



## Tradición e innovación artísticas en Castilla en el siglo XIII

Rafael Cómez Ramos  
Universidad de Sevilla

Dentro de la perspectiva en que se han concebido estas conferencias <sup>1</sup>, hemos de enfrentar las figuras de los dos monarcas, padre e hijo, Fernando III el Santo y Alfonso X el Sabio, destacando los aspectos tradicionales o innovadores de su regia munificencia dado que se trata de dos de los más espléndidos mecenas de la Edad Media española.

El vasto panorama de las empresas artísticas de ambos soberanos nos presenta la tentación de desarrollar en extensión todo lo que significó su generoso mecenazgo en los reinos de Castilla, León, Jaén, Córdoba, Sevilla y Murcia, sin embargo, por razones de tiempo y espacio, limitaremos nuestra exposición a lo que fueron las viejas capitales de Burgos y León, con objeto de

<sup>1</sup> III Semana de Estudios Alfonsíes: *Fernando III- 1217- 1252 –1284- Alfonso X. 750 Aniversario. Permanencias e innovaciones*, Cátedra Alfonso X el Sabio, Puerto de Santa María, 2002.

presentar obras artísticas realizadas durante ambos reinados que nos induzcan a una reflexión sobre los aspectos de permanencia e innovación en el arte hispano del siglo XIII.

## I

El desarrollo del arte en Castilla en el siglo XIII no se explica si no consideramos previamente la vinculación de la casa real castellana con la francesa. La reina de Francia, Blanca de Castilla, madre de Luís IX el Santo y tía de Fernando III el Santo, había promovido la construcción de algunos edificios del gótico radiante que ha sido conceptualizado como “estilo de la corte de San Luís”<sup>2</sup>. Más tarde, Fernando III el Santo, después de fallecer su esposa Beatriz de Suabia, madre de Alfonso X, contraerá nuevas nupcias con la francesa Juana de Ponthieu, pariente de Luis IX. Con todo ello, la relación de ambas familias reales continuaría pues el infante Fernando de la Cerda, heredero de Alfonso X, se casó con Blanca, hija de San Luís<sup>3</sup>.

Estas relaciones familiares tuvieron su correlato en el ámbito político y económico y, obviamente, su influjo en la esfera artística. Así pues, el espíritu de la corte francesa donde imperaba el mejor arte gótico de la Isla de Francia fue el modelo a seguir por la corte castellana, si bien la extraordinaria personalidad de Alfonso el Sabio no fue nunca ajena a la sutil belleza del arte islámico. Gracias a la conquista de las más importantes ciudades andaluzas y su rica aportación económica a la corona castellana se concluirían las obras de las catedrales de Burgos y Toledo, en lo fundamental, comenzándose la edificación

<sup>2</sup> R. Branner, *Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965.

<sup>3</sup> M. González Jiménez, “Alfonso X, rey de Castilla y León (1252-1284)” in J. Montoya y A. Domínguez (Coord.), *El scriptorium alfonsí: De los libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”* Madrid, 1999, pp. 1-15. Véase también del mismo autor su biografía *Alfonso X el Sabio (1252-1284)*, Palencia, 1993, y “El infante don Fernando de la Cerda. Biografía e itinerario” in M.J. Alonso García et alii (eds.), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (Estudios sobre Hagiografía, Mariología, Épica y Retórica)*, Granada, 2001, p. 533.

de la catedral de León y el inicio de la frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela.

Entre 1256 y 1258 se iniciaron las obras de transformación de la basílica de Santiago, que comenzaron por la ampliación de la cabecera al igual que ocurrió en las catedrales francesas de Cambrai, Coutances, o Le Mans, permitiendo el uso del templo románico ya que estas obras tenían lugar en el exterior. El conocimiento que tenía el arzobispo don Juan Arias de las nuevas realizaciones artísticas francesas y castellanas, así como la favorable coyuntura económica propiciada por las recientes conquistas andaluzas, impulsaron su proyecto de adaptación de la vieja basílica compostelana al gusto de la moda francesa de los nuevos tiempos del gótico <sup>4</sup>.

Ciertamente, la indudable repercusión artística del gótico burgalés se debe no sólo a la calidad de los maestros que laboraban en los talleres de la catedral de Burgos sino también al efecto de larga duración de aquellos otros talleres que edificaban la próxima iglesia abacial de Las Huelgas Reales desde las dos primeras décadas del siglo XIII <sup>5</sup>. En ambas construcciones se demuestra el papel decisivo que desempeñó la región del Loira en la transmisión del arte gótico del norte de Francia hasta España, con lo cual contemplamos los evidentes nexos de unión del gótico castellano con el gótico europeo.

Las estructuras arquitectónicas fundamentales de la catedral de Burgos –terminadas ya en 1260– habían seguido el modelo del núcleo catedralicio de Bourges cuya portada occidental de arcaturas ciegas horizontales tuvo larga descendencia no sólo en el Suroeste de Francia por el Camino de Santiago sino también en la arquitectura española a través de Burgos. El primer maestro de la catedral de Burgos, anónimo, formado en el taller de Bourges, antes de pasar a España con un grupo de canteros, debió de trabajar en la construcción de la cabecera de San Martín de Tours, según sostiene Henrik Karge <sup>6</sup>, pues así

<sup>4</sup> J. Puente Míguez, “La frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela ¿eslabón perdido en las relaciones artísticas entre Francia y España en el siglo XIII?” in CH. Freigang (herausg.), *Gotische Architektur in Spanien* (Kolloquium Universität Göttingen 1994), Frankfurt, 1999, pp. 42-43.

<sup>5</sup> E. Lambert, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp.248-273.

<sup>6</sup> H. Karge, *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts, französische Hochgotik in Kastilien und Leon*, Berlín, 1989, pp.231-233.

lo evidencia tanto la forma de las ventanas de la parte superior de los muros en Burgos como el tema de las ligaduras longitudinales de las bóvedas, difundido en el ámbito anglo-normando y transmitido a Burgos a través de la región del Loira gracias al importante factor de intercambio de ideas y productos que significaba la “Vía Turonensis” –vía norte del Camino de Santiago– la cual partiendo de Tours pasaba por Burgos (fig. 1).

En consecuencia, diseños arquitectónico franceses fueron utilizados en nuestro país con poca diferencia de tiempo respecto al vecino ya que la erección de la cabecera de San Martín de Tours, antes de 1220 y hacia 1250, se realizaba poco antes del comienzo de la catedral de Burgos<sup>7</sup>. Por lo tanto, durante los cuarenta años en que se terminaron las obras fundamentales en Burgos existió un flujo de creación arquitectónica entre los dos países, permitiendo que canteros castellanos aprendieran nuevas técnicas y, sobre todo, copiaran aquellos diseños venidos de Francia (figs. 2, 3 y 6). Como prueba de lo que afirmamos hemos de mencionar las bóvedas de crucería con ligaduras longitudinales (fig. 4) que alcanzaron una difusión especial en la geografía peninsular desde el entorno burgalés con singulares ejemplos en Castro Urdiales (Santander), Sasamón (Burgos), Grijalba (Burgos), Villalcázar de Sirga (Palencia), Piedra (Zaragoza), y las iglesias de San Miguel en Córdoba y Santa Ana en Sevilla<sup>8</sup>.

El segundo maestro de la obra de la catedral de Burgos fue el maestro Enrique quien se habría formado en los talleres de Reims y conocía bien el gótico radiante parisino (1240-1250), como evidencia el estilo de las fachadas de los brazos del crucero y la del hastial principal si bien el alzado recuerda la catedral de Bourges (fig. 5). Este maestro que se encarga de la segunda fase constructiva del templo, que culmina con su consagración en 1260, será también quien tome la dirección de la catedral de León, estando al frente de ambos talleres hasta su fallecimiento en 1277, cuando le sucede en el cargo Juan Pérez, que fue asimismo maestro de las obras de las dos grandes catedrales<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> H. Karge, “La cathédrale de Burgos. Organisation et technique de la construction” in R. Recht (coord.), *Les batisseurs des cathedrales gothiques*, Strasbourg, 1989, pp. 139-163.

<sup>8</sup> H. Karge, *Die Kathedrale von Burgos...*, p. 201.

<sup>9</sup> R. Cómez Ramos, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1977, p. 69.

