

## EL COMIENZO DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA EN ESPAÑA, VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA

JAVIER RIVERA BLANCO\*

*Resumen:* Vicente Lampérez (Madrid, 1861-Madrid, 1923; título, 1886) representa fielmente la situación sociocultural española de crisis de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El romanticismo y el regeneracionismo exigen soluciones para la arquitectura. Como historiador publica los dos primeros grandes tratados españoles desde el racionalismo lógico y el historicismo arqueológico estudiando nuestra arquitectura de la Edad Media (*Historia de la arquitectura cristiana española, 1908-09; Historia de la arquitectura civil española, 1922*); como arquitecto creador propone indagar en el “nacionalismo” y en la tradición, y como restaurador actualiza las ideas de Viollet-le-Duc con el estudio arqueológico francés y algunas novedades del pensamiento italiano.

*Palabras clave:* Historiografía, arquitectura, nacionalismo, historia de la restauración arquitectónica, Vicente Lampérez.

*Summary:* Vicente Lampérez (Madrid, 1861-Madrid, 1923; graduated like architect in 1886) represents faithfully the cultural ambient in Spain during the crisis of the end of 19th century and beginnings of the XX century. The romanticism and the “regeneracionismo” movement demand solutions for the architecture. Like historian publishes the two first big Spanish treaties from the logic rationalism and the archeological historicism studying the Spanish Middle Age Architecture (*Historia de la arquitectura cristiana española, 1908-09; Historia de la arquitectura civil española, 1922*); like architect proposes to deep inside Nationalism and Tradition, and like architectural restorer updates the theories of Viollet-le-Duc including and some novelties coming from the Italian thought.

*Key words:* Historiography, architecture, nationalism, architectural restoration history.

---

\* ETS de Arquitectura y Geodesia, Universidad de Alcalá de Henares, javier.rivera@uah.es

Lampérez y Romea (Madrid, 24 de marzo de 1861-Madrid, 19 de enero de 1923; título, 1886) tuvo una importancia trascendental en el campo de la teoría y la crítica de la arquitectura contemporánea, como en el de la historiografía española sobre estudios de Historia de la Arquitectura, además de ser arquitecto activo de obra nueva en la que expuso sus propuestas<sup>1</sup>. Discípulo de Ricardo Velázquez Bosco, fue autor de monumentales obras, como la *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* (1908-09) y la *Historia de la arquitectura civil española* (1922), e infinidad de artículos y conferencias, que le sitúan en España en la avanzadilla del “racionalismo arqueológico”, como seguidor de los métodos de los arqueólogos franceses de entre siglos, junto con el catalán Puig i Cadafalch, que publicó entonces *L'Arquitectura románica a Catalunya* (1909). Fue catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, primero de Teoría del Arte y Proyectos y luego de Historia de la Arquitectura; será director de la misma entre 1920 y 1923 y académico de la Real de la Historia desde 1916 y de la de San Fernando desde 1917<sup>2</sup>. También representa la transición del siglo XIX al XX en la restauración española encabezando la tendencia intervencionista en estilo preconizada por Viollet-le-Duc. Dirige la “escuela restauradora”, mayoritaria durante estas décadas, y será la cabeza –por su gran autoridad en este grupo– contra la que se dirijan los ataques de los antirrestauracionistas, desde Vega-Inclán y el Conde de Santibáñez del Río hasta Leopoldo Torres Balbás. Fue maestro de la generación de profesionales que surgieron entre el final del regeneracionismo y el

<sup>1</sup> Sobre su vida y obra véanse las semblanzas consignadas en *Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media. Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Vicente Lampérez y Romea en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique M. Repullés y Vargas, el día 13 de mayo de 1917*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1917 y BELLIDO, L.: *La sinceridad constructiva como causa de la decadencia de la arquitectura*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1925, que trata en las páginas 8-20 sobre su antecesor en el sillón académico, don Vicente Lampérez. Entre sus no muy numerosas obras destacan los colegios de niñas de las Damas Negras de Burgos (1901-1904) y de Madrid (1904-1908); en la primera ciudad casas en la calle de San Juan (nº 52) y calle de Santa Clara para Santamaría el pintor, el Círculo Católico de Obreros (1900), el colegio de las Hijas del Niño Jesús (1895), y casas modernistas en nº 39-40 de la Plaza Mayor (para las hermanas Magdalena y Carmen Blanco Bohigas), y, de entidad menor, el pedestal del monumento a Velázquez en la fachada del Museo del Prado (1899) y el altar mayor para la iglesia de La Paloma de Madrid (1908), así como el Palacio de Xifré (Véanse ALONSO PEREIRA, J. R.: *Madrid 1898-1931 de Corte a Metrópoli*, Madrid, 1985, p. 97, y GALLEGO, P. L.: “Vicente Lampérez. Arquitecto entre la arqueología y la modernidad”, en *Restauración & Rehabilitación*, nº 45, octubre, 2000, pp. 56-61).

<sup>2</sup> En 1919 fue presidente del Congreso Nacional de Arquitectos de Zaragoza. Otros cargos que ostentó fueron los de consejero de Instrucción Pública, vocal de la Junta de Urbanización y Obras del Ministerio de Gobernación, de la Junta de Arquitectura del Ministerio de Fomento, de la de Construcciones Civiles, de la Superior de Excavaciones, miembro del Patronato del Museo Nacional de Artes Industriales, presidente de la sección de Artes Plásticas del Ateneo de Madrid (1903-1904), miembro de la Hispanic Society of America de Nueva York y socio de honor de la Sociedad Castellana de Excursiones (Véase GALLEGO, P. L.: *op. cit.*, p. 61).

Movimiento Moderno, como Anasagasti o García Mercadal. Estuvo casado con la gran escritora Blanca de los Ríos, hija de su otro maestro Demetrio de los Ríos, con el que trabajó como auxiliar en la catedral de León. El final de su vida coincidió con la entrada de la modernidad, lo que provocaría que parte de su contribución fuera puesta en duda desde muy pronto.

Sus conceptos y criterios teóricos y estéticos han sido estudiados por Navascués<sup>3</sup>, Sambricio<sup>4</sup>, Alonso Pereira<sup>5</sup>, Isac<sup>6</sup>, Arrechea<sup>7</sup> y, de forma más monográfica, por Gallego Fernández<sup>8</sup>. De su análisis se deriva su posición ante la Historia y su presente. La configuración de su personalidad para entender la historia se sitúa sobre varios pilares: la arqueología medieval y el estilo, para conocer el pasado y para plantear una arquitectura nueva, así como para afrontar los problemas de la restauración arquitectónica.

### LAMPÉREZ Y LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

En 1901 ganó la oposición de la Cátedra de Teoría del Arte concurriendo a la plaza con Luis Cabello Lapiedra, González Acebo y López Blanco. Esta situación le permitió plantear académicamente su concepción de no imitar la Arquitectura sino buscar su adaptación a los criterios tradicionales, superándolos y modernizándolos para que respondieran a las necesidades de la vida social y espiritual contemporánea. En una conferencia en el Ateneo de Madrid definirá su visión del camino que la arquitectura española debía seguir: *el único camino era el nacionalismo, la adaptación de los estilos tradicionales; porque la tradición significa depuración durante siglos y siglos de ciertos principios que no cambian: el país, el clima, la idiosincrasia de la raza. Seamos nacionalistas, aunque solo sea por imitar con ello a los extranjeros, ya que por desgracia en arquitectura, como en otros órdenes de la vida, tan aficionados somos a extranjerizarnos*<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> NAVASCUÉS, P.: "Arquitectura", en *Historia del Arte Hispánico, V. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Alhambra, 1978, p. 91.

<sup>4</sup> SAMBRICIO, C.: "Arquitectura", en *Historia del Arte Hispánico, VI. El siglo XX*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 5 y ss.

<sup>5</sup> ALONSO PEREIRA, J. R.: *Madrid 1898-1931 de Corte a Metrópoli*, Madrid, 1985, pp. 90 y 112.

<sup>6</sup> ISAC, Á.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Granada, 1987, pp. 339 y ss.

<sup>7</sup> ARRECHEA MIGUEL, J.: "Introducción", en LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española de la Edad Media*. Reedición de Editorial Ámbito, Valladolid, 1999, pp. 7-17.

<sup>8</sup> GALLEGO FERNÁNDEZ, P. L.: *Vicente Lampérez y la cultura histórico-monumental fin de siglo*, tesis doctoral (inérita). Un resumen de la misma en "Vicente Lampérez y la cultura fin de siglo: Arqueología, estilo, restauración", en REPRESA, I.: *Restauración arquitectónica II*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 107-139.

<sup>9</sup> NAVASCUÉS, P.: "Arquitectura", en *Historia del Arte Hispánico, V, op. cit.*, p. 91.

Se alinea así con los regeneracionistas e institucionistas vinculados culturalmente con Unamuno y Cajal, tratando de aplicar los principios de esta corriente al estudio de la Historia de la Arquitectura como a la concreción de la arquitectura futura para obtener una metodología personal como fruto de la crisis del 98, que provocará un fructífero debate en el mundo de la arquitectura, en el que captó para defender sus tesis a personalidades tales como Leonardo Rucabado o Eladio Laredo. El mismo Unamuno hablará de la escisión irreconciliable entre Modernismo y Eternismo, pero al margen de que fracasara el intento, o de que sólo se produjera su primera fase –retorno a la tradición–, se evidencian los esfuerzos realizados por Lampérez para regenerar la arquitectura tratando de hacer resurgir la Arquitectura Nacional: *Creo y estimo que el desiderátum de la Arquitectura es llegar a un estilo nuevo y propio que responda a nuestra época. Hacia eso debemos tender con todas nuestras fuerzas. Pero como este estilo nuevo no puede nacer como Minerva, armado de todas sus armas, y ha de formarse necesariamente por la modificación lenta y constante de los estilos anteriores, tendamos a que este desiderátum se produzca por la adaptación sucesiva, lógica y ordenada de nuestras formas tradicionales, conservando de ellas lo que es inmanente: el genio de la raza, sobrio y robusto en lo espiritual, y el país y el cielo en lo material. Y creemos cosas nuevas si sabemos, pero si no adaptamos las nuestras, que cuando a fuerza de adaptaciones se hayan modificado los estilos tradicionales, el estilo nuevo y tradicional habrá surgido*<sup>10</sup>.

Su regeneracionismo arquitectónico se quedó en un formalismo superficial y conservador sin ser capaz de apercibirse de las innovaciones que estaba sufriendo la arquitectura europea, pues en este sentido era más un hombre del siglo XIX que del XX y, en definitiva, defensor del eclecticismo. Por otra parte, también se produce en nuestro arquitecto un momento de confrontación personal entre el mimetismo histórico y el estilo y la concepción urbana contemporánea. Si mantiene las teorías violletianas en sus proyectos de restauración (catedrales de Burgos y Cuenca), en cuanto al urbanismo *en su ingreso en la Academia, hablará de su “ciudad análoga”, recorriendo idealmente una ciudad imaginaria, medio cristiana y medio musulmana a la vez, de la España del período final de la Edad Media, presentándola no como descripción arqueológica, sino a manera de manifiesto de los ideales urbanísticos de la Regeneración*<sup>11</sup>, relacionándose con el *Civic Art Movement* y con la Escuela de Sitte, entendida en claves medievalistas, esto es, volviendo a la intrahistoria para conseguir la regeneración, similar a la visión urbana del *Modernisme* catalán, según ha expresado Alonso Pereira. Pero como ya se ha señalado, el movimiento regenerador fracasó en sus preten-

<sup>10</sup> LAMPÉREZ, V.: “Tradicionalismos y Exotismos”, conferencia publicada en *A y C*, nº 7, 1911, pp. 194 y ss., en ALONSO PEREIRA, J. R.: *op. cit.*, p. 90.

<sup>11</sup> ALONSO PEREIRA, J. R.: *Madrid...*, p. 89.

siones arquitectónicas y quedó reducido sólo a una vuelta a las fuentes formales tradicionales, con lo que los esfuerzos de Lampérez se redujeron a un planteamiento de esquemas para la restauración de monumentos.

