

La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)

Juan Luis Blanco Mozo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

Esta reedificación da motivo a discurrir qual sea el genero de Architectura que debe preferirse si el Gotico, que éntre los eruditos se apellida Moderno, de que es la primera forma de este Templo: ú el Griego Romano, que con propiedad llaman Antiguo.

(Ventura Rodríguez al arzobispo Lorenzana, Madrid, 4-III-1773)

RESUMEN

El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana continuó las obras de reforma en la catedral de Toledo iniciadas por su antecesor. Conocedor de los problemas que aquejaban a su fábrica, planteó una ambiciosa campaña de restauración que llegó a todos los rincones del templo. El debate suscitado en torno al proyecto de su fachada principal diseñado por Ventura Rodríguez provocó la adopción de un criterio que no tardó en plasmarse en una serie de normas que regirían las futuras intervenciones. El nuevo despiece de cantería, aplicado entre los años 1774 y 1775 sobre el viejo "canteado" quinientista devolvió a su interior el aspecto uniforme que hoy en día podemos contemplar.

La próxima campaña de restauración que se llevará a cabo en las bóvedas de la catedral por la empresa GEOCISA. Geotecnia y Cimientos, S.A. ha dado pie a elaborar un profundo estudio sobre la historia de las mismas, en consideración a realizar una intervención que respete al máximo el legado recibido¹.

En su estudio sobre la arquitectura gótica de la catedral de Toledo Élie Lambert apuntó la paradoja existente entre el *véritable chaos de pierre* de su exterior y el efecto de *unité puissante et calme* de su interior. Al contemplar la asimetría de la fachada principal se hacía eco de la lejanía de este modelo respecto a las escuelas francesas que habían marcado las pautas de la arquitectura gótica europea². En cambio, al ingresar en el recinto sagrado observaba una poderosa unidad y armonía que no era rota por la apo-

ABSTRACT

Archbishop Francisco Antonio Lorenzana continued with the works already started by his predecessor at Toledo's Cathedral. Well aware of the masonry of the Cathedral, the Archbishop decided to accomplish an ambitious plan that would allow a complete restoration of the Cathedral. Ventura Rodríguez's controversial design of the Cathedral's façade provoked the adoption of a series of rules that would be applied to future renovations. Over the older "canteado" from the 16th Century, a new masonry was set-up between 1774 and 1775 that would give the inside a uniform aspect, as seen today.

The next restoration plans will concentrate on the Cathedral's vaults and will be undertaken by GEOCISA, Geotecnia y Cimientos, S.A. is highly committed to carry out a profound study on the Cathedral's vaults so as to make sure historical legacy is meticulously respected.

sición de elementos ornamentales y estructurales incorporados desde el siglo XV. Esta sensación de armonía era provocada en buena medida por las bóvedas.

Quizás por influencia de una manera determinada de ver la historia del arte cualquier visitante que se precie de tener buen gusto, cuando contempla las riquezas artísticas que atesora el templo, se interesa por su filiación estilística y por los artistas que las concibieron. Produce más satisfacción captar las diferencias formales de los dos lados

de la sillería de coro, discriminar las manos que intervinieron en el retablo mayor o identificar una obra como el Transparente con el estilo de su autor, que plantearse cómo se estableció la concepción espacial del recinto o quién fue el responsable del sistema de iluminación que da este aspecto tonal tan característico a su interior. Ni que decir tiene que buena parte de la historiografía ha puesto más interés en rastrear aquellos problemas que en trazar la historia de lo que hoy podríamos denominar construcción del espacio real. La actual disposición de las naves y el citado aspecto unitario de sus bóvedas es fruto de un proceso histórico muy largo, con avances y retrocesos, que no nació del azar. Éste se inició desde el momento en que se cerraron las primeras bóvedas de la cabecera en el lejano siglo XIII. Tuvo su momento álgido en 1493, año en que se completó el sellado de las mismas, y alcanzó su madurez –tal y como hoy lo podemos contemplar– al tiempo de las primeras reformas del arzobispo Francisco Antonio Lorenzana.

En el citado proceso las decisiones tomadas sobre la decoración del espacio interior de la catedral evolucionaron desde el predominio de las pautas que justificaban la variedad y que en consecuencia estimulaban el tratamiento individualizado de determinadas zonas, como la del citado Transparente, hasta la teoría que antepone la unidad del conjunto a las partes que lo conformaban. Este último criterio prevalecería en las decisiones tomadas por el citado arzobispo para llevar a cabo una profunda campaña de renovación de la epidermis pétreo del interior de la catedral de Toledo.

1. LA HERENCIA RECIBIDA: LAS ÚLTIMAS OBRAS DEL ARZOBISPO LUIS ANTONIO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA

En los primeros meses de 1772, cuando Lorenzana tomó posesión de la sede toledana, se ultimaban en su catedral tres importantes obras impulsadas por su antecesor: el acondicionamiento del solado del claustro bajo, la reparación de algunos elementos estructurales de la torre y la sustitución de la vieja cubierta de la capilla mayor. Las obras de esta última intervención debieron de iniciarse en la primavera del año anterior, siempre después de una importante compra de madera destinada a la nueva armadura que iba a cubrir la parte más emblemática del templo gótico. Gracias a una carta rubricada por el aparejador José Hernández Sierra, máximo responsable de las tareas constructivas en los últimos años del pontificado de Fernández de Córdoba (1755-1771)³, tenemos noticia de la naturaleza de estos trabajos⁴. El paso del tiempo y las inclemencias atmosféricas habían dañado el entramado de madera que sostenía el tejado de la capilla mayor. Para su reparo era necesario el afianzamiento de los pilares que la cerraban, la renovación de los muros de prolongación

sobre los que descansaba una parte de la estructura lignaria, la sustitución de ésta y un nuevo cubrimiento externo a base de pizarras. Por las palabras de Sierra sabemos que, aprovechando la presencia de tres arquitectos convocados para reconocer los problemas que aquejaban a la torre, se les consultó sobre la manera de proceder en esta delicada reparación. El anciano aparejador sólo se hace eco del nombre de uno de ellos, Ventura Rodríguez, quien tuvo que ser acompañado por dos colegas ajenos a la nómina catedralicia, lo más seguro procedentes del núcleo cortesano. Se trataría pues de la primera constatación de la presencia del arquitecto de Ciempozuelos en la catedral de Toledo poco tiempo antes de su designación (noviembre 1773) como maestro mayor de sus obras.

Pues bien, ya en esta consulta se plantearon los criterios estilísticos que debían regir una intervención de este calado. Por ser el punto de partida –aunque todavía incipiente– de los futuros debates en los que intervendría Ventura Rodríguez rescatamos uno de los párrafos de la carta donde Sierra explica la decisión tomada al respecto:

Para el reparo de la Capilla mayor, executandose éste en la forma que definieron Don Ventura Rodríguez y los otros dos Arquitectos, que de orden de su Eminencia binieron a reconocer la torre, se reduce a una armadura quadrada en la forma que oy está, empizarrada en lugar de texas: Lo que tubieron por mas combeniente; porque las obras goticas, no admiten mezcla de obra Romana que no desdiga a la vista. Para esto podra el señor Eugenio con los dos Oficiales de la Yglesia tomar las medidas, y hazer un plan con la distribucion de pilares, en que actualmente se sostiene el cubierto de la Capilla Mayor: cuya diligencia es inescusable, para los largos y clases de las maderas, con que de nuevo se ha de construir⁵.

Sin grandes alardes de teoría arquitectónica, más bien de forma llana y concisa, Sierra comunicaba a su desconocido interlocutor la decisión de mantener la sintonía gótica en esta parte de la iglesia; y, según parece, esta idea de pureza estilística se lograba con el uso de la pizarra como material para la cubierta en detrimento de la teja. Quede manifiesta la responsabilidad en esta intervención del trío de arquitectos consultados, con Ventura Rodríguez a la cabeza, y la aparición en las tareas prácticas de la construcción –posiblemente desde hacía algunos años– de Eugenio López Durango, personaje que alcanzaría una notoria relevancia en las obras del período de Lorenzana.

Durante el otoño de 1772 se procedió a la retirada de los viejos materiales que iban a ser sustituidos. Las nóminas semanales de este período recogen las tareas de limpieza y retirada de la broza y barrillo acumulados en las bóvedas de la capilla mayor⁶. Al mismo tiempo la madera iba entrando puntualmente en los almacenes de la catedral procedente de los pinares de Cuenca. Entre septiembre de 1772 y marzo de 1773 los libros de Obra y Fábrica regis-

tran la llegada de más de 160 carretadas de este material, en diferentes tipos y medidas, destinado a la armadura de la cubierta⁷. En los meses siguientes se adquirieron 25.000 piezas de pizarra para cerrar el tejado⁸ y varias decenas de planchas de plomo que sirvieron para aislar y reforzar la nueva estructura⁹.

Previamente se procedió a levantar los muretes de cantería y ladrillo de *froga* sobre los que debían de descansar las soleras de la nueva armadura. Esta operación que consistía en prolongar las verticales del viejo muro gótico, horadado a su vez por los arcos apuntados que cobijaban las vidrieras de la nave central, provocó cierta polémica a tenor de una de las misivas que se conserva en el archivo de la secretaría de Lorenzana¹⁰. Un somero examen exterior de estas prolongaciones y de los arcos que las soportan –en su disposición actual– descubre varias hiladas de cantería de color grisáceo que corresponderían a los sillares que sustituyeron a las piedras góticas más deterioradas¹¹.

El 14 de septiembre de 1773 se había terminado de armar la cubierta de madera. En su punto más elevado y sobre una peana de bronce se colocaron una bola de cobre¹² –en cuyo interior se guardó una caja de plomo con varias reliquias– y la cruz arzobispal de la primada forjada en hierro¹³. Desde esta fecha hasta las primeras semanas del año siguiente se procedió a cubrir con pizarra la estructura lignaria.

Pocas noticias nos han llegado sobre las características de la vieja cubierta sustituida en esta intervención. Sabemos por el testimonio un tanto impreciso de Blas Ortiz que en su parte exterior tejas, ladrillos y losas de piedra (¿pizarra?) aislaban el entramado de madera; y que éste –a buen seguro articulado por el habitual sistema de triangulación– era sostenido a su vez por unos *pies derechos*¹⁴. Refiriéndose a la naturaleza de estos soportes, trescientos años después Street los definiría como *pilares o columnas de piedra*, cuando los localizaba en la techumbre de la capilla mayor¹⁵.

Así pues la tríada de arquitectos encabezada por Ventura Rodríguez dio prioridad al mantenimiento y a la recuperación de la imagen medieval de la cubierta de la capilla mayor, con un criterio que podríamos denominar como historicista. Aquél se lograría preservando la sintaxis gótica de sus soportes; y ésta dando prioridad a la pizarra como único material de la cubierta asociado a la construcción medieval. Claro está que esta percepción lingüística, en cuanto a los materiales originales se refiere, venía dada por el particular criterio barajado por los artífices consultados. Sea como fuere, quede constancia de que los planteamientos de esta actuación –por cierto, localizada en un lugar secundario o cuando menos poco visible– precedieron en el tiempo al debate suscitado sobre el signo de la reforma de la fachada principal de la catedral.

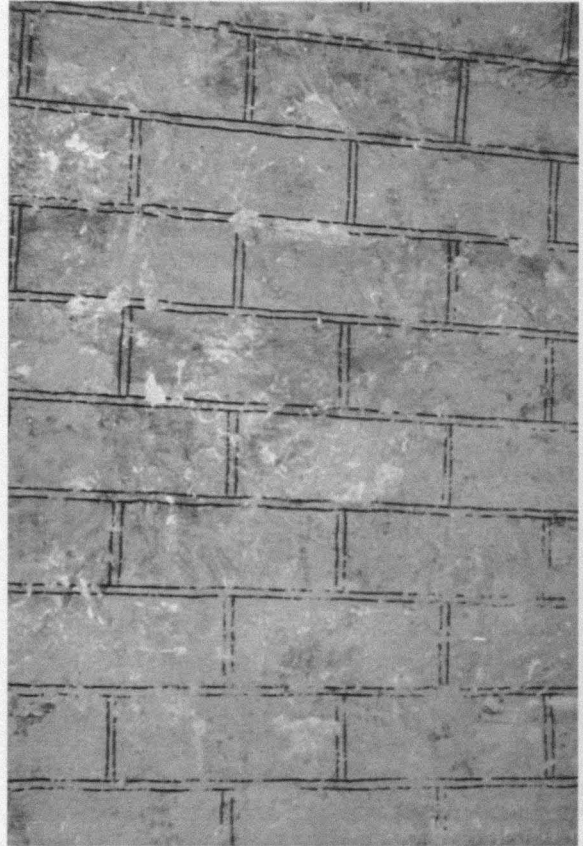


Fig. 1. Catedral de Toledo, “canteado” original en el arco de ingreso de la capilla de San Pedro.

2. FRANCISCO ANTONIO LORENZANA, ARZOBISPO DE TOLEDO: LOS ARTÍFICES DE SUS OBRAS Y LOS PRIMEROS PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS

La llegada del nuevo arzobispo provocó importantes cambios en la estructura organizativa de las obras de la primada. Lorenzana era un profundo conocedor del mundo catedralicio. Sus años como canónigo en Toledo le habían proporcionado una completa información sobre los problemas constructivos que afectaban al templo. Además algunas circunstancias, que enseguida pasaremos a narrar, indican que ya por aquel tiempo se había interesado por su historia edilicia proponiendo algunas soluciones a cuestiones puntuales como la restauración de las vidrieras.

Aunque éste no es el momento ni el lugar para plantear una biografía del prelado, que tan importante papel desempeñó en las reformas ilustradas del reinado de Carlos III, sí conviene recordar algunos hitos de su biografía que nos ayudarán a comprender mejor las circunstancias de su arzobispado en lo que respecta a las obras de la catedral¹⁶.

