

ALFONSO X EL SABIO Y LAS CATEDRALES DE BURGOS Y LEON

Angela Franco Mata

Alfonso X el Sabio* ha sido para las letras y las artes hispánicas una figura tan relevante como lo fuera para Francia Luis IX el Santo, sin entrar en términos de comparación, sino puramente de paralelismos. Si en el plano artístico el arte gótico francés llega a la conquista del clasicismo en vida del monarca (Sainte Chapelle, catedrales de Chartres, Reims, Amiens, Beauvais), en el cultural la universidad hace de París su segunda capital de la cristiandad, el Lancelot en prosa y la segunda parte del Roman de la Rose de Jean de Meung abren nuevos caminos a la literatura. Se impone la moda francesa en toda Europa, siendo la política pacifista del rey santo y su prestigio el origen de esta expansión de lo francés. San Luis personifica al hombre gótico en el sentido de síntesis de lo divino y lo humano, como palpita en el gran poema teológico desarrollado artísticamente en las catedrales, cuya significación plástica más perfecta viene expresada en las portadas de la catedral de Chartres, cuna de diversos programas iconográficos, que, a consecuencia de la evolución de la moda, se irán sucediendo a la armonía bíblica del Antiguo y Nuevo Testamento aquí expresados¹.

Alfonso X el Sabio, interesado por el total acontecer de la historia, cuya actividad literaria fue extraordinaria (de su propia mano son las Cantigas), mandó traducir obras orientales y dirigía y coordinaba los trabajos de los colaboradores (como deja en el Libro de la Esfera), así como la jurídica (Las Partidas), científica y obras de recreo (Libros del Saber de Astronomía, que descansa sobre un concepto del universo teñido de neoplatonismo, Tablas Alfonsíes, Lapidario, Libros de Ajedrez, Dados y Tablas) e histórica (Primera Crónica General, Grande e General Estoria), es una figura de primer orden en el impulso de las artes, aspecto de su quehacer justamente valorado por la moderna crítica.

La influencia francesa en nuestro país, como ha observado E. Lambert², fué particularmente intensa a finales del siglo XI y comienzos del XII, porque los suce-

* Comunicación inédita presentada al Congreso Internacional sobre «Alfonso X el Sabio. Vida, obra, época». Toledo, 1984.

¹ GNUDI, CESARE: *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Torino, Einaudi editore, 1982, pp. 21-49.

² LAMBERT, ELIE: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Traducción española de Cristina Rodríguez Salmones, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 16-19.

sores de Sancho el Mayor en los tres reinos en que se dividió el estado, se apoyaron, tanto o más que él, en la Orden religiosa de los Cluniacenses. Alfonso el Batallador (1104-1134) recurrió constantemente a monjes franceses y dió a muchos de ellos las más importantes sedes episcopales de su reino. El propio Ramiro II (1134-1137), al abdicar en su hija Petronila, se retiró al monasterio cluniacense de San Pedro de Huesca, habiendo sido anteriormente monje en St. Pons-de-Thomières. Los reyes de Castilla, por su parte, fueron incluso más devotos de la Orden de Cluny. Fernando I (1037-1065), que reforma algunos monasterios, concede anualmente a la citada Orden cien onzas de oro; Alfonso VI (1065-1109) fue el rey favorito de San Hugo y dobla la renta de su predecesor; por orden de este santo tan admirado suyo cambia el rito de la liturgia mozárabe, que prefería el pueblo, por el galo-romano. San Hugo envía a Alfonso VI al prelado Bernardo de Sédirac que se convertirá en primado de España y él será quien consagre al culto cristiano la gran mezquita musulmana.

Decrece esta influencia francesa en la segunda mitad del siglo XII y primeros años del XIII cuando los estados cristianos de España aparecen formados en dos poderosas monarquías que pueden prescindir de la ayuda de Francia. Alfonso VIII reúne para siempre a todos los reinos de las coronas de Castilla y León en un amplio estado que se extenderá considerablemente hacia el sur por las conquistas de Fernando III el Santo, padre de Alfonso X. El reino de Aragón también se hace fuerte y extiende la reconquista por tierras de Levante.

La importancia que tuviera la Orden de Cluny pasa ahora a la del Cister, cuyas primeras fundaciones en España se suceden a partir de 1137, y Alfonso VIII (1158-1214) será uno de los mayores protectores de la misma. Sin embargo, la muerte en 1153 de San Bernardo supondría un duro golpe en cuanto a la influencia en el mundo cristiano, y la Orden dejará de ejercer su acción política para quedar relegada solamente a un plano religioso; ya no interesa la cruzada española y no va a ver, al contrario de lo que sucediera en la Orden Cluniacense, llegar de Francia a caballeros y hombres de armas a luchar contra el musulmán. La propia resistencia tras el desastre de Alarcos y la cruzada hasta la victoria de las Navas de Tolosa son una empresa castellana donde los franceses juegan un mínimo papel; y desde San Fernando, la reconquista será obra exclusiva de prelados y nobles castellanos y leoneses; el alto clero ha dejado de ser francés para convertirse en hispánico.