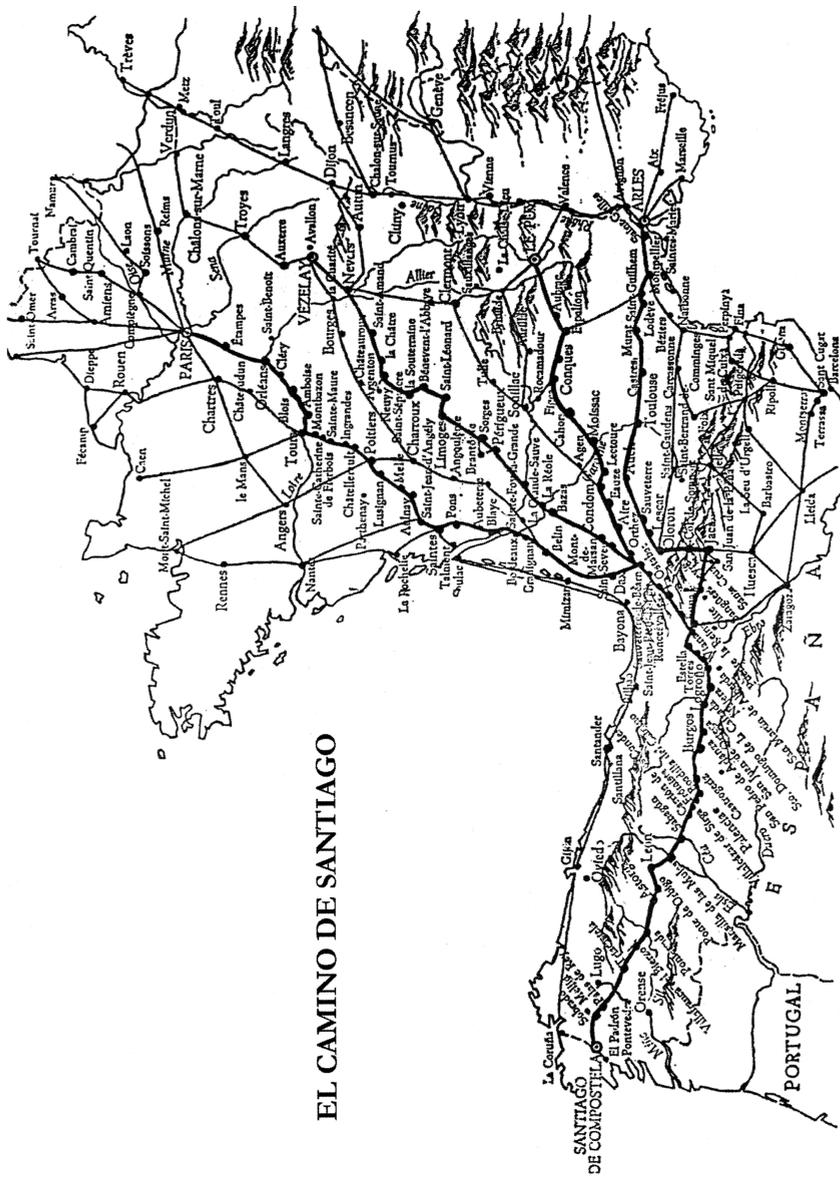


Figura 1: Mapa del Camino de Santiago

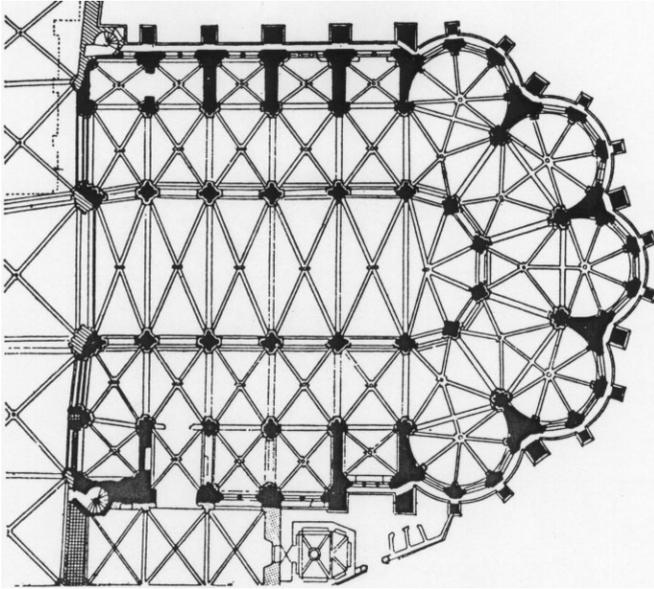


Figura 2. Cabecera de la basílica de San Martín de Tours.

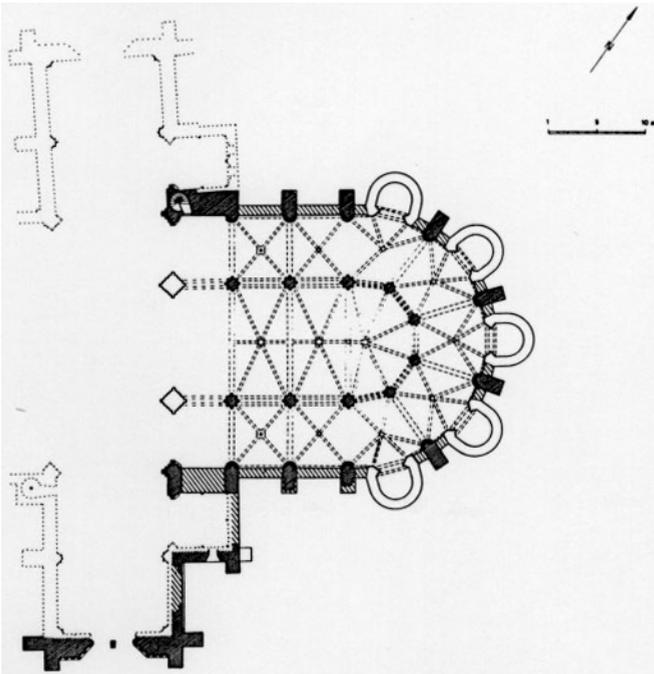


Figura 3. Planta de la catedral de Burgos en su primera fase (Karge).

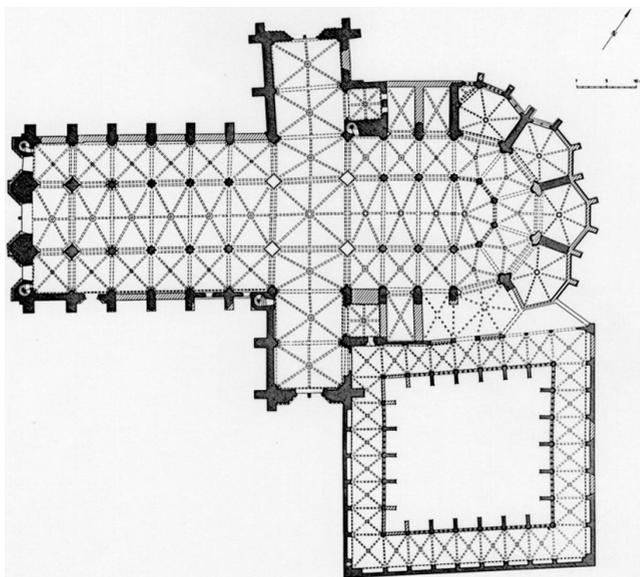


Figura 4. Planta de la catedral de Burgos en su segunda fase (Karge).

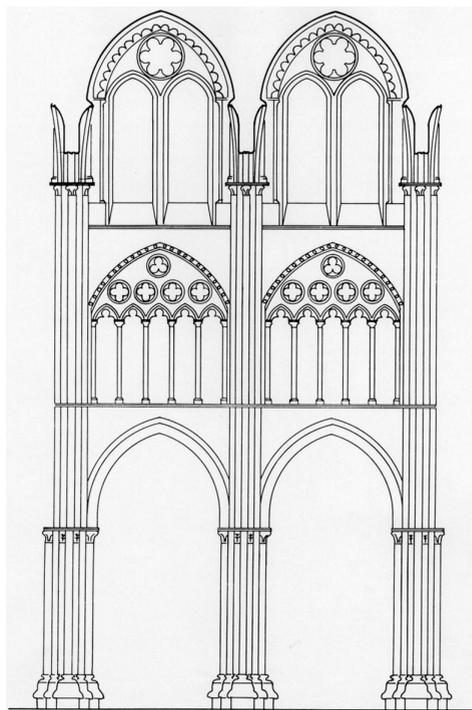


Figura 5. Alzado de la catedral de Burgos.