En sus obras específicas de nueva planta fue neomedievalista en sus fachadas de los Colegios de las Damas Negras de Burgos y Madrid, como en las varias casas que levantó en aquella ciudad (calle de San Juan, calle de Santa Clara), y en el atribuido palacio neoárabe madrileño reconstruido de José Xifré Downing (casa de los Duques del Infantado) en el paseo del Prado; camino del Modernismo se inició en el Colegio de las Hijas del Niño Jesús y en el Círculo de Obreros, de Burgos ambos, ya plenamente en la casa de la plaza Mayor (números 39-40). También trabajó para el Estado y realizó obras de reforma en los Institutos Generales y Técnicos de Burgos y de Cuenca, reformas en la sala rectoral de la Universidad Literaria de Valencia (1864-67), etc.<sup>12</sup>

De cualquier forma, Lampérez se sintió obligado a impartir multitud de conferencias para comunicar sus conocimientos y sus investigaciones, y como buen regeneracionista se le puede glosar, tanto en sus publicaciones, conferencias como labor docente universitaria dentro del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, primando en su concepción existencial la necesidad de educar, la valoración del hecho generacional y el retorno a las esencias de la propia historia para alcanzar el progreso, todo ello como resultado de la crisis del 98. Aquella idea que Tormo definió como *recurso a la veta brava del arte español*<sup>13</sup>.

#### LAMPÉREZ HISTORIADOR DE LA ARQUITECTURA

En 1918, cuando se jubila su maestro Ricardo Velázquez Bosco ocupa la cátedra vacante de Historia de la Arquitectura, renunciando así a seguir en el debate sobre la búsqueda de una arquitectura contemporánea y dedicándose por entero al estudio del pasado y a su conservación en los monumentos. Ya con anterioridad (desde los artículos publicados a partir de 1895), y más a partir de ahora, se preocupará fundamentalmente por estudiar la Historia de la Arquitectura Nacional, sus elementos decorativos, sus tipologías y las producciones regionales. Es destacable su presencia en congresos de arquitectos para defender mecanismos científicos relacionados con el patrimonio, como aquella ponencia sobre “Bases y medios prácticos para el inventario de los monumentos arquitectónicos españoles”. Su metodología de estudio del pasado arquitectónico ha sido definida como histórico-arqueológica. Es heredero directo de la arqueología moderna francesa, de Viollet-le-Duc, de Caumont y de Quicherat y está al tanto de las más

<sup>12</sup> AGA, Educación, Leg. 31/8224. Valencia, 6 planos. 1864-1867.

<sup>13</sup> SAMBRICIO, C.: “Arquitectura”, *op. cit.*, p. 5.

recientes aportaciones (Vogue, Choisy, Saint-Paul, Corroyer, Brutails, Enlart o Michel) en las que en el país vecino se debate entre “orientalistas” y “romanistas” para explicar el origen del arte medieval europeo<sup>14</sup>.

Con anterioridad, en España hay que destacar los *Ensayos* de Caveda (1848) y la colección de *Monumentos arquitectónicos*, que trataban de descubrir la forma y el estilo de nuestros más notables edificios haciéndolo con muchas dudas en los períodos críticos como las etapas prerrománicas o las inciertas, como las denominadas mozárabe y mudéjar que provocaban igualmente dificultades en los historiadores de la generación anterior a Lampérez, como Amador de los Ríos, Madrazo, Fernández Casanova, Rogent o Ricardo Velázquez Bosco, que llevarán a denominar arte “latino-bizantino” a las manifestaciones que no se sabían centrar en su influencia romanista, orientalista o musulmana<sup>15</sup>.

Lampérez introducirá el racionalismo y el método comparado para distinguir las características hispanas respecto de las extranjeras en la arquitectura medieval al considerar la española de aluvi3n, no original y sí nacionalizada. El recurso filológico que le permitirá saber el origen, fechas, rasgos generales y distintivos, etc., de cada monumento. Así podrá apreciar que los grandes estilos, como el Románico y el G3tico proceden de Europa, donde surgen sus arquetipos (según la teor3a de Viollet), y luego en España se nacionalizan, en parte por la influencia de otros estilos, como los prerrománicos y los hispano-musulmanes, lo que les otorga una personalidad concreta. Sin embargo, no puede trasladar la teor3a de las escuelas francesas porque aqu3 se mezclan las influencias y se produce el eclecticismo.

En sus numerosos trabajos, como en sus grandes textos (*Arquitectura civil y Arquitectura cristiana*), en sus estudios publicados en *Arquitectura y Construcci3n* o *La Construcci3n moderna* (1911), o en los Salones de 1911, etc. incluyendo la necrol3gica dedicada en 1918 a Rucabado, se deduce que su posici3n sobre la forma art3stica en las obras contemporáneas y a partir de lo que él entiende por Historia de la Arquitectura, define una opci3n sobre la recuperaci3n del pasado arquitect3nico espa3ol basada fundamentalmente en la mimesis

<sup>14</sup> GALLEGO, P. L.: *op. cit.*, 1998, pp. 117 y ss.

<sup>15</sup> CAVEDA Y NAVA, J.: *Ensayo hist3rico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en Espa3a desde la dominaci3n romana hasta nuestros días*, Madrid, Imp. De S. Saunoque, 1848; VV.AA.: *Monumentos arquitect3nicos de Espa3a publicados á expensas del Estado, bajo la direcci3n de una Comisi3n Especial creada por el Ministerio de Fomento, Imprenta y Calcograf3a Nacional*, 19 vols., Madrid, 1859-1905; R3OS, J. A.: *El estilo mudéjar en arquitectura. Real Academia de BB.AA. de San Fernando. Discursos le3dos en la recepci3n p3blica de D...*, Madrid, Imp. de J. Rodr3guez, 1859; VELÁZQUEZ BOSCO, R.: *Discursos le3dos en la recepci3n p3blica del Excmo. Sr. D... el día 24 de mayo de 1894*, Madrid, 1894. Véase también, sobre el problema de los edificios medievales, LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: “La arquitectura de la Edad Media. Lecciones del Curso de Estudios Superiores, dadas en el Ateneo de Madrid por D. Ricardo Velázquez Bosco”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. I., Madrid, pp. 132-138, 270-274 y 326-330.

historicista, que enraíza con la tradición propia del siglo anterior que se fundamenta en Viollet-le-Duc y el medievalismo. Así, Cabello Lapiedra –en iguales parámetros que Lampérez– podrá expresar con claridad su opinión sobre este proceso y sus orígenes: ... *en la adopción de estilos nacionales para la Arquitectura urbana, y por la afición despertada en el cultivo de nuestras veneradas tradiciones artísticas, ha influido sin duda alguna la tendencia restauradora que, iniciada en Francia por Lassus y Viollet, fue secundada en nuestra patria por Juan Madrazo y en la que han continuado la bandera del tradicionalismo arquitectónico Demetrio de los Ríos, en León; Lázaro, en aquella catedral y en Santa Pola de Lena; Velázquez en la Mezquita cordobesa y en la Rábida, así como en Medina Azahara; Contreras y Cendoya en la incomparable Alhambra; Repullés en Ávila y Salamanca; Lampérez en Cuenca y Burgos; Mérida en San Juan de los Reyes; Aníbal Álvarez en el Hospital de Santa Cruz y en San Martín de Frómista; Goicoechea en el castillo de Javier; Ansoleaga en Navarra; Casanova en la catedral de Sevilla; Rogent en Ripoll; y mi insignificante persona en Alcalá de Henares y en Ciudad Rodrigo.*

Lampérez investiga la vivienda y la casa (el palacio) en la historia española y a esta preocupación responde su publicación de la *Historia de la arquitectura civil española de los siglos I al XVIII* (1922) y otros artículos sobre los palacios españoles de los siglos XV y XVI (1918), sobre el castillo del Real de Manzanares (1916), sobre ciudades medievales españolas (1917), etc., en los que analiza filológicamente los elementos y la forma interna de la construcción, pero también las funciones y los usos sociales distinguiendo sus permanencias o invariantes y sus mutaciones.

Tuvo que sortear dificultades que no tenían otros colegas europeos que trabajaron frente a un pasado mejor conocido que el español; por ello los errores de muchos de sus planos o los fallos de atribuciones y filiación de monumentos –que destacó Gaya Nuño en sus mejores obras–<sup>16</sup> creemos que le son achacables sólo en parte y que en nada desmerecen a quien realizara el mayor intento por sistematizar la arquitectura española que se haya realizado nunca con similares medios, de manera que muchas de sus aportaciones continúan siendo hoy totalmente válidas y útiles.

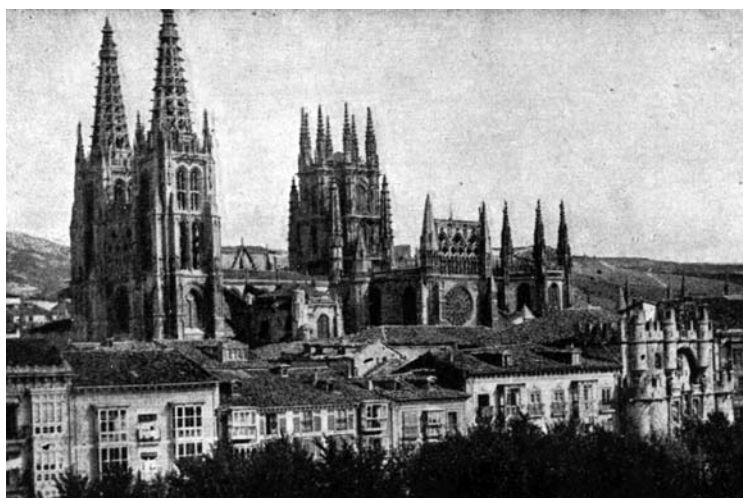
La trascendencia de los estudios de Lampérez se mantiene en nuestros días, aun a pesar de los cambios historiográficos que se han producido, pero su aportación fue decisiva en los comienzos del siglo XX contribuyendo con una novedad metodológica rigurosa (la arqueológica) respecto al conocimiento y evolución de nuestros monumentos en la historia de la arquitectura española.

<sup>16</sup> GAYA NUÑO, J. A.: *Historia de la crítica en España*, Madrid, 1975, pp. 219-220.

## LAMPÉREZ RESTAURADOR

Como restaurador interesa excepcionalmente su figura más por la profunda repercusión espectacular que tuvieron sus actuaciones en los monumentos que por la novedad de sus planteamientos, ya que se le puede clasificar como un verdadero secuaz, incluso epígono, de Viollet-le-Duc, a quien mantuvo una fidelidad exagerada, más decisiva por cuanto las tesis del francés en aquellas fechas habían sido puestas en tela de juicio en toda Europa, no ya sólo por literatos y pensadores seguidores de Ruskin y Morris, sino también por los propios profesionales de la arquitectura, desde Luca Beltrami (1854-1933) y Camillo Boito (1836-1914) a la generación siguiente, como Léon, Giovannoni o Torres Balbás, de todos los cuales no le llegó ninguna repercusión. Se debió no sólo a que hundiera parte de sus conformaciones educacionales en el siglo XIX, a las influencias que en él pudo ejercer su suegro Demetrio de los Ríos, sino también a su deseo de integrarse operativamente en el Regeneracionismo antes señalado, pero entendiendo la “intrahistoria” desde el estilo, la cronología y la geografía que tantos esfuerzos –en este caso positivos– le exigieron para componer sus aportaciones historiográficas.