Natural de León, Francisco Antonio Lorenzana y Butrón (1722-1804) realizó sus estudios de Teología y ambos Derechos en las Universidades de Valladolid y Ávila, y en los Colegios de San Salvador y de Oviedo de Salamanca. En 1751 ganó una canonjía doctoral en Sigüenza, donde recibiría el presbiterado. El confesor real P. Rávago le proporcionó en 1754 una canonjía en la catedral de Toledo donde comenzará una meteórica carrera bajo el mandato de Luis Fernández de Córdoba. En pocos años será nombrado vicario general interino, abad de San Vicente de la Sierra y deán. Se interesó por recopilar y traducir textos que trataban aspectos muy variados de su historia constructiva con los que pudo demostrar una faceta olvidada por sus biógrafos, la de historiador. Sus investigaciones llegaron al archivo de la Obra y Fábrica de donde exhumó el manuscrito *Tratado del secreto de pintar a fuego las Vidrieras de esta Santa Iglesia Primada de Toledo*, redactado en 1718 por el pintor de esta especialidad Francisco Sánchez Martínez. Ante el temor de perder este caudal de información técnica, Lorenzana mejoró su redacción –añadiendo aclaraciones que facilitaban su lectura– lo puso en práctica con la ayuda del pintor catedralicio Manuel Moreno; y antes de marchar rumbo a su nuevo destino, como obispo de Palencia (1765), donó la refundición del manuscrito al obrero mayor¹⁷. Con el mismo criterio histórico –recuperar y actualizar los textos olvidados que trataban sobre la catedral– se conserva en el fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca de Castilla-La Mancha un texto titulado *Descripción de la Santa Yglesia Primada de Toledo* que hay que atribuir a la pluma del leonés, cuando todavía era su canónigo¹⁸. Con un esquema muy parecido al de Blas Ortiz o Juan Bravo de Acuña y dentro del género descriptivo acostumbrado en su época, contrastó las informaciones de estos historiadores completándolas con las noticias que pudo recopilar en sus investigaciones de archivo. Estas incursiones en la historia de la catedral, que tanto debieron de influir en la toma de decisiones sobre sus restauraciones arquitectónicas, prosiguieron en los años de su arzobispado con renovados impulsos filológicos. De esta forma se puede entender que Lorenzana, dentro de su vasto proyecto editorial desarrollado en Toledo, asumiera la publicación de la segunda edición del Blas Ortiz en su *Collectio patrum ecclesiae toletanae*. A su propia pluma hay que atribuir la depuración del vetusto latín del original y la incorporación de valiosas notas a pie de página que complementaban aspectos históricos planteados por Ortiz y daban noticia de algunas de las reformas artísticas realizadas en la catedral durante su pontificado¹⁹.

Tras su efímero paso por la sede palentina (1765), la impronta dejada en el arzobispado de México (1766-1772) –cargo religioso más importante de Ultramar– acabó de forjar su fama de prelado reformista e ilustrado siempre dispuesto a defender las regalías de la Corona.

Desde la sede toledana aplicó un ambicioso programa de reformas en el ámbito religioso al que no escaparía su sede principal. Gozó de una posición privilegiada en el círculo ilustrado madrileño, que en buena medida le sirvió para contratar los servicios de los mejores artistas de su tiempo. Cultivó la amistad de Antonio Ponz, secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con ayuda del cual consiguió llevar a buen puerto los más variados proyectos artísticos²⁰. No dudó en solicitar a Grimaldi, máximo responsable de la Secretaría de Estado y Protector de la Academia de San Fernando, el permiso necesario para sustraer de sus encargos reales a dos de los pinceles más valorados de su tiempo, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, quienes dejarían lo mejor de su arte en las paredes y techos del recinto catedralicio²¹. Del mismo modo, en plena afinidad ideológica, atendió las demandas documentales propuestas por Floridablanca o Llaguno, mantuvo intercambios bibliográficos con el P. Enrique Flórez²² y una animada correspondencia con José Nicolás de Azara²³. En resumidas cuentas, gracias a su excepcional posición en la cabeza de la Iglesia española y a sus prolongadas estancias en la Corte, formó parte de la élite político-cultural del reinado de Carlos III que puso en marcha las reformas ilustradas.

Entre las personas que disfrutaron de su amistad hay que contar en un lugar destacado al arquitecto Ventura Rodríguez y al escultor Felipe de Castro, pilares del reformismo académico en el campo de las Bellas Artes. El interés del arquitecto por Toledo venía de tiempo atrás. Ya en 1765 se encontraba entre los libros de su biblioteca la *Historia de la imperial, nobilissima, inclita y esclarecida ciudad de Toledo* de Pedro de Rojas. Tampoco le fue a la zaga su vocación por los textos del prelado ilustrado del que atesoró las obras editadas durante su arzobispado mexicano²⁴. Sin entrar a juzgar el signo de las intervenciones de Rodríguez –alguna de ellas muy polémica– en 1772 era el arquitecto más destacado en el naciente campo de la restauración arquitectónica en España. Su paso por Silos, donde había mandado derribar su iglesia románica para planificar una nueva, o por Burgo de Osma, cuya catedral gótica quiso sustituir por otra suya, presentaba una tarjeta de visita que, a pesar de su ausencia americana, era conocida por Lorenzana. Siendo el prelado una persona tan bien informada en materia artística no debemos dudar, como así veremos más adelante, que eligió a sabiendas y por estar de acuerdo con sus teorías a un arquitecto con pocos escrúpulos estéticos hacia el exceso decorativo gótico. Quede claro que respecto a los estilos medievales, Rodríguez nunca fue un historicista. Otro tema bien diferente es que expresara un espíritu más respetuoso y conservador con la catedral de Valladolid. Pero ello no se debió a un supuesto giro historicista en su teoría arquitectónica, sino a la total ausencia de elementos estructurales y decorativos góticos en el templo herreriano²⁵.

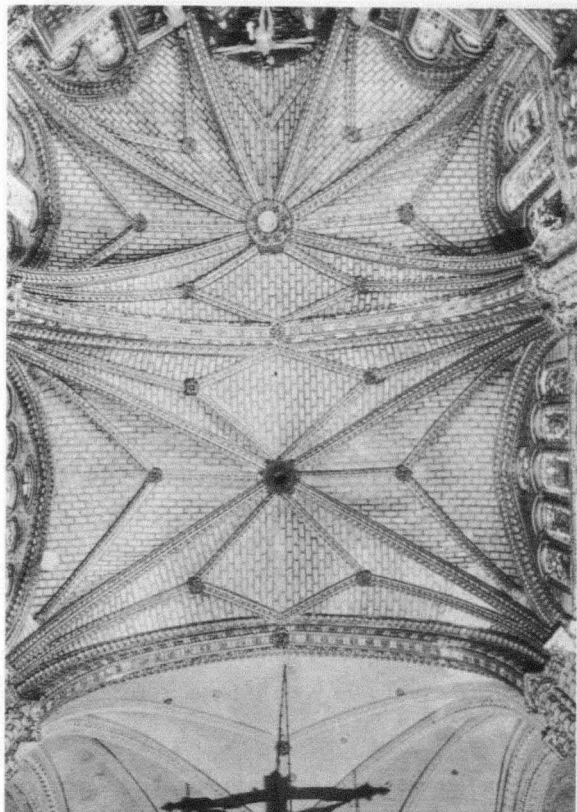


Fig. 2. Catedral de Toledo, bóvedas de la capilla mayor.

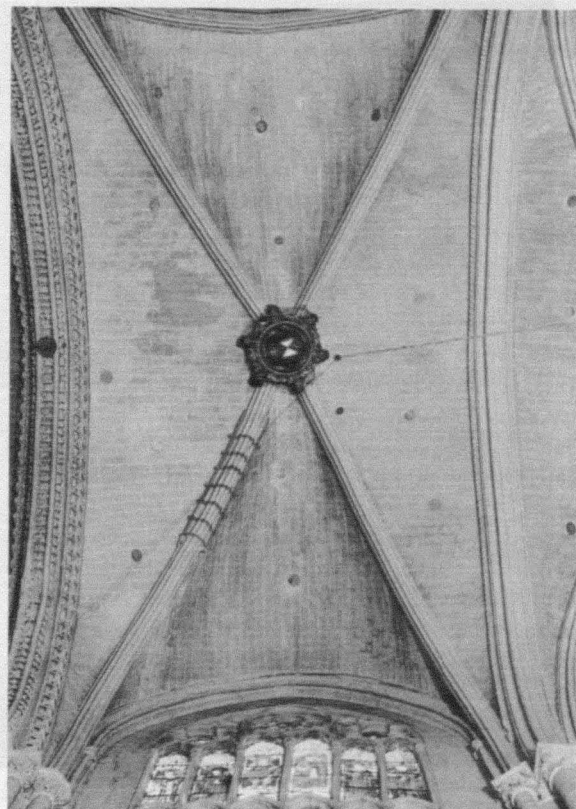


Fig. 3. Catedral de Toledo, primera bóveda del corol

El nombramiento de Ventura Rodríguez como maestro mayor de las obras de la catedral de Toledo se consumó el 17 de noviembre de 1772 con un salario anual de 500 ducados. Con esta primera designación se cerró un período de transición caracterizado por la falta de un arquitecto director y por las ausencias del aparejador José Hernández Sierra motivadas por una enfermedad crónica. A partir de ese mismo año Sierra empezaría a cobrar como aparejador jubilado hasta su fallecimiento en 1782²⁶.

Una vertiente poco conocida de su maestría le sitúa como un estrecho consejero artístico de Lorenzana, capaz de ponerle en guardia ante los problemas que podía provocar el orgullo herido de Francisco Bayeu²⁷; o de recomendarle los maestros que debían ejecutar la escultura del retablo de San Ildefonso que él mismo trazaría. En relación a este encargo conviene citar un pasaje inédito conservado entre los papeles de la secretaría arzobispal. En una carta fechada en Madrid el 29 de agosto de 1775, el arquitecto anunciaba a Lorenzana, a través de Francisco Pérez Sedano, la muerte de su amigo Felipe de Castro²⁸. Tras describir los síntomas de la enfermedad que habían causado su fallecimiento, le comunicaba que el difunto no había comenzado la escultura del altar de San Ildefonso que el prelado le había encomendado tiempo atrás. Rodrí-

guez le proponía dividir el trabajo en dos partes: el bajo-relieve para el escultor Manuel Álvarez *el mas abentajado de los buenos discípulos que creó don Phelipe, y a quien éste encargaba lo que por sus ocupaciones no podía hacer*; y los dos ángeles de la coronación para alguno de los artífices que él mismo le proponía, a saber, Juan Pascual de Mena, Francisco Gutiérrez o Roberto Michel. Un párrafo más abajo se decantaba por el primero.

Consecuencia de su formación multidisciplinar fue la carrera de Eugenio López Durango en las obras de la catedral. Hijo de Germán López (1709-1764), conocido escultor toledano que había realizado algunos trabajos para el cabildo, Eugenio había nacido en la Ciudad Imperial el 15 de noviembre de 1729²⁹. Su primera formación, como la de su hermano Roque, se desarrollaría en el taller paterno. El 21 de abril de 1761 fue nombrado pintor de la catedral en sustitución del fallecido Andrés Tomé³⁰. Como hemos visto, la enfermedad de Sierra le abrió el camino de las obras de arquitectura y su plaza de aparejador, primero de forma interina (1772)³¹ y poco tiempo después, tras la llegada de Ventura Rodríguez a la maestría mayor, en propiedad (1773)³². No hay que descartar que el nuevo organigrama planteado por Lorenzana hubiera trastocado las pretensiones profesionales de Durango y que tal vez, ante las

ausencias de Ventura Rodríguez y la llegada de arquitectos de su taller madrileño —como enseguida veremos— esta decisión le hubiera provocado cierta desazón personal³³.

Durango será durante muchos años el fiel ejecutor de las reformas artísticas planteadas por Lorenzana. Si en los primeros tiempos de su arzobispado actuó a la sombra de los proyectos de Ventura Rodríguez, a partir de 1780 y especialmente desde la muerte del maestro mayor (1785), alcanzó cierta autonomía profesional. El 18 de noviembre de 1776 su abnegada dedicación fue gratificada con una importante subida de sueldo que alcanzó los 500 ducados anuales³⁴; y fallecido Rodríguez, el 28 de enero de 1786 Durango sería elevado a la maestría mayor con una nómina anual de 600 ducados³⁵. Jubilado en 1793, murió al año siguiente no sin antes haber dejado en las obras de la catedral a un hijo llamado Gregorio cuya trayectoria se pierde a finales del siglo XVIII³⁶.

La actividad artística de Durango dejó dos facetas que conviene recordar: por un lado la especulativa, subordinada a las trazas del maestro mayor; y por otro, la eminentemente práctica, en el terreno de la escultura, en la que pudo demostrar una técnica admirable. De ésta dan cuenta las cajonerías talladas en madera para la Oficina de la Obra y Fábrica; y la pericia demostrada en el armario del lado derecho de la antesala capitular, esculpido siguiendo el modelo del realizado tiempo atrás por Gregorio Pardo o Vigarny³⁷. Ejemplo de aquella son las trazas del retablo mayor de la Colegiata de Talavera o de los retablos de la capilla de San Pedro de la catedral³⁸.

Durango ha dejado un estilo cambiante que responde a una evolución artística motivada, hasta lo que hoy conocemos de su biografía, por la formación paterna, el contacto con Ventura Rodríguez y las directrices marcadas por Lorenzana. Aunque suponga reducir mucho y tenga que ser matizado, se podrían definir estas influencias, por el mismo orden, como las del barroco castizo importado de la Corte, las del barroco clasicista romano y las emanadas de la tendencia desornamentada sobre la que tiempos después germinaría el neoclasicismo de los primeros años del siglo XIX. Teniendo presente que se trata de una obra de carpintería alejada en cierto modo de los fundamentos presentes en la arquitectura, las cajonerías de la Obra y Fábrica han sido definidas como rococós, en clara relación con la formación recibida en el taller paterno. Los retablos laterales más cercanos al altar principal de la capilla de San Pedro y algunos detalles formales del retablo mayor de la Colegiata de Talavera manifiestan con rotundidad la filiación de Durango al barroco clasicista importado de Roma, presente en los retablos trazados por el arquitecto de Ciempozuelos —respectivamente el de San Ildefonso y los cuatro menores dispuestos para la capilla de los Reyes Nuevos— en la catedral.

La que podríamos denominar como tercera tendencia, la desornamentada, se manifiesta en un informe de 1776

que el aparejador toledano dedicó, a petición de Lorenzana, a los retablos renacentistas que decoraban la capilla de los Reyes Nuevos antes de la reforma de Ventura Rodríguez. Tras llamar la atención sobre la suciedad del viejo enlucido quinientista y la falta de ventilación del recinto, y abordar sus soluciones (limpiar los revocos, renovar el dorado del despiece de cantería y proceder a la apertura de dos vanos en la cabecera), Durango aconsejó la sustitución de los viejos retablos con estas palabras:

Que se hallan en dicha capilla quatro altares, colocados delante de los machones, que forman los arcos torales de la boveda principal; la salida de dichos machones, o proyecto, fuera de la pared, es de tres pies, y la de los retablos de siete pies oponiendose la maior salida, de dichos retablos, a la visual de la parte principal que es el presviterio viendose la maior parte de los mencionados retablos, por el reverso cosa que quita todo el luzimiento a la capilla, estos retablos son hechos de mal gusto, sofocados de talla contra el orden de la buena Arquitectura, que quiere estar, esbelta, y sin semejantes adornos acudiendose a su mal gusto, el estorvo, que causan la capilla es la cosa maior deforme que se puede mirar [tachado]; tienen por asuntos las pinturas de dichos retablos, el Nazimiento, la Adorazion de los Santos Reyes, San Fernando, y San Hermenegildo; las dos primeras de estar se hallan tan deterioradas, y saltadas, que con mucho trabajo se distingue lo que son y no hallo remedio alguno para su composizion o enmienda.