Sin embargo, al margen de esta problemática en que el clero, regular y secular, jugará un papel trascendental en el devenir histórico de los reinos hispanos, hay que destacar antes de Alfonso X el Sabio por lo que precedentes histórico-artísticos significan, las relaciones de España y Francia a raíz del matrimonio de Doña Blanca de Castilla (1187-1252) y el príncipe francés, el futuro Luis VIII (1187-1226), que serán los padres de San Luis. Este hecho, aparte de las relaciones dinásticas, fue importante por cuanto supuso un nuevo aflujo de franceses, no ya religiosos, sino caballeros y mercaderes que se establecieron en Castilla, y sobre todo, —lo que aquí nos interesa—, artistas ambulantes que obispos y reyes atraieron a las obras de las catedrales³.

³ BERTAUX, EMILE: *La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle*, en *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, dirigida por André Michel, París, A. Colin, 1906, t. II, 1ª parte, p. 274.

Los densos y meritorios estudios del Prof. Gnudi⁴ a propósito de la importancia y trascendencia en el territorio europeo del arte de Ile-de-France han supuesto un hito en la interpretación del siglo que corre entre 1140 y 1250, el gran siglo gótico francés por excelencia. Desde Saint-Denis, la magnífica abadía de Suger⁵ que con la catedral de Chartres (las dos fases), supondría una revolución particularmente en el terreno intelectual y artístico, hasta las catedrales de Reims, Amiens y Nôtre-Dame, por no citar más que los monumentos más significativos, se desarrolla una idea teológica donde el hombre será el centro del universo en su camino hacia Dios del que había salido.

No podía quedar España alejada de esta corriente de internacionalidad⁶ sobre todo considerando, de una parte el fruto maduro del arte francés y de otra la figura del Rey Sabio, abierto a todo lo foráneo, tanto desde el punto de vista literario, como científico y cultural, manifestándose además su idea de internacionalidad en el, políticamente hablando, desastroso «fecho del imperio».

Pero la figura de Alfonso X no se puede contemplar aisladamente en cuanto a la labor constructiva de las catedrales burgalesa y «pulchra leonina» respectivamente. Hay que verla unida a los prelados entusiastas de las respectivas diócesis, D. Mauricio y D. Martín III Fernández, cuya admiración por lo francés llevó a éste a que su propio sepulcro, en el crucero sur de la catedral se inspirara en el pórtico occidental de la misma, de inspiración directamente chartriana⁷.

Ya en la primera mitad del siglo los prelados castellanos, D. Rodrigo Jiménez de Rada y el citado D. Mauricio ponían la primera piedra en las catedrales de Toledo y Burgos respectivamente, en 1226 y en 1221 ó 1222, bebiendo directamente en las fuentes artísticas francesas. Es preciso consignar a este respecto el conocimiento que ambos prelados, amigos además, tenían del vecino país. D. Rodrigo lleva a cabo estudios en la Universidad de París, y D. Mauricio, que indudablemente también estudió allí, son personajes de primera importancia en el mundo político que les tocó vivir; el toledano fue consejero de Alfonso VIII y del Rey Santo y con ellos fue incluso al campo de batalla. Con su amigo D. Mauricio asistió en 1215 al IV Concilio Lateranense. Hay que destacar en su biografía, por lo que aquí interesa, las relacio-

⁴ GNUDI, C. op. cit. donde se publican once estudios fruto de diversas investigaciones del autor sobre el arte gótico a lo largo de su vida, unas presentadas a congresos y otras publicadas como artículos en distintas revistas.

⁵ La bibliografía en torno al primer arte gótico francés es realmente exhaustiva; hasta el año 76, véanse entre otros Franco Mata, M.^a Ángela: *Escultura gótica en León*, León, Inst. Fr. Bernardino de Sahagún, 1976. Ara Gil, Julia: *La escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, Inst. Simancas, 197 y lógicamente el *Répertoire d'Histoire de l'Art*. En cuanto al «protagonismo» de la catedral vid. Simon, Otto von: *La Catedral gótica*, versión española editada por Cátedra, Madrid, 19.

⁵ PANOFKY, ERWIN: *Architectura gothique et pensée scolastique*, traducción francesa de Pierre Bourdieu, París, Les Editions de Minuit, 1967, pp. 7-65.

⁶ MÂLE, EMILE: *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, París 1917, pp. 234-240; las relaciones de Francia e Italia están estudiadas magníficamente por Gnudi, op. cit. En cuanto a las relaciones franco-españolas vid. Lambert, E. op. cit.; Franco Mata M.^a A. op. cit.. Para el campo de la pintura vid. Lacarra Ducay, M.^a Carmen: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Inst. Príncipe de Viana, 1974.