Como restaurador intervino en importantes edificios de la arquitectura medieval española. En 1886, nada más obtener el título de arquitecto, recibió el nombramiento de auxiliar de Demetrio de los Ríos en las obras de la catedral de León con quien colaboraría hasta su fallecimiento, constituyéndose el sevillano en su maestro. Se casaría con su hija Blanca de los Ríos y a él le atribuimos gran parte



Vista de la catedral de Burgos, uno de los monumentos en cuya restauración participó Vicente Lampérez  
Imagen reproducida en la guía de Ángel Dotor: *La catedral de Burgos* (1928)



no sólo de la redacción de la Monografía de aquel edificio, que en dos tomos se publicó en 1895 bajo el nombre del ya desaparecido director de los trabajos, sino también buena parte de cuantas concepciones teóricas allí se vierten en defensa de la “restauración violetiana” realizada en la “Pulchra Leonina”, concepciones teóricas que mantendrá durante el resto de su vida en sus propias actuaciones. Seguramente, la ciudad de León carecería de aquel extraordinario estudio de su primera iglesia si no se hubiera producido la presencia de Lampérez al lado de Ríos. Más tarde participó en las restauraciones de la iglesia de Nuestra Señora de La Antigua de Valladolid, en la catedral de Burgos y en la catedral de Cuenca, en estos dos últimos realizando sus más importantes proyectos. En la ciudad castellana también restauró la Casa del Cordon.

Sus presupuestos ideológicos y prácticos ante el problema de la restauración han sido estudiados en origen por Navascués<sup>17</sup>, Isac<sup>18</sup> y Gallego<sup>19</sup>. Lampérez expuso sus ideas en numerosas ocasiones, tanto en conferencias como en publicaciones, manteniendo constantemente sus presupuestos incluso de forma literal<sup>20</sup>. Fue, pues, el primer español que vertebró una teoría de la restauración que consistía esencialmente en seguir las posiciones violetianas. Lampérez divide los monumentos –según la adscripción francesa del arquitecto belga Cloquet<sup>21</sup>– en muertos y vivos, de manera que los primeros son *los pertenecientes a una civilización que no volverá o a usos extinguidos*, mientras que los otros son los que *continúan sirviendo o pueden volver a servir para el objeto para que fueron construidos*. Por ello defiende que aquéllos *deben ser conservados solamente, consolidando las partes indispensables para evitar que se arruinen*<sup>22</sup> y, en cambio, en el caso de los monumentos vivos, éstos *deben conservarse solamente cuando con*

<sup>17</sup> NAVASCUÉS, P.: “La restauración monumental como proceso histórico...”, pp. 314-321. Siguiendo lo adelantado por Navascués véase también MUÑOZ COMES, A.: *La conservación del Patrimonio arquitectónico español*, Madrid, 1989; ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995, pp. 140-144; MORA ALONSO-MUÑOYERRO, S.: *La restauración arquitectónica en España. Criterios y teorías (1840-1936)*, Madrid, 2002, p. 41; CALAMA RODRÍGUEZ, J. M<sup>a</sup> y GRACIANI GARCÍA, A.: *La restauración monumental en España de 1900 a 1936*, Madrid, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 14-31, etc.

<sup>18</sup> ISAC, Á.: *op. cit.*, pp. 365 y ss.

<sup>19</sup> GALLEGO, P. L.: art. cit., 1998, pp. 117 y ss.

<sup>20</sup> Según expresa Navascués, parece que la primera conferencia la impartió en la Asociación de las Escuelas de Arquitectura e Ingenieros de Madrid (1907), publicándola en la revista *Ateneo* (febrero, 1907) y en *Arquitectura y Construcción* (“La restauración de monumentos arquitectónicos”, abril, 1907, núm. 177, pp. 98-108), que vuelve a repetir (folleto, conferencia pronunciada en el Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Madrid, 1913), y en *La Construcción Moderna* (1916, pp. 234-240), así como en el *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (pp. 25-39), ISAC, Á: *op. cit.*

<sup>21</sup> CLOQUET, L.: “La restauration des monuments anciens”, en *Revue de l’Art Chretien*, t. 44, Bélgica, 1901, pp. 498-503; t. 45, 1902, pp. 41-45.

<sup>22</sup> Insiste en su sola consolidación porque se desconoce de ellos *su constitución y destino, ni pueden tener ya la belleza de utilidad... El castillo-palacio-monasterio de Loarre ¿Cómo ni para qué rebacer este caos?*

*esto se obtenga su salvación. En caso contrario deben restaurarse con el fin de mantener su vitalidad integrándolos en la vida moderna*<sup>23</sup>. En definitiva, se retornaba a la búsqueda de la “unidad de estilo”, principio ya desarrollado por Viollet y ahora reestablecido, según se aprobó en el VI Congreso Internacional de Arquitectos (Madrid), 1904.

Indefectiblemente, Lampérez acababa siempre precisando la necesidad de restaurar en los monumentos, como lo prueban sus actuaciones y propuestas en Valladolid, Burgos y Cuenca, en edificios vivos, donde en la mayoría de los casos hubieran bastado labores de consolidación como luego veremos. Para él, la restauración debe realizarse en el “estilo primitivo del monumento”, igual que la escuela de Viollet que despreciaba las “impurezas desfiguradoras” otorgadas por fases constructivas posteriores, impurezas que deben ser eliminadas, pues en las mismas conclusiones del Congreso citado se señala: *Estas restauraciones –en los monumentos vivos– deben hacerse en el estilo primitivo del monumento, puesto que con ello se conserva la “unidad”, que es base de belleza arquitectónica, y las formas geométricas son fácilmente reproducibles. Deben respetarse las partes hechas en otros estilos, siempre que tengan mérito en sí y no destrocen bárbaramente el equilibrio del monumento*<sup>24</sup>. No debemos olvidar que los estilos posteriores al Renacimiento eran denostados entonces y que el mismo Viollet eliminaría elementos arquitectónicos incluso medievales por mor de defender la “unidad de estilo”.

En sus textos, Lampérez es más contenido y moderado que en sus propias intervenciones, como ha hecho notar Navascués. Así, escribe que *la restauración debe reducirse, siempre que sea posible, al reemplazo, todo lo limitado que se pueda, de las partes que puedan comprometer al edificio o lo desfiguren* y que *sólo en los casos indispensables se acometerán restauraciones totales, en las cuales debe prescindirse absolutamente de la invención, lo mismo que del gusto personal del restaurador*. Isac, por su parte, ha hecho notar que el arquitecto en su artículo de 1889, en *Arquitectura y Construcción*, rebatía a quienes defendían *¡Conservar y no restaurar! Tal es el grito de los arqueólogos modernistas, y en verdad que es el criterio sensato... cuando sea sensato ese criterio, pues no siempre la cosa es hacedera*. Aunque Gallego piensa que Lampérez se aparta de las tesis de Viollet, pues ciertamente se negaba a aceptar las restauraciones de aquellos arquitectos que hacían “imitaciones fantásticas” o se dedicaban a “crear” e inventar los edificios sin conocer la historia y el estilo al que pertenecían, pero como ha hecho notar el referido Isac, en lo que realmente creía era: *Condénense las*

<sup>23</sup> VI Congreso Internacional de Arquitectos, Madrid, 1904.

<sup>24</sup> ISAC, Á.: *Ibidem*. VI Congreso Internacional de Arquitectos (Madrid, 1904), conclusiones aprobadas en el tema 2º, “La conservación y restauración de los monumentos de arquitectura”, en *Arquitectura y Construcción*, VIII, 1904, p. 122.

*tendencias a remozar inconsideradamente los monumentos; pero apláudase la conveniencia de las restauraciones, en el recto sentido que esta palabra debe tener; es decir, en el de conservar todos los elementos de época o de verdadero arte, aunque no sean contemporáneos de aquél; pero ejecútense todas las obras precisas para la vida del monumento, imitando su estilo, y destrúyanse las que son reconocidamente malas, y, sobre todo, las que pueden perjudicar a la construcción primitiva, aunque sean obras maestras<sup>25</sup>, que explica perfectamente su *modus operandi* en Burgos, Cuenca, etc.*

Pero Lampérez no es, ni con mucho, un violetiano estricto, según nuestra opinión, sino un híbrido entre “restaurador estilístico” y “restaurador histórico”, pues tanto en sus actuaciones prácticas como en su teoría escrita llega a enlazar con algunas de las reacciones anti-Viollet que se suscitan en las últimas dos décadas del siglo XIX y primera del XX, en concreto con determinadas propuestas que entre 1890 y 1903 desarrolla en Italia Luca Beltrami<sup>26</sup> (1854-1933). Esta hibridez resulta para nosotros manifiesta cuando el español llega a precisar su método al “restaurar en aquellos casos imprescindibles” en los que funde los postulados principales de ambos sistemas, el “restauro stilistico” y el “restauro storico”: [la restauración] *se hará reproduciendo fielmente las partes destruidas. Si no quedase rastro de ellas, inspirándose en otros monumentos de idéntico estilo, escuela, localidad, época y manera...* (de raigambre pura violetiana, a lo que añade seguidamente) *y estudiando siempre los documentos escritos o gráficos que puedan suministrar datos sobre la obra antigua* (postulados por Beltrami).

Tal como ha estudiado Isac Lampérez llega a definir siete posibles casos de restauración según el conocimiento del edificio y su estado de conservación.

1. Si se desconoce la historia y procedimiento artísticos: *En este caso extremo guardémonos de restaurarlo, pues cuanto se haga será una “invención” desprovista de autoridad arqueológica;*
2. Cuando se poseen algunos conocimientos y existen partes bien conservadas: *Se puede restaurar en el estilo originario sobre la base de los elementos existentes y de los datos históricos que se posean, pero dejando bien marcado todo lo que se hace de nuevo;*
3. Cuando se poseen amplios conocimientos históricos y se conservan muchos elementos originales de la construcción primitiva: *Es el caso más general. Se impone la “restauración”... pero no debe ocultarse... Hay que evitar por completo las soluciones personales, el gusto propio y los retoques de las partes viejas que se conserven;*
4. Cuando, en el mismo caso anterior, existe inminente peligro de ruina: *La restauración es más bien una reconstrucción, puesto que todo puede volver a hacerse exactamente igual que estaba,* con la preocupación de dejar “Testigos” de la obra antigua;
5. Si se trata

<sup>25</sup> Art. cit. por Isac, “Las restauraciones de los monumentos arquitectónicos (fragmento de un artículo inédito)”, publicado en *AC*, III (1899), pp. 309-311.

<sup>26</sup> BELTRAMI, L.: *Indagini e documenti riguardanti la torre principale del Castello Sforzesco*, Milán, 1905.

de obras parciales y de sustitución de partes destruidas: *el restaurador puede ocultar la novedad de las partes (con pátinas artificiales), en gracia de la unidad y de la conservación del sabor arcaico*; 6. En caso de ampliaciones, Lampérez considera “insensata” la teoría de realizarlas en un estilo moderno distinto al del monumento: *Prevalece por eso la idea de ejecutar el cuerpo adicionado en el estilo primitivo, no solo en “gracia” de la unidad, sino también por la razón de que cada estilo tradicional expresa, por modo notable y característico, una época y un sentimiento que son en el edificio añadido los imperantes en el primitivo*; 7. Cuando en el monumento existen partes que no corresponden al estilo original, pero tienen calidad artística: *La “unidad” del estilo pediría destruirlas; pero esas partes son las huellas de la marcha del arte, y hacerlas desaparecer es arrancar páginas al libro de la historia. Debe, pues, respetarse*<sup>27</sup>. Que prueba una mezcla ya de opiniones tomadas de los ambientes franceses, italianos y españoles, tanto de los restauradores como de los conservacionistas, que en estos años han planteado ya la *Querelle* con las reacciones del Marqués de Vega Inclán y Torres Balbás.

Este heterogéneo método desarrollado por Lampérez que recoge de Viollet-le-Duc y de Beltrami sólo las partes que le interesan para aplicarlas a nuestros monumentos rechaza del italiano y del llamado “restauo storico” su posición antiviolletiana de reconocer todas las fases constructivas del edificio como hechos documentados, mantiene del francés el carácter del arquitecto restaurador-recreador en estilo –incluso en los completamientos– y le suma del milanés la consideración específica del monumento como suceso específico en el que buceará el arquitecto-restaurador-historiador-archivista justificando su operación recreadora a partir del conocimiento de los documentos del archivo, de la historia gráfica del monumento por medio de grabados y pinturas antiguas, conocedor de la historiografía y después del análisis profundo de la obra<sup>28</sup>. De esta manera Lampérez

<sup>27</sup> ISAC, Á.: art. cit.; LAMPÉREZ, V.: “La restauración de los monumentos arquitectónicos. Teorías y opiniones”, en *Arquitectura y Construcción*, XI, 1907, p. 102.