Otro retablo se halla, à los pies de dicha capilla, tan ridiculo, y de mal gusto, que causa irrision a quantos le ven; en el esta colocada una imagen de Santiago, de talla tambien de poco gusto, pero lo que ay mas, que admirar en el mencionado retablo es que su segundo cuerpo quita en gran parte la luz de una ventana, por estar mas alto de lo que es regular³⁹.

Que Durango estaba en la onda antidecorativa, en su versión contraria al barroco castizo, propugnada desde la Academia de San Fernando, lo demuestran estos juicios sobre los retablos del XVI que tan poco tienen que envidiar a las críticas vertidas por Antonio Ponz contra los excesos decorativos del Transparente⁴⁰. La falta de orden y perspectiva general de la capilla, jerarquizada a partir del altar mayor del presbiterio, desazonaba el gusto clasicista de Durango casi tanto como la profusión de escultura de sus retablos. Descartada la restauración de las viejas pinturas proponía la siguiente solución:

Esto supuesto, me parecia lo mas conveniente, quitar los cinco retablos, que tanto estorvo causan à la capilla y hazer de nuevo sus mesas de altar de marmol, y sobre cada una, una grada tambien de marmol, colocando sobre dicha grada una pintura del mismo asunto, de las



Fig. 4. *Catedral de Toledo, basas del pilar de la capilla mayor que mira al coro.*



Fig. 5. *Catedral de Toledo, basas del pilar del coro que mira a la capilla mayor (1774-1775).*

que se hallan oy y que esta no tuviese de alto, mas que tres pies, y tres quartos, acompañada de su marco, entre dos columnas, cornisa, y sobre ella su frontis, en figura triangular, y por remate, un escudo con las armas reales, dichas columnas, cornisa, frontis tambien de marmol, y escudo de bronce, dorado de molido: de este modo se conseguira, el que quede despejada la capilla sin estorvos, al presbiterio, todos los retablos uniformes, una cosa de mucha duracion, y agradable, a la vista, y al mismo tiempo correspondiente à una tan magnifica capilla⁴¹.

Nótese que al mismo tiempo que reclamaba para esta capilla una ordenación despejada, una uniformidad de los retablos en beneficio del conjunto y unos materiales resistentes, Durango proponía la introducción de elementos, como los escudos de bronce, que recuerdan las soluciones clasicistas desarrolladas por Ventura Rodríguez en la traza del retablo mayor de la capilla de San Ildefonso.

Tampoco hay que obviar, que el aparejador nunca hubiera expuesto unas opiniones con tanta nitidez, desde posiciones tan radicales, si no hubiera sido consciente de que su interlocutor compartía el fondo de las mismas. En este sentido conviene añadir que durante las dos primeras décadas del arzobispado de Lorenzana, él mismo y sus secretarios estuvieron puntualmente informados del estado de las obras gracias a los informes periódicos de Eugenio López Durango. Esta relación se transformó con el tiempo en mutuo afecto y en el caso del aparejador en sentida amistad y confianza hacia el prelado. Prueba de ello, y de la sintonía mantenida con el cabildo, es que a las puertas de la muerte el artista nombrase como albaceas de su última voluntad al arzobispo, al deán, al obrero mayor y a los arcedianos de Alcaraz y Calatrava⁴².

Este cúmulo de datos y la propia lógica de los hechos históricos nos llevan a pensar que el aparejador Durango, sin restar méritos a su formación teórica, puso toda su experiencia práctica al servicio de las inquietudes artísticas del arzobispo⁴³.

Antes de empezar a analizar estas inquietudes conviene recordar cómo se aplicaban las directrices de Lorenzana. El equilibrio entre el cabildo catedralicio y el arzobispo, en relación con la iniciativa de las reformas emprendidas en 1773, se rompió desde su llegada a Toledo. Todo apunta a que las diferencias en materia artística entre unos y otros eran muy importantes. Como botón de muestra la divergencia, sobre la que volveremos, suscitada a raíz del proyecto presentado por Ventura Rodríguez para la reforma de la fachada occidental del templo toledano. Su rechazo en la célebre sesión capitular del 6 de marzo de 1773, en la que las doce habas negras se impusieron sobre las ocho blancas relegando la traza del madrileño al olvido, supuso el primer varapalo a las intenciones reformistas del prelado⁴⁴. Aunque asumió con resignación que la restauración de la fachada del Perdón se realizará conservando el estilo

gótico, haciendo suyas posiciones historicistas nunca manifestadas hasta ese momento, inició una política de hechos consumados que en ocasiones irritó al cabildo⁴⁵.

Las realizaciones artísticas de su mandato y los textos salidos de su pluma son lo suficientemente elocuentes para hacernos una idea de los fundamentos de su gusto en esta materia. Como Ponz o Durango, aunque por razones pastorales además de estéticas, Lorenzana era un antibarroco convencido. Veía en sus excesos decorativos una distracción para los feligreses y un motivo de fealdad para los templos. En virtud de estas consignas, en su *Edicto en que se prohíbe el impropio y excesivo adorno de los Templos*, fechado en Madrid el 30 de diciembre de 1775, pocos meses después de finalizar el enlucido de las cinco naves de la catedral, repudiaba y mandaba suprimir *toda la superfluidad en el aparente adorno interno de las Iglesias*⁴⁶. Bajo este prisma no es difícil imaginar la opinión de Lorenzana sobre uno de los monumentos que más habían magnificado esta *superfluidad*, el Transparente de Narciso Tomé. Para contrarrestarlo decidió erigir un nuevo retablo mayor en la capilla de San Ildefonso, en un lugar enfrentado a esta escenografía barroca a través de la prolongación del corredor central del ábside de la catedral⁴⁷. Para llevar a cabo esta labor correctora, siempre respetuosa con el legado artístico heredado de sus antecesores, Lorenzana se solidarizó con la tendencia artística que desde la Academia de San Fernando servía para combatir los excesos decorativos del barroco castizo madrileño: el barroco clasicista o académico planteado sobre modelos importados de Italia y Francia. Y contó desde el principio con uno de sus máximos representantes en España, el arquitecto Ventura Rodríguez⁴⁸. La moderación en lo decorativo de este barroco clasicista, que en el caso del arquitecto madrileño hunde sus raíces en los grandes maestros romanos de la centuria precedente y en las experiencias llegadas desde el norte de Italia con arquitectos como Juvarrá o Sacchetti, puede observarse en la traza del retablo de San Ildefonso. Como ya adelantamos al hablar del estilo subordinado de Durango, este retablo marcaría la pauta decorativa para las futuras intervenciones en la catedral.

3. LORENZANA Y VENTURA RODRÍGUEZ ANTE LA REFORMA DE LA FACHADA OCCIDENTAL (1773)

La recuperación de la fachada principal de la catedral, la occidental o del Perdón, ocupaba un lugar prioritario en el programa de reformas planteado por Lorenzana en 1773. Aunque esta parte tan delicada del templo —a la vez sólida en lo constitutivo y representativa en lo decorativo— no soportaba problemas estructurales, el paso del tiempo había dañado de forma irremisible su aspecto exterior. Las extremas condiciones atmosféricas de Toledo habían de-

gradado la piedra original, *frágil y porosa*, dejándola en un estado irreparable que aconsejaba su sustitución⁴⁹. Identificado el problema, las soluciones planteadas pasaban por reemplazar la piedra gastada de la fachada por otra nueva que mantuviese su estilo gótico original, en una intervención que podríamos calificar como historicista, o por reconstruir la cara principal del templo con un estilo más acorde con los tiempos que corrían. Esta segunda posibilidad fue la defendida por Ventura Rodríguez en una innovadora traza (Fig. 1) fechada el 18 de febrero de 1773 que recibió el apoyo explícito de Lorenzana.

Dos textos del arquitecto de Ciempozuelos nos ayudan a comprender la naturaleza de su propuesta. El primero de ellos acompañó a la traza en la presentación de la idea ante el cabildo catedralicio. En él, tras recordar el mal estado de las decoraciones, puntualizaba su opción de prescindir de las portadas góticas y de dotar al templo con un pórtico monumental conforme a *los mejores ejemplos de los Antiguos Griegos y Romanos*. Fundamentaba su elección recurriendo a los ejemplos de iglesias romanas contemporáneas, en una reedición del viejo parangón entre Roma y Toledo, que habían sustituido sus antiguas fachadas medievales por telones clasicistas: San Giovanni in Laterano (1734) debida al arquitecto Alessandro Galilei; la célebre de Santa María Maggiore (1743) de Ferdinando Fuga; y Santa Croce in Gerusalemme (1744) de Domenico Gregorini. Si estas modificaciones habían sido aceptadas en tres de las iglesias más importantes de la Ciudad Eterna, Toledo, como sede primada de la Iglesia de España, no podía ser menos.

Como era de esperar un planteamiento tan novedoso abrió un profundo debate sobre el carácter de la reforma que, andando el tiempo, afectaría a todas las restauraciones interiores. Leído el informe y vista la traza del arquitecto en el cabildo del 27 de febrero del mismo año⁵⁰, la decisión sobre el mismo se aplazó hasta el sábado 6 de marzo, cuando en una apretada votación los partidarios de conservar *el gusto gótico* vencieron⁵¹. Si bien este resultado parece que no afectó en un primer momento a la decisión de Lorenzana, comprometido desde el comienzo con el proyecto de Rodríguez, el discurrir de los días acabaría dando la razón a los partidarios de mantener el carácter medieval.

La fachada propuesta por Ventura Rodríguez se articulaba en dos cuerpos que cobijaban un profundo pórtico, alineado a modo de pantalla entre la torre y la capilla mozárabe. En sustitución de las portadas góticas, en el inferior, había proyectado unos accesos adintelados –decorados con medallones, guirnaldas y nichos– en los viejos pero sólidos machones de piedra. El pórtico quedaba delimitado por un telón de gigantescas columnas corintias de fuste estriado, estructurado en tres alas con la central avanzada. Sobre ellas un entablamento coherente a esta estructura tripartita sobre el que descansaba una balaustrada

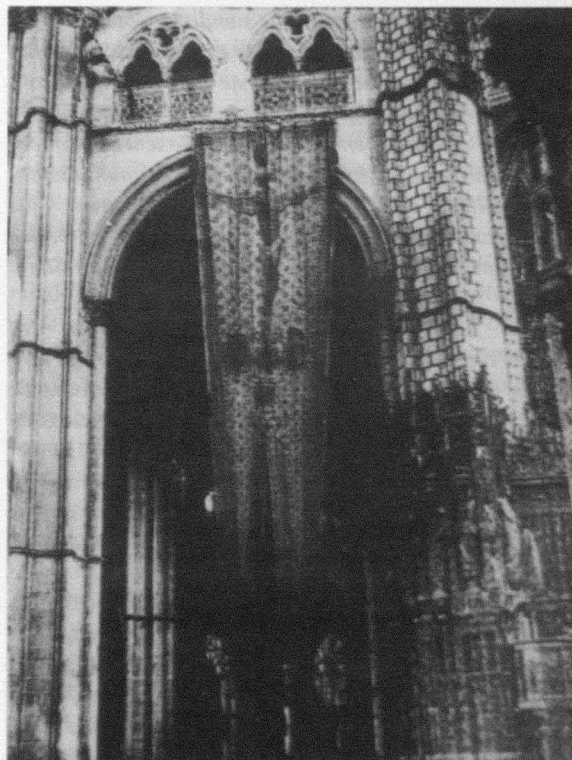


Fig. 6. Catedral de Toledo, pendón de Lepanto.

interrumpida por una sucesión de pedestales y estatuas que marcaban la verticalidad de las columnas. En un segundo cuerpo retranqueado, en el que se abría el rosetón gótico, disponía de una nueva pantalla de pilares sobre los que apeaba un hermoso frontón, decorado con candelabros y coronado con la estatua de San Ildefonso.

Días después de ser presentada la traza al cabildo, Ventura Rodríguez dirigía una reveladora carta a Lorenzana, en la que con mayor extensión argumentaba su proyecto. El arquitecto partía de un análisis estilístico de la vieja fachada que no dejaba lugar a dudas. Dado el pésimo estado de la misma no sólo los elementos góticos sino también las reparaciones y añadidos *a la romana* de tiempos del arzobispo Sandoval y Rojas (1599-1618) debían ser demolidos. Con esta precisión introducía un segundo fundamento contra la esperada reacción de los partidarios de mantener la cara gótica del templo: ésta no era tal, ya que comprendía también elementos clasicistas –como las arquerías jónicas laterales y el frontón triangular que la coronaba, por no citar la cúpula seiscientista de la capilla mozárabe– que la dotaban de un carácter híbrido⁵². Por lo tanto consideraba que el impacto de su nuevo proyecto, enteramente clásico, no iba a romper la imagen tradicional de la seo. En esta línea, Rodríguez, y esto sí que nos interesa, extendía hábilmente su argumentación a las decoraciones interiores:

A esto, se podrá objetar: que siendo la fabrica del genero Gotico corresponde seguirle en la fachada. No hai precepto que obligue a guardar este rigor: por que quantos edificios celebres hai, que el interior es de un orden, y el exterior de otro? Y en el mismo Templo tenemos: que si se huviera de observar esta regla, estarían mal adaptadas, la Silleria del Choro de Architectura Romana, y las Rejas grandes, de los dos choros, del mismo genero, que son las mejores obras del Arte que incluye esta Santa Yglesia⁵³.

Para rechazar una reforma a la moderna añadía, además de dos inconvenientes técnicos —la falta de mano de obra especializada en la estereotomía medieval y el agotamiento de la cantera de donde había sido extraída la piedra original— un argumento estético muy significativo respecto a su decoración que, *por chimérica, llena de impropiedades, y falta de la naturalidad que es fundamento de la buena Architectura*, le parecía inapropiada⁵⁴. Y yendo aún más lejos proponía amortiguar la ausencia del viejo decorativismo medieval con la adopción del orden corintio, *el más delicado y más noble de la Architectura*, reforzado con algunas partes accesorias, de su adorno, tomadas del mejor Gótico⁵⁵. Con ello Ventura Rodríguez hacía alusión al capitel gótico decorado con hojas de acanto que de forma inconsciente y mecánica hundía sus raíces en el orden corintio de los antiguos romanos. De esta manera la nueva fachada retornaba al ideal clásico de la mano de uno de los elementos decorativos más utilizado en la arquitectura gótica, el capitel vegetal y sus múltiples variantes. Con este guiño al viejo estilo medieval, que se nos antoja muy sofisticado para buena parte de los canónigos que votaron su traza, el arquitecto trataba de atemperar la previsible oposición a su proyecto⁵⁶. No olvidemos que esta carta inédita fue escrita dos días antes de la votación capitular.