⁷ FRANCO MATA, M.^a Ángela: *Escultura funeraria en León y provincia*, Madrid, Instituto «Salazar y Castro» (C.S.I.C.), «Hidalguía», 1971; Id. op. cit. pp. 436-440.

nes personales con otros grandes constructores contemporáneos, los obispos de Cuenca, Sigüenza, Palencia, Osma y el citado de Burgos, cuya efigie funeraria tallada en madera y revestida de cobre dorado se conserva en el coro del templo catedralicio. Este prelado fue enviado en 1219 por San Fernando a Alemania para traer a la regia prometida, Doña Beatriz, de Suabia; él mismo celebra la boda real, a la que asistió el cardenal toledano y toda la corte, en la iglesia románica que indudablemente resultaba pequeña al lado de las majestuosas catedrales que por entonces se elevaban en el vecino país y que él pudo ver. El coloca la primera piedra de la catedral gótica y a su construcción dedica su celo hasta su muerte en 1238, a un ritmo tal que en 1230 ya se oficia en ella, aunque no se había finalizado; por el contrario, hasta ese año puede afirmarse se lleva a cabo la primera etapa de la construcción, bajo el reinado, por tanto, del rey San Fernando, y la segunda etapa, tras interrupción de varios años, de 1243 a 1260, fecha de su consagración, bajo el reinado de Alfonso X el Sabio, quien, como ya se verá en León, también exime de impuestos y concede otras prebendas a la obra de la catedral de Cuenca. El propio rey San Fernando hace una donación para la construcción de la catedral de Burgos, que iba a ser realidad de un ferviente deseo de D. Mauricio: una catedral en el corazón de Castilla, en los dominios castellanos, catedral como las que él viera en tierras francesas. El Papa Honorio III, como es normativa en esta época, concede indulgencias a quienes contribuyeran a la obra catedralicia.

Aunque se han llevado a cabo diversas investigaciones referentes a la labor artística de Alfonso X, el único estudio de conjunto hasta el momento es el del Dr. Gómez Ramos, cuyo título ⁸ «Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio» es evidentemente ambicioso, y en él se lleva a cabo un esquema sobre las artes de arquitectura religiosa, civil y militar, escultura, vidrieras, miniaturas y orfebrería. Es a mi juicio un punto de partida para futuras investigaciones sobre la figura del rey desde el punto de vista artístico.

La catedral gótica de Burgos se inicia según esquema completamente francés; en planta el parecido es evidente con las cabeceras de Pontigny y Coutances, de donde se infiere el conocimiento por parte de este primer maestro del arte franco-normando; el alzado recuerda más al de la catedral de Bourges. Pero el arquitecto que aquí nos interesa es Maestro Enrique, el primero documentado, que muere el 9 de julio de 1277⁹ y a quien se debe la segunda fase constructiva de la catedral burgalesa, en la que se evidencia la ascendencia champañesa, como en la catedral de León. Este arquitecto fue indudablemente puesto a prueba en aquella catedral y los magníficos resultados obtenidos en su labor supusieron el que fuera llamado a León como tracista de Santa María, dirigiendo durante un tiempo ambas obras.

Las puertas de la catedral burgalesa tuvieron su inspiración en diversos templos franceses, pero destaca de manera primordial tanto por su programa iconográfico como por la calidad escultórica la influencia de Reims, y a través de ésta, de Char-

⁸ GOMEZ RAMOS, Rafael: *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979; Id. *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974.

⁹ Cfr. LAMBERT, E. op. cit. pp. 219-20; Franco Mata, M.^a Angela: *Escultura gótica en León y su provincia*, tesis doctoral presentada en 1974, parte inédita, p. 57; id. *Escultura gótica en León*, pp. 27-43.

tres, como ya ha observado Lambert¹⁰, si bien hoy es difícil reconstruir el citado programa, pues parece además que el primitivo proyecto fue variado, como sucedía frecuentemente y como de hecho sucedió en Reims, donde al tiempo que se empezaba la catedral, es decir, poco después de 1210, se emprende la construcción de una primera fachada siguiendo el modelo de las recién terminadas de Senlis y crucero norte de Chartres; luego se concibe otro proyecto relacionado con la fachada principal de la catedral de Amiens, ejecutada entre 1220 y 1230, cuya composición era: la puerta central dedicada al Juicio Final y las laterales a la Virgen y Santos de la diócesis respectivamente, y esto debió de suceder en Burgos tras la primera interrupción de las obras, donde las portadas de la fachada principal, según descripción de Ponz en el siglo XVIII¹¹ estaban dedicadas completamente a la Virgen: Asunción, Coronación y Concepción; es la sustitución del programa teológico, cuya perfección iconográfica se plasma en Chartres, por uno mariano, análogo al que se había añadido entre 1225 y 1250 en el brazo norte de la catedral de Chartres, el cual había sustituido, como en Reims, desde mediados del siglo XIII, al proyectado inicialmente¹².