<sup>28</sup> Muy importantes son las reflexiones de Lampérez sobre el problema de los añadidos históricos a determinada fábrica de estilo explícito, donde plantea la necesidad de la unidad estilística de manera que *la restauración debe realizarse en el estilo primitivo del monumento*. Se pregunta qué hacer cuando *algunas partes no son del estilo originario. ¿Qué ha de hacer el restaurador en ellas? La unidad de estilo pediría destruirlas; el respeto a la historia manda conservarlas. Los antirrestauradores prescriben terminantemente esto último. Yo me permitiré discutirlo... si los elementos discordantes tienen calidad, como, por ejemplo, la fachada de la catedral de Granada, hay que conservarlos, pero si aquellas partes son malas o insignificantes como arte, y nada dicen ni aportan, ¿qué se perderá con destruirlas en pro de la unidad y de la belleza primitivas del monumento?*

Las columnas que llama dóricas del patio del palacio del Duque del Infantado en Guadalajara y el Transparente de la catedral de Toledo le inspiran lo siguiente: *Y si, en fin, esos agregados fuesen un peligro para la seguridad del edificio, deben destruirse siempre, porque ante todo hay que salvar el edificio original: y en esta opinión soy tan radical, que no excluyo ni aun el caso en que el agregado en cuestión fuese una obra maestra en su estilo; el Transparente de Toledo, pongo por caso.*

concilia el método genérico (estilístico) de Viollet –recreador– con el puntual (historia y archivo) de Beltrami –objetivo y basado en una supuesta verdad probada documentalmente–.

El grave problema que incide en las restauraciones de Lampérez es que arrastra los defectos de ambos métodos, los derivados de la recreación estilística arbitraria, en cuanto al primero, y los de una deducción filológica documental y analítica exagerada, en cuanto al segundo, que por ambos caminos de forma individual, y más todavía unidos, le llevaban a exacerbar las reintegraciones de los monumentos<sup>29</sup>.

Por otra parte estamos seguros de que Lampérez conocía las aportaciones de Camillo Boito al Congreso de Arquitectos e Ingenieros Civiles de Roma de 1883, aunque no lo explicita nunca, pero así lo deducimos porque también toma algunos de los puntos del italiano –los menos significativos– e, incluso, se permite rechazar otros sin aludir que fueron planteados allí. Lo segundo lo deducimos de su clara posición respecto a los completamientos de edificios en los que es preciso añadir obra nueva, comportamiento que Boito caracterizó en los tres primeros puntos de sus famosos ocho principios para completar monumentos exigiendo “diferencia de estilo entre lo antiguo y lo nuevo” (1), “diferencia de materiales en sus fábricas” (2) y “supresión de molduras y decoración en las partes nuevas” (3).

Lampérez, por su parte, expone con claridad que dada la situación de la arquitectura española del momento –otra vez su debate sobre la búsqueda del estilo Nacional– no se puede aportar arte contemporáneo, por lo que tiende a utilizar el estilo primitivo del edificio o uno ambiguo que no contraste con el monumento: refiere, pues, que en tal caso de ser necesario completar la fábrica *la opinión general de los teóricos se inclina a imponer la construcción en el estilo contemporáneo...; pero en la época actual, en que no hay estilo, en la práctica se ha hecho todo agregado en el estilo del primitivo monumento, con más o menos fortuna, y pone ejemplos para apoyar su opción como lo realizado en el castillo de Butrón, ejemplar de adaptación libre, fuera de escuela y época, y la escalinata del Museo del Prado, magnífica de ambas cosas, hasta el punto de no saberse hoy que es un agregado y haber ganado el edificio en ello.*

En cambio, sí acepta de los puntos de Boito los últimos cuatro relativos a manifestar la evidencia de lo realizado en las fábricas completadas, y con más decisión el quinto que solicitaba *incisión de la fecha de actuación o de un signo convencional en la parte nueva*, y el octavo que reclamaba *notoriedad visual de las*

<sup>29</sup> Ello explica también su posición respetuosísima ante monumentos vivos de los que carece de información histórica, gráfica y documental, como es el caso –que personalmente cita– de la arquitectura prerrománica –San Juan de Baños (Palencia)–, en que al no saber su historia, estilo y técnicas no se debe restaurar, sino sólo consolidar.

*acciones realizadas*, aunque de una forma más moderada y que no provocara excesiva diferenciación, ni contraste exagerado. Por ejemplo, Lampérez señala que al restaurar el claustro de la catedral de Burgos, que se encontraba *en estado desastroso, existían, sin embargo, todos los datos de su existencia primitiva; con ello se ha hecho la restauración; sin embargo, en absoluta conciencia, deben marcarse con una señal (letra, cifra) las partes restauradas*, que vuelve a mostrarnos su fusión de métodos estilístico-historiador con el concepto de la señal del “restauero moderno” boitiano.

Insiste en la notoriedad cuando se trata de inclusión de piezas desconocidas histórica y documentalmente, señalando en el citado claustro de Burgos *las salidas de aguas, que no existían ni ha sido posible deducir, por lo cual el restaurador ha puesto vulgares cañerías de cinc que a nadie pueden engañar*. En otros casos, cuando se trata de reconstrucciones de edificios en ruina, no plantea ningún escrúpulo y sólo defiende dejar “testigos” de la obra antigua y la nueva, y aprovechar los materiales originales cuanto sea posible: así, en una *reconstrucción, puesto que todo puede volver a hacerse como estaba, con absoluta seguridad de acierto. Es obra, pues, no sólo lícita, sino inocente. Deben conservarse los mismos materiales, desmontándolos y volviéndolos a colocar, y en caso de que se tenga que hacer alguna parte nueva, dejar intercalados sillerías y trozos de lo antiguo, como testigos (que así se llaman) de la fidelidad de la obra. Ejemplo: San Martín de Frómista: excepción hecha de la portada principal, todo lo demás fue una casi completa restauración*. La elección del ejemplo por Lampérez muestra la prevalencia de “la condición estilística” sobre otras.

Las situaciones de “estilo”, “geografía”, “época”, “analogía”, etc., vuelve a conjugarlas Lampérez con los signos diferenciadores en la obra nueva (Boito) en aquellos casos en los que la historia, el archivo o las ilustraciones gráficas faltan o son escasas, incluyendo entre estas fuentes específicas usadas por Beltrami el propio análisis del edificio que no permite deducir sus partes perdidas. Así, cuando al restaurar un monumento *del que se conservan pocos elementos y datos, pero se conocen los procedimientos técnicos y artísticos..., se puede restaurar en el estilo originario... pero dejando bien marcado todo lo que se hace nuevo... Ejemplo: iglesia de Ripoll, de la que sólo se conservaban los muros del perímetro, y los datos literarios del P. Villanueva. La restauración se hizo añadiendo a todo esto elementos dispersos en monumentos catalanes contemporáneos. Pero la exactitud es muy discutible. Otro ejemplo, la fachada de la catedral de Cuenca, actualmente en ejecución; el dato principal está en las portadas, reproducidas según un cuadro del siglo XVI, tal como estaban entonces, y los contenidos en la fachada demolida; pero también en esta obra hay mucho de invención personal por carecerse de datos ciertos, y debe de marcarse. ¿Cómo? Por letras, como se ha dicho; por biladas de otro color o por marcas de pinturas indelebles, como se ha hecho recientemente en San Isidoro de León*.

El mismo Lampérez establece la medida a la que se debe llegar para distinguir dónde llega la reconstrucción de la invención y cómo ésta debe evidenciarse. Señala el caso de la catedral de León en el que –según él– se conocían todos los datos necesarios para la reconstrucción (estilísticos, historiográficos, gráficos, etc.), y donde los signos deberían haber sido los que diferenciaran la obra antigua y la nueva, lo que, evidentemente, no se hizo provocando entonces y hoy grandes confusiones: *El ejemplo más completo en nuestro país es el de la catedral de León. En los pilares, bóvedas, ventanales, etc., nada se hizo sino reproducir lo que se arruinaba. En las fachadas se reprodujo lo conocido de la del norte, que se conservaba; el remate y ciertos detalles son inventados, y deben marcarse más especialmente.*

Otro ejemplo notable que cita es la actuación, por reproducciones, de Ricardo Velázquez Bosco en las puertas de las fachadas de la mezquita de Córdoba. Lógicamente, Lampérez tampoco se sustrae a la poética de la ruina, aunque muestra bien el lugar que ocupa en sus prioridades al citarlas en último lugar y como solución museística para aquellos monumentos que inevitablemente deban ser destruidos por su arruinamiento y no permitan ni conservación ni restauración, optando por una consolidación de sus partes valiosas: es el momento para crear *una ruina pintoresca, con la yedra y demás vestiduras poéticas*. Si la destrucción debe ser completa, los restos valiosos deben trasladarse a un museo como en *el caso de la Torre Nueva de Zaragoza*, después de efectuar un profundo trabajo de documentación gráfica para dejar la memoria del monumento en el archivo correspondiente.

En definitiva, podríamos resumir el método de Lampérez como mixto en el que prevalece la “restauración estilística”, tienen importancia determinados conceptos del “restauo storico” y aparecen mínimos detalles del “restauo moderno”, esto es, particularizando en las teorías más o menos coetáneas: hegemonía de Viollet, presencia de Beltrami y algún eco de Boito.

Se trata, pues, de una visión hispanizada de la problemática de la restauración comprometida con el problema y el debate de las propias salidas de la arquitectura de la contemporaneidad. En Lampérez se produce la permanencia de su formación inicial junto a Demetrio de los Ríos y la consideración de las enseñanzas de Viollet-le-Duc como axioma con la fusión del progreso científico restaurador coetáneo aceptado en parte de las propuestas de Beltrami, basadas en la concesión de importancia definitiva a las fuentes de archivo y a la historia específica del monumento. Su concepción política y regeneracionista le llevaron al formalismo medieval, compromiso que, acaso, sería el que le impidió despojarse de una fuerte sumisión hacia una etapa de nuestra intrahistoria que le arrastró hacia los excesos estilísticos, fenomenología que por otra parte también se produjo en algunos sectores del nacionalismo catalán por causas obvias.

## LAS RESTAURACIONES DE LAMPÉREZ

## Santa María de La Antigua, de Valladolid

Una de las primeras intervenciones de Lampérez, después de su actuación como arquitecto auxiliar en la catedral de León junto a Demetrio de los Ríos, fue en la iglesia vallisoletana de Santa María de La Antigua<sup>30</sup>. Este edificio se componía de una torre y un lateral del claustro o pórtico en el lado norte, ambos románicos de comienzos del siglo XIII, y el triple ábside y las naves góticos del siglo XIV. En los siglos XV, XVI y XVII se construyeron algunas capillas y el coro alto, y tuvo ya problemas de sustentación que afectaron sobre todo a la torre, cuya base tuvo que envolverse en un muro de 2,30 m, y al sector norte cercano al cauce de uno de los brazos del río Esgueva, en el que las naves y muros recibieron nuevos arbotantes y donde se tuvieron que engrosar los contrafuertes. Otras diferentes construcciones –capillas, casa del párroco, etc.– se adosaron en diferentes momentos al lado sur convirtiéndolo en una maraña de volúmenes<sup>31</sup>. Durante el siglo XIX las partes románicas del edificio concitaron interés y el mal estado de las mismas –especialmente de la torre– provocaron diversas campañas para intentar que se restauraran. Por fin en mayo de 1897 el Ministerio de Fomento promulga una Real Orden declarando al edificio Monumento Nacional.

El arquitecto Enrique María Repullés y Vargas redactó en dicho año los primeros informes sobre el edificio para la Real Academia de San Fernando reclamando una actuación urgente en la torre. Otro informe para la Real Academia de la Historia lo prepara Pedro de Madrazo. Recibió el encargo de restaurar el claustro y la torre el arquitecto Antonio Bermejo, que entre 1900 y 1901 *efectuó el derribo y reconstrucción del bastial oeste, que mira a la calle de la Solanilla, atirantó el muro norte y efectuó algunas obras de reparación*<sup>32</sup>.