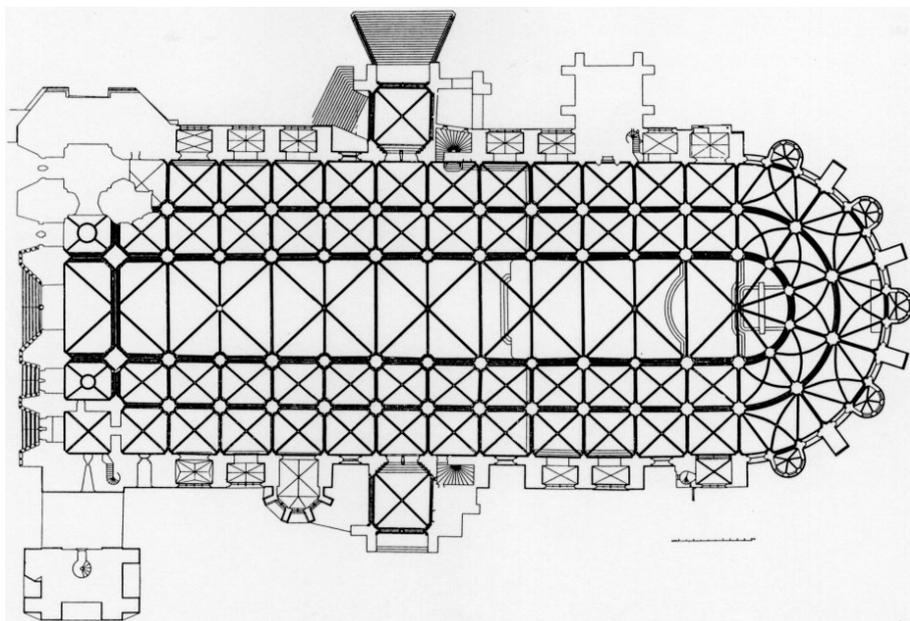


Figura 6. Planta de la catedral de Bourges.

Cuando alrededor de 1275 se decide la transformación y ampliación de las capillas absidales de la catedral de Burgos se adopta el modelo de Santiago de Compostela (fig. 7), coincidiendo con el cese de actividad en el taller santiagoés hacia 1276, debido a la nueva situación económica, circunstancia a la que se une la muerte de Enrique, maestro de la catedral de Burgos, como ha señalado Puente Míguez<sup>10</sup>. Tras el fallecimiento del arzobispo don Juan Arias en 1266, Alfonso X se incauta de los fondos de la sede arzobispal vacante para apoyar su candidatura al sacro Imperio Romano Germánico y sus nuevas campañas andaluzas, y decae económicamente la “Obra nueva de Santiago” que había alcanzado hasta la base de los ventanales en todo su perímetro, abandonándose definitivamente hacia 1280<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> J. Puente Míguez, *op.cit.*, p.47

<sup>11</sup> J. Puente Míguez, *ibidem*, p. 50. Véase también del mismo autor, “La catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1260)”,

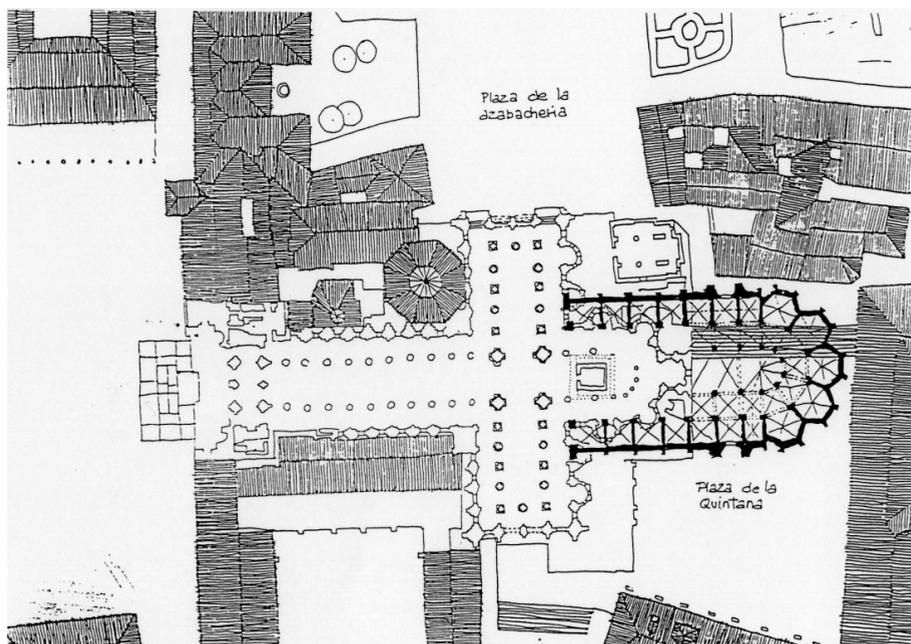


Figura 7. Planta de la catedral de Santiago de Compostela (Puente Míguez).

En cuanto a la escultura monumental de esta catedral de Burgos hay que destacar que hacia 1257, es decir, dentro de esta segunda fase constructiva del templo, estaban ya terminadas sus tres portadas pues Alfonso X mandó trasladar a las puertas de la ciudad el mercado que se celebraba frente a la Puerta del Perdón (fig. 8) y que afeaba el lugar<sup>12</sup>. Esta fachada quedó completamente transformada pero queda de ella el testimonio del grabado publicado por Ponz

*Compostellanum*, XXX, 1985, pp. 245-275, y “Catedrales góticas e iglesias de peregrinación: La proyectada remodelación de la basílica compostelana en el siglo XIII y su incidencia en el marco urbano” in *Los Caminos y el Arte, VI Congreso Español de Historia del Arte CEHA, 1986, t. II*, Universidad de Santiago, 1986, p.124.

<sup>12</sup> R. Cómez Ramos, *op.cit.*, p.73. Véase también M.González Jiménez, “Itinerario de Alfonso X, rey de Castilla y León: 1252-1257” in C.M. Reglero de la Fuente, *Poder y sociedad en la Edad Media hispánica. Estudios en homenaje al profesor Luis Vicente Martín*, t.2, Valladolid, p.7.

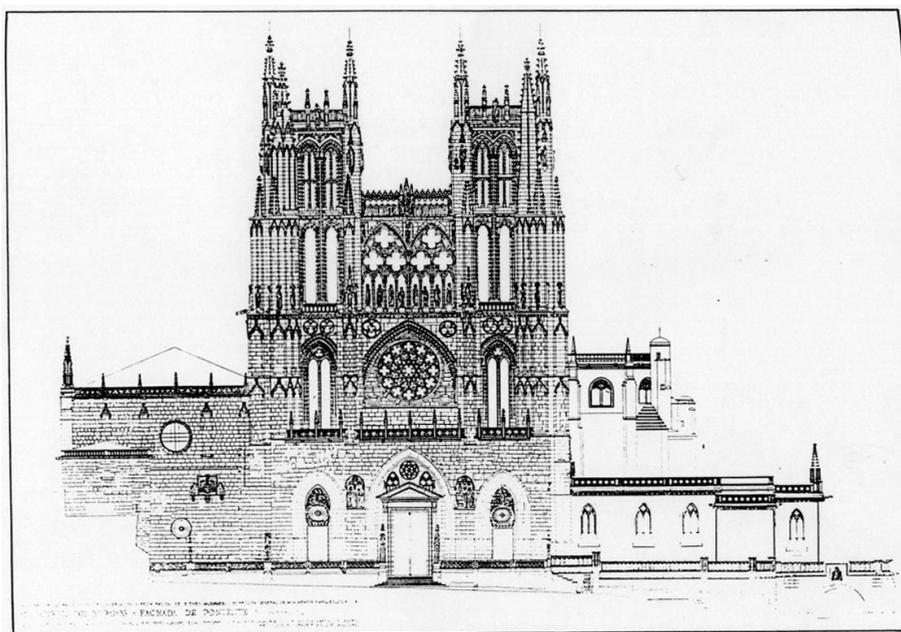


Figura 8. Fachada occidental de la catedral de Burgos (Iglesias Rouco).

en 1786<sup>13</sup>. La portada meridional o del Sarmental se culminó bajo el reinado de Fernando III y por su calidad ha sido comparada con la obra del maestro del “Beau Dieu” de Amiens mientras que la portada septentrional o de la Coronería se realizó bajo el reinado de Alfonso X, habiéndose atribuido por analogías estilísticas al maestro Enrique, quien trabajó también en la catedral de León (fig. 9). Esta portada sigue el mismo esquema que la del Sarmental, diluyéndose la severidad y el rigor clasicista de aquella aun cuando se represente iconográficamente el Juicio Final. Tanto el Cristo Juez como la Virgen intercesora adoptan una aptitud amable, casi risueña, propia del gótico pleno de la segunda mitad del siglo XIII<sup>14</sup>.