Esta relación estilística de Burgos con Reims se manifiesta también en la puerta del claustro, con el Bautismo de Cristo, y además en la propia composición arquitectónica de las fachadas, parte personal indudable de Maestro Enrique, lo que nos afianza en la idea de la formación champañesa del arquitecto; el rosetón de la portada del Sarmental presenta un trazado muy similar al de los dos rosetones del crucero de Reims; el propio rosetón de la portada principal, aunque distinto del de la citada puerta, aparece encuadrado, como los del crucero de la catedral champañesa, por un gran arco apuntado de descarga, y el propio remate de las fachadas recuerda incluso más ostensiblemente al citado templo francés.

Estos datos artísticos proclaman otros hechos de índole ideológica con respecto a la monarquía. En la iconografía de las catedrales de Francia se expresa plásticamente la idea «real», primeramente la simbología bíblica de los Reyes de Judá, como se ve en las catedrales de Nôtre-Dame, Chartres y Amiens¹³. Luego evoluciona hacia el carácter histórico, pero siempre con sentido carismático, como se plasma en la catedral de Reims, donde eran consagrados los reyes de Francia. En Burgos, en pleno corazón de Castilla, el llamado Maestro de las Torres toma de Reims una triple manifestación de la realeza: en la iconografía, en la historia y en el estilo, idea real preconizada por el monarca Alfonso X, cuyo mecenazgo toma vida en la piedra del monumento, reflejándose escultóricamente en su persona y en los antepasados regios de la corona castellano-leonesa. En los reyes de la fachada occidental se han representado, como observa Gómez Ramos¹⁴, los ocho reyes de Castilla y León desde Fernando I a Alfonso IX, padre de San Fernando, en tanto que en los cuerpos salientes de las torres se han figurado a Enrique I (torre sur) y a su hermana y tutora Doña Berenguela que, proclamada reina, renuncia en su hijo Fernando III. Esta vi-

¹⁰ LAMBERT, E. op. cit. p. 225.

¹¹ Ibidem, p. 227.

¹² Ibidem, p. 227.

¹³ MÂLE, EMILE: *L'art religieux du XIII siècle en France*, París, A. Coli, Livre de poche, 2, 1958, pp. 358 y sigts.; Gnudi, C. «Le sculpture di Notre-Dame recentemente riscoperte», en op. cit. pp. 162-190.

¹⁴ GOMEZ RAMOS, R. op. cit. p. 167.

sión histórica de la iconografía burgalesa me parece más verosímil que la clásicamente ideada de identificar a los citados personajes reales con los regios antepasados bíblicos de Cristo, los Reyes de Judá, según la clásica figuración francesa, de cuyo parecer es Deknatel¹⁵ en tanto Durán y Ainaud se muestran más cautos en cuanto a una identificación precisa¹⁶.

El papel protagonista del monarca Alfonso el Sabio queda patente desde el punto de vista escultórico en la representación de sus esponsales con la reina Doña Violante, en el claustro de la catedral, cuyo autor es, sin duda, el maestro de la Coronería, escultor que sabe dar a sus obras un sentido realista, elegante y lleno de gracia, particularmente en la figura de la reina¹⁷. El naturalismo sintético que se refleja en ambas obras ha sido puesto en evidencia por Deknatel y lo relaciona con el autor del San Luis de la fachada norte de la catedral de Reims¹⁸.

Todavía se esculpen en la catedral de Burgos otros personajes regios, ideados como los antedichos, por el monarca Alfonso X, por cuanto tienen relación directa con su propia persona, o la monarquía, vista con carácter familiar o carismático. En la torre sur se han representado los siete infantes hijos de San Fernando como adolescentes, uno de ellos fácilmente identificable con D. Felipe, que cubre su cabeza con bonete similar al usado por él¹⁹ y en uno de los pilares del claustro otros cuatro príncipes, hijos de Alfonso X, esculturas que pueden contarse entre las más perfectas del arte gótico castellano, donde se aprecia un grato amor por la vida en la animada conversación de los personajes. Esta obra, como los retratos de Alfonso X y su esposa está emparentada estilísticamente con la escultura de la fachada norte de la catedral de Reims, e iconográficamente revela «una clara intencionalidad de glorificar a la dinastía de Castilla en la catedral de Burgos»²⁰.

Las figuras de los fundadores, es decir, la autoridad regia y la eclesiástica, también tienen su representación en la catedral de Burgos y se repetirá en la de León. En la primera, flanqueando las jambas de la portada principal se ve a los fundadores de las catedrales, Alfonso VI y el obispo Asterio, de la románica, y San Fernando y D. Mauricio, de la nueva, hoy en estatuas no originales, tras la transformación de la fachada, del modo como aparecían en el hastial de la catedral las dos dinastías de Castilla y León unidas en la persona del Rey Santo.

Por lo que respecta a la Pulchra Leonina, es preciso considerarla como la magna empresa del reinado de Alfonso X el Sabio. En otro lugar²¹ yo me adhiero a la opinión de que el edificio no fue comenzado a comienzos del siglo XIII, sino que es obra de la segunda mitad, y quien lo demuestra de manera fehaciente es precisamente el carácter unitario de la obra que se inspira en los más perfectos modelos

¹⁵ DEKNATEL, Frederik B.: «The thirteenth Century gothic sculpture of the Catedrals of Burgos and Leon», *The Art Bulletin*, XVII, 1935, p. 288.

