coria" en *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, Serie VII, Historia del Arte, t. 15, 2002, pp. 425-433.
- Saurer Guerrero, Teresa, *La catedral de Málaga*, Málaga, 2003.
- Serrano Martín, Eliseo, *El Pilar, la Historia y la Tradición*, Zaragoza, 2015.
- Sobrino González, Miguel, *El arte en el Camino. Un recorrido artístico por el Camino de Santiago*, Madrid, 2000.
- , "Glorias y desgracias de los cimborrios", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 19, Madrid, 2001.
- Speranza, Fabio, "La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos", en *Archivo Español de Arte*, vol. 74, n.º 293 (2001), pp. 19-44.
- Stevenson, Robert, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Berkeley-Los Angeles, 1961.
- Taín Guzmán, Miguel, "Cronología, contenidos y referencias del Memorial sobre las Obras de la Catedral de Santiago del canónigo pintor José de Vega y Verdugo", en *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, edited by K. Sabik and K. Kumor, Varsovia, 2010, pp. 499-509.
- , "El ocaso de un liderazgo artístico: el periplo granadino del canónigo José de Vega y Verdugo (1672-1675)", en *Quintana* n.º 6 (2007), pp. 229-242.
- Teijeira Pablos, María Dolores, "Vicio y castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano", en *Clio & Crimen* n.º 7 (2010), pp. 159-176.
- Torremocha Hernández, Margarita (coord.), *El Estudio General de Palencia. Historia de los ocho siglos de la Universidad Española*, Valladolid, 2012.
- Torres Balbás, Leopoldo, "Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro", *Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, 1996.
- Troitiño Vinuesa, Miguel Ángel, "La catedral en el contexto de la función turística de la ciudad histórica", en *Símpoio Internacional "La Europa de las Catedrales. Conservación y gestión"*, 2008, pp. 45-79.
- Urrea Fernández, Jesús, *La catedral de Burgos*, León, 1994.
- , "La sillería coral de los canónigos de la Catedral de Valladolid", en *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Valladolid 34 (1999), pp. 49-68.
- Valle Cabrerizo, Juan Carlos del, *El obispo de Osma Pedro Álvarez de Acosta (1539-1563): entre la Reforma Pretidentina y la Contrarreforma*, Facultad Filosofía y Letras. Grado de Historia. Curso 2018-2019. Universidad de Valladolid.
- Varios Autores, *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, 2006.
- Vigo Trasancos, Alfredo, *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago*, Madrid, 1996.
- Villar Movellán, Alberto, *La catedral de Córdoba*, Sevilla, 2002.
- Yzquierdo Perrín, Ramón, "El Maestro Mateo", en *Cuadernos de Arte Español*, n.º 23, Madrid, 1992.
- , "Las catedrales de la Diócesis de Mondoñedo en la Edad Media", en *El legado cultural de la iglesia mindoniense, Congreso do Patrimonio da Diocesis de Mondoñedo*, 2000, pp. 103-164.