Respecto a las esculturas del claustro señalaremos que ocupan un lugar significativo en el desarrollo del arte europeo de su tiempo. Son obras que

<sup>13</sup> A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1947, t. XII, carta II, p.1035.

<sup>14</sup> Rafael Cómez Ramos, *op.cit.* pp. 66-73.

pueden parangonarse con las parejas de Ekkehard y Uta en Naumburgo, Heinrich y Cunegunda en la catedral de Bamberg o el famoso caballero de la misma catedral, que han sido consideradas obras maestras de la escultura medieval europea. Este taller comenzaría a trabajar hacia 1260, fecha de la consagración de la catedral, encargándose también de las esculturas de las torres<sup>15</sup>. El grupo de cuatro personajes que se distribuyen en dos parejas en torno a los baquetones del pilar noroeste, que han sido interpretados como infantes forman una composición de contenido dinamismo cuyos caracteres estilísticos pueden relacionarse con los reyes de la fachada norte de la catedral de Reims. En el muro frontero aparece la famosa pareja del rey ofreciendo el anillo matrimonial a la reina, que después del estudio de Regine Abegg<sup>16</sup> podemos considerar como Fernando III y Beatriz de Suabia ya que contrajeron matrimonio en 1221 en la vieja catedral románica de Burgos, dos años antes que el obispo don Mauricio, que había sido encargado por el rey de ir a buscar a la novia a Alemania, colocase la primera piedra de la catedral gótica<sup>17</sup>.

Asimismo, la figura aislada de un rey en cuya corona resalta una ornamentación islámica, de carácter mudéjar, podría ser la de Alfonso X aunque no

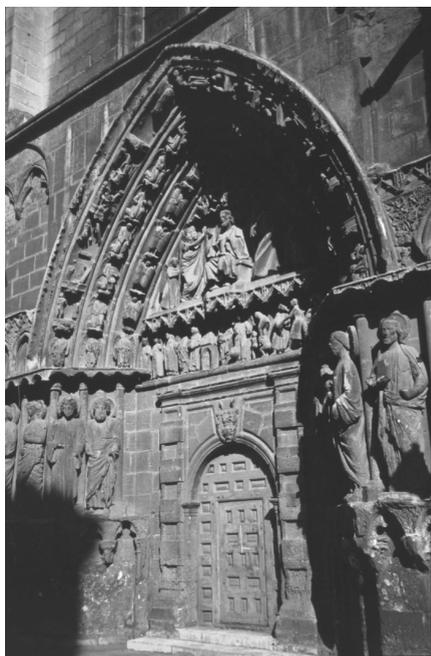


Figura 9. Portada de la Coronaría de la catedral de Burgos.

<sup>15</sup> Rafael Cómez Ramos, *ibidem*, pp. 165-171.

<sup>16</sup> R. Abegg, *Königs und Bischofsmonumente: die Sculpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich, 1999, pp. 121-123.

<sup>17</sup> H. Karge, "La cathédrale de Burgos. Organisation et technique...", p. 139.

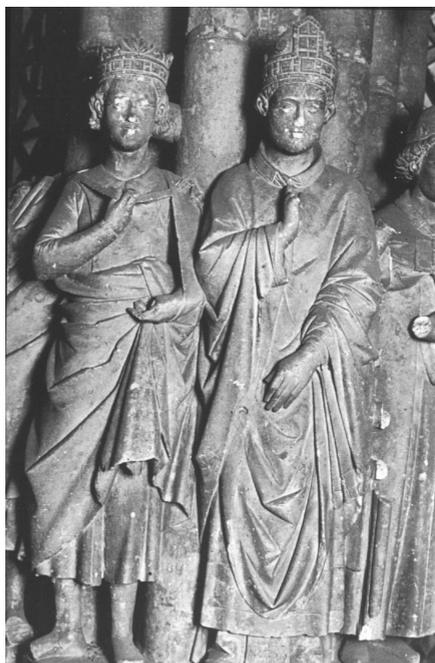


Figura 10. Grupo escultórico de Fernando III y el obispo don Mauricio en el claustro de la catedral de Burgos.



Figura 11. Estatua de Alfonso X en el claustro de la catedral de Burgos.

posee atributos que permitan identificarlo plenamente (fig. 11). Sin embargo, las figuras de un rey y un obispo en el pilar sudeste pueden ser probablemente las de Fernando III y el obispo don Mauricio, fundadores del templo (fig. 10). Así pues, el claustro se convierte en una galería viviente de reales personajes en cuyo pórtico de la Anunciación se ostentan los escudos de Castilla y de León. Finalmente, las esculturas de las torres que interpretamos como los ocho reyes de Castilla y León desde Fernando I a Alfonso IX, padre de San Fernando en tanto que en los cuerpos salientes se representan a Enrique I (torre Sur) y a su hermana y tutora doña Berenguela que, proclamada reina, renuncia en su

hijo Fernando III<sup>18</sup>, parece a Angela Franco Mata<sup>19</sup> mucho más sensato que considerarlas la parentela bíblica de Cristo y los reyes de Judá, siguiendo el modelo francés, según opinaba Deknatel<sup>20</sup>, con lo que culmina este extraordinario programa iconográfico destinado a glorificar a ambas dinastías, ahora unidas.

## II

No lejos de aquel taller catedralicio, a escasa distancia se laboraba aún en la edificación del monasterio de las Huelgas Reales (fig. 12). Fundado en 1187 por Alfonso VIII y su esposa Leonor de Inglaterra, gozaba de una situación de privilegio, no dependiendo del obispado burgalés y gozando de posición autónoma como cabeza de todos los monasterios de monjas cistercienses del reino. Fue una obra de larga duración a partir de un anterior edificio mientras que la iglesia abacial no se comenzó hasta los años veinte del siglo XIII. Sin embargo, muy pocas partes del edificio se pueden datar después del acto fundacional. Las formas arquitectónicas de la iglesia nos remiten a las mismas fuentes de la catedral de Burgos: el abovedamiento de las capillas del crucero, por ejemplo, muestran las trompas nervadas angulares típicas del gótico angevino, que pueden constatarse en la sacristía de la iglesia de Sainte Radegonde de Poitiers y en la capilla de Saint Jean de Amboise<sup>21</sup>, apareciendo después en la catedral de Burgos (fig. 13) y llegando, más tarde, al último piso de la torre de don Fadrique en Sevilla<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> R. Cómez Ramos, *op.cit.*, p. 167.

<sup>19</sup> A. Franco Mata, "Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León", *Norba*, VII, 1986, p. 76.

<sup>20</sup> F. Deknatel, "The thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon", *The Art Bulletin*, XVII, 1935, p.288.

<sup>21</sup> H. Karge, "Die königliche Zisterzienserinnenabtei las Huelgas de Burgos und die Anfänge der gotischen Architektur in Spanien" in Ch. Freigang, *op.cit.*, p. 33.

<sup>22</sup> R. Cómez Ramos, *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974, pp. 136-137; ídem, "La introducción en Sevilla del arte europeo: la torre de don Fadrique" in *Sevilla 1248. Congreso Internacional conmemorativo de la conquista de Sevilla por Fernando III*, Madrid, 2000, pp.661-684.



monasterio hasta concluir la construcción del templo gótico, que no se iniciaría hasta la década de 1220, y junto al cual se sitúan la sala capitular y el llamado “claustro de San Fernando”<sup>23</sup>.

Este claustro abría al patio por arcos apuntados sobre columnas con capiteles de “crochet”, habiéndose macizado con un muro en una reforma del siglo XVII. Su tradicional denominación es un dato importante para adscribirlo al reinado de este monarca, según Torres Balbás<sup>24</sup>, quien databa sus yeserías entre 1230 y 1260. Evidentemente, estas yeserías que forman redes de rombos curvilíneos, círculos entrelazados y arcos entrecruzados en los que pulula una extraordinaria fauna compuesta por pavos reales, águilas, osos, venados, dromedarios, peces, grifos y otros animales fantásticos en los que quedan restos de policromía (fig. 14), presentan las características estilísticas de la última fase del arte almohade y poseen un carácter más alegre y menos austero que las otras yeserías próximas de la capilla de la Asunción, pertenecientes a la primera fase.



Figura13. Bóveda del último piso de la torre de don Fadrique en Sevilla.