Falleció Bermejo y fue nombrado para sustituirle Lampérez por R. O. de 7 de febrero de 1901 recibiendo el encargo de restaurar *el pórtico del Norte, la repara-*

<sup>30</sup> Existe un trabajo sobre la historia de su restauración: VIRGILI BLANQUET, M. A.: “Santa María de la Antigua: Una estampa tradicional de la ciudad”, en *Revista de Folklore*, Valladolid, nº 12, 1981, pp. 14-22. Sobre el edificio y conteniendo la bibliografía correspondiente, véase: GARCÍA GUINEA, M. A., y WATTEMBERG, F.: “La iglesia Románico-Gótica de Santa María La Antigua”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XIII, pp. 148 y ss.; AZCÁRATE, J. M.: *Monumentos españoles*, t. III, 2ª ed., Madrid, 1954, p. 315; HERAS, F.: *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1966, pp. 35-43; LAMBERT, E.: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, p. 263; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J.: *Catálogo monumental. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid. Parte primera*, Valladolid, 1985, pp. 170 y ss.; y ANDRÉS ORDÁX, S. *et alter. La España Gótica. Castilla y León/1*, Madrid, 1989, pp. 289-292.

<sup>31</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J.: *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>32</sup> VIRGILI, M. A.: *op. cit.*, p. 17.



*ción de la pirámide de la torre, y la renovación de los tejados de la iglesia.* Levantó un andamio de madera sobre el último cuerpo de ventanas de la torre para recomponer el chapitel, que era el que más alarmaba a las autoridades, y comenzó a disponer la reparación del pórtico, aunque con escasos medios económicos, que hicieron muy lentos los comienzos. Mientras, reconoció el edificio con el fin de abordar el cambio de los tejados y advirtió que *la iglesia estaba ruinosa, por modo gravísimo*, razón por la que solicitó su cierre al culto y que se plantearan nuevos criterios para actuar en ella. Lo cierto es que, poco después, ante el hecho de no hallar eco su opinión sobre el grave estado del edificio, sobre la necesidad de su cierre y otros pormenores, dimitió, siéndole aceptada por el Ministerio la renuncia.

Por diversos informes y cartas publicados entonces conocemos la intrahistoria de este suceso que el mismo Lampérez narra al arquitecto de Valladolid Juan Agapito y Revilla, con quien había departido largamente sobre el tema. En una carta le recuerda que *afiancé mis observaciones y diagnóstico con repetidos reconocimientos en la iglesia, viendo con claridad meridiana, que si las obras de sostener aquella descompuesta fábrica no me ofrecían dificultades técnicas que no supiere vencer, sí exigían amplísimos recursos económicos. Y vi además, que estos recursos ¿por qué no decirlo? resultaban enormemente desproporcionados con el valer del monumento (de sólo la “iglesia” hablo), si bien este criterio fuese prudente reservarlo por el pronto. Ante todo ello, formé mi resolución y hablé con V... de mis opiniones, é hícele indicaciones sobre la necesidad “técnica y social”, de que fuese un arquitecto de Valladolid quien dijese la verdad, y se encargase de las obras, si ellas habían de ejecutarse.* Sin embargo, y tal como queda claro en la misma carta y en otros documentos, el vallisoletano no ratificó la opinión de Lampérez hasta varios años después de haber dimitido aquél, esto es, hasta 1908, momento en el que apoyó igual declaración de ruina y cierre del edificio al culto pero a propuesta de José Urioste, arquitecto inspector de la zona y vocal de la Junta Facultativa de Construcciones Civiles.

La clave de la dimisión se encuentra en otro informe anterior, éste realizado por los arquitectos locales Juan Agapito y Revilla y Santiago Guadilla, mientras aún estaba al cargo de la restauración Lampérez, en el que ambos admiten que Lampérez *abrigaba el pensamiento de reconstruir pilares y bóvedas y armaduras de tejado, lo que prueba que no confiaba en la estabilidad de esos elementos. Los mismos que suscriben este informe, precisamente, con motivo de un reconocimiento de la artística torre de la iglesia, dejaron entrever en el documento redactado entonces, que la iglesia se encontraba en un estado en que eran necesarias urgentes obras, de pretender conservarla, como parecía natural.* Así pues, e independientemente de consideraciones personales que también debieron existir, se trataba de reconstrucción *versus* conservación, enfrentamiento en el que vencieron los arquitectos locales, aunque más tarde el mismo Agapito y Revilla

reconsideró su posición –sin dar el brazo a torcer– y apoyó la reconstrucción que ahora proponía Adolfo Fernández Casanova, encargado de la obra, ya que según el vallisoletano, además de reanudarse las obras *se varía también el plan de trabajos, y cortando por lo sano... se piensa en derribar el cuerpo de la iglesia... y se conservará solamente lo que merece ser conservado: la torre, reina de las torres románicas de Castilla, el claustro y el ábside. Es, verdaderamente, lo importante de la iglesia; además que el estado ruinoso de las naves de la iglesia que no tienen mérito alguno, no permite otra cosa que su demolición total para ser reconstruídas ó para lo que depare la suerte*<sup>33</sup>.

A Lampérez le sustituyó Ricardo García Guereta (R. O. de 6 de marzo de 1908) con la misión de conservar el edificio, como se le había cometido a aquél, pero en 1909 se convenció del mal estado de las naves y por ello planteó ya su necesaria “reconstrucción”. Se realizaron los trámites burocráticos precisos y la Real Academia de Bellas Artes elevó al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes su informe preceptivo al respecto –actuando como ponente Adolfo Fernández Casanova– señalando que *no era posible conservar este monumento, á pesar de su indiscutible valor histórico y arqueológico, pues los informes emitidos por el Arquitecto-Director de las obras, confirmados por el Inspector de la zona y las fotografías del estado actual de los pilares del templo que acompañan al expediente, constituyen la más fehaciente prueba del estado de descomposición en que se encuentran las fábricas del templo y la urgente necesidad de proceder a su demolición*.

La misma Academia informa sobre su parecer respecto a reconstruir o no el edificio, si en caso contrario se dedica el solar con los restos no destruidos –torre, pórtico y cabecera– a otra función posible como museo, etc., y en caso positivo sobre el carácter de la obra nueva. En este supuesto sanciona que *sería muy desacertada en el siglo XX la reproducción íntegra de las antiguas fábricas con sus originales defectos de estructura; pues una vez demolido el edificio viejo, desaparece éste para la Historia, así como los venerados recuerdos que simboliza; y es, por tanto, contrario á la verdad, que debe resplandecer en los monumentos arquitectónicos, como reflejo fácil de las épocas y estilos á que respectivamente pertenecen, el copiar hoy en fábricas de nueva planta, organismos imperfectos correspondientes principalmente al XIII, y estima, por lo tanto, que en el caso de efectuar la*

<sup>33</sup> Todos los documentos e informes conocidos en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, “Informe sobre la demolición de la iglesia de la Antigua en Valladolid. Ponente: Excmo. Sr. D. Adolfo Fernández Casanova”, nº 111, Valladolid, marzo, 1912, pp. 317-318; AGAPITO Y REVILLA, J.: “La iglesia de Santa María la Antigua, de Valladolid”, nº 113, Valladolid, mayo, 1912, pp. 373-375; AGAPITO Y REVILLA, J. y GUADILLA, S.: “La iglesia de Santa María la Antigua, en Valladolid. Otro informe”, nº 114, Valladolid, junio, 1912, pp. 416-417, y LAMPÉREZ, V.: “Una carta”, *idem*, pp. 418-419. Los publicados en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* están recogidos en el trabajo citado de VIRGILI BLANQUET, así como diferentes noticias aparecidas en la prensa local.



La iglesia vallisoletana de Santa María de La Antigua, una de las primeras intervenciones de Vicente Lampérez como restaurador

*reconstrucción, debe proyectarse ésta razonada, sencilla y severa, y cuyas formas, inspiradas en el arte ojival, para que no produzcan un efecto disonante de las que se conservan, revelen, no obstante, la época en que se erigen*<sup>34</sup>.

El ponente de la Academia, Adolfo Fernández Casanova, también Inspector de Monumentos, emitió diversos informes y publicó un completo estudio del edificio apoyando la necesidad de la demolición y la posterior exigencia de reconstrucción siguiendo las normas emitidas por la real institución<sup>35</sup>. García Guereta continuó en las obras hasta 1916. Al año siguiente se inician los derribos que duran los sucesivos de manera que en 1922 se traslada el retablo mayor de Juan de Juni a la catedral. En 1931 se plantea por la propia Academia de San Fernando aislar la iglesia y adecuar el entorno urbanístico en un proceso que ha durado hasta nuestros días. Varios proyectos de 1935 para instalar la sacristía en un ábside o en el pórtico (éste de Emilio Moya) no se realizan hasta 1946 en que se construye la sacristía actual adosada al brazo sur del crucero en el estilo del edificio. A partir de 1948 Anselmo Arenillas restaura el pórtico y, por fin, en 1952 se abre al culto la iglesia.

<sup>34</sup> *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, informe firmado en Madrid en 17 de octubre de 1911.

<sup>35</sup> FERNÁNDEZ CASANOVA, A.: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, septiembre, 1911, p. 161. Consta de planos.

Recién concluida la reconstrucción, García Guinea y Watterberg la consideraron en 1947 como una obra que *presenta una sencillez escueta, reducida únicamente a sus partes esenciales dentro de una regularidad que, si peca por no ser totalmente exacta en todos sus detalles, no deja de encajar en lo esencial en el sobrio estilo del monumento*<sup>36</sup>, y otros autores, más recientemente, la explican señalando que sus *elementos constructivos se encuadran en el más puro estilo gótico*<sup>37</sup>. Ambas posiciones, como el análisis de lo reconstruido explican ciertamente que aquélla se realizó en el estilo más puro violetiano, llevando al monumento a tal perfección ideal que jamás tuvo siquiera en origen.

Lampérez pretendió efectuar en su día –aunque no llegara a desarrollar sus futuras intenciones posteriores– una demolición del edificio ruinoso. Agapito y Revilla y otros personajes del momento pretendían conservar el edificio a toda costa y ello provocó que aquél, *no queriendo cargar con la responsabilidad moral de proponer gastos que consideraba poco justos por el escaso mérito de la iglesia, dejé mi puesto, abriendo el camino a la Superioridad para que nombrase á quien, con otro criterio acaso más acertado, pusiese en salvar el monumento una voluntad que en mí flaqueaba, no por falta de “fuerzas técnicas”, sino por sobra de delicadezas y de consideraciones de otras índoles*<sup>38</sup>. La historia posterior, alejado Lampérez del edificio, muestra como Agapito, Guereta y otros siguieron caminos que llevaban otra vez a Viollet-le-Duc; acaso el arquitecto dimisor hubiera planteado, de habersele admitido la demolición, una propuesta bien distinta y no una reconstrucción ideal, dado que siempre alegó –con honradez– la carencia de valor del templo.

### Lampérez y la Casa del Cordón de Burgos

Este proyecto del arquitecto (de 1906) nos parece muy significativo para conocer su personalidad ante un edificio del pasado que no había sido entonces declarado Monumento Nacional, y que, por lo tanto, le permitía afrontarlo desde perspectivas menos restringidas de interpretación. Precisamente, el mismo Lampérez lo concibe como una “rehabilitación” y no como una “restauración” y lo plantea como una intervención necesaria para convertir en “vivo” un edificio “muerto”, por lo que se le podían aplicar cuantas medidas fueran necesarias para reintegrarlo en la vida contemporánea.

Es el mismo Lampérez quien aporta las claves de su intervención cuando distingue unas actuaciones de aquellas *restauraciones que no lo son y contra las*

<sup>36</sup> “La iglesia románico-gótica de Santa María la Antigua de Valladolid”, en *BSAA*, t. XIII, 1946-1947, pp. 147-172.

<sup>37</sup> CASTÁN, J.: *Cuadernos vallisoletanos. El Gótico*, Valladolid, 1986, p. 13.