¹⁶ DURAN y AINAUD: *Escultura gótica*, *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, vol. VIII, 1956, pp. 38-39.

¹⁷ Cfr. DURAN y AINAUD, op. cit. p. 39, siguiendo a Deknatel.

¹⁸ Cfr. GOMEZ, R. op. cit. p. 169.

¹⁹ GOMEZ, R. op. cit. p. 169.

²⁰ GOMEZ, R. op. cit. p. 171.

²¹ FRANCO MATA, M^a A. *Escultura gótica en León y provincia* (tesis p. 43); Id. *Escultura gótica en León*, pp. 27-43.

franceses de la época de San Luis. En 1254 era nombrado obispo de León D. Martín III Fernández, amigo personal del rey que había subido al trono dos años antes. Este siente gran aprecio por el prelado ya de antiguo, por haber sido «mio criado», y ambos personajes, gracias a su celo constructivo, harán avanzar rápidamente las obras del templo catedralicio, el prelado con el empeño práctico y el monarca con las ayudas materializadas en exenciones, privilegios y donaciones. A partir de la llegada de D. Martín a la sede episcopal leonesa que regentaría hasta 1289, la documentación es pródiga en cuanto a información sobre el avance de las obras de la catedral, y gracias a la meritoria labor del P. García Villada y Rodolfo Beer contamos con una gran parte de la misma publicada. En 1255 Alfonso el Sabio²² confirmaba las exenciones de que gozaba la iglesia leonesa en tiempo del prelado D. Manrique, en cuyo episcopado se ha insistido a propósito del inicio de la construcción catedralicia, idea hoy sin embargo superada; el monarca le concede además nuevos privilegios financieros así como un terreno idóneo para la obtención de madera de construcción; en 1256 otorgaba al prelado una renta anual de quinientos maravedíes a cambio de oraciones por él y sus antepasados. Dos años más tarde para pagar las deudas de la iglesia, el obispo obtiene de Alfonso X todos los diezmos que recibía de todo el obispado y además en el concilio de obispos reunido en Madrid concede indulgencias a quienes contribuyeran a la obra de Santa María de León, «que se reconstruye de nuevo y que no tiene recursos suficientes para los grandes gastos» que serían necesarios para esta reconstrucción. En este mismo año el prelado funda las capillas de Santiago y San Clemente y en 1259 concede cien maravedíes «para las dos capellanías que se van a organizar en dos capillas que se han de construir en la nueva obra de la cabecera de la iglesia», todo lo cual nos lleva a argüir, con Lambert²³, que la construcción de la catedral debió de iniciarse hacia 1255 y tras años más tarde se hallaban en construcción las capillas de la cabecera.

No termina aquí la documentación relativa a la construcción de la catedral; antes bien, continúa, y ello nos coloca frente a los progresos que paulatinamente se van consiguiendo en la edificación de la misma. En 1273 el Concilio Lugdunense concedía nuevas indulgencias para «la iglesia catedral de Santa María de León cuya nueva obra está siendo edificada con la mayor magnificencia y no puede concluirse sin la ayuda de los fieles», hecho particularmente significativo por lo que comporta de la idea de universalidad imperante en la cristiandad europea.

Pero la más decidida voluntad regia para concluir la construcción de la catedral es la carta dada en Burgos el 16 de octubre de 1277 en que se exime de impuestos a veinte pedreros, un vidriero y un herrero que trabajaban en la obra, y, como se indica en el documento, las personas agraciadas «mentre que lauraren en la obra de todo pecho et de todo pedido et de fonssado et de fonssadera et del servicio que

²² GARCIA VILLADA, Zacarías: *Catálogo de Códices y Documentos de la Catedral de León*, Madrid, 1919, n.º 1090, 1102, 1101 para los tres primeros documentos; Risco, Fr. Manuel: *España Sagrada*, t. XXXV, p. 259, 269 para los dos siguientes.

²³ La citada documentación ha sido utilizada por quienes nos hemos ocupado del estudio del monumento desde distintos puntos de vista; vid. FRANCO MATA, M.ª Angela: *Escultura gótica en León y su provincia* (tesis), pp. 41-80; Id. *Escultura gótica en León*, pp. 27-43; LAMBERT, ELIE: op. cit. pp. 228-232.

es tanto como una moneda que me prometieron dar cada año los Conccios»²⁴, es decir, quedan eximidas del servicio militar y de contribuir a los gastos de la guerra.

Al morir D. Martín en 1289 deja como legado a la catedral, además de las donaciones del monarca, sobre todo los cien maravedíes destinados a subvencionar anualmente el culto de las capillas citadas anteriormente, los recursos necesarios para celebrar culto en el coro y para orar por su eterno descanso en las capillas de San Froilán, San Martín, San Francisco y Santo Domingo. En 1302 la construcción de la catedral iba camino de concluirse y al año siguiente el obispo Don Gonzalo Osorio cedía al Cabildo las rentas hasta entonces destinadas a la construcción del templo, gracias «al buen estado en que éste, gracias a Dios, se hallaba»²⁵.