<sup>23</sup> E. Lambert, *op. cit.*, pp. 189-195; L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica*, “*Ars Hispaniae*”, VII, Madrid, 1952, pp. 97-103; J. González, “Un arquitecto de las Huelgas de Burgos”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1947, pp.47-50; L. Torres Balbás, *Arte almohade. Arte nazarí. Arte Mudéjar*, “*Ars Hispaniae*”, IV, Madrid, 1949, p. 370; M.C. Muñoz Párraga, *Monasterios de monjas cistercienses*, Madrid, 1992, pp 18-24. La reina Beatriz, esposa de San Fernando, fundó el monasterio de Matallana en 1228, hoy destruido, cuya planta seguía el modelo de Las Huelgas. Véase F. Antón, “Monasterios medievales de la provincia de Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1922-1923, pp. 160-205.

<sup>24</sup> L. Torres Balbás, “Las yeserías recientemente descubiertas en Las Huelgas de Burgos”, *Al-Andalus*, VIII, 1943, pp. 21-66.

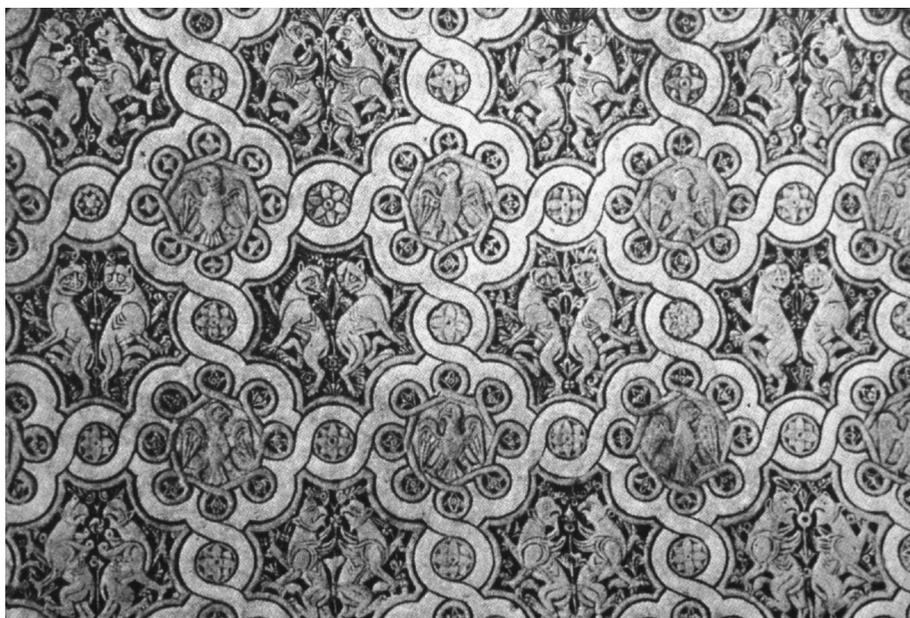


Figura 14. Yeserías del claustro de San Fernando en el monasterio de las Huelgas.

Pudieron ser realizadas por artistas procedentes de Córdoba o de Sevilla, después de conquistadas por Fernando III en 1236 y 1248, respectivamente. Torres Balbás las databa a partir de 1230 por estar realizadas en el momento en que ya estaba cubierto el claustro coincidiendo con el cierre de las primeras bóvedas de la nave central de la iglesia en cuyas claves aparecen castillos y leones, testimonio indiscutible de que se cerraron después de 1230, fecha de la unión de los reinos, igual que aparecen también dichos escudos en las yeserías de los capiteles del cercano Hospital del Rey, derribado en 1910<sup>25</sup>.

Distinto carácter tienen las yeserías de la capilla de Santiago, muy retirada del claustro de San Fernando, al fondo de “las Claustrillas”, próxima a la huerta y que datan de 1275, según una inscripción de yeso en letra gótica sobre finos atauriques, organizándose la decoración a través de polígonos estrellados y

<sup>25</sup> L. Torres Balbás, *op.cit.* p. 63, y del mismo autor, “El Hospital del Rey, en Burgos”, *Al-Andalus*, IX, 1944, p.196.

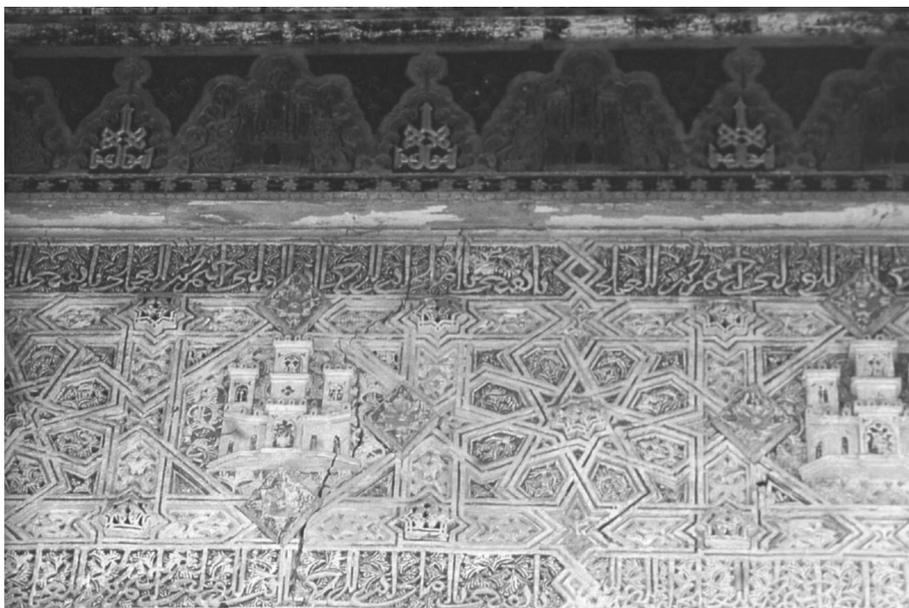


Figura 15. Yaserías de la capilla de Santiago en el monasterio de las Huelgas.

red de lacería en la que se insertan los castillos heráldicos, sin la variedad y la gracia de composición de las yaserías del claustro de San Fernando y que son relacionables con las que decoran los muros de la Capilla real alfonsí de la Mezquita catedral de Córdoba. Por tanto, estas últimas de la capilla de Santiago corresponden al reinado de Alfonso X (fig. 15) y, tal vez, fueron realizadas por algunos de aquellos doce “moros forros sus oficiales” exentos de todo pecho, servicio y pedido, que moraban todavía en el monasterio en 1304<sup>26</sup>.

Aun cuando respecto a la catedral de León no podamos determinar una filiación concreta, es claro que su comitente deseaba un edificio que fuera semejante a aquellos que disfrutaban la casa real francesa y que podía situarse entre la catedral de Reims y la abadía de Saint Denis (fig. 16). En efecto, la planta y las tracerías nos remiten a Reims mientras que la fachada principal enmarcada por las dos torres recuerda a Saint Denis y, sobre todo, a las fachadas

<sup>26</sup> L. Torres Balbás, “Las yaserías...”, pp. 44-45, y pp. 63-64.

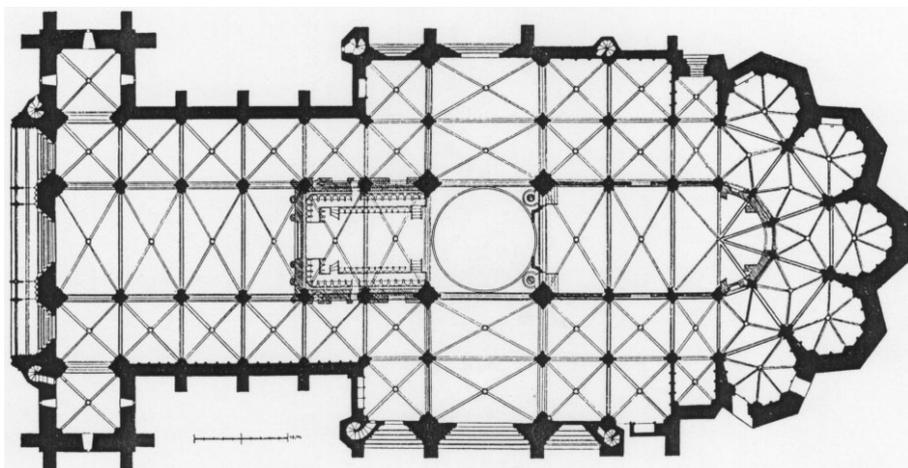


Figura 16. Planta de la catedral de León.

de sus transeptos con sus grandes rosetones, en lo que Peter Kurmann ha llamado recientemente “más francés que en Francia”<sup>27</sup>. Por lo tanto, en León se realizaron las más modernas experiencias arquitectónicas que se habían llevado a cabo en la Isla de Francia, resultando finalmente una suma total de los avances del gótico francés aunque no podamos establecer un modelo concreto (fig. 16 y 17).