<sup>38</sup> “Una carta”, art. cit., p. 419.

*cuales hay que prevenirse. Por razones múltiples y variadas hácese a veces reparaciones en edificios que no son restauraciones, y que por deber de conciencia todo arquitecto debe declarar. Ejemplos (y comenzaré por uno mío): las obras muy recientes del palacio de los Condestables de Castilla, llamada Casa del Cordón, en Burgos. Ruinoso el edificio, condenado por el Ayuntamiento y por los propietarios a ser demolido, su salvación sólo se obtuvo a cambio de convertirlo en casa de venta. Hizo la restauración de torres, patio y portada, pero añadiéronse miradores y tiendas con cierres metálicos! Mi conciencia me dictó la necesidad de historiar todo esto por modo permanente<sup>39</sup>.*

Rehabilitación, exigencias de adaptación a nuevos usos e historización del edificio son los parámetros bajo los que actúa Lampérez, siempre envuelto en el dilema de recuperar formalismos del pasado para dar respuestas al presente. Pero, junto a esta afirmación personal de rehabilitar y no restaurar, que también aleja a Lampérez del entorno de Viollet y lo enlaza con la problemática italiana del fin de siglo, el arquitecto sabe distinguir sectores de mayor rango monumental de aquellos otros secundarios para intentar conservar, en la medida de sus prioridades, el “carácter histórico” del palacio, de manera que conjuga diversos criterios en cada una de las partes (fachadas, interiores) del mismo según su diferente representatividad y nueva funcionalidad.

El punto de partida es el conocimiento histórico-documental y gráfico del edificio, el análisis de sus características formales, estructurales y constructivas como el estudio de los palacios de la zona geográfica, de la época (anteriores y posteriores, como el de los Condes de Miranda, el de Saldañuela, etc.) y de los autores y otras obras de los mismos. A partir de esta actitud histórico-filológica<sup>40</sup> creemos encontrar de nuevo un Lampérez inspirándose en la teoría del “restauración storica” articulada por Luca Beltrami. Pero Lampérez no da el paso completo, y retorna atrás, a Viollet, para moldear finalmente el palacio bajo medieval ideal que a él le interesa concebir y al que añade elementos ajenos a su historia, a su entorno cultural y geográfico, incluso a su ambiente para adaptarlo a la contemporaneidad, en el del Cordón sin prejuicios porque para él no era un edificio notable, ni tampoco un monumento nacional, lo que le obligaría a adoptar otra

<sup>39</sup> El texto en NAVASCUÉS, P.: “La restauración monumental como proceso histórico...”, p. 319.

<sup>40</sup> Son numerosos los estudios dedicados por Lampérez al conocimiento de la arquitectura civil y el urbanismo de la Edad Media y el Renacimiento, y más concretamente a los de la transición de una etapa a la otra. Sobre muchos de ellos como de su importancia en las prioridades del arquitecto véase su propio trabajo de *Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media. Discurso leído por el Ilmo. Sr. D...*, Madrid, Real Academia Española de Bellas Artes de San Fernando, 1917, y aquí mismo un análisis de su producción bibliográfica y de sus intereses científicos en la contestación efectuada por Enrique María Repullés y Vargas.

actitud<sup>41</sup>. El nuevo “carácter” comercial del edificio, en fin, le lleva a integrarle elementos incluso ajenos al mundo hispánico y traídos de las casonas mercantiles inglesas, para conferirle una nueva personalidad que enlace con la del pasado.

La construcción de la Casa del Cordón en la plaza burgalesa del Mercado fue iniciada por los Condestables de Castilla (don Pedro Fernández de Velasco y doña Mencía de Mendoza) entre 1476 y 1482 aprovechando alguna parte de un palacio anterior (Casa de la Princesa) y estando ya concluida en 1497. Se atribuye su autoría a Juan de Colonia con la colaboración de su hijo Simón y alarifes moriscos a quienes se debe la fachada principal, el patio y dependencias en torno, así como la fachada este al jardín, edificada sobre la zona más antigua de la que posteriormente aparecieron restos del siglo XIV. Esta última tenía en la esquina un torreón que fue demolido en 1601. El edificio es un palacio-fortaleza típico de la época con torres en las esquinas y elementos ornamentales del último gótico, que simboliza el poder de los Condestables, su religiosidad y su cultura basada en las virtudes del honor y de la fama, como relatan los elementos iconográficos repartidos por todo él<sup>42</sup>.

Durante los siglos XV al XVIII fue sede de numerosos acontecimientos históricos de gran relieve, como alojamiento de los reyes en sus visitas a Burgos. En la última centuria su deterioro al no ser habitado continuamente se agudizó. Durante los siglos citados también recibió diversas reformas, como las destinadas a transformar sus reducidos huecos de fortaleza en palacio urbano-festivo abriéndose sus ventanas en balcones y miradores y multiplicándose su número. En 1840 se instala allí la Capitanía General, que comporta otras alteraciones, como la apertura de diversas puertas y nuevas ventanas, y entre 1848 y 1880 se dividió la plan-

<sup>41</sup> Es significativo que en su folleto *Los palacios españoles de los siglos XV y XVI. Conferencia dada el día 13 de febrero de 1918 por el Sr. D. Vicente Lampérez y Romea en la Real Academia de Jurisprudencia á beneficio de la sección de Protección al trabajo de la mujer perteneciente á la Unión de Damas Españolas*, s. l., Imp. de los Hijos de M. G. Hernández, s. a., no cite el palacio del Cordón más que en la introducción (p. 10), donde señala que en él se celebraban “saraos a la morisca”, y en cambio destaque en Burgos sólo los palacios de Saldañuela y Miranda (p. 14).

<sup>42</sup> La bibliografía fundamental sobre este palacio es la siguiente: A.: “Los ahorros de una condestablesa de Castilla. Casa del Cordón en Burgos”, en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1856, p. 300; ANÓNIMO: *Casa del Cordón. Palacio de los Condestables de Castilla. Sede social de la Caja de Ahorros Municipal de Burgos*, Burgos, 1987; CANTÓN SALAZAR, L.: *El Palacio de los Condestables de Castilla*, Burgos, Imp. de S. Rodríguez, 1884; CONDE DE LAS ALMENAS: *Demostración gráfica de los errores artísticos de D. Vicente Lampérez en Burgos*, Madrid, Blas y Cía., 1916; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1987; LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, 2 vols., Madrid, 1922; LÓPEZ SOBRINO, J. L.: *Los Condestables de Castilla y la Casa del Cordón de Burgos. Exposición conmemorativa*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1987; MARTÍNEZ BURGOS, M.: *La Casa del Cordón o el Palacio de los Condestables de Castilla*, Burgos, Hijos de S. Rodríguez, 1937; MARTÍNEZ DE VELASCO, E.: “El palacio de los Condestables”, en *Almanaque de la Ilustración*, 1889, pp. 87-93; MONJE, R.: “Burgos. Genealogía de los Velascos. Capilla del Condestable, La Casa del Cordón”, en *Semanario Pintoresco Español*, 1848, pp. 345 y 364; PEÑA MARAZUELA, M. T. y LEÓN TELLO, P.: *Inventario del Archivo de los Duques de Frías. I. Casa de Velasco*, Madrid, 1955.

ta baja en dos para su máximo aprovechamiento. En 1853 se reconstruyó la torre de la calle de la Puebla por el arquitecto Severiano Cecilia, también la fachada a la calle Santander se sobrevuela con una planta más para viviendas a mediados del siglo XIX. Otras incidencias afectaron a la reducción paulatina de la superficie del palacio, por desagregaciones y por la apertura de nuevas calles como la del Cordón (1888) y el alineamiento de la calle de Santander (1906). Así llega el edificio a 1906, sumamente transformado y en estado ruinoso, su superficie y plantas divididas en viviendas y tiendas ocupadas por diversos inquilinos, momento en el que su propietario, Víctor Conde, encarga el proyecto de rehabilitación a Lampérez, entonces ocupado en las restauraciones de la catedral burgalesa y autor del Colegio de Hijas del Niño Jesús (1895), el Círculo de Obreros (1900) y otras obras en la ciudad que le habían granjeado prestigio.

Lampérez preparó un programa para que el edificio sirviera, parte de él –planta alta de la fachada principal–, como vivienda del nuevo propietario, y el resto para otras viviendas y para acoger tiendas dedicadas a actividades mercantiles. Ello comportó en la fachada principal eliminar la entonces entreplanta en la que se habían abierto nuevos huecos hacia la plaza del Mercado y que en origen constituía la planta baja del edificio, ligeramente elevada sobre la de la calle, pues debajo de aquélla se situaba un semisótano como denuncian la tabla flamenca de 1506 que representa el entierro de Felipe *el Hermoso* (castillo belga de “La Follie”, Ecaussines), la vista de Burgos de Antón van den Wyngaerde (1565, Biblioteca Real de Viena), los dibujos y grabados del siglo XIX y primeros del XX (el publicado por Cantón Salazar y supuestamente de 1654, los de Mora, Isidro Gil, Pedrero, etc.) y algunas fotografías anteriores a 1906. Este semisótano había recibido diversas aperturas de vanos para convertirlos en accesos, primero a la Capitanía General y, después, a las abundantes tiendas instaladas en este nivel (ya se ve una en el grabado publicado en 1848 en el *Semanario Pintoresco Español*, y hasta cinco en fotografías del XIX).

De esta manera, la rehabilitación de Lampérez afecta directamente a la propia estructura primitiva del edificio, al renunciar expresamente a su reconstitución original destruyendo una planta que siempre había poseído y practicando el semisótano como planta baja en el que abrió más puertas para servicios comerciales y elevó su rasgado al constituirse esta planta en mucho más alta.

En relación con esta nueva articulación de accesos redistribuyó todos los interiores que precisaron entonces de nuevas circulaciones y nuevas escaleras, así como también de otra principal nueva. La nueva alineación de la calle de Santander permitió al arquitecto recrear esta fachada que tampoco se inspiró en los elementos originarios, sino en la remodelación propiciada por el mismo Lampérez en la fachada principal repitiendo huecos de puertas, balcones y miradores, parte de éstos considerados con más sencillez. El resto de su intervención se redujo a restituir elementos existentes, o bien a recuperar otros perdidos o

transformados, como las ventanas dobles en las torres, el patio, fachada este, cesterías, pináculos, etc.

El concepto de intervención con el que Lampérez se encara en la Casa del Cordón burgalesa lo ha expresado claramente. No se trata de una restauración sino de una rehabilitación, y en la distribución de espacios, circulaciones, selección funcional de plantas, etc., está la clave de la modernización del edificio para reintegrarlo a la época de la obra. Se trata de transformar funcional y estéticamente el edificio para que cumpla mejor su nueva misión urbana y comercial, sin renegar de la historia, pero supeditando ésta al presente. De ahí que por un lado sacrifique sus reparticiones y distribución, y que por otro refrende, conserve y restituya muchos de sus elementos formales, pero igual justificación encuentra para dotarle de otros radicalmente nuevos. Entre estos destaca la concepción de la fachada de la calle Santander como comunicador focal con la principal y muy especialmente al exterior la presencia de los miradores neogóticos, concebidos a nuestro entender no a la manera gótica levantina, sino como verdaderos *bo window* ingleses característicos de las grandes casas señoriales y comerciales británicas, elementos que configuran focos de atracción visual urbana y símbolos del nuevo progreso mercantil con que Lampérez quiere dignificar al propietario del edificio. Por ello llega a atentar compositivamente contra la antigua fachada principal, creándole otro eje en un lateral de la planta alta del paño central, para exaltar justo el salón del dueño de la mansión, eje que relega a la puerta principal y que se apodera de la plaza del Mercado.