A pesar de que algunos autores han querido ver en este proyecto un esfuerzo de Ventura Rodríguez por engarzarse con el movimiento neoclásico a través de una supuesta recuperación arqueológica, su diseño —tan cercano al cuerpo central de la catedral de Pamplona o a los proyectos para el Pilar de Zaragoza— hay que circunscribirlo dentro del más riguroso barroco clasicista romano que, como ya adelantamos, dominaba la Academia de San Fernando en estos años⁵⁷. La composición con columnas, recuperada de la Superga de su maestro Juvorra y anteriormente empleada por el madrileño en tantos de sus trabajos, o el uso dado a la escultura, puesto de moda por Bernini en el palacio Chigi, no significan un rescate directo del lenguaje de la Antigüedad sino un peaje a la arquitectura romana y piamontesa de la primera mitad del siglo XVIII.

Aunque el resultado de la votación capitular fue negativo, el 11 de marzo el prelado ordenó a su obrero mayor Andrés Javier Cano —por causas que se nos escapan— co-

menzar las obras de la fachada según la traza de Ventura Rodríguez⁵⁸. Definitivamente en junio de 1773 el criterio historicista se impondría cuando Lorenzana anunciaba que la reforma se ejecutaría *en el mismo Gothico de que es la primera forma del templo*⁵⁹. Desconocemos cuáles fueron los argumentos barajados por el cabildo para echar por tierra el proyecto y menos aún los que pudo asumir Lorenzana para este repentino cambio de opinión. Pocos meses después, cuando anunciaba las intervenciones del año 1774, Lorenzana explicaba de esta manera lo sucedido con la fachada del Perdón:

(...) Por fuera de la Iglesia, se ira reparando la fábrica del mismo orden gotico que está, pues yo me contentaré con reparar y componer el edificio y sus fachadas sin alterar su arquitectura, y aunque al principio pensé en una fachada a lo romano, porque los inteligentes la ponderaban sobre manera, después he juzgado por mas acertado que no se haga, pues se ha reflexionado, que acaso quitaría algunas luces a la Iglesia, y también a la subida de la torre, y a la capilla mozárabe⁶⁰.

Si bien este testimonio resume con exactitud el desarrollo de los acontecimientos, el argumento esgrimido para justificar el cambio de opinión nos parece cuando menos un tanto vago e impreciso que aporta poco sobre los verdaderos motivos que relegaron al olvido a la traza del madrileño. Lo cierto es que el debate suscitado en relación con esta reforma provocó la adopción de un criterio general aplicable a las intervenciones futuras que precipitaría en la confección de un sistema normativo.

4. LAS RESTAURACIONES INTERIORES (1774-1775)

En una carta fechada el 26 de diciembre de 1773 Lorenzana anunciaba al deán las reformas que se acometerían durante el año que iba a comenzar. Finalizadas las obras de la cubierta de la capilla mayor y encauzado el proyecto de la fachada del Perdón, solicitaba que los esfuerzos del cabildo se concentraran en realizar un nuevo carro para transportar la custodia en la fiesta del Corpus Christi, en programar las pinturas del claustro bajo y en aplicar un nuevo enlucido de las bóvedas que iría acompañado por una limpieza general de las paredes y pilares del templo. De esta manera se refería a este último cometido:

Ya ve Vs. que una fabrica tan basta y hermosa como la de la Iglesia está deslucida, y ennegrecida con el humo, achones, y poco cuidado de los peones, y es preciso limpiarla por dentro enluciendo las bobedas, y raspando la Piedra, o dandola el betun del color de esta en la parte en que tiene bugeros de los clabos, o manchas, que la afean;

tambien son mui feos los acheros de ierro, que estan clabados en las columnas para los dias en que se ilumina, y es razon ponerlos de bronce de mejor hechura, y algunas más para que quede mejor iluminada; para todo esto es necesario, recorrer todas las naves subcesivamente⁶¹.

A su vuelta de Méjico Lorenzana había encontrado el viejo enlucido del siglo XV sucio por el humo de los hachones y lámparas que se distribuían por toda la iglesia. Las bóvedas blancas que en 1549 había descrito el canónico Blas Ortiz estaban ennegrecidas por el efecto de estas emanaciones provenientes de la iluminación artificial, que además le parecía insuficiente. Este enmascaramiento había provocado la pérdida de contraste del *cantado* original, que sobre un fondo de yeso blanco simulaba con una división de líneas negras un despiece de cantería⁶². El enlucido aplicado directamente sobre la piedra de fábrica trataba de evitar su diversidad tonal en beneficio de un efecto fingido de uniformidad. En el derrame del arco de ingreso a la capilla de San Pedro todavía hoy se puede observar un ejemplo del viejo diseño (Fig. 2). La suciedad debió afectar también a las zonas nobles del templo decoradas con llagas doradas (Fig. 3).

Algunas bóvedas presentaban otro tipo de deterioro —que al parecer no afectaba a la estructura— ocasionado por lo que hoy denominaríamos erosión mecánica originada por el hombre. Estaban particularmente afectadas las de la capilla mayor, cuyas cubiertas acababan de ser reformadas, las del crucero y coro. Gracias a unas normas dictadas por el cabildo el 28 de marzo de 1775, una vez finalizadas las obras interiores, conocemos las causas de estos daños que

(...) pueden haberse ocasionado así de colgarse por los agujeros de ellas los doseles, y vanderas, como por hecharse por ellos, por Pasqua de Espiritu Santo, las estampas, o aleluyas, y ser sobre las que con mas frecuencia pisan los peones⁶³.

Los gigantesos pendones y banderas que decoraban la iglesia en Semana Santa eran elevados por unos tornos, anclados en el interior de las bóvedas, con la ayuda de grandes sogas que se prolongaban por los pequeños vanos —hoy la mayoría sellados por tapas metálicas (Fig. 4)— abiertos en la plementería. El trasiego de los peones por encima de las bóvedas para llevar a cabo estas operaciones, o la más curiosa de lanzar estampas y aleluyas a través de los citados agujeros, en un efecto escenográfico difícil de imaginar; así como el peso de bastidores, andamios y lámparas, habían provocado esta degradación.

Este sombrío panorama se completaba con las humedades detectadas en las partes altas de la iglesia. Las filtraciones y goteras propagadas por los escombros hacina-dos en las cubiertas habían menoscabado las bóvedas haciendo necesaria la reparación de algunos de sus arcos⁶⁴.

Así pues la pérdida de uniformidad en el interior del templo —motivada por la suciedad, los daños mecánicos y las humedades, sin olvidar las viejas decoraciones policromas que decoraban algunos muros y pilares— le daba un aspecto deslucido que Lorenzana trataría de corregir con un amplio programa de reformas que alcanzaría hasta los últimos recovecos de las capillas exteriores. Su aplicación quedó sujeta a unos criterios expresados en un decreto arzobispal inédito, fechado el 18 de mayo de 1774 y titulado *Capítulos relativos a la conservación y aumento de la hermosura y firmeza del edificio material interior y exterior*⁶⁵. El documento, articulado en quince apartados, está dedicado a la conservación de la fábrica en todos sus aspectos posibles, con especial hincapié a las obras de reforma interior que acababan de iniciarse. En todos ellos predomina como principio de carácter general la prevención de posibles problemas y deterioros del patrimonio de la catedral, amplia pero desigualmente revalorizado.

De inusitado interés son los capítulos relacionados con la aplicación de los órdenes artísticos. En las reparaciones de las decoraciones exteriores (cap. 4) se decantaba por la rigurosa sustitución de los elementos con los mismos materiales originales, siempre de la mejor calidad (cap. 9), y con el mismo *orden de arquitectura*. Por el contrario, en las restauraciones interiores (cap. 8) se aplicarían dos criterios diferentes expresados de la siguiente manera:

*En esta santa Yglesia se hallan obras de todos ordenes, pues la fabrica principal es de el gothico, las capillas del Sagrario, y Reliquias romano, y otras esparcidas por los pilares, y capillas unas son de un orden, otras de otro, y se manda que en lo subcesivo solo dentro de las capillas se pueda variar en los retablos el orden substituyendo el romano, dorico, jonico, corintio, y compuesto según el mejor gusto griego, mas en el cuerpo de la Yglesia nunca se permitira variar de la arquitectura gothica que tiene, sino procurar conservarla sin detrimento*⁶⁶.

Lorenzana apostaba por mantener la unidad interior de la arquitectura gótica. Sólo podría alterarse el orden en los retablos de la capillas. En este punto estriba a nuestro parecer la novedad del documento pues superaba con creces el debate generado por la aplicación en la fachada principal del orden romano o gótico. No sólo éste perduraría sino que las variantes de aquél serían suplantadas por el *gusto griego*. Siendo escritas por un hombre de Iglesia, ajeno en buena medida a la teoría artística, ¿cómo pueden ser entendidas estas palabras? El propio Ventura Rodríguez no marcaba tales diferencias en aquello que consideraba como un todo, el género *Griego Romano, que con propiedad llaman Antiguo*. Se nos ocurre que el arzobispo no trataba de matizar unas supuestas categorías del gusto a la romana sino señalar una disposición excesivamente decorativa que identificaba con el uso desmesurado de los

órdenes clásicos. Con el *gusto griego* Lorenzana se refería a una tendencia desornamentada asociada, según parece, al barroco clasicista. En relación a esto, recordemos los juicios manifestados por Durango sobre los retablos renacentistas de la capilla de los Reyes Nuevos y compáremoslo con el nuevo retablo de San Ildefonso.

En el capítulo séptimo de la citada instrucción, Lorenzana mandaba que los nuevos altares, retablos y adornos se fabricaran con

*(...) marmoles pulidos, jaspes, y bronzes sin que sea lícito poner retablo de madera, ni de estuque por su propia duracion, con lo que dentro de algunos años estará uniforme toda la Yglesia y sin quedar expuesta a fuego, ni impedida de poderla limpiar*⁶⁷.

Con esta norma se adelantaba en casi tres años a los decretos del 23 y 25 de noviembre de 1777 firmados por Floridablanca, según los cuales todos los proyectos arquitectónicos, incluidos los retablos, tenían que pasar por la censura de la Academia de San Fernando antes de ser edificados. Como se reconoce en el decreto del 25 esta medida trataba de atajar la construcción indiscriminada de retablos de madera al mismo tiempo que centralizaba y controlaba el estilo de los mismos⁶⁸. Los incendios de algunos célebres retablos —como el monumento de Santa María de Covadonga o el mayor de la parroquia de Santa Cruz de Madrid— favorecidos por la combustibilidad de sus materiales habían dado la voz de alarma en la Academia⁶⁹. Aunque desde muy antiguo se venían construyendo retablos con materiales imperecederos, véase el ejemplo cercano del Transparente de San Julián de Cuenca trazado por Ventura Rodríguez (1760)⁷⁰, la redacción de este capítulo demuestra hasta qué punto Lorenzana estaba informado de las tendencias que predominaban en el movimiento académico, gracias a su amistad con Antonio Ponz —*alma mater* de los citados decretos, pues no en vano era secretario de la Academia desde 1776— y con el propio arquitecto⁷¹. De esta forma los nuevos retablos de las capillas laterales, o los que se empotraron en el trascoro, y los marcos de algunos cuadros que decoran los paramentos de la catedral se realizaron con materiales nobles, en la mayoría de los casos con profusión de mármoles, jaspes y bronzes.

Las normas también ordenaban el mantenimiento continuo de la fábrica, basado en inspecciones periódicas (cap. 1) llevadas a cabo por el aparejador; la reparación inmediata de todos los deterioros causados en las pinturas murales de la catedral (cap. 11); la respetuosa instalación (cap. 10) de las arquitecturas efímeras (monumento de Semana Santa o *circo* de las oposiciones); y, un aspecto ya comentado, el cuidado de las partes altas de la iglesia (caps. 2, 3 y 15)⁷². Las obras interiores se ejecutarían en horarios adecuados sin perjuicio de los oficios diarios (cap. 13), en talleres exteriores (cap. 12) —nunca en el

claustro ni en la lonja del Perdón— y sin acumular herramientas de trabajo en las naves del templo (cap. 14).

Hay que hacer mención especial a un aspecto complementario que iba a contribuir a mejorar la uniformidad y armonía de su interior, la iluminación. Si la artificial pasaba por aumentar el número de los hachones y por pintar y dorar sus hachetas (cap. 5), la natural debía de ser tamizada por unas vidrieras conservadas en perfecto estado. Buen conocedor del tema, pues así lo constatamos cuando citamos la recuperación del manuscrito del pintor Francisco Sánchez Martínez, Lorenzana quiso devolver el esplendor perdido a los vidrios pintados que iluminaban la catedral. Para lo cual dispuso en el capítulo sexto de la instrucción, uno de los más concretos del decreto, las advertencias necesarias. Puesto que el cabildo contaba en su nómina con un pintor a fuego —Manuel Moreno Aparicio, al parecer el mismo que había experimentado las técnicas del susodicho manuscrito a instancias de Lorenzana, por aquel entonces todavía canónigo— y un hojalatero de su confianza, el mantenimiento y sustitución de los vidrios rotos debía de realizarse con la calidad y la premura deseadas. En una aplicación más del criterio historicista, los vidrios repuestos conservarían los colores y los temas de los relevados. Se prohibía expresamente su reemplazo por vidrios blancos, o por aquellos pintados *ex novo* con los escudos de las autoridades eclesiásticas que en aquel momento gobernaban la sede. Y algo muy importante: la superficie dedicada a esta iluminación no debía de disminuir como consecuencia, por ejemplo, de la colocación de retablos que impidieran el paso de la luz⁷³.

En términos generales se puede decir que las normas de 1774 pusieron las bases para una verdadera valoración del patrimonio arquitectónico y artístico de la catedral de Toledo. Se dictaron medidas acertadas, basadas en la previsión, que aseguraban su conservación. Términos muy actuales si no fuera porque esta protección no llegaba a todas las partes de la iglesia.