Ya han sido destacados por la crítica artística los caracteres arquitectónicos de la catedral, cuya rapidez de ejecución ayudó a conferirle un sentido unitario. Ha llamado la atención D. Manuel Gómez-Moreno²⁶ en cuanto a la copia en planta de la catedral de Reims, algo achicada, en proporción de seis a cinco, y mucho más corta, y sobre este esquema reimsiano se levanta la obra, complicándose esta primera idea con inspiraciones sucesivas en otros monumentos franceses, cual la adición del triple pórtico de la fachada de poniente, reproducción de los del crucero de Chartres²⁷, y que debió de ser más similar antes de las modificaciones del siglo XV. En las partes superiores de la iglesia se plasman los perfeccionamientos arquitectónicos llevados a cabo en Francia en Amiens y Reims particularmente, cuya capilla eje respectiva, más profunda, toma en León igual profundidad que el resto de las capillas radiales.

Vuelve a ser palmaria la influencia reimsiana, secundada por la de Chartres, en el exterior del crucero, y el interior, sobre todo en las partes inferiores del edificio leonés, vuelve a destacar la imitación de Reims, en tanto las superiores, particularmente los muros exteriores, significan la plasmación del goticismo más perfecto, el de la tamización de la luz, manifestado en las vidrieras en tal derroche espacial que como en la Sainte-Chapelle los muros aparecen totalmente horadados²⁸. Street insiste en las relaciones entre la catedral leonesa y la de Beauvais, cuyo atrevimiento constructivo procuró en ambas una no lejana catástrofe²⁹.

No es el momento de hablar de la escultura de la catedral de León, pues está estudiada ampliamente en otro lugar³⁰; sí consignar que actualmente es la gótica es-

²⁴ Esta carta publicada por G.^a Villada, n.º 1126, ha sido usada por los estudiosos de la catedral; Gómez Ramos la inserta completa en su libro *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, y ha sido presentada en este Congreso por Waldo Merino, autor del libro *Arquitectura hispanoflamenco en León*, León, Fr. Bernardino de Sahagún, 1974.

²⁵ RISCO, Fr. Manuel: *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, Blas Romá, 1792, p. 57. Ha sido luego utilizado por los diversos investigadores que nos hemos ocupado del monumento.

²⁶ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de la provincia de León*, (facsimilar), León, Ed. Nebrija, 1979, I, pp. 222-225.

²⁷ El primero en observarlo ha sido ENLART, cfr. LAMBERT, op. cit. p. 235.

²⁸ NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra.

²⁹ STREET, G.E. *La arquitectura gótica en España*, Madrid, Calleja, 1926, p. 125; vid. también Franco Mata, M.^a A. *Escultura gótica en León*, pp. 27-43.

³⁰ FRANCO MATA, M.^a A. op. cit.; pp. 44-400; Id. «Programa iconográfico de las portadas de la catedral de León», *Homenaje a Gómez-Moreno*, vol. IV, *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 1974, vol. XXII, n.º 87, julio-sept., pp. 55-97.

pañola que presenta un programa iconográfico más completo, a pesar de las variaciones incluidas en la ejecución del mismo a consecuencia de la evolución de la moda. La portada occidental se dedica al tema del Juicio Final según San Mateo, a la Infancia de Cristo lógicamente en relación con la vida de María que preside majestuosamente el campo del tímpano y la muerte de ésta, amén del Apostolado, el Arbol de Jessé, personajes bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento y otros santos y escenas, siguiendo los programas iconográficos franceses. En la portada central del hastial sur se figura el tema apocalíptico del Juicio Final según San Juan, siguiendo el del Sarmental de Burgos, tema ya «demodé» en Francia, donde fuera frecuentísimo durante el románico. Cristo dentro de la mandorla mística con los Evangelistas y los respectivos símbolos en el tímpano de la puerta del lado norte y la Virgen con el Niño, llamada del Dado, en el parte luz remedo de la Virgen Blanca en el de la central de occidente.

Interesa aquí, como enmarque dentro de la problemática general del edificio, destacar como constantes «regias» la reiterante repetición de castillos y leones, (que acontece también en Burgos y Toledo), posiblemente alusivos aquí a San Luis, infante de Castilla por herencia materna o al matrimonio del infante D. Fernando de la Cerda en 1269³¹. Por otra parte, se contempla en León, alusivo a la administración de la justicia, el pilar del «locus appellationis», símbolo de aquélla como las imágenes tradicionales de la fuente, el cetro, la corona, la línea recta, la rueda y el agua, y cuya figuración iconográfica en una dama con la espada y la balanza tendrá notable interés en Castilla y León a finales de la Edad Media³². El pilar del «locus appellationis» es contemporáneo de las portadas del lado occidental y acorde estilísticamente con el Maestro del Juicio Final en el relieve del simbólico rey impartiendo justicia, cuyo origen bíblico se personaliza en Salomón. Con respecto a la colocación del pilar de apelación se me presenta la idea de la posible intervención real, que «no choca con el ambiente, ni con la mentalidad regia, ni con sus proyectos políticos; es coherente» en opinión del Prof. Pérez-Prendes³³.