Iguales características formales tuvieron la escalera, la chimenea del salón, la cancela de la escalera y otros elementos adheridos por Lampérez, inspirados en el neogótico inglés y recreados libremente, todos los cuáles, junto con los miradores y, en esencia, toda la intervención del arquitecto en la Casa provocaron las iras del Conde de las Almenas, restaurador de la Cartuja de Miraflores, que la consideró “ajena al carácter del edificio” y que desde posiciones de la “escuela restauradora” y defendiendo la reintegración del estilo del edificio consideró que Lampérez “inventaba” o se inspiraba en “estilos” y “épocas” ajenas a las del edificio, probándolo por medio de contraproyectos que ofrecían otras alternativas más ortodoxas. Estima, por ejemplo, que los miradores *si bien tienen detalles primorosos del ojival florido, no se acomodan al estilo general del edificio, sumamente sobrio y muy robusto, por lo cuál ha sufrido éste una innovación tal que, si es cierto le hace muy habitable, le ha quitado gran parte del carácter que las innovaciones de los siglos pasados le habían dejado*<sup>43</sup>.

El Conde de las Almenas resume la actuación de Lampérez en la Casa del Cordón como *deplorable restauración...*, *pues entiendo es preferible que un arqui-*

<sup>43</sup> CONDE DE LAS ALMENAS: *Demostración gráfica de los errores artísticos de Don Vicente Lampérez en Burgos* (dibujos de Saturnino López Gómez, fotografías de Vadillo), Madrid, 1916, cap. XIX, s. p.



*tecto de su fama opte por renunciar a la obra, es decir, que antes perezca el monumento a que viva con vilipendio y deshonrado*<sup>44</sup>. Esta crítica acerada, y en buena parte cierta, nos obliga a recordar como el mismo Lampérez reconoció que él no había restaurado la Casa del Cordón, sino que la había rehabilitado siguiendo el encargo realizado por el dueño para adaptarla en “una vivienda para varios vecinos”, motivo por el que su actuación final se convirtió en una intervención mixta que conjugaba restauración con proyecto creativo de obra nueva.

### Lampérez en la catedral de Burgos

La intervención de Lampérez en la catedral de Burgos es mucho mejor conocida<sup>45</sup>, aunque tampoco ha sido estudiada en profundidad<sup>46</sup>. En 1899 el arquitecto presenta su proyecto de “restitución de la catedral de Burgos”, con el fin de repetir aquí parecida operación a la que se había realizado en la catedral de León, y en la que habían tomado especial papel su suegro, Demetrio de los Ríos, y él mismo como su auxiliar. Aprovechando el ambiente favorable creado en la ciudad por la prensa y los partidarios de limpiar la iglesia mayor burgalesa consiguió en 1913 demoler el Palacio Arzobispal y realizar, acto seguido, su propuesta para “adecuar” el vacío creado con un proyecto de fachada para este lado del costado sur (1914). También restauró otras dependencias de la catedral, entre las que destacan el claustro y la capilla del Cristo; articuló la perspectiva de algunos ángulos, como el de la Puerta de la Pellejería y diseñó numerosos sepulcros, altares y otras piezas litúrgicas y muebles del templo.

Su presencia en las restauraciones de la catedral de Burgos hay que plantearla siguiendo como auxiliar de su suegro, Demetrio de los Ríos, quien es precisamente el que fue llamado a aquella ciudad para trabajar en el edificio. Así y según la declaración de éste mismo en 1884 realizó un *reconocimiento y proyecto de restauración de las agujas é imafrente de la Catedral*, así como el *monumento sepulcral en la capilla del Cristo en la Catedral, consagrado al Obispo de León y*

<sup>44</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>45</sup> LÓPEZ SALLABERRY, J.: “Obra de restauración de las fábricas de la catedral de Burgos”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1916; CONDE DE LAS CADENAS: *Demostración gráfica de los errores artísticos de Don Vicente Lampérez en Burgos*, Madrid, 1916; LAMPÉREZ, V.: “La catedral de Burgos. Obras últimamente ejecutadas”, en *Arquitectura y Construcción*, Madrid, 1918; TORRES BALBÁS, L.: “El aislamiento de nuestras catedrales”, en *Arquitectura*, Madrid, 1919, pp. 358-362; CORTÉS ECHANOVE, L.: “De cómo la ciudad de Burgos logró el aislamiento de su catedral”, en *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, 1971, nº 176, pp. 522-557 e IGLESIAS ROUCO, L.: *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*, Universidad de Valladolid, 1979, pp. 99-104. Véase también RICO GARCÍA INÉS, M. y RICO GARCÍA INÉS, V.: *Marcos Rico. Seis décadas de arquitectura (1932-1995)*, Burgos, 1996, y CARRERO SANTAMARÍA, E.: “Restauración monumental y opinión pública. Vicente Lampérez en los claustros de la catedral de Burgos”, en *Locus Amoenus*, nº 3, 1997, pp. 161-176.

<sup>46</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: “La restauración monumental como proceso histórico...”, pp. 315-319, ha planteado recientemente los aspectos más destacables de la misma.

*Arzobispo de Burgos, Excmo. é Ilmo. Sr. D. Saturnino Fernández de Castro*<sup>47</sup>. Ríos murió a primeros de 1892, causa por la que Lampérez se haría responsable de sus encargos y se iniciaría así su prestigiosa carrera hasta 1923 en que falleció, toda la cuál se fundamenta en esta última etapa, razón por la que le atribuimos mayor importancia al tiempo que discurrió con su suegro perteneciéndole mucho de lo que a aquél se atribuye.

En el año de 1894 consta reparando, por encargo del cabildo, los daños causados en el crucero por un rayo caído en 1887. Entonces restauró también la aguja sur reforzando su estructura con un armazón interior de hierro y cemento y colocó un pararrayos<sup>48</sup>. A partir de esta actuación Lampérez es requerido formalmente para actuar en otras obras importantes. Así, en el mismo año citado el cabildo le pide que afronte la recuperación de la capilla del Cristo, en la que recientemente se había colocado el sepulcro del cardenal de la Puente y donde se quería sepultar al arzobispo Manuel Gómez Salazar, que había fallecido poco antes. Según Saladina Iglesias, *en colaboración con Demetrio de los Ríos, propuso una reforma total que obtuvo la complacida aprobación del Cabildo y cuya ejecución devolvió al templo esta capilla largos siglos olvidada*<sup>49</sup>.

El proyecto, pues, sería de antes de 1892, y ahora Lampérez lo llevaba a cabo. Plantea una concepción de la recuperación de la capilla estrictamente desde los postulados de Viollet-le-Duc con la única intención de reintegrar el estilo gótico. De esta manera destruye la puerta de acceso que se había alterado para recoger un retablo barroco y reconstruye la puerta gótica; demolió las ventanas cuadradas de la nave y en su lugar construyó otras ojivales que se cerraron con vidrieras realizadas en León, también reconstruyó las arcadas ojivales y dispuso un pavimento de mármol florentino. Para decorarla limpió las bóvedas y paredes eliminando sus encalados y pinturas, proyectó un retablo mayor neogótico para el popular Cristo de los Huevos, y colocó allí los sepulcros de los cardenales de la Puente y Gómez Salazar, el del arzobispo Murúa y el de Barrantes –todos menos el primero proyectados por él–, así como los altares laterales<sup>50</sup>. Todos estos elementos se inspiran en unos casos en similares antiguos de la misma catedral, pero en todos ellos prevalece la visión del neogótico francés llegando algunos a estar copiados directamente de Viollet-le-Duc.

Otros elementos muebles diseñó Lampérez para la catedral desde los mismos parámetros creativos, tales como el plinto para la estatua del obispo Mauricio, la mesa del retablo del altar mayor, la cancela de la puerta del Sarmental, la verja

<sup>47</sup> RÍOS, D. de los: *La catedral de León*, t. II, 1895, p. 189.

<sup>48</sup> SALADINA IGLESIAS: *op. cit.*, p. 101.

<sup>49</sup> SALADINA IGLESIAS: *op. cit.*, p. 101.

<sup>50</sup> GARCÍA CONCELLÓN, E.: “Año artístico”, en *Diario de Burgos*, 2 de enero de 1892, y SALADINA IGLESIAS: *op. cit.*, p. 101.



Fachada del Sarmental en la catedral de Burgos, para cuya puerta Lampérez diseñó una cancela neogótica



Detalle de la girola y de una parte del trasaltar de la catedral de Burgos

de la capilla de la Presentación, la puerta de la Coronería, la puerta principal de la fachada de Santa María, bancos para la nave mayor, la verja exterior de la capilla del Cristo, la verja de la puerta de la Pellejería, la verja de la calle de la Paloma, etc. Todos ellos fueron rechazados por el Conde de las Almenas –incluyendo las vidrieras del claustro, de las que denuncia que se hicieron *en la fábrica de su propiedad que dicho señor dirigía en Madrid* en vez de haberlas encargado a la catedral de León a los elogiosos talleres del arquitecto Lázaro–, a la vez que impugna toda su intervención en Burgos acusándole de no conocer la arqueología local, de no estudiar detenida y concienzudamente cada reforma hecha realizando viles pegotes, de manera que para él Lampérez *en Burgos ha estado verdadera y desdichadamente desacertado; con el lápiz en la mano su labor es temible*<sup>51</sup>. Sin embargo, el Conde efectúa sólo una crítica filológica y no conceptual, por lo que compartía con el levantino tanto el criterio de la “unidad de estilo”, como la destrucción de “impurezas” posteriores.

Mucho más importante para la apariencia externa de la catedral fue la intervención de Lampérez en el costado sur, que le costó al edificio la demolición del Palacio Arzobispal. Para entender esta actuación del arquitecto bastará con citar sus propias palabras en el librito que sobre la catedral publicó antes de 1913 la

<sup>51</sup> Véase la fotografía de todas las piezas, así como los contraproyectos que propone el Conde de las Cadenas en su obra citada, Madrid, 1916.

editorial Thomas; después de describir el conjunto señala que *muerto el siglo XVI, se cierra el ciclo de las [obras] verdaderamente importantes y artísticas de la Catedral de Burgos. No dejaron en los siglos XVII y XVIII de ejecutarse algunas... más para lamentadas que para admiradas*<sup>52</sup>. También será necesario recordar que junto a su suegro, Demetrio de los Ríos, había preconizado en León la destrucción del palacio de Puerta Obispo y aunque entonces no lo consiguieron sí se llevó a efecto en 1911, motivo por el que intentó conseguir lo mismo en Burgos con diferentes edificios que rodeaban a la catedral.

Se trataba sencillamente de aislar la catedral, liberarla de construcciones anejas o próximas que impidieran perspectivas de conjunto, todo dentro de una concepción urbana característica del siglo XIX, que procuraba la apertura de grandes calles y plazas, desarrollaba ensanches y tenía como consideración la conservación única del monumento insertándolo en la nueva trama edilicia. Todas estas teorías habían periclitado para la arquitectura del pasado en los comienzos del siglo XX, tanto desde las posiciones propugnadas por Camillo Sitte, como por la acendrada defensa que realizaba Gustavo Giovannoni desde hacía algunos años. Este último escribía en 1913 en un artículo sobre el entorno edilicio de los monumentos y los cascos históricos aparecido en *Nuova Antologia* que *Nulla di più illogico ed inefficace dei cosiddetti sventramenti messi di moda più che da ragioni dell'igiene, dalla retorica edilizia e dalla speculazione privata... Le condizioni esterne d'un monumento, possono avere tanta importanza quanto le intrinseche, o más categóricamente: Talvolta (las condiciones ambientales) hanno importanza di tanto maggiore, che il danneggiare la prospettiva di un monumento può quasi equivalere alla sua distruzione completa*. Pero estas consideraciones tardarían muchísimo en llegar a España y a nuestros arquitectos y para probarlo sería suficiente con recordar que la totalidad del entorno ambiental de la iglesia de La Antigua de Valladolid se ha destruido en los años ochenta. Pero en la destrucción del Palacio Arzobispal propugnada y conseguida por Lampérez también se dirimía otro problema resuelto con mucha mayor anterioridad en Europa, no sólo por los seguidores de Ruskin, los de Paul Léon, Lemaire, etc., sino también a finales del siglo XIX por arquitectos como Beltrami y Boito, cual era la conservación de todas las fases constructivas de los edificios como partes sustanciales de los mismos y como documentos irremplazables de su historia.