Aún prevaleciendo cierta aprensión hacia la decoración exaltada —expresado en su forma gótica o romana— el documento puede inscribirse dentro de una incipiente tendencia historicista que en cierto modo navegaba contracorriente de las teorías defendidas en la Academia de San Fernando. En lo estructural el papel del orden gótico quedaba consolidado en todo el templo. El mantenimiento de su arquitectura y el nuevo diseño del despiece de cantería favorecerían la uniformidad de su interior.

5. EL ENLUCIDO DE LAS BÓVEDAS (1774-1775). LAS ÚLTIMAS DISPOSICIONES

El 14 de febrero de 1774 el deán informó al cabildo sobre el inicio de las reparaciones interiores⁷⁴. La obra del nuevo enlucido de la catedral comenzó pocos días después —la primera nómina por este concepto se contabiliza

el 26 de febrero— y finalizó el 18 de abril del año siguiente. En estos casi catorce meses los andamios recorrieron las cinco naves y la doble girola, en lo que denominaremos como segundo enlucido general de su historia, tras el realizado a finales del siglo XV e inicios del XVI. En las nóminas semanales repartidas entre los oficiales y peones de los diferentes oficios se anotan puntualmente las tareas realizadas⁷⁵: el citado enlucido de las bóvedas, la reparación de algunos nervios y plementos afectados por la humedad⁷⁶; el *escodado* y sustitución de diversas piezas de las basas de los pilares góticos; y el dorado y pintado de las decoraciones más sobresalientes (capilla mayor, coro, trascoro y capillas laterales). Al mismo tiempo y dentro de la misma campaña se aprovechó el movimiento de los andamios para limpiar y renovar las vidrieras.

El trabajo de los blanqueadores se dividía en tres operaciones fundamentales. Situados en el andamio los oficiales y peones preparaban la superficie sobre la que iban a fijar la mezcla. La base era el primitivo enlucido. Las partes que presentaban problemas de fijación—por abultamientos, humedades y erosiones— eran retiradas. En estas zonas se aplicaban los revocos de cal y arena. Limpiada e igualada la superficie comenzaba la operación del enlucido o blanqueado de yeso. Los oficiales de albañilería extendían con la ayuda de la llana y del escarabel la mezcla de yeso y agua que los peones preparaban en unos tinajones adquiridos en febrero de 1774 *para hacer estuco y color de piedra para el enlucido*⁷⁷. Los peones lavaban con telas mojadas la capa de yeso recién aplicada, eliminando así los desniveles y golpes dejados por la llana⁷⁸. La operación de pintado se iniciaba una vez seco el enlucido. El tono actual de *color de piedra* se lograba con una mano de pintura ocre terrosa distribuida de forma uniforme por toda la superficie. Tras esta primera mano se pintaban las líneas blancas que marcaban el despiece fingido de cantería. Eran trazadas con cierto sentido ortogonal gracias a un esgrafiado previo, localizado en algunas zonas, o tal vez al uso de plantillas. La distribución de estas llagas blancas no coincide con la posición de las líneas negras que formaban el primitivo *canteado*⁷⁹.

La intervención pudo completarse en tan poco tiempo gracias al rápido trabajo de montaje y desmontaje de los andamios que recorrieron las naves laterales y la girola de la catedral⁸⁰. El trabajo en la central entrañaba más dificultades. Su altura de más de 30 metros, las diferencias de nivel entre el suelo de la capilla mayor y el del resto de la nave, y los obstáculos que hubiera encontrado en su camino cualquier andamio terrestre—no olvidemos que el coro rompía su continuidad— provocó la adopción de una solución mixta: un andamio fijo de gran altura y profundidad en la capilla mayor, que alcanzaba las bóvedas y el retablo al mismo tiempo⁸¹; y en los demás tramos, andamios suspendidos con cuerdas que se deslizaban a través de los pequeños vanos de las bóvedas desde los tornos situados

sobre ellas⁸². La llegada de las obras al coro de los canónigos aconsejó el traslado del culto a la capilla de Nuestra Señora del Sagrario⁸³ y el cubrimiento de sus sillerías, de los dos órganos que lo flanqueaban y del grupo escultórico de la Transfiguración⁸⁴.

La campaña de restauración de 1774-1775 alcanzó también a los pilares del templo. Desde casi el comienzo de las obras, por lo menos dos grupos de operarios a las órdenes de Juan de la Cruz y Antonio Torrejón, según los documentos *desbrozaron los postes* del recinto sagrado⁸⁵. Con esta tarea creemos entender que se eliminaron todas las incrustaciones de la piedra, limpiando sus superficies con grandes cantidades de aguafuerte⁸⁶. Fue quizás en este momento cuando buena parte de las policromías pintadas en los pilares, en la mayoría de los casos asociadas a viejos retablos, fueron suprimidas casi en su totalidad. Una vez limpios, los albañiles emplearían en los postes el mismo tipo de enlucido que disponían para las bóvedas prolongando su efecto de forma vertical.

Aprovechando el inicio de las obras en el coro se modificó el aspecto de las basas de sus pilares enfrentados al altar mayor. Éstas, por encontrarse en un lugar relevante donde se concentraba la decoración de la iglesia, guardaban una apariencia muy diferente a las del resto del templo. Un ejemplo de cómo eran antes de la reforma podemos verlo hoy en día en los pilares de la capilla mayor (Fig. 5) que miran al coro. Las columnas adosadas desembocaban en unos pedestales repletos de motivos ornamentales que dotaban de cierta continuidad a la parte baja de los pilares. Ni que decir tiene que estas decoraciones—a base de haces de pequeñas columnas, tracerías y diversos relieves— no se salían del lenguaje goticista que imperaba en la estructura arquitectónica. El mal estado de la piedra y quizás algún problema estructural de los pilares del coro, aconsejaron sustituir buena parte de los sillares de sus basamentos⁸⁷. Pero, en contra de los criterios historicistas aplicados por Lorenzana en la fachada occidental del templo o explícitos en las normas decretadas antes de comenzar la reforma que nos ocupa, las nuevas basas fueron declinadas de forma individualizada según un esbelto orden clásico (Fig. 6). Su estructura simple y sobria—sobre todo en lo que respecta a las áticas— guarda mayor relación con las basas de los pilares del resto de la iglesia, como si el arquitecto hubiera tratado de sintonizar con ellas desde el clasicismo más austero⁸⁸. Casi al mismo tiempo una cuadrilla del mismo oficio a las órdenes de Gabriel García escodaba los muros exteriores del coro⁸⁹. En esta operación quedaron rebajados todos los perfiles y salientes de la decoración gótica que el paso del tiempo había deteriorado.

Como Lorenzana había prometido al cabildo, la obra del enlucido de las bóvedas de la capilla mayor y del coro finalizaron poco antes de la Semana Santa de 1775⁹⁰. Aunque algunos trabajos continuaron meses después,

como el dorado del cerramiento del coro, la intervención se puede dar por terminada pocos días antes del 16 de mayo. En esta fecha Lorenzana recompensó a todo el equipo responsable con una ayuda de costa

(...) por su trabajo, y dirección de haber concluido en 14 meses poco más o menos el nuevo enlucido de todas las bobedas y naves de la Santa Iglesia asegurandolas, dorado de los coros, portadas, y capillas, y retablos de ella, con toda la seguridad, y hermosura de sus principios⁹¹.

El aparejador Eugenio López Durango fue gratificado con la mayor cantidad, 9.000 reales pues *solo goza 300 Ducados de salario, quando sus antecesores han tenido el de 500*⁹². Su hermano Roque (1737-1780), que se intitulaba *maestro escultor y dorador*, cobró 1.000 reales por dirigir la obra del dorado de las partes nobles de la iglesia así como de la restauración de la escultura del retablo mayor⁹³. En estas tareas contó con la estrecha colaboración de Mariano Salvatierra (1752-1808) que, tras un efímero paso por la Academia de San Fernando, en los primeros días de junio de 1774 se incorporaba al equipo de doradores⁹⁴. Por aquel entonces el prometedor escultor mantenía una relación profesional excelente con los Durango que en 1776 le llevaría a obligarse en matrimonio con una de sus hermanas⁹⁵.

Como maestro mayor de la catedral es de suponer que la responsabilidad principal de esta obra estuviera en manos de Ventura Rodríguez. Pero en todo caso su presencia en las obras de Toledo no fue muy habitual. El arquitecto dirigía los trabajos desde su estudio madrileño. Nos ha quedado constancia documental de que en el otoño de 1773 dos de sus discípulos, Manuel Machuca y Juan Barcenilla, permanecieron 68 días en la ciudad imperial delineando una planta y elevación de todo el templo *para poder dicho Maestro Mayor con mayor conocimiento acordar las obras y reparos que se le encarguen*⁹⁶. Esta manera de actuar no era inédita para la catedral y para el propio arquitecto. Desde mediados del siglo XVI la sede toledana pagaba las consecuencias de la pérdida relativa de influencia de la ciudad, de su proximidad a la Corte y de la costumbre de contar entre sus filas con los arquitectos reales. Debido a sus múltiples ocupaciones los diseños y modelos pergeñados para su fábrica viajaron con cierta asiduidad desde la capital política hasta la capital religiosa del reino. En el caso de Ventura Rodríguez las cosas no cambiaron. Sus proyectos llegaron a todos los rincones del país con la ayuda de un grupo de discípulos y seguidores que supieron interpretar en la medida de lo posible su voluntad estética.

Insistimos en que hay que mantener la autoría de la obra que nos ocupa en el pensamiento y la práctica de

Ventura Rodríguez, pero sin olvidar que durante su rápida ejecución solamente nos ha quedado constancia de la intervención a pie de andamio del aparejador Eugenio López Durango. Quizás esto no signifique cosa alguna, sino que el aparejador cumplía con diligencia las responsabilidades de su oficio; pero dada su fidelidad a los deseos arzobispaes y su progresivo protagonismo en la dirección de las futuras reformas no hay que descartar que una obra aparentemente menor y de evidente sentido práctico, tuviera como máximo responsable a Durango.

Como colofón a esta corta pero intensa intervención, en junio de 1775 el cabildo aprobó, a petición de Lorenzana y después de escuchar el dictamen de su Junta de Ceremonias, un acuerdo de ocho capítulos que abundaban en la conservación de algunas partes del templo⁹⁷. Se hacía especial mención a la práctica de las ceremonias que se desarrollaban en el coro, en la capilla mayor y en la capilla de San Ildefonso. En ésta, a la espera de la ejecución de su nuevo retablo, quedaba prohibido el lanzamiento de platos del día de San Martín que se realizaba al acabar el responso cantado en memoria del cardenal Gil de Albornoz⁹⁸. Para preservar las bóvedas del coro recién restauradas se decidió que no se colgaran por sus agujeros los doseles y banderas de Semana Santa y que no se lanzarán también por éstos las *estampas o aleluyas por Pasqua del Espíritu Santo*. A partir de entonces los huecos se cerraron con tapas metálicas y todo el aparejo textil conmemorativo se colgó en los balcones del crucero. Lo mismo se hizo con las citadas estampas. Hasta por lo menos los años veinte de este siglo, como así lo atestiguan las fotografías de la época (Fig. 7), las banderas de Lepanto se exhibieron desde los triforios del crucero en ambos lados de la catedral⁹⁹. Pero la protección del coro, y en concreto de su sillería, no terminaría con esta medida. Su acceso quedó restringido a las dignidades de la catedral y a las personalidades de rango elevado, se prohibió el lanzamiento de monedas en las fiestas y se instó a que los capellanes y guardas redoblasen la vigilancia para *que no se maltrate la obra de sillería*.

No se agotarían aquí los deseos de Lorenzana por uniformar el aspecto general de la catedral. Terminadas las naves los andamios se trasladaron a las capillas. El enlucido que simulaba los sillares de cantería se extendió a las bóvedas y paramentos verticales de los espacios más relevantes del templo, sustituyendo al viejo *canteado* sobre fondo blanco de la primera intervención. Aunque desde 1775 algunos tramos de las bóvedas de la catedral han sido reformados o restaurados en diferentes ocasiones, los responsables de las obras siempre han mantenido el efecto de sillería del enlucido realizado en la época del arzobispo Lorenzana. Este criterio unificador perdura en la actualidad.