Desde un principio estará presente la munificencia del Rey Sabio en esta magna empresa. Habiendo subido a la silla episcopal de León en 1254 el prelado Martín Fernández, notario real, gran amigo y protegido de Alfonso X, la obra contará con grandes beneficios. Al año siguiente le concedía territorios en Peñamián y Castrotierra para que se aprovechara la madera de sus árboles en la construcción. Más tarde, en 1258, le cedería todas las tercias reales y diezmos del obispado que se pagaban al rey con objeto de que se condonaran las deudas contraídas al iniciarse las obras. No obstante, en 1277, con voluntad de facilitar la conclusión de las obras, eximió de impuestos a veinte canteros,

<sup>27</sup> P. Kurmann, “Französischer als in Franreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von Leon” in Ch. Freigang, *op.cit.*, pp.105-118.

un vidriero y un herrero además de librarlos del servicio militar y otras cargas que conllevaban los gastos de guerra, es decir, lo que conocemos como fonsado y fonsadera<sup>28</sup>.

Por lo que respecta a la escultura de este taller es obvio que aquí se usaron también bocetos procedentes de los talleres franceses de Amiens y Reims como hemos visto en la obra de Burgos. La catedral de León, en la que intervino decisivamente el patronazgo real, fue la gran creación del maestro Enrique quien la hizo avanzar y fue identificado con el escultor llamado “maestro de la Coronería” por la talla de dicha portada de la catedral de Burgos<sup>29</sup>. Al mismo cabría atribuirle la portada occidental de la catedral leonesa.

Aquí sería esta portada de los pies la primera en realizarse, posiblemente, con posterioridad a 1260, cuando ya estaba acabada la portada de la Coronería burgalesa. Si se mantiene la hipótesis de que se trate del mismo maestro, se puede afirmar que dicho autor –al que algunos denominan maestro del Juicio Final<sup>30</sup>– es uno de los grande escultores del siglo XIII: Bajo la figura de Cristo

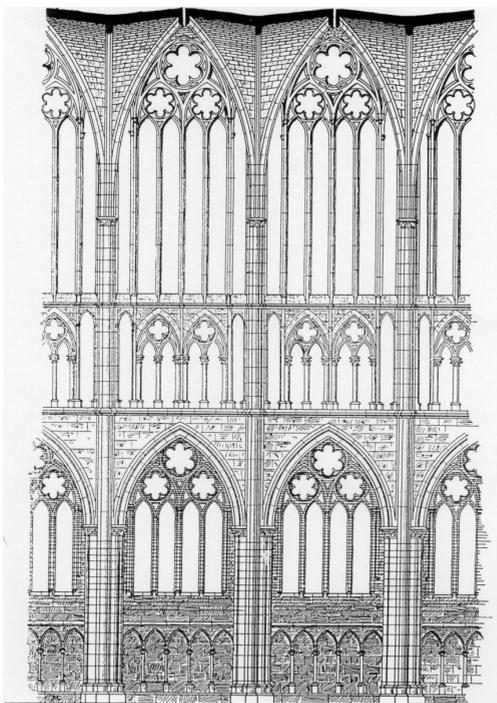


Figura 17. Alzado de la catedral de León.

<sup>28</sup> R. Cómez Ramos, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, pp. 76-80. Véase también M. Valdés et alii, *El arte gótico en la provincia de León*, León, 2001, pp. 47-78.

<sup>29</sup> A. Durán Sanpere, *Escultura gótica*, “Ars Hispaniae”, VIII, Madrid, 1956, p. 55.

<sup>30</sup> M.A. Franco Mata, *Escultura gótica en León*, León, 1976, pp. 107-124 y 361-381 y de la misma autora, “Alfonso X el Sabio y la catedrales...”, p. 79.

Juez, se alza el ángel que pesa las almas dividiendo la composición en dos grupos: el de los bienaventurados que, animadamente, oyen la música del órgano, situándose a la derecha; y el de los réprobos que son arrojados por los demonios a las crepitantes caldera de la izquierda. Siguiendo ese eje central divisor un bello doselete, que representa a pequeña escala la propia catedral de León, cobija a la Virgen Blanca. Dentro de esta portada occidental, en la arquivolta del llamado “locum appellationis” aparece también la figura del rey impartiendo justicia.

Ciertamente, el modelo de la portada del Juicio Final se halla en la de la Coronería de Burgos aunque aquí en León, al ser mucho mayor se enriquece en detalles y diferentes escenas. Por otra parte, la portada meridional no alcanza la grandiosidad ni la calidad estética de la anterior, derivando su composición de la del Sarmental de Burgos. No obstante, la realización de estas portadas de León no pudo deberse exclusivamente a artistas extranjeros por lo que se desarrollarían modelos y patrones para que los maestros locales pudieran usarlos en el diseño de sus distintas obras <sup>31</sup>.

Por otra parte, las extraordinarias vidrieras de la catedral de León inducen a pensar en un maestro francés que aleccionara a varios discípulos españoles, dada su clara filiación con los vitrales de Chartres y Reims, como puede constarse desde las capillas absidales hasta los ventanales del cuerpo de la iglesia (fig. 17). El conjunto de las realizadas entre 1260 y 1300, fue completado en los siglos XV y XVI hasta llegar a un total de 134 ventanales y 3 rosetones <sup>32</sup>. No obstante las desgraciadas restauraciones realizadas en los siglos XIX y XX, que dificultan su estudio, representan uno de los más bellos testimonios históricos del reinado de Alfonso X y su espléndido mecenazgo <sup>33</sup>.

La claridad, concisión y simplicidad de elementos armoniosamente subordinados unos a otros, en perfecta síntesis como en un tratado de filosofía escolástica, convierten a la vidriera en el espejo en el que se refleja la sociedad de su tiempo. Así, en las capillas absidales se representan temas

<sup>31</sup> P. Kurmann, *op.cit.*, p. 105-118.

<sup>32</sup> J. Fernández Arenas, *Las vidrieras de la catedral de León*, León, 1976, pp. 25-35.

<sup>33</sup> R. Cómez Ramos, *op.cit.* pp. 178-184.

iconográficos relativos a vidas de santos mientras que en el muro Norte se muestra la temática del Antiguo Testamento con figuras de patriarcas, profetas y reyes (fig. 18). Sin embargo, en otras ventanas del mismo muro se representa un cortejo de caballeros y guerreros precedidos por el rey bajo rosetas que ostentan los escudos de Castilla y León al mismo tiempo que representan las artes liberales: gramática, retórica y dialéctica, o sea, el “trivium”; aritmética, geometría, astronomía y música, es decir, el “quadrivium”. Alfonso X igual que protegió a los vidrieros de León, eximiéndolos de impuestos, había protegido también a la Universidad de Salamanca, fundando asimismo los estudios generales de Sevilla y Murcia, donde se impartían dichas enseñanzas<sup>34</sup>.

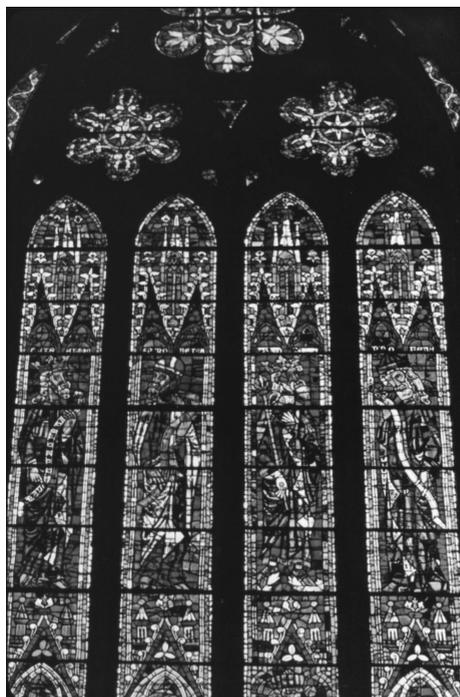


Figura 18. Vitrales de la catedral de León.

El primer ventanal de la nave mayor significa la exaltación de los tres personajes que influyeron decisivamente en la culminación de la magna obra que representaba la “Pulchra leonina”: Gregorio X, bajo cuyo pontificado se concedieron indulgencias a quienes contribuyeran con limosnas a la terminación de la obra; Martín Fernández, obispo de la diócesis, verdadero promotor; y Alfonso X, que concedió todo género de exenciones tributarias a su construcción<sup>35</sup>. Ahora bien, el rey “vicario de Dios”, al decir de las *Partidas*, aparece con manto rojo de ruedas en las que luce el escudo de Castilla, corona, cetro imperial y globo terráqueo, tal como fuera efigiado también en el panteón

<sup>34</sup> R. Cómez Ramos, *ibidem*, p. 185.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.77.