En cuanto a la motivación de la construcción de la catedral de León creo que aparte del propio interés edilicio del obispo D. Martín, hay que valorar también en

³¹ GOMEZ-MORENO, M. op. cit., p. 231.

³² BERMEJO CABRERO, José Luis: «Notas sobre la representación de la Justicia en la Baja Edad Media castellana», Madrid, *Miscelánea del Arte*, 1982, pp. 29-32.

³³ Agradezco vivamente al Prof. Pérez Prendes las sabias informaciones que sobre este tema me facilitó. Es sabido que el «Locus Appellationis» tenía como finalidad jurídica el apelar de las decisiones de los jueces de primera instancia al Liber Iudiciorum. Puede tener un cierto carácter unificador y en este sentido está acorde con las intenciones unitarias del monarca, aunque las Siete Partidas, espejo claro de la idea de unidad real, no comienzan a regir hasta 1348. El Liber Iudiciorum tiene como traducción el Fuero Juzgo (la 1ª traducción en romanos en 1241) y es utilizado por él y ya por su padre cofuero municipal de Sevilla, Alicante, Murcia y Córdoba. La tradición leonesa del locus y la utilización del Fuero Juzgo tiene sentido de unidad para León y las nuevas poblaciones que se van conquistando. Lo que no se sabe es cuánto tiempo dura su utilización, pues es un paso para la unidad, pero obviamente no la meta. Los dos modelos legales, el Liber Iudiciorum y el Fuero Real, son tendencias hacia la unificación, y a esta idea de unidad se aferra el rey cuando en 1272 pierde sus pretensiones al «fecho del Imperio», idea que ciertamente le acompañó toda su vida y aparece escrita en sus libros en multitud de ocasiones. Las Siete Partidas significan la vuelta al Derecho Romano y para ello se inspira en las doctrinas boloñesas, cuya base es el criterio de unidad. Para el estilo del Locus y el Rey simbólico impartiendo justicia vid. FRANCO MATA, A. *Escultura gótica...* pp. 365.

su justa medida la figura del rey D. Alfonso X que indudablemente quiso perennizar la memoria de sus antepasados, singularmente la de Ordoño II, como monarcas de León. De este monarca, constructor de la catedral románica, se conserva una efigie escultórica obviamente sin sentido del retrato, y sobre todo el monumento funerario en lugar privilegiado de la catedral³⁴.

Otro aspecto a considerar sobre la incidencia del rey en la catedral de León son las vidrieras, donde opino se hace patente el interés de Alfonso X por emular las obras de arte de este género en el vecino país, las de la catedral de Chartres fueron donación de la reina Blanca de Castilla, San Luis y el Duque de Bretaña. El monarca castellano protegió un taller de vidriería y en este sentido la catedral leonesa reúne la mejor serie de vidrieras en España y sólo es comparable en Francia a la citada de Chartres; y aún hay que decir más: el sentido del espacio gótico se ha conseguido en León con mayor eficacia, y resulta totalmente insuperable³⁵. Demetrio de los Ríos³⁶ midió la superficie de las vidrieras leonesas contabilizando la suma de 1764 metros cuadrados, cifra realmente espectacular para las dimensiones del templo.

No es el momento idóneo de analizar iconográficamente las vidrieras, aspecto tratado por D. Manuel Gómez-Moreno con muy buen criterio³⁶ y recientemente Fernández Arenas las ha estudiado en una lujosa edición³⁷. Me interesa destacar la figura del monarca en cuanto a la realización de las mismas, susceptible de analizarse en un doble aspecto: en primer lugar como impulsor y coordinador de una obra cultural y científica de extraordinaria envergadura, que se ejemplifica aquí en la representación de las Artes Liberales, de gran predicamento en el mundo medieval a partir de la obra «De Ordine» de San Agustín³⁸, que son, como se sabe: Gramática, Dialéctica, Aritmética, Poética, Música, Astronomía y Geometría. Interesa destacar la extraordinaria originalidad en la representación de las mismas, como ya ha observado Gómez-Moreno³⁹: dos frailes sentados con libros y discutiendo pueden significar la Dialéctica, un fraile escribiendo en atril, con pluma y navaja mientras otro lee o dicta debe de simbolizar a la Gramática. Esta representación de las Artes Liberales en escenas difiere extraordinariamente de la clásica francesa, donde se presenta la iconografía tradicional, es decir, por medio de damas con el respectivo atributo. Aparece aquélla, a mi juicio, muy acorde con la materialización de las enseñanzas del Trivium y Quatrivium en la Universidad de Salamanca, protegida, como es sabido, por el monarca.