NOTAS

- ¹ Este estudio forma parte del informe realizado por la empresa adjudicataria GEOCISA. Geotecnia y Cimientos, S.A. para la restauración de las bóvedas de la catedral de Toledo, llevada a cabo por el Ministerio de Fomento bajo la dirección del arquitecto don Jaime Castañón. Quisiera agradecer a los diferentes responsables de los archivos toledanos, a su Excelentísimo Cabildo en la persona de su deán don Evencio Córceces y a todo el personal facultativo que ha participado en los trabajos previos de esta restauración la ayuda prestada para la realización del mismo.
- ² E. LAMBERT, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, París, 1931, p. 212.
- ³ Algunas noticias sobre su vida (1696-1771), en L. SIERRA NAVA-LASA, "Luis Antonio Fernández de Córdoba", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, t. II, p. 918.
- ⁴ La carta de Sierra, dirigida a un personaje sin identificar al que se refiere como *señor don Juan*, se completa con una relación de la madera necesaria (cuartos, tercias, cuarterones, tirantes...) para el cubierto de la capilla mayor y para los andamios de la torre, en A(rchivo) de la C(atedral) de T(oledo), Obra y Fábrica (Varios), carta de José Hernández Sierra (Toledo, 3-II-1771). Las pocas noticias publicadas sobre su biografía y trayectoria profesional, en E. BERMEJO, "José Sierra y la sacristía de San Juan Bautista", en *Archivo Español de Arte*, n.º 101, Madrid (1953), p. 66; y J. NICOLAU CASTRO, "Notas sobre arquitectura toledana del siglo XVIII: José Hernández Sierra *aparejador de la catedral* y Tomás Talavera *maestro de albañilería y carpintería*", en *Archivo Español de Arte*, n.º 238, Madrid (1987), pp. 153-166.
- ⁵ ACT, Obra y Fábrica (Varios), carta de José Hernández Sierra (Toledo, 3-II-1771).
- ⁶ Especialmente las de los meses de septiembre, octubre y primera semana de noviembre, en ACT, Obra y Fábrica (Varios), gasto menudo.
- ⁷ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1771 y Gasto de 1772, f. 135.
- ⁸ *Ibidem*, f. 153 r.º.
- ⁹ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, fs. 147 v.º.-148 r.º.
- ¹⁰ Fechada el 10 de marzo de 1773 y dirigida al arzobispo, la carta fue escrita por una persona familiarizada con las labores constructivas de la fábrica. Aunque sin firma, como si fuera la copia de un original, no parece que el papel se escribiera deliberadamente de forma anónima por lo que, además del propio interés de su contenido, le prestamos la atención que se merece. Bajo la crítica más o menos soterrada a la ausencia del maestro mayor Ventura Rodríguez, quien dirigía las obras desde Madrid, el autor del texto hace hincapié en la debilidad de los muros góticos de la nave central, incapaces de soportar –según su opinión– el nuevo murete para la armadura:
(...) *por el riesgo que amenaza, a causa del tromontorio de piedra que tienen prevenida para cargar encima los arcos que ya tienen formados de fabrica, fundado todo sobre obra vieja, que aunque demuestra fortaleza, crea V. E. que obras nuevas sobre cimientos viejos nunca ai seguridad que aparece en ella: Supuesto lo dicho Señor, y a lo echo de arcos de fabrica es otra cosa y no tiene remedio, pero cargar despues de piedra y mas piedra es una locura, y menos incombeniente seria, el que se perdiesen los jornales de las piedras labradas, que no que sucediesen trabajos: sobre todo una cosa que no se puede ver a que fin es exponer una fabrica tan grande si el fin es cubrirlo mexor asegurando buena armadura, ya la pueden hazer sobre lo que tienen echo que es menos perjudizial pero de seguir el proieto es mui expuesto por que toda la fabrica esta mui deteriorada.*
En A(rchivo) D(iocesano) del A(rzobispado) de T(oledo), Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800). El autor de la misiva –apoyado en los temores manifestados por tres maestros arquitectos, que hizo venir el Em.^{mo} antezesor a V. Ex.^a para que reconociesen la fabrica– prefería paralizar la obra y perder los gastos ocasionados por la labra de la piedra antes de hacer peligrar el equilibrio tectónico de la edificación gótica. Continuaba su informe criticando la condescendencia con la que se había empleado en este tema el arquitecto Ventura Rodríguez que, según este testimonio, no estaría dentro del grupo de maestros que emitió su dictamen sobre el proyecto de la capilla mayor:
D. Bentura sabemos es hombre de habilidad en la arquitectura, pero a contemporizado mucho a ir con el corriente del proyecto, que aun es preciso tenga sus temores, que no podra menos de confesarlos.
En ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800).
- ¹¹ En estos mismos meses los libros de Obra y Fábrica registran la entrada de importantes cantidades de piedra sin especificar su destino. No hay que descartar que parte de este material se destinase a la sustitución de algunos sillares gastados de los viejos muros góticos de la capilla mayor, así como para el susodicho murete que sustentaría la armadura. Los pagos por las *aguzaduras* de las herramientas de los canteros que trabajaban en la capilla mayor corrobora esta ocupación, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1771 y Gasto de 1772, f. 147 v.º. Tan sólo en algunas partidas de ladrillos de frogá y de 710 collarines para las cornisas, se registra que iban señaladas a la citada obra, ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 129.
- ¹² Roque López Durango, hermano del aparejador del mismo apellido, cobró por el dorado de la bola, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 106 r.º.
- ¹³ La cruz de hierro fue trabajada por el cerrajero José Cano que cobró por ella 9.840 reales en diciembre de 1773, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 148 v.º. La feliz noticia de su colocación sin ningún incidente fue comunicada de esta manera por el obrero mayor Andrés Javier Cano a Francisco Pérez Sedano, secretario de Lorenzana:
El día catorce del corriente, festividad de la Exaltacion de la Santa Cruz, se colocó sobre la obra del cubierto de la capilla mayor de esta Santa Iglesia Primada, que de nuevo se ha construido, la bola de cobre, peana, y cruz, que le adorna; efectuandose todo a la mayor satisfaccion, y sin desgracia alguna, que no es lo menos en tales casos: dicha bola, tiene de diametro tres pies y seis dedos, pesa seis arrobas, y siete libras: La peana es de bronce, su peso diez y ocho libras: la cruz es calada con varios adornos de cartonería, pesa diez y seis arrobas, y ocho libras de hierro; su alto, ocho pies, y tres dedos: sus brazos mayores tienen de largo, quatro pies, y diez dedos; y los menores tres pies, y seis dedos. Dentro de la bola se ha puesto una cajita de plomo, que contiene varias reliquias de Santos: se van a dorar dichas bola, peana, y cruz; y cubrir de pizarra todo el maderaje, antes que el tiempo se mude.
En ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Andrés Javier Cano a Francisco Pérez Sedano (Toledo, 16-IX-1773). Todo parece indicar, a tenor de esta descripción, que la cruz que se puede contemplar en la actualidad situada en el mismo emplazamiento es la que se colocó aquel 14 de septiembre de 1773.
- ¹⁴ *Las bóvedas de la yglesia son blancas: defiéndenlas de las llubias, y de otras incomodidades unos grandes entablados (o contiguaciones) compuestos artificiosamente, que se sustentan sobre unos pies derechos de un estado de alto, y parte de ello cuviertos de tejas, y parte de ladrillos, y piedras llanas.*
En B. ORTIZ, *La Catedral de Toledo 1549*, Madrid, 1999, (BCLM, ms. 210) p. 189.
- ¹⁵ *En cuanto a la cubierta antigua de la capilla mayor, debió ser más inclinada y de teja; en la parte del presbiterio parece haber estado sostenido por pilares o columnas de piedra, entre las cuales iba un parapeto, quedando espacios abiertos para que corriese bien el aire.*
G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, p. 258.

- ¹⁶ Un buen resumen de su biografía, en L. SIERRA NAVA-LASA, "Francisco Antonio de Lorenzana", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, t. II, pp. 1346-1348. C. PALENCIA, *El Cardenal Lorenzana, protector de la cultura en el siglo XVIII*, Toledo, 1946; G. SÁNCHEZ DONCEL, "Francisco Antonio de Lorenzana, canónigo doctoral de Sigüenza", en *Hispania Sacra*, n.º 14, Madrid (1961), pp. 323-336; M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, "Francisco Antonio de Lorenzana. El Cardenal Ilustrado de Toledo", en *Simposio Toledo Ilustrado*, Toledo, 1975, pp. 5-26; IDEM, "Cardenal Lorenzana", en *Anales Toledanos*, n.º 18, Toledo (1984), pp. 181-230. Su paso por el arzobispado mexicano, en L. SIERRA NAVA-LASA, *El cardenal Lorenzana y la Ilustración*, Madrid, 1975; J. MALAGÓN-BARCELO, "La obra escrita de Lorenzana como arzobispo de México (1766-1772)" en *Simposio Toledo Ilustrado*, Toledo, 1975, pp. 27-66.
- ¹⁷ El nuevo manuscrito se tituló *Secreto de Pintar a fuego las vidrieras*, conservado en la Biblioteca Capitular con la signatura 98-3, en J. PORRES MARTÍN-CLETO, "El Cardenal Lorenzana y las vidrieras de la catedral de Toledo", en *Anales Toledanos*, n.º 8, Toledo (1973), pp. 87-109. La noticia del primer manuscrito la dio M. GONZÁLEZ SIMANCAS, "Documentos inéditos. Tratado del secreto de pintar a fuego las vidrieras de colores de esta santa iglesia primada de Toledo por Francisco Sánchez Martínez", en *Boletín Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.ºs 28-29, Toledo (1926), pp. 216-241.
- ¹⁸ En la primera página del texto se puede leer la siguiente advertencia rubricada por Lorenzana: *Descripción de la Santa Yglesia Primada de Toledo: está sacada de la que pusieron el Canonigo Ortiz y el racionero Acuña, i corregida en los que se ha podido, y separadamente ha puesto otra de mi orden el Señor Canonigo Bravo teniendo esta presente i la relacion que ha dado el Maestro Aparejador Eugenio Lopez Durango. Este libro se ha escrito en obsequio de la s.^{ta} Ygla Primada, i convendra guardarle en la Bibliotheca Arzobpal.* No cabe duda de la autoría del texto, redactado con la ayuda de los ya citados Ortiz y Bravo Acuña; pero habría que añadir que, aunque el manuscrito fue donado a la biblioteca arzobispal cuando Lorenzana ya ocupaba su sede, éste lo redactó siendo aún canónigo de la catedral, siempre antes de 1765. De este modo se puede comprender la modestia demostrada en el capítulo 26 dedicado a los arzobispos de Toledo, donde, tras apuntar el nombre del titular de la sede que no era otro que Luis Fernández de Córdoba, añadió la siguiente frase: *que oy gobierna. Y siendo canonigo puse esta serie i me sirve de confusion el verme comprehendido en ella*, en F. A. LORENZANA, *Descripción de la S.^{ta} Yglesia Primada de Toledo*, en (B)iblioteca de (C)astilla-(L)a (M)ancha, Fondo Borbón-Lorenzana, ms. 194, p. 39 v.º
- ¹⁹ No faltan las alusiones al relieve de San Ildefonso esculpido por Manuel Álvarez, a las reformas de la capilla de San Pedro que culminaron con la colocación del cuadro de Francisco Bayeu y a los frescos de este mismo y de Mariano Salvador Maella pintados en el claustro, en B. ORTIZ, *Summi Templi Toletani perquam graphica descriptio*, en *Collectio patrum ecclesiae toletanae*, t. III, Madrid, 1793, apéndice segundo, pp. 365-494.
- ²⁰ En este contexto se puede entender la colocación en los lugares más destacados de la ciudad imperial de ocho estatuas de los reyes de España —esculpidas en el reinado de Fernando VI para decorar las alturas del Palacio Real de Madrid y retiradas poco tiempo después— donadas por Carlos III en 1787 gracias a la mediación de Ponz y al interés de Lorenzana, en M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, "Ponz y Lorenzana llevan a Toledo unas estatuas de reyes", en *Anales Toledanos*, n.º 19, Toledo (1986), pp. 213-227.
- ²¹ J. M. de la MANO, "Pintores de Cámara de Carlos III en la Catedral de Toledo: Maella y Bayeu al servicio del Cardenal Lorenzana", en *Reales Sitios*, n.º 143, Madrid (2000), p. 52.
- ²² Prueba de la relación mantenida con el P. Flórez es la copia del manuscrito de Bravo Acuña que se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Según una nota del mismo, Lorenzana prestó el texto al historiador agustino en 1773, acompañado de una relación —todavía inédita— de las *Ceremonias particulares de la Santa Iglesia Primada de Toledo*. La muerte sorprendió al autor de la *España Sagrada* ese mismo año sin completar la tarea, por lo que una pluma anónima acabó de trasladar la copia, en *Descripción de la Santa Iglesia Primada de Toledo, Año de 1773*, en RAH, ms. 9/5396. Un análisis somero del texto parece indicar que se reprodujo del manuscrito del mismo título que hoy en día se conserva en la BCLM, Fondo Borbón-Lorenzana, ms. 194.
- ²³ R. OLAECHEA y J. LÓPEZ DE HARO, "Cartas de J. N. de Azara al Cardenal Lorenzana", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 161, Madrid (1967), pp. 7-28.
- ²⁴ En concreto su *Carta pastoral dirigida a las religiosas de los Conventos de nuestra filiación* (México, 1769), los *Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la muy noble ciudad de México en 1555 y 1565* (México, 1769-1770); y su edición de la *Historia de Nueva España, escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*, en J. L. BLANCO MOZO, "La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.ºs VI-VIII, Madrid (1995-1996), pp. 203-204.
- ²⁵ De esta forma queremos zanjar la teoría del giro historicista del arquitecto, a consecuencia de su incidente y posterior expulsión de la Academia, defendida por C. SAMBRICIO, "Ventura Rodríguez en Valladolid: el informe de la catedral y la transformación radical de su pensamiento historicista", en V. RODRÍGUEZ TIZÓN, *Informe que hizo el Arquitecto de S. M. en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*, Valladolid, 1987, pp. 17-22. Ventura Rodríguez, antes y después de su exoneración a Valladolid (1760), estuvo radicalmente en contra de la restauración historicista de la arquitectura medieval. Sus intervenciones en Silos, Burgo de Osma o en la fachada occidental de la catedral de Toledo avalan una actitud coherente en este tema. Que en su informe sobre la catedral de Valladolid propusiera su finalización siguiendo las trazas de Juan de Herrera no significa que se produjera tal giro, sino más bien que no se tropezó en su fábrica con las formas góticas que tanto denostaba. Su visión bícroma de la historia de la arquitectura —a la moderna y a la romana— no le permitía mantener una actitud lógica en materia de restauración, decidiendo el signo de una intervención en virtud de la presencia o no de un determinado estilo.
- ²⁶ Ya en la carta transcrita en el apartado anterior Sierra se despedía de su interlocutor con un significativo *yo estoy para poco, porque, la gota ha hecho retroceso a la mano derecha, con unos dolorcitos, bien excesivos*. En la misma citaba al señor Eugenio, que no sería otro que Eugenio López Durango, como su colaborador en las tareas de medición y traza arquitectónica en los momentos en que los síntomas de su enfermedad le impedían trabajar con normalidad, en ACT, Obra y Fábrica (varios), carta de José Hernández Sierra (Toledo, 3-II-1771). Nicolau Castro ha documentado en este periodo la realización de un plan para las reformas de la torre (1763) y unos dibujos para las rejas del claustro (1767) de Eugenio López Durango, en J. NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, p. 93. Nótese además que, como aparejador en activo y jubilado cobró la cantidad de 500 ducados, la misma que ganaría anualmente Ventura Rodríguez a partir de 1772 y 200 ducados más que los percibidos por su sucesor en el cargo de aparejador Eugenio López Durango. Ello significa que en los últimos años del arzobispado de Fernández de Córdoba, a falta de maestro mayor, el aparejador Sierra hizo las veces del mismo cobrando el sueldo de 500 ducados como tal.
- ²⁷ ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana, carta de Ventura Rodríguez a Lorenzana (Madrid, 12-IV-1776), citado por DE LA MANO, *Op. cit.*, p. 54.
- ²⁸ *Ibidem*, carta de Ventura Rodríguez a Francisco Pérez Sedano (Madrid, 29-VIII-1775).
- ²⁹ En 1741 Germán López contrató la sillería de coro de la capilla parroquial de San Pedro y en 1756 la caja del órgano barroco o de Echeverría que daba a la nave denominada de San Cristóbal o intermedia del sur, en J. NICOLAU CASTRO, "Germán López, escultor toledano del siglo XVIII", en *Anales Toledanos*, Toledo (1986), pp. 37-66; IDEM, "Obras del siglo XVIII en la catedral de Toledo", en *Anales Toledanos*, Toledo (1984), pp. 203-240.