Figura 19. Alfonso X como emperador en un vitral de la catedral de León.

francesa y la española aunque todo ello fuera facilitado por el intercambio de ideas y productos que significaba la “Via Turonensis” que partiendo de Tours pasaba por Burgos hasta llegar a Santiago de Compostela. Este interés es patente en Fernando III cuando en 1221, dos años después de contraer matrimonio con Beatriz de Suabia encarga a un maestro francés que emprenda las obras de una nueva catedral que vendría a sustituir a la antigua catedral románica donde había tenido lugar su boda. Es posible que el obispo don Mauricio, después del largo viaje para recoger a la novia en Alemania, deseara una catedral como las que había visto a lo largo del camino pero es más

de Sevilla<sup>36</sup>. Aunque el sueño del imperio no se hiciese realidad, el arte que transforma la vida, eternizó aquella idea imperial en estas vidrieras de la catedral de León (fig. 18 y 19).

### III

Finalmente, después de esta exposición, podemos comprobar en qué manera el inicio de la frustrada “obra nueva” de la catedral de Santiago de Compostela así como la construcción de la iglesia del monasterio de Las Huelgas muestran el interés de la aristocracia y de los obispos por el arte francés. Este interés venía coadyuvado por las relaciones familiares entre la dinastía

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 47. Véase también M.J. Sanz, “Imagen del antiguo tabernáculo de plata, de la capilla real de Sevilla, a través de dos sellos medievales”, *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, pp. 51-6.

probable que el rey Fernando tuviese la voluntad expresa de levantar un edificio condigno a la monarquía castellana en el nuevo estilo creado en el vecino país de sus parientes. De este modo, durante su reinado se llevó a cabo la primera etapa de las obras, es decir, la más decisiva, hasta 1245, cuando se concluye la portada Norte y se hallaban terminados los dos brazos del transepto y la nave central<sup>37</sup>.

Aun cuando Karge compara el tratamiento dado a los triforios de Burgos con la organización de las superficies de los muros islámicos y mudéjares (fig. 20), esta comparación conviene más a los triforios de la catedral de Toledo, estudiados por el mismo autor en otra ocasión<sup>38</sup>.

Este influjo de la tradición islámica en la catedral toledana, perceptible en los arcos polilobulados de las ventanas del triforio parece lógico en el maestro foráneo que goza del impacto visual de los edificios mudéjares de la ciudad del Tajo. Sin embargo, a la hora de decorarse a las bóvedas del nuevo claustro de Las Huelgas, que lleva el nombre de San Fernando, se recurrió a expertos yeseros musulmanes que dotaron aquel espacio gótico de la mayor fantasía imaginable<sup>39</sup>.

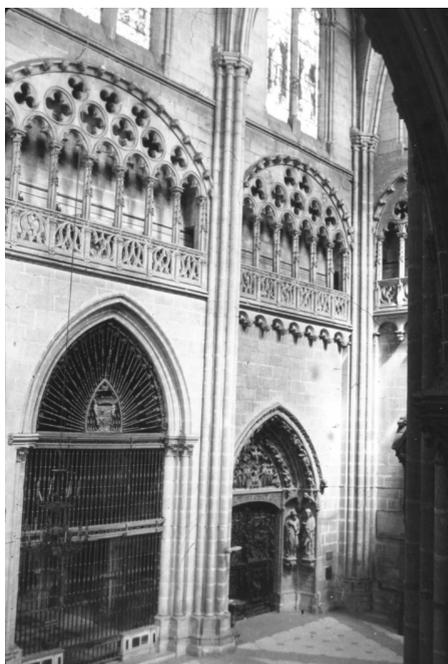


Figura 20. Triforios de la catedral de Burgos.

<sup>37</sup> H. Karge, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, p. 176.

<sup>38</sup> H. Karge, "Die Kathedrale von Toledo oder die Aufhebung der islamischen Tradition", *Kritische Berichte*, 1, 1992, pp. 16-28.

<sup>39</sup> Véase nota 24.

Por otra parte, Alfonso X terminó las obras de la nave mayor de la catedral, comenzando el desarrollo ornamental e introduciendo el programa iconográfico destinado a glorificar a la dinastía castellana. Es precisamente con la entrada del maestro Enrique en la obra cuando tiene lugar la segunda fase en el desarrollo del taller burgalés, introduciéndose las formas del gótico radiante parisino que nos remiten de la fachada Oeste de Burgos a la fachada Oeste de Notre Dame, o del rosetón Sur de Saint Denis al rosetón Sur de Burgos<sup>40</sup>. Esta fase de 1260 a 1280, coincidente también con la obra de la catedral de León, supone el más claro testimonio del gusto por las novedades del arte francés, aun cuando a este período pertenecen asimismo las yeserías de la capilla de Santiago del monasterio de las Huelgas.

Bajo el reinado de Fernando III y el comienzo de la catedral de Burgos, entra el gótico francés en Castilla aun cuando perviven la tradición románica por un lado y el arte almohade por otro, como puede constatarse en el monasterio de Las Huelgas. Durante el reinado de su hijo Alfonso X, se mantienen ambas tendencias si bien en este reinado tendrá lugar el máximo desarrollo del gótico radiante de la Isla de Francia, que tiene su mejor exponente en la personalidad de Enrique, maestro en los talleres de Burgos y de León, a partir del cual avanza la obra burgalesa y se realizan sus espléndidos programas escultóricos, siendo también el artífice creador de la catedral de León, la más francesa de todas las españolas. Por otra parte, surge el arte mudéjar en toda plenitud, conjugándose con las formas góticas y tendrá su máximo desarrollo en tierras andaluzas.

A medida que Castilla avanza por el territorio de Al-Andalus, el arte cristiano va asimilando al arte musulmán y es mayor el índice de aceptación de las formas y contenidos del arte de los vencidos, en otras palabras, un mayor número de mudéjares se va incorporando a las obras de construcción. El castillo de Santa Catalina en Jaén o “Castillo Nuevo” para distinguirlo del “Viejo” o musulmán, desaparecido y situado donde se encuentra el parador de turismo actual<sup>41</sup>, considerado como obra de Fernando III, debió de ser terminado ya

<sup>40</sup> H. Karge, *La catedral de Burgos ...*, p. 205.

<sup>41</sup> P. Galera, “Jaén gótica” in J. Fernández López (coord.), *Andalucía, “La España gótica”*, Madrid, 1992, p. 145.



Figura 21. Castillo de Santa Catalina en Jaén.



Figura 22. Yaserías de la capilla del castillo de Santa Catalina en Jaén.

en tiempos de Alfonso X, como intuyó Amador de los Ríos<sup>42</sup>. En efecto, la capilla de Santa Catalina, cuya bóveda está recubierta de yasería con los escudos de Castilla y León entre arcos polilobulados, muestra en las figuras de los leones la asimilación del arte nazarí en unos leones que recuerdan a los de la Alhambra (fig. 21 y 22). Así pues, es en el reinado de Alfonso X cuando se desarrollan todas las novedades artísticas que se habían asomado al reinado de su padre, Fernando III. Cuando consideramos el nivel alcanzado por las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio podemos comprobar que el arte gótico alcanzó en sus dominio un desarrollo y esplendor inusitado a diferencia de otros reinos hispánicos. En Portugal se introdujo a expensas de la orden cisterciense y el

<sup>42</sup> R. Amador de los Ríos, “Monumentos de la ciudad de Jaén”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX, 1905, p. 181.

claustro de la catedral de Lisboa se terminaba a fines del siglo XIII, en los días del rey don Dionís<sup>43</sup>. Algo similar ocurría en Cataluña respecto a la catedral de Lérida y los monasterios de Poblet y Santes Creus y su decisiva influencia que impide la introducción de las nuevas formas francesas. La obra más moderna sería la fachada de la catedral de Tarragona, que se termina ya en el siglo XIV<sup>44</sup>. Aún más lenta es la entrada del gótico en Aragón donde predomina la mano de obra mudéjar en las catedrales de Tarazona, Zaragoza y Teruel y cuyas formas artísticas resultan menos evolucionadas que sus contemporáneas de Burgos y León<sup>45</sup>. Asimismo, Navarra se incorporó tardíamente al gótico, adquiriendo su mayor actividad durante el siglo XIV<sup>46</sup>.