³⁴ Vid. FRANCO MATA, M.^a Angela: «Escultura gótica en el Museo de la Catedral de León», *Tierras de León*, n.º 34-35, a. XIX, 2.ª época, 30 junio 1979, pp. 77-93 para la figura del rey Ordoño II. Para su sepulcro vid. FRANCO MATA, M.^a A. *Escultura funeraria en León y provincia*, pp. 100-103; Id. *Escultura gótica en León*, pp. 466-473.

³⁵ NIETO ALCAIDE, V. op. cit. los capítulos del gótico; GOMEZ MORENO, M. op. cit., pp. 261-269.

³⁶ DE LOS RÍOS, Demetrio: *La Catedral de León*. Monografía, Madrid, 1895, I, p. 145.

³⁷ GOMEZ-MORENO, M. op. cit. pp. 261-269; FERNANDEZ ARENAS y FERNANDEZ ESPINO, CAYO JESUS. *Las Vidrieras de la Catedral de León*, León, Ediciones Leonesas, FERNANDEZ ARENAS, 1982; Id. *Las Vidrieras de la Catedral de León*, León, Everest, 1976.

³⁸ Cfr. MÂLE, Emile: *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, II, pp. 157-176.

³⁹ GOMEZ-MORENO, M. op. cit., pp. 263-264.

Yo pienso al respecto si no sería idea regia su inclusión dentro de la iconografía de las vidrieras, como lo debió de ser indudablemente la personificación de las recientes conquistas regias en Andalucía en el grupo de jinetes abanderados que cabalgan junto al rey⁴⁰.

El segundo aspecto a considerar es la figura del monarca como personificación regia dentro del templo, el cual aparece barbado y de edad madura (lo que no es muy corriente en su iconografía⁴¹), en la mano derecha lleva el cetro con el águila imperial y en la izquierda el globo terráqueo; se cubre con manto rojo de ruedas en las que luce el escudo de Castilla, contrastando con el fondo azul de las restantes vidrieras. También se figura sobre la vidriera el escudo con el águila de Suabia donde por línea materna fundamentaba el rey sus aspiraciones al sacro imperio romano germánico, tras cuyo fracaso en 1272 y la crisis del reino se aferra cada vez más a la idea de la unidad.

La idea imperial de la monarca romanovisigoda a la religiosa, personificada ésta en la figura del amigo de aquél, D. Martín Fernández, el constructor de la catedral; éste dirige su mirada hacia D. Alfonso, mientras tercia el báculo sobre el hombro izquierdo. Estas dos figuras se han realizado en el siglo XIII, como lo confirman el estilo y la iconografía⁴², mientras que el papa, que aparece al otro lado de éstas es obra del siglo XV, pudiendo identificarse a mi juicio con Nicolás V, cuya escultura campea sobre el remate del hastial norte⁴³.

En el siglo XIII aparecen documentados algunos vidrieros; se conocen como tales los nombres de Juan Pérez y Pedro Guillermo, documentado éste entre 1264 y 1279. A ellos se podrían atribuir las vidrieras de las capillas así como alguna suelta conservada parcialmente en distintos ventanales, donde se ha llevado a cabo un largo proceso de restauración.

Por todo lo que se ha venido exponiendo, España está de cara a Francia en cuanto al arte constructivo y de allí se toman modelos para la arquitectura y escultura de catedrales e iglesias, y sólo ocasionalmente se refleja algún localismo como el citado del tímpano de la puerta del Sarmental burgalesa.

Finalmente, si bien hasta ahora se ha hecho derivar estilísticamente la miniatura alfonsí de la francesa y concretamente de la escuela parisina, recientemente la Dra. Domínguez Rodríguez propone una filiación suritálica de la corte de Manfredo, el hijo sucesor de Federico II, lo que abre sin duda nuevos caminos a propósito de la universalidad de este monarca interesado por todos los «saberes» humanos⁴⁴.

⁴⁰ GOMEZ RAMOS, R. op. cit., p. 179.

⁴¹ SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: *Los retratos de los Reyes de España*, con la colaboración de José Manuel Pita Andrade. Prólogo del Duque de Alba, Barcelona, Omega, 1948, p. 48.

⁴² GOMEZ-MORENO, M. op. cit., pp. 262-264; el Dr. Nieto Alcaide comparte la misma opinión.

⁴³ FRANCO A. La obra escultórica de Maestre Jusquín en León. *Goya*. 1979. n.º 152.

⁴⁴ DOMINGUEZ RODRIGUEZ, Ana: «Filiación estilística de la miniatura alfonsí», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, vol. I, pp. 345-358, frente a la opinión que aboga por la influencia miniaturística de la escuela de París, como GUERRERO LOVILLO, José: *Las Cantigas*. Estudio arqueológico de sus miniaturas», Madrid, 1949 a quien sigue SANCHEZ CANTON, F.J. «La vida en España en los tiempos del Rey Sabio», *Arbor*, 1949, t. XIV, n.º 45-48, sept.-oct., pp. 471-478. Vid nota 3 del citado artículo de la Dra. Domínguez donde analiza la problemática de la cuestión.