- ³⁰ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1760 y Gasto de 1761, f. 75.
- ³¹ Como aparejador interino cobraba 300 ducados *en atención a que satisface este encargo exactamente y de que lo ha servido en faltas del aparejador ausencias y enfermedades de ellos como también porque en las muchas obras recurrentes tiene particular trabajo*, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1771 y Gasto de 1772, f. 59 v.º
- ³² Desde el 15 de mayo de 1773 con el mismo sueldo de 300 ducados que cobraba en interinidad, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 63.
- ³³ Tras varios años de carrera artística en la catedral –al amparo del arzobispo Luis de Córdoba– y ante las ausencias y enfermedades de Sierra, en 1772 Durango tenía al alcance de su mano la plaza de aparejador que como hemos visto conllevaba una notable subida de salario. La llegada del nuevo arzobispo y de Ventura Rodríguez parece que cercenó la trayectoria del artista toledano. Pero además su nombramiento como aparejador en propiedad, recordemos que con el mismo sueldo, le privó de la plaza de pintor que disfrutaba desde 1761. El 26 de mayo de 1773, once días después de su nombramiento como aparejador, fue sustituido en el cargo de pintor de la catedral por Manuel López perdiendo el discreto salario de 7.000 maravedís, apenas 19 ducados anuales, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, fs. 63 y 78 v.
- ³⁴ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1775 y Gasto de 1776, f. 67. Aunque pueda parecer lo contrario, según lo dicho hasta el momento, Durango nunca cobró lo mismo que Ventura Rodríguez. Por alguna razón que se nos escapa, tal vez por mantener la apariencia jerárquica, éste siempre percibió los referidos 500 ducados (= 187.000 mrs.) de su sueldo prorrateados en tres pagas de 62.500 mrs. que alcanzaban en la práctica 187.500 mrs. Durango, manteniendo su rango de aparejador, percibirá los 187.000 mrs. de su nuevo sueldo en tres pagas de 62.333, 62.333 y 62.334 mrs. Este pequeño desfase en los dos salarios aparentemente iguales se puede apreciar con nitidez en las nóminas de 1778, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1777 y Gasto de 1778, fs. 65 y 66 v.º
- ³⁵ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1785 y Gasto de 1786, f. 56.
- ³⁶ Lorenzana lo jubiló el 9 de noviembre de 1793 con una asignación de 400 ducados. Los 200 ducados restantes hasta llegar a su sueldo de maestro mayor (600 ducados) fueron a parar a su hijo Gregorio que desde ese momento fue nombrado ayudante de aparejador, creemos que un cargo inédito hasta la fecha, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1792 y Gasto de 1793, f. 61, citado de NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, p. 91.
- ³⁷ *Ibidem*, pp. 173-174.
- ³⁸ Sobre estos retablos y otras obras que llegó a trazar en Toledo y su arzobispado cuando era maestro mayor, ver *Ibidem*, pp. 92-115.
- ³⁹ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Eugenio López Durango a Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 28-VI-1776), citado por DE LA MANO, *Op. cit.*, pp. 55-56.
- ⁴⁰ A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1988, t. I-IV, p. 137.
- ⁴¹ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Eugenio López Durango a Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 28-VI-1776).
- ⁴² En la fecha de este testamento (3-IX-1794) era deán de la catedral Juan Antonio López Cabrejas; su obrero mayor Francisco Pérez Sedano, quien se había ocupado de la secretaría de Lorenzana durante muchos años, leyendo los informes de Durango; el arcediano de Alcaraz José Lorenzana, un pariente del arzobispo; y el de Calatrava Gregorio Villagómez y Lorenzana, en NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, p. 91. El cabildo correspondió a la larga dedicación y fidelidad del aparejador permitiendo que su cadáver descansara en la bóveda subterránea de la capilla de la Concepción, en (A)rchivo (C)apitular de la (C)atedral de (T)oledo, Actas capitulares, libro 89, f. 229 (6-IX-1794).
- ⁴³ En comparación con las bibliotecas de otros artistas coetáneos, el número de libros sobre su oficio que poseía Durango era muy limitado, como así debió de ser su propia cultura general. En el inventario de bienes realizado tras su muerte se acumulaban 17 títulos, entre ellos ediciones de Vitruvio, Serlio, Vignola, Palladio; la arquitectura de Caramuel, el *Museo pictórico* de Palomino, la *Perspectiva Pictorum* del P. Pozzo y el *Compendio matemático* de Tosca. Como era de esperar no faltaban las *Cartas pastorales* de Lorenzana, en NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, pp. 92 y 343.
- ⁴⁴ ACCT, Actas capitulares, libro 80, f. 228 (6-III-1773).
- ⁴⁵ En la reunión capitular del 13 de agosto de 1773 el deán se quejaba de no estar informado sobre unas obras que se estaban realizando en la catedral. El cabildo decidió que en adelante se le informara de todas las obras necesarias, en ACCT, Actas capitulares, libro 80, f. 347 v.º (13-VIII-1773).
- ⁴⁶ F. A. LORENZANA, *Cartas, edictos, y otras obras sueltas*, Toledo, 1986. De especial interés la tesis de trabajo adelantada por el P. Ceballos hace pocos años. Para este investigador, detrás de la renovación de la arquitectura religiosa del reinado de Carlos III, caracterizada por el gusto desornamentado, se encontraban los principios ideológicos y éticos del movimiento jansenista que habían calado muy hondo en las autoridades eclesiásticas. Los prelados jansenistas relacionaron las manifestaciones superficiales de religiosidad y piedad populares –procesiones, iluminaciones, fiestas, oratoria sagrada barroca– con los excesos decorativos del barroco castizo. La necesidad de una arquitectura más sobria surgiría pues desde posiciones religiosas que abogaban por el rigorismo moral y por una piedad más ilustrada; y por lo tanto, no tuvo nada que ver con los principios estéticos que años después iban a preconizar el neoclasicismo europeo. La mentalidad reformadora de Lorenzana, puesta de manifiesto en sus cartas pastorales y en las restauraciones arquitectónicas de la catedral, hundía sus raíces en el jansenismo francés, aunque en su caso atenuado respecto a la cuestión jesuita, en A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”, en *Fragments*, n.ºs 12-14, Madrid (1988), pp. 115-127. Paralelas a las reformas arquitectónicas de estos años, Lorenzana y su cabildo desterraron de la catedral costumbres superficiales y folclóricas, además de peligrosas para la integridad del mobiliario artístico, que nada tenían que ver con el verdadero culto cristiano. Un ejemplo de estas intenciones quedó manifiesto en los *Capítulos relativos a la conservación* tratados por la Junta de Ceremonias del cabildo. Tras sus conclusiones y en vísperas del inicio de las obras del nuevo retablo de Ventura Rodríguez, los canónigos prohibieron una inveterada costumbre de los colegiales: arrojar platos en la capilla de San Ildefonso después de una misa y un responso por el alma del cardenal Gil de Albornoz el día de San Martín, en ACCT, Actas capitulares, libro 81, f. 338 (2-VI-1775).
- ⁴⁷ Este corredor central nacería tras la capilla mayor, desde el lugar ocupado actualmente por el Transparente, discurriendo a través de los tramos rectangulares de la girola hasta el centro de la capilla de San Ildefonso, culminando en su retablo mayor. Sobre el sistema de corredores de la novedosa girola de Toledo, ver G. C. VON KONRADSHHEIM, “El ábside de la catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte*, n.ºs 190-191, Madrid (1975), pp. 217-224. La idea de erigir un nuevo retablo de San Ildefonso que sustituyera al anterior fue barajada a mediados de siglo por el cabildo de la catedral. En esta tesitura Narciso Tomé ideó un proyecto de retablo para este lugar que, con el mismo estilo desahogado del Transparente, iba a formar un *pendant* con él valiéndose de la perspectiva espacial del citado corredor de la girola. El proyecto nunca construido, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, fue publicado por J. M. PRADOS GARCÍA, “Proyectos para el retablo de la capilla de San Ildefonso en la catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 250, Madrid (1990), pp. 288-294.

- ⁴⁸ En la bibliografía sobre Ventura Rodríguez siguen siendo fundamentales los estudios de L. PULIDO LÓPEZ y T. DÍAZ GALDÓS, *Biografía de D. Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII*, Madrid, 1898; F. CHUECA GOTTIA, "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", en *Archivo Español de Arte*, n.º 52, Madrid (1942), pp. 185-210; T. F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, 1976; *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983; *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1987; y una visión general actualizada de I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Ventura Rodríguez*, Madrid, 1992.
- ⁴⁹ Por aquellos años Ventura Rodríguez visitó la catedral de Toledo en dos ocasiones. Tras la segunda visita, fechada en los últimos días del mes de febrero de 1773, dirigió a Lorenzana un memorial en el que, además de informarle sobre el estado ruinoso de la fachada principal, argumentaba su proyecto de reedificación a la romana presentado ante el cabildo, en ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Ventura Rodríguez a Francisco Antonio Lorenzana (Madrid, 4-III-1773).
- ⁵⁰ ACCT, Actas capitulares, libro 80, fs. 221-222 v.º (27-II-1773).
- ⁵¹ ACCT, Actas capitulares, libro 80, f. 228 (6-III-1773).
- ⁵² No cabe duda que estas dos logias laterales y el frontón superior estaban contruidos antes de 1689, cuando aparecen en una estampa de la catedral en tiempos de Portocarrero. Para la reformas introducidas por el maestro mayor Lorenzo Fernández de Salazar, ver F. MARIAS FRANCO, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. III, pp. 222-227; y D. SUÁREZ QUEVEDO, *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*, Toledo, 1990, t. I, pp. 260-261.
- ⁵³ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Ventura Rodríguez a Francisco Antonio Lorenzana (Madrid, 4-III-1773).
- ⁵⁴ *Ibidem*. No era la primera vez que el madrileño arremetía contra la arquitectura medieval en general y la gótica en particular. Poco tiempo antes de la reforma toledana, en un informe solicitado por el cabildo de la catedral de Valladolid, Rodríguez se explicaba de esta forma: *Solicita el famoso Arquitecto Juan de Herrera desterrar à estrechos, y rigurosos golpes del discurso, la barbarie de los edificios góticos, para fixar en nuestra España la romana arquitectura; y viene á conseguir del certamen bullicioso, que en su delicada idea, forma subirla á lo más alto de sus vizarrías, y enagenar quanto fue en aquellas, barbaro y soberbio por lo regio y ostentoso.* RODRÍGUEZ TIZÓN, *Informe que hizo el Arquitecto op. cit.*, p. 2.
- ⁵⁵ El corintio, considerado por Vitruvio como el más delicado de los tres órdenes clásicos y el que recibía mayor profusión decorativa, disfrutó durante todo el siglo XVIII de cierta preeminencia sobre sus hermanos, sin duda facilitada por ser el lenguaje del Panteón de Roma y por haber sido utilizado por Miguel Ángel en el interior de la basílica de San Pedro, en E. FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, pp. 166-183.
- ⁵⁶ Este uso *goticista* del orden corintio no era inédito en su tiempo. Algunas variantes del capitel corintio-compuesto desarrolladas por Guarini (1624-1683) en este sentido, elaborador además de un orden gótico, son recogidas en FORSSMAN, *Op. cit.*, pp. 176-179.
- ⁵⁷ En esta consideración neoclásica, ver P. NAVASCUÉS, "Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez op. cit.*, p. 122. Por el contrario un análisis estilístico acertado, situando al arquitecto en la sintonía del barroco clasicista romano, en F. MARIAS, "Ventura Rodríguez en Toledo", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1985, pp. 70-71.
- ⁵⁸ Al día siguiente de la votación el obrero mayor en nombre del cabildo agradeció al arzobispo sus desvelos por la conservación del templo, dándose por enterado del diseño del arquitecto. A tenor del escueto texto parece que Lorenzana no fue informado en esta misiva del resultado negativo de la votación, en ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Andrés Javier Cano a Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 7-III-1773). La respuesta del arzobispo, ausente en Alcalá de Henares, en la que daba la orden de comenzar las obras según el proyecto de Ventura, pudo darse pues sin el conocimiento del resultado, en ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), copia de una carta de Francisco Antonio Lorenzana a Andrés Javier Cano (Alcalá de Henares, 11-III-1773). Tal vez el representante del cabildo prefirió esperar a la llegada del prelado para informarle personalmente.
- ⁵⁹ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), copia de una carta de Francisco Antonio Lorenzana a Andrés Javier Cano (Toledo, 23-VI-1773). Sin embargo parece que el obrero mayor Cano conocía la noticia de forma oficiosa desde días antes, pues el 19 de junio empezaba a contratar la piedra para esta obra, en MARIAS, *Ventura Rodríguez en Toledo op. cit.*, p. 75. La noticia fue comunicada por el propio Lorenzana al arquitecto de esta manera: *En Alcalá manifesté a VM los justos recelos que tenia para que no emprehendiesemos hacer de nuevo la Fachada principal de esta mi Santa Iglesia según el Plan de el orden Romano, à causa de que estando toda la Fabrica de el Gothico disonaria la variedad. Ahora se han descubierto nuebas dificultades, que sabra Vm. quando venga à esta ciudad; y son de tanto peso que para evitarlas resuelbo se renuebe la Fachada según está sin añadir, ni quitar de ella cosa alguna.* ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Francisco Antonio Lorenzana a Ventura Rodríguez (sin fecha).
- ⁶⁰ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), copia de una carta de Francisco Antonio Lorenzana al deán Aurelio Beneito (Madrid, 26-XII-1773).
- ⁶¹ *Ibidem*.
- ⁶² En la documentación del siglo XVI esta operación de pintar las líneas negras se denominaba "canteado". Ni el *Diccionario de autoridades* ni el de la Academia de la Lengua recogen el significado que estamos dando a esta palabra. En el glosario confeccionado con la información de las noticias documentales que transcribe Jesusa Viver-Sánchez define el término "cantear" como pintar imitando el despiece de cantería, en J. VIVER-SÁNCHEZ MERINO-PÉREZ, *Documentos sobre arte y artistas en el Archivo de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo: 1500-1549*, Madrid, 1990 (tesis doctoral inédita), p. 2948. Por su parte Zarco transcribió algunos documentos, que recoge también esta autora, con los términos "cantrado" y "cantrar de oro", en lo que parece un error de transcripción, en M. R. ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916, t. I, pp. 175 y 181.
- ⁶³ ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 335 v.º-338 (2-VI-1775).
- ⁶⁴ El problema era denunciado en una reunión capitular previa al comienzo de las obras, en ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 73 v.º-74 (14-II-1774).
- ⁶⁵ ACT, Obra y Fábrica (varios), decreto de Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 18-V-1774).
- ⁶⁶ *Ibidem*.
- ⁶⁷ *Ibidem*. La normativa contra incendios se completaba con explícitas directrices en lo que respecta al encendido y apagado de la iluminación interior, en *Ibidem*, cap. 5.º.
- ⁶⁸ El primero de los decretos fue dirigido al gobernador del Consejo de Castilla, Manuel Ventura de Figueroa, mientras que el segundo, fue remitido a las autoridades eclesíásticas de todo el país, en C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, pp. 378-383.