En cuanto a la escultura lo más importante es la portada de santa María la real de Olite, que se termina un cuarto de siglo después de la muerte de Alfonso el Sabio. En Tarragona, la portada principal de la catedral realizada por Bartomeu a fines del siglo XIII, supone la introducción del gótico francés en Cataluña. Finalmente, por lo que respecta a la pintura no hallamos nada semejante a las vidrieras de la catedral de León ni a la producción del “scriptorium” alfonsí (fig. 23). La miniatura quedaba recluida en los monasterios, aferrada a la tradición de los Beatos de estilo románico tardío y protogótico sin preocuparle demasiado las novedades introducidas por la escuela de París<sup>47</sup>.

Ciertamente, ningún otro monarca europeo del siglo XIII desempeñó un papel de mecenazgo semejante. Se le ha comparado, a veces, con su tío, el emperador Federico II, que murió en 1250, dos años antes que Alfonso comenzara a reinar. Ahora bien, el “renacimiento” cultural introducido por Federico II Hohestaufen en el Sur de Italia tuvo, tanto en la arquitectura como en la escultura, el peso de la tradición clásica del mundo antiguo siempre viva en aquel

<sup>43</sup> P. Pereira, *Historia da Arte Portuguesa*, 1º v., Lisboa, 1995, p. 49 y 377-380.

<sup>44</sup> J. Sureda (coord.), *Cataluña, “La España gótica”*, Madrid, 1987.

<sup>45</sup> G. Borrás, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985.

<sup>46</sup> J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía en Navarra (1328-1425)*, Pamplona, 1987.

<sup>47</sup> M.D. Llorens González, “La miniatura monacal y catedralicia en los reinos de Alfonso X el Sabio”, *Fragmentos*, 2, 1984, pp. 47-57. Para una visión de conjunto sobre la miniatura alfonsí, con bibliografía general, véase A. Domínguez Rodríguez, *La miniatura en la corte de Alfonso X*, Madrid, 1992.

solar<sup>48</sup>. No posee Castilla nada semejante a la clasicista Puerta de Capua, de resabios imperiales romanos. Y aun cuando el Castello Ursino de Catania, el Castello Maniace de Siracusa o el famoso Castel del Monte, estuviesen dotados del confort de los sistemas hidráulicos árabes, su tipología es muy diferente a la de los palacios alfonsíes donde se aprovecharon estructuras islámicas subsistentes, añadiéndoles otras nuevas góticas a la moda de la Isla de Francia. En lo tocante a la miniatura, la producción del “scriptorium” alfonsí supera con mucho al tratado de cetrería *De arte venandi cum avibus* de Federico II o la Biblia de su hijo Manfredo, aunque ambos monarcas se hayan ocupado igualmente de la traducción de textos árabes a lenguas occidentales.

No consideramos que aquél haya sido su modelo ni que tengamos que buscarle ningún modelo. Joaquín Yarza ha afirmado que la figura de Alfonso X es “demasiado excepcional para considerarla modélica” entre otros reyes promotores de las bellas artes<sup>49</sup>. En efecto, sobrepasa el modelo de mecenas porque supera a todos los de su tiempo.

Hay que tener en cuenta su extraordinaria y compleja personalidad, preocupada por todos los saberes y animada de un espíritu enciclopédico y universal, para comprender sus vastas y variadas realizaciones. Hace años demostramos



Figura 23. Miniatura de las *Cantigas de Santa María*: la enfermedad del rey Alfonso.

<sup>48</sup> A. Di Stefano y A. Cadei, *Federico e la Sicilia dalla terra a la corona*, 2ª ed., Catálogo de la Exposición 1994-1995, 2 v., Palermo, 2000. Para el desarrollo del arte gótico en Italia véase J. White, *Arte y arquitectura en Italia (1250-1400)*, Madrid, 1989.

<sup>49</sup> J. Yarza, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid, 1992, p. 33.

cómo existió una decidida voluntad de establecer una determinada imagen del rey con aspecto juvenil a través de las diferentes escenas de presentación de distintos códices<sup>50</sup>. Este retrato oficial adoptado por el “scriptorium” alfonsí revela asimismo a un comitente que sigue muy de cerca la obra que encarga y sus resultados finales. Sin embargo, este comitente era un altísimo poeta que tutelaba no sólo los derechos de autor de los escritores sino también de los pintores y escultores como evidencia el título XVIII de la Partida III, que trataba de “cuyo debe ser el señorío de la imagen que home pinta o entalla en tabla o en viga ajena”.

El desarrollo del arte gótico en los dominios de Castilla y León bajo el reinado de Alfonso X el Sabio se vio más favorecido por las relaciones dinásticas con la casa real de Francia que con el Sacro Imperio Romano Germánico. Una torre como la de su hermano Fadrique en Sevilla demuestra en qué manera el arte y los artistas fueron importados de Francia aun conociéndose la arquitectura italiana. No obstante, este arte francés implantado en el corazón de la Península Ibérica y que traía las últimas novedades del estilo nacido en la Isla de Francia, se vio enriquecido con las aportaciones arquitectónicas y artísticas de los territorios recién conquistados a los musulmanes.

Así pues, por consiguiente, nos hallamos ante un arte integrador de todas las tendencias que venía a expresar admirablemente su idea imperial. Las perspectivas del llamado “fecho del imperio” propugnaban un arte imperial y en ello consiste el estilo alfonsí. Tanto la corona de Sancho IV con sus antiguos camafeos romanos como las tablas alfonsíes pletóricas de esmaltes, esmeraldas y amatistas, nos hablan del lujo y el esplendor de la corte (figs. 24 y 25). El magnífico tabernáculo del panteón hispalense, aunque haya desaparecido, puede ser imaginado en su riqueza gracias a su imagen en un sello de la catedral de Sevilla, recientemente descubierto. Allí aparecía Alfonso con la corona, el cetro y el globo terráqueo del Imperio. Asimismo, en las vidrieras de la catedral de León tenemos su representación iconográfica como emperador. Aquellos atributos junto con los antiguos camafeos y las piedras preciosas

<sup>50</sup> R. Cómez, “El retrato de Alfonso X el Sabio en la primera Cantiga de Santa María” in *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry*, International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Anniversary Year-1981 (New York, November, 19-21), Madison, 1987, pp. 35-52.

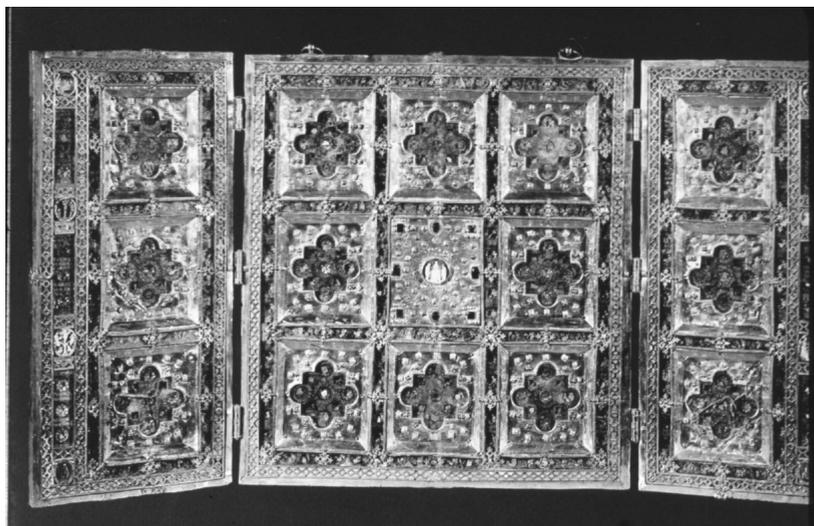


Figura 25. Tablas alfonsíes de la catedral de Sevilla.

expresaban una conciencia de continuidad de la Antigüedad, que enlazaba a César y Augusto con el Sacro Imperio Romano Germánico. Finalmente, en su *Crónica General de España*, al relatar no sólo los trabajos de Hércules y la fundación de Cádiz sino también la de Sevilla por Julio César, junto a la historia del legendario rey Rocas de Toledo, exhumaba la antigüedad de España, garantizando la obra de Alfonso “que sobrepujó en saber et entendimiento a todos los reyes sabios”.

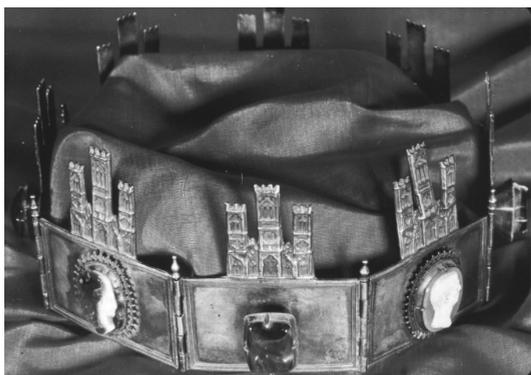


Figura 24. Corona de Sancho IV.