

Introducción

La figuración de la Jerusalén celeste, según nos la describe el evangelista san Juan en el Libro del Apocalipsis, como una ciudad bañada en la luz, ceñida por murallas de piedras preciosas y elevándose hacia la divinidad, constituyó unos de los ideales de los templos cristianos, que con singular maestría se plasmó en la Europa de las catedrales góticas, con sus estructuras arquitectónicas en esqueleto y superficies translúcidas de vidrieras.

En efecto, una de las mayores aspiraciones de la arquitectura ojival, en su intento de hacer visible la Jerusalén celeste, es la consecución de una arquitectura inmaterial donde la luz alcance un protagonismo absoluto y la acentuación de las líneas verticales simbolice su ascenso desde la tierra a Dios. Esta elevación de lo material a lo inmaterial, *materialibus a inmaterialia*, por medio de la nueva luz, *lux nova*, alcanzará su máxima dimensión en el gótico radiante a partir de la segunda mitad del siglo XIII.

El epicentro de esta tendencia dentro del estilo gótico se situó en los reales sitios de la región de París, durante la regencia de Blanca de Castilla (1226-1234) y el reinado de san Luis de Francia (1234-1270). La basílica de Saint-Denis, a continuación de sus etapas carolingia y del primer gótico, inició una revolucionaria primera fase *rayonnant* (h. 1231-1245) en la consecución de una arquitectura de cristal, que ejerció a partir de entonces una influencia decisiva dentro del panorama europeo.

En España se pueden señalar como ejemplos extraordinarios del estilo san Luis la catedral de León, con su deslumbrante espacio interno, y la catedral de Burgos, especialmente en el volumen externo generado en su etapa radiante. En ambos casos se produce un triunfo absoluto de la luz, aunque, siendo el mismo el ideal iconográfico, varía completamente en cuanto a su plasmación iconológica. En León el exterior parece sacrificarse a su interior, que ha sido calificado de sublime. Por el contrario, en Burgos su espacio interno se asoma a los volúmenes externos, multiplicando su belleza.

De la catedral de León, levantada en la segunda mitad del siglo XIII, se puede afirmar que no tiene paredes. Nos encontramos ante una de las estructuras más delicadas y transparentes producidas por la arquitectura mundial. Dentro de la escuela de París parece haber sido trasladada por arte de magia de la Isla de Francia a la meseta espa-

ñola. Una auténtica caja de vidrio donde, al refinamiento de la corte de san Luis, habría que añadir una estructura que desafía las leyes de la gravedad.

En la catedral de Burgos también se persigue la consecución de una arquitectura hecha de luz. Pero el camino seguido parece invertirse respecto al ejemplo anterior. Es su mágico exterior, configurado en la etapa radiante de su evolución arquitectónica (¿1250?-1277) y cuyos recursos visuales merecen un análisis pormenorizado, el que parece apoderarse del espacio interno.¹

Nos encontramos ante tres de los máximos ejemplos de la arquitectura mundial, cuyas conexiones artísticas, sofisticados procedimientos técnicos y autoría no han sido suficientemente esclarecidos. Los historiadores del arte se enfrentan en su estudio a tres graves problemas: la parquedad documental existente, la complejidad de tales organismos por sus avatares constructivos, con numerosos añadidos, y las intervenciones restauradoras, que en parte alteraron su primitivo significado.

¿Cómo es posible que el maestro que traza el proyecto *rayonnant* de Saint-Denis (h. 1231-1241), durante el mandato del abad Eudes Clement, permanezca en el más absoluto anonimato? ¿Qué papel desempeñó el célebre arquitecto Pierre de Montreuil, cuya presencia se cita durante 1247 en dicha abadía? ¿El sorprendente parecido con el interior de la catedral leonesa (h. 1250-1277) o las conexiones con la fase radiante de Burgos (¿1250?-1277) constituyen meras coincidencias u obedecen a razones más profundas?

¿Qué sabemos de los autores de la catedral de León, una de las obras cumbre de la arquitectura de todos los tiempos por su asombrosa inmaterialidad y sofisticación formal? De las distintas teorías de su inicio, entre 1243 y 1255, ¿por cuál podemos inclinarnos? ¿Ofrecen la misma relevancia los dos *magister operis* que se citan en sus fuentes escritas, el maestro Simón (1261) y el maestro Enrique († 1277), que también trabajó en Burgos? ¿Estos últimos eran de nacionalidad hispánica o de origen francés? ¿Fueron realmente los protagonistas de su proyecto original o continuarían la labor de unos artífices cuyos nombres desconocemos en la actualidad?

¿La fase radiante atribuida al citado maestro Enrique de la catedral de Burgos (¿1250?-1277), ciudad que entonces albergaba la corte regia, refleja en cierta medida una relación política y artística entre el reinado de Fernando III el Santo y la regencia de Blanca de Castilla o el de sus sucesores Alfonso X el Sabio y san Luis? ¿Constituye su posible tracista el nexo de unión entre la fase clásica del *rayonnant* de Saint-Denis (h. 1231-1241) y su versión más modernizada en el templo leonés (h. 1250-1277)? Todas estas preguntas pueden ser el pretexto para un recorrido, siempre gratificador, a través de tres escenarios artísticos, fascinantes por su belleza y en cierto modo también por el misterio que albergan.

La figuración de la Jerusalén celeste en las etapas radiantes de Saint-Denis, Burgos y León, el marco histórico y cultural que las rodea —resaltando las relaciones entre las

¹ La parquedad de los testimonios escritos en el siglo XIII obliga al uso frecuente de cronologías relativas.

cortes de París y de Castilla especialmente a lo largo de los reinados de Fernando III el Santo, Alfonso X el Sabio, Blanca de Castilla y san Luis de Francia—, la problemática de sus conexiones estéticas y posibles autorías, el análisis del detalle con los procedimientos técnicos y pensamientos teológicos que permitieron su alumbramiento y una valoración final son algunos de los pasos del presente trabajo, que tiene algo de novela policiaca, con algunas posibles sorpresas.