⁶⁹ Han llamado singularmente su religiosa y soberana atención las tristes y dolorosas experiencias que se repiten frecuentemente en los sagrados Templos, en que por lo frágil y combustible de las materias de que se componen los retablos, adornos y techumbre de los más de ellos, y por no adaptar exactamente su forma a las reglas del arte y del buen gusto, unos perecen lastimosamente entre las llamas, como acaba de suceder en el antiquísimo y precioso monumento de Santa María de Covadonga, y sucedió pocos años con la parroquia de la Cruz de Madrid, habiendo estado a riesgo de lo mismo la iglesia de Santo Tomás.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, n.ºs 12-14, Madrid (1988), p. 43.

⁷⁰ J. L. BARRIO MOYA, "Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1985, pp. 149-184.

⁷¹ Los decretos habían sido propiciados por una consulta previa redactada por los consiliarios de la Academia, entre los que llevó la voz cantante el secretario Antonio Ponz, en BÉDAT, *Op. cit.*, pp. 378-381. En el Archivo de la Academia se conservan algunas respuestas remitidas por autoridades eclesiásticas. En la carta de contestación que dirigió Lorenzana a Floridablanca reconocía que ya había puesto en práctica las medidas del decreto:

(...) Quedo enterado de estas acertadas resoluciones, y aunque tengo la satisfacción de que en las obras de alguna entidad que he dispuesto hacer se han observado las Reglas del arte, y la seriedad debida à los templos, continuaré con mucho gusto en hacer observar puntualmente quanto V. E. se sirve prevenirme, à cuiò efecto pasarè los correspondientes oficios a mi Cabildo, tribunal de la Governacion, y comunidades de mi cargo.

En Archivo de la Academia de San Fernando, 32-7/2, carta de Francisco Antonio Lorenzana al conde de Floridablanca (Madrid, 5-XII-1777). Pocos días después de esta carta, el cabildo era informado sobre el contenido de los decretos, en ACCT, Actas capitulares, libro 83, f. 136 (12-XII-1777).

⁷² En concreto se preveía la retirada de todos los escombros acumulados sobre las bóvedas (cap. 2); el perfecto acondicionamiento de unos tinajes en las partes altas (cap. 3) y la prohibición de que los colegiales infantes anduvieran sobre las bóvedas para poner letreros, en ACT, Obra y Fábrica (varios), decreto de Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 18-V-1774).

⁷³ *Ibidem*, cap. 6º. En estos primeros años del arzobispado de Lorenzana, las cuentas de la catedral son prolijas en datos sobre las reparaciones efectuadas en sus vidrieras. Además de los trabajos del pintor a fuego y del hojalatero, encargado del mantenimiento de los emplomados, se tiene constancia de los realizados por un oficial vidriero, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 145.

⁷⁴ ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 73 v.º-74 (14-II-1774).

⁷⁵ Las nóminas originales del año 1774 y de la primera semana de 1775, en ACT, Obra y Fábrica (varios). En ellas se recogen el tipo de trabajo realizado, los nombres de los oficiales y peones, las pagas que recibe cada uno según los días trabajados y la cantidad total liquidada en la nómina. No hemos hallado las correspondientes a los meses de enero, febrero, marzo y abril de 1775 con lo que nos contentaremos con saber lo gastado durante ese período con la ayuda de los apuntes de gasto menudo y granado contabilizados en los libros de Gasto de la Obra y Fábrica. Los que nos interesan en, ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1773 y Gasto de 1774, f. 162 v.º

⁷⁶ Relacionadas con estas reparaciones habría que considerar los 6.245 reales cobrados en diciembre de 1774 por el herrero Gaspar Sánchez por los tornillos, gatillos de tocho para los Arcos de la Bobedas de la Capilla Mayor, en ACT, Obra y Fábrica, libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 150 v.º. Por gatillos de tocho entendemos que se refería a los tornillos apretadores de hierro tocho, forjado en barras. Tal vez sean los mismos que sirvieron para asegurar, mediante un sistema de grapas con sus extremos atornillados, el nervio crucero de la primera bóveda del coro, la más cercana a la cabecera, en la que Parro quiso ver una intervención de Juan de Herrera, en S. RAMÓN PARRO, *Toledo en la mano, ó descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, Toledo, 1857, t. I, pp. 67-68. Según la noticia recogida por Pérez Sedano el arquitecto montañés fue obsequiado con dos piezas de plata sobredorada por el trabajo que se tomó en venir a reconocer las bóvedas altas de la Iglesia y a tratar de los remedios del daño que se han descubierto en las aberturas de ellas, en F. PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. Notas del archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 80.

⁷⁷ Con la palabra "estuco", utilizada de forma incorrecta, se refería a la mezcla de yeso. Según un justificante firmado por Durango para el tenedor de materiales se adquirieron dos tinajones para este menester, en ACT, Obra y Fábrica (varios).

⁷⁸ A falta de documentos que narren el trabajo de estos modestos artesanos, hemos seguido la descripción del mismo con la ayuda del *Arte de albañilería* de Juan de Villanueva. Aunque publicada tras su muerte por uno de sus discípulos, Pedro Zengoitia y Vengoa, la obra salió sin ninguna duda de la pluma del conocido arquitecto muchos años antes de su muerte (1811). Pocos días después de su publicación, la Academia de San Fernando denunciaba la apropiación de la autoría en la *Gaceta de Madrid*, obligando al usurpador a presentarse como mero editor. La obra original en P. ZENGOITIA Y VENGOA, *Arte de albañilería, ó instrucciones para los jóvenes que se dediquen á él, en que se trata de las herramientas necesarias al albañil, formación de andamios, y toda clase de fábricas que se puedan ofrecer*, Madrid, 1827. Hemos seguido el capítulo XVIII titulado *De los blanqueos y últimos pulimentos de las paredes interiores y exteriores* de la edición facsímil, en J. VILLANUEVA, *Arte de Albañilería*, ed. preparada por A. L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, Madrid, 1984, pp. 123-127. El asunto de la publicación quedó aclarado, en P. MOLEÓN GAVILANES, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1998, pp. 35-36.

⁷⁹ Toda la información referente a las características del viejo "canteado" y del despiece del XVIII proviene del estudio realizado por M.ª Ángeles Gómez Sánchez para la empresa GEOCISA, Geotecnia y Cimientos, S.A. Éste consistió en el análisis de las diferentes capas que forman el actual enlucido de las bóvedas mediante la apertura de varias calas en lugares estratégicos. Queremos agradecer a su autora que nos haya permitido la consulta del mismo, así como la colaboración prestada durante el trabajo de campo realizado en la catedral de Toledo.

⁸⁰ En los primeros meses de 1774 el andamio recorrió las alturas de la nave lateral exterior al mismo ritmo que los doradores y pintores hacían su trabajo en las portadas de las capillas. En julio de 1774 la cuadrilla de carpinteros de Eugenio Muñoz aserraba la madera del andamio que iba a colocarse en las naves intermedias, en ACT, Obra y Fábrica (varios), justificante del 23-VII-1774. Un mes después se presentaba en el cabildo una queja por las molestias que ocasionaban los ruidos y el polvo de la obra mientras se cantaban los oficios en el coro, lo que parece indicar que se trabajaba en los tramos de estas naves más cercanos a la cabecera, en ACCT, Actas capitulares, libro 81, f. 149 (8-VIII-1774). A finales del verano se preparaba la intervención en la nave central de la catedral.

⁸¹ El andamio de la capilla mayor corrió a cargo de los carpinteros de Ramón Moreno. Durante el mes de octubre de 1774 más de cien carretas de madera alimentaron su construcción, que debió de terminarse a finales de noviembre, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.

⁸² Para suspender los andamios se aprovecharon los huecos de las bóvedas ya existentes, utilizados para colgar pendones y estandartes en Semana Santa, y se abrieron otros nuevos con barrenas compradas para la ocasión. El 19 de noviembre y el 15 de diciembre se adquirieron una barrena grande y un taladro respectivamente para este fin, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f. Casi al mismo tiempo Manuel Talavera y su cuadrilla de carpinteros se ocuparon de la construcción de los tornos, con rodillos de encina y banzos de álamo negro, y de los tableros de las

- plataformas. Recibió dos pagas de 300 y 230 reales el 24 de septiembre y el 1º de octubre a cuenta de lo que costó poner los tornos y tableros en las bóvedas altas para el blanqueo, en *Ibidem*. Un grupo de peones a las órdenes de Vicente Rodríguez se encargó de mover los tornos de una bóveda a otra, armando y desarmándolos, y de elevar los andamios desde donde los albañiles y blanqueadores realizaban el enlucido. Las pagas a este Rodríguez (el 19 y 22 de octubre y el 3, 10 y 17 de diciembre) parecen marcar el movimiento de los andamios altos. Solamente sabemos con certeza que los haberes del 17 de diciembre se ajustaron por mudar los tornos y armarlos en la vobeda de entre coros, en *Ibidem*.
- ⁸³ En circunstancias semejantes acaecidas en otro tiempo los canónigos del coro se habían trasladado a la cercana capilla de San Ildefonso. En esta ocasión, tal vez porque ya estaban programadas las obras del nuevo retablo de Ventura Rodríguez, el cabildo optó por instalarse en la capilla de Nuestra Señora, en ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 165 v.º-166 (22-IX-1774).
- ⁸⁴ José Montero se encargó del cubierto de los organos, Monte tabor y sillería de coro, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁸⁵ Dado que por este concepto se pagaron casi 4.000 reales en total, y teniendo en cuenta que la limpieza de cada pilar se recompensaba con 60 reales, la operación debió de alcanzar a todos los pilares exentos y adosados de la catedral. Algunas facturas de estos pagos en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f. El resto de apuntes en ACT, Obra y Fábrica, libro de Frutos de 1773 y Gasto de 1774, fs. 141-142.
- ⁸⁶ Ya en los primeros meses de 1774 se registran las primeras compras de aguafuerte para los blanqueos de la piedra, en ACT, Obra y Fábrica, libro de Frutos de 1773 y Gasto de 1774, f. 107.
- ⁸⁷ Aunque sin alterar su aspecto formal, también se sustituyeron algunas piezas de las basas góticas del resto de los pilares. De este modo, Agustín Olibares y sus compañeros cobraron 1.152 reales por la labra de un embasamiento de los machones que están arrimados a la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁸⁸ Las nuevas basas fueron realizadas entre julio y octubre de 1774 por un grupo de canteros dirigidos por Luis de Cieza, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁸⁹ Cobró por ello el 5 de noviembre y el 3 de diciembre de 1774, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁹⁰ El 28 de marzo de 1775 el deán anunciaba, en nombre del arzobispo, que la obra de la capilla mayor y del coro finalizarían antes de la Semana Santa, en ACCT, Actas Capitulares, libro 81, fs. 293 v.º-294. Para cumplir esta previsión el número de operarios y de horas trabajadas aumentó de manera ostensible en las últimas semanas del año anterior. Si durante el verano de 1774 se habían empleado en estos menesteres una media de 30 oficiales y 35 peones, la primera semana de 1774 se inauguró con 74 y 89 respectivamente, siendo entonces cuando se incorporó a las nóminas semanales un turno de *velada*.
- ⁹¹ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1773 y Gasto de 1774, fs. 121 v.º-122.
- ⁹² El contador mayor Diego Fernández, su ayudante Juan Antonio de Menoyo y el receptor general Pedro Javier de Mendieta recibieron cada uno 3.000 reales; el agente general Mateo de Ulierte 750; el sobrestante de obras Manuel Eugenio Díaz 3.000; y Blas Martínez de Riaza, tenedor de materiales, 1800, en *Ibidem*.
- ⁹³ Algunas notas sobre la biografía y la trayectoria profesional de Roque López Durango, en NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, pp. 175-178.
- ⁹⁴ E. PARDO CANALÍS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, p. 101. En la nómina semanal liquidada el 6 de junio de 1774 aparece por primera vez el nombre de Mariano Salvatierra. Nombrado escultor de la catedral en 1789, desarrolló una brillante carrera en las obras de reforma y decoración del período de Lorenzana. De su mano salieron las esculturas de la Puerta de los Leones, restaurada bajo la dirección de Eugenio López Durango, el grupo escultórico del nuevo retablo de la capilla de San Pedro, los ángeles que rematan los tres retablos de la sacristía mayor, los ocho santos que decoran los muros de la capilla de Santiago, la escultura de los retablos del trascoro y otras obras menores como un retrato del cardenal Lorenzana, en J. NICOLAU CASTRO, "Mariano Salvatierra Serrano, escultor de la catedral de Toledo" en *Goya*, n.º 204, Madrid (1988), pp. 337-342; J. L. MELENDERAS GIMENO, "Contribución al estudio de Mariano Salvatierra, escultor de la catedral primada", en *Anales Toledanos*, n.º 26, Toledo (1989), pp. 381-424; y NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, pp. 179 y ss.
- ⁹⁵ Aunque la unión no llegó a materializarse merced a un desagradable incidente protagonizado por el escultor, la relación con la familia Durango debió de seguir siendo buena, en NICOLAU CASTRO, *Mariano Salvatierra, op. cit.*, pp. 337-338.
- ⁹⁶ El pago por los viajes, trabajo y manutención de estos arquitectos se efectuó el 10 de octubre de 1773, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y de Gasto de 1773, f. 105. El viernes 3 de septiembre del mismo año el cabildo autorizó la realización de los planos con la condición expresa de que el plan de delineación quedaria en la misma Obra, en ACCT, Actas capitulares, libro 80, f. 356 (3-IX-1773).
- ⁹⁷ ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 335 v.º-338 v.º (2-VI-1775). El acuerdo se tomó para responder a una carta del arzobispo Lorenzana en la que anunciaba la ejecución del nuevo retablo de San Ildefonso, del que se remitía el diseño de Ventura Rodríguez. El cabildo encomendó a su Junta de Ceremonias el estudio de los capítulos del decreto de Lorenzana (18-V-1774) referentes al culto de la catedral, en *Ibidem*, fs. 293 v.º-294 r.º (28-III-1775).
- ⁹⁸ Ver nota 46.
- ⁹⁹ H. GONZÁLEZ, "Las banderas de Lepanto en la Catedral de Toledo", en *Toledo revista de arte*, n.º 176, Toledo (1921), pp. 185-190. Hoy en día se conservan en el Museo de Santa Cruz, como depósito de la catedral de Toledo, en M. REVUELTA TUBINO, *Museo de Santa Cruz de Toledo*, Toledo, 1987, t. I, pp. 101-103.