Otra vez vuelve a prevalecer en Lampérez únicamente Viollet y Demetrio de los Ríos, porque, por último, además de destruirse un edificio y sus anexos de la catedral para otorgarle al embrión perspectivas y destruirse un testimonio valioso del pasado, comportaba una tercera operación, la de recrear luego una fachada para el costado sur que nunca había existido y que por lo tanto tampoco podía

<sup>52</sup> LAMPÉREZ, V.: *El arte en España. La Catedral de Burgos*, Barcelona, J. Thomas B., s. f., p. 9.

justificarse para concebir en un edificio ideal gótico. Todas estas reflexiones sitúan a Lampérez en un lugar de nuestra historia de la restauración en la que ciertamente ocuparía un breve espacio por haber sido pieza de la misma –muy injusto por cuanto otros muchos mejores son olvidados– y ninguno si se le considerara desde la teoría de la restauración, pues la suya, de tenerla y si nos abstraemos de sus escritos, retornó muchos siglos atrás.

Es cierto que la opinión pública, algunos arzobispos y otras personalidades solicitaron durante el siglo XIX demoler el Palacio Arzobispal, unos para recrear ese costado sur de la catedral, los más por alegar que se encontraba en estado ruinoso. Otros, en cambio, rechazaron con fuerza esta propuesta, por el valor que tenía históricamente, también por su funcionalidad, y algunos arzobispos llegaron a aplicar en su conservación y adaptación grandes sumas de dinero para continuar usándolo incluso después de haber sufrido un grave incendio durante la etapa de la Guerra de la Independencia<sup>53</sup>. De cualquier manera, unas y otras opciones estaban justificadas en aquella centuria, pero de ninguna manera a comienzos del siglo XX y menos por quien entonces era considerado uno de los mejores restauradores de España. Las revistas españolas de arquitectura y arte de la época presentaban sus intervenciones en Burgos y Cuenca como los grandes modelos a seguir.

Lampérez destruye el Palacio y sus anexos considerando a la catedral como el edificio único digno de conservarse, aislado como una maqueta, emergiendo libre y abierto a múltiples perspectivas como su modelo de la catedral de León. De esta manera el templo y su entorno perdieron construcciones que se habían conservado milagrosamente de los siglos XIII, XIV y XV con importantes añadidos de las centurias siguientes; la catedral quedó desarraigada de su entorno ambiental y de la trama urbana en que se concibió sufriendo grandes mutaciones perceptivas, sobre todo en lo que afecta a la escala. La operación es muy discutible porque ninguna otra causa la apoyaba, ninguna razón estructural, ni histórica ni formal. Esta actuación significa también que Lampérez no fue capaz de captar tampoco el crecimiento orgánico que tuvieron todas las catedrales.

Una vez verificada la demolición apareció aquel costado de la catedral sin fachada, pues nunca se había concebido, un edificio informe, pues se le había amputado uno de sus frentes, por lo que Lampérez tuvo que inventar, rediseñar, rehacer ese costado con unos resultados también negativos por cuanto el proyecto ejecutado (1914) tampoco resuelve las carencias evidenciadas y no consigue reintegrar ni la imagen, ni la escala, ni la percepción del monumento continuando desde entonces descarnado. Lampérez también tuvo empeño en “articular”

<sup>53</sup> Véanse las distintas posturas al respecto, así como los incidentes y obras que se realizaron en él durante el siglo señalado en IGLESIAS ROUCO: *op. cit.*, pp. 102-104.

otros sectores como el acceso a la puerta de la Pellejería, con los resultados neogóticos arriba expresados.

De toda la actuación del arquitecto, la más acertada se efectuó en el claustro, sin duda porque siguió en buena medida un proyecto previo realizado por Ricardo Velázquez Bosco. En este caso sí aparece un Lampérez más prudente y preocupado por evitar la falsificación, por reconocer la historia y por no desfigurar la construcción.

Él mismo llega a referir que el claustro estaba *en estado ruinoso*, [pero para restaurarlo] *existían, sin embargo, todos los datos de su existencia primitiva; con ello se ha hecho la restauración; sin embargo, en absoluta conciencia, deben marcarse con una señal (letra, cifra) las partes restauradas... [en cambio, en] las salidas de aguas, que no existían ni ha sido posible deducir, por lo cual el restaurador ha puesto vulgares cañerías de cinc que a nadie pueden engañar*<sup>54</sup>.

### Lampérez en la catedral de Cuenca

En 1902 se arruinó la fachada de este templo, motivo por el que el Estado acudió en su ayuda promulgando la correspondiente declaración de Monumento Nacional. Lampérez fue el encargado de redactar el proyecto de restauración<sup>55</sup> y a su ejecución dedicó los últimos años de su vida (1912-1923)<sup>56</sup>.

Lampérez pretendía aplicar de nuevo en Cuenca el programa leonés de repristinación de toda la catedral para despojarla de añadidos e impurezas de otros estilos, programa que también había intentado en Burgos aunque sin resultado. En Cuenca tampoco conseguiría cumplir este objetivo y sólo se ocuparía de la fachada para cuya obra el Estado dispuso escasos medios, de manera que después de Lampérez siguió la dirección de los trabajos Modesto López Otero, y más tarde, después de la Guerra Civil, José Manuel González Valcárcel<sup>57</sup>, que han continuado hasta los años ochenta<sup>58</sup>.

El proyecto de Lampérez afectaba a la totalidad del edificio, al que otorgaría una apariencia completamente nueva, interviniendo en el cimborrio, en numerosas capillas, etc., llegando a estudiar, incluso, los apeos de madera que le servirían para llevar a cabo sus ideas. En su conjunto provocó las iras de los anti-

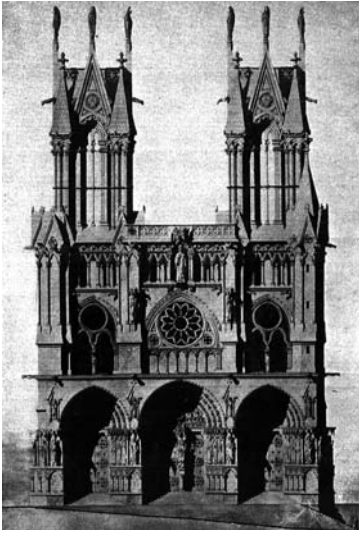
<sup>54</sup> NAVASCUÉS, P.: *op. cit.*, p. 319.

<sup>55</sup> LAMPÉREZ, V.: "La fachada principal de la catedral de Cuenca", en *Arquitectura y Construcción*, Madrid, 1911.

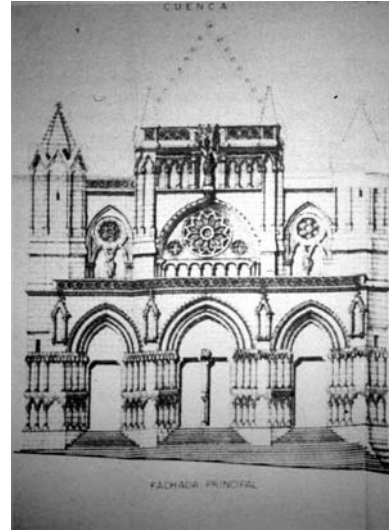
<sup>56</sup> NAVASCUÉS, P.: "La restauración monumental como proceso histórico...", pp. 316-318 y 320.

<sup>57</sup> *Veinte años de restauración monumental de España. Catálogo de la Exposición*, Madrid, 1958, pp. 91-92.

<sup>58</sup> *Patrimonio Monumental de España. Exposición sobre su conservación y revitalización*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 228.



Catedral de Cuenca, proyecto de fachada,  
por Vicente Lampérez



Catedral de Cuenca, proyecto de fachada,  
por Muñoz Cosme

restauradores. Sí consiguió comenzar el de la fachada. La primitiva presentaba un triple pórtico abocinado en el que las portadas laterales se cobijaban con arcos apuntados y la central de medio círculo, todo ello reconstruido en el siglo XVII; encima del central se disponía el imafrente de cierre de la nave mayor con un paño decorado por un rosetón y dos rosas a los lados. Le flanqueaban dos torrecillas con un cuerpo cuadrado y otro ochavado, también barrocos. Se trataba, pues, de una fachada gótica muy adicionada en el siglo XVII, sin ningún problema estructural.

Lampérez propone otra fachada radicalmente distinta. Respeta los tres huecos de la planta baja, pero reconstruidos siguiendo las características del gótico de la Normandía; mantiene el rosetón y las rosas del hastial, pero le agrega ahora contrafuertes salientes y una arquería con ándito interno y, después, plantea en los laterales una repetición de los huecos inferiores y dos torrecillas con escalera de caracol en su interior, todo con una clara inspiración en la fachada de Nôtre Dame de París proyectada por Viollet-le-Duc. Plantea así una fachada ideal para el edificio buscando cierta correspondencia con el estilo en el que se inició, esto es, siguiendo características del gótico normando. Lampérez destruye toda la fachada y comienza a levantarla desde los fundamentos, aprovecha algunos restos hallados y cuando se encontraba culminando el tripórtico fallece. López Otero trata de simplificar el proyecto y continúa lentamente las obras. Después de la Guerra Civil, González Valcárcel recoloca el rosetón del imafrente y más tarde, hasta comienzos de los ochenta, concluirá la fachada tal como se encuentra hoy.

Pero interesa destacar que el método seguido por Lampérez era más complejo que el de la “reintegración estilística” violletiano. Poco después de iniciadas las obras explicó él mismo así su opción: *del que se conservan pocos elementos y datos, pero se conocen los procedimientos técnicos y artísticos..., se puede restaurar en el estilo originario... pero dejando bien marcado todo lo que se hace nuevo... ejemplo, la fachada de la catedral de Cuenca, actualmente en ejecución; el dato principal está en las portadas, reproducidas según un cuadro del siglo XVI, tal como estaban entonces, y los contenidos en la fachada demolida; pero también en esta obra hay mucho de invención personal por carecerse de datos ciertos, y debe de marcarse. ¿Cómo? Por letras, como se ha dicho; por hiladas de color o por marcas de pinturas endebles, como se ha hecho recientemente en San Isidoro de León.*

Aparecen de nuevo en Lampérez no sólo posiciones basadas en la búsqueda idealista del monumento propugnadas por Viollet, sino también algunos de los presupuestos formulados por Beltrami y que hemos visto en otras de sus obras, como es la condición de restaurador-historiador-archivista que justifica la operación basándose en documentos del archivo, en el conocimiento arqueológico de la Historia de la Arquitectura (elección de las formas anglo-normandas), y en la supuesta objetividad de documentos del pasado (el cuadro que cita del siglo XVI) a lo que añade los indicios localizados al deshacer la fachada primitiva. Sin embargo, lo primero que a Lampérez no le interesa del italiano es el respeto por las distintas fases constructivas del monumento, de manera que al conjugarse sus resabios violletianos con su formación filológica el resultado vuelve a ser negativo, al obtenerse una fachada errada cuya característica fundamental es un neogoticismo inventado y no fundado en la historia en su conjunto, aunque las partes puedan defenderse como elementos formales de distintos modelos del pasado. Es la conclusión inevitable de querer fundir en su método restaurador datos verídicos y en suma objetivos (huecos del tripórtico, rosetón, inspiración en el cuadro del siglo XVI, gótico normando, etc.), con intereses filológicos genéricos (la recreación decimonónica del gótico).

Por otra parte, la ambición de Lampérez proponiendo una obra extraordinariamente costosa y poco hábil dada la situación política y administrativa del país, fueron otros de los rasgos que condenaron a la catedral de Cuenca a sufrir su no completamiento durante décadas, y que muestra al arquitecto poco dado a realismos sociales, como escasamente situado en su mundo verídico, acaso añorando y más volcado hacia el siglo XIX donde estas operaciones sí tuvieron cabida, tanto en lo estético como en lo socio-económico. Era, en definitiva, el arquitecto, más un personaje de la centuria anterior, a pesar de que la mayor parte de su obra llenara la práctica totalidad del primer cuarto del siglo XX. Coincidiendo con su muerte llegaría la modernidad y la vanguardia y en 1929 el nuevo cuerpo de restauradores del Estado.