

Introducción

El paisaje con la *Vista de Toledo*, que en la actualidad se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, constituye una de las composiciones más célebres de la producción pictórica del Greco. En ella la torre de su catedral, a la sombra de la desdibujada masa del alcázar, preside los agitados peñascales sobre los que se derrama el caserío de la ciudad, bajo un celaje tormentoso de tonalidades grisáceas y toques rojizos crepusculares. Se trata de un paisaje subjetivo y sublime, en su libre interpretación de las formas arquitectónicas y por la atmósfera expresionista que lo envuelve.

No podemos entender la trayectoria artística del pintor cretense sin tener en cuenta su presencia en la ciudad bañada por el Tajo, lugar en el que su obra alcanzó una modernidad definitiva y con el tiempo una fama universal, después de su estancia en Italia, donde se puso en contacto especialmente con el manierismo veneciano de Tintoretto o la producción última de Miguel Ángel. De la misma forma, es difícil captar el espíritu de la catedral, consagrada a Santa María en su Asunción a los Cielos, sin conectarla a la geografía que la ciñe y modela, a su papel histórico como capital regia de los visigodos o a una cultura con raíces judía, musulmana, cristiana, mozárabe y mudéjar (figura 1, color).

El arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada, una de las personalidades más enérgicas de la Iglesia de su tiempo durante la Baja Edad Media, se adelantó al renacimiento en su doble dimensión de hombre de acción y pensamiento. En los inicios de la segunda década del siglo XIII decidió levantar una enorme construcción ojival, pionera dentro del gótico en su fase clásica, que trató incluso de superar en su tamaño a las primeras catedrales gigantes del dominio real francés. En su afán de reafirmar la ciudad imperial como sede primada de la península Ibérica, el templo de nueva planta se concibió como el más grande, moderno y complejo en su liturgia de la Europa coetánea.

Desde su inicio la seo toledana se planteó como una auténtica Civitas Dei en el corazón histórico de la urbe, que abarcaba entre otros edificios el Palacio Arzobispal y la casa del deán. Concebida como un Vaticano implantado en tierras peninsulares, su arquitectura se caracterizó por la fragmentación espacial: el volumen externo se rodeó de un rosario de capillas en las que parecía reproducirse; en su costado septentrional,

recibió el claustro de los canónigos y se enriqueció con un sinfín de construcciones auxiliares que ahogaron su recinto; en el interior, la proliferación de retablos, sepulcros y rejas, amén de la ubicación del coro en el centro de las naves, contribuyó a la individualización de los distintos ámbitos, como el presbiterio, la vía sacra y el coro.

La catedral de Toledo, como la mayoría de las grandes fábricas de la época ojival, debido a sus ingentes dimensiones y complejidad técnica, atravesó un proceso constructivo de larga duración a lo largo de casi tres siglos que en parte alteró su proyecto inicial, sometiéndolo a los dictados de la realidad económica, técnica y cultural de las distintas fases de su evolución. Su entramado de granito y piedra blanca de la cantería de Olihueles, lo mismo que el relieve en que se asienta, ofrece distintos estratos cronológicos que hacen necesario un análisis similar al de la geología para desvelar las distintas aportaciones que se produjeron a lo largo de sus campañas de edificación.

El faraónico plan inicial, debido sin duda a un *magister operis* galo, trataba de superar las soluciones ensayadas en las cabeceras de las catedrales de Bourges (d. 1195) y Le Mans (d. 1217). Cuando comenzó la construcción de la de Toledo (d. 1222), en la primera faltaban por elevarse el cuerpo de las naves y en la segunda solo se encontraba abovedado el deambulatorio exterior. Este proyecto primitivo se modificó tras los fallecimientos del rey Fernando III el Santo († 1252), del arzobispo Jiménez de Rada († 1247) y probablemente del primer tracista, cuando apenas se había ultimado el último anillo de su doble girola. Los maestros de la siguiente generación, que retomaron su edificación en la segunda mitad del siglo XIII, la adaptaron a sus conocimientos técnicos, replanteamiento litúrgico y coyuntura económica.

Durante la fase manierista del estilo gótico a lo largo del siglo XIV, la catedral ensanchó sus pilares, modificó su sistema de anillos y perdió sus triforios en parte del transepto y el cuerpo basilical de las naves, a favor de una mayor superficie vidriada, que se incrementó a los pies de la nave principal y los brazos del crucero con el trazado de tres grandes rosetones con las enjutas inferiores caladas. La influencia indirecta de Chartres, a través de la etapa *rayonnant* en la Pulchra Leonina, se superpuso sin anularla a la primitiva y recia concepción del periodo clásico inspirada en Bourges. De esta forma, el paso del tiempo sintetizó en el templo toledano dos modelos aparentemente antagónicos.

En el siglo XV, artistas procedentes de distintas regiones de la Europa atlántica incorporaron como broche final las últimas novedades de la etapa flamígera, con sus tracerías de inusitada libertad y movimiento. También dejaron sus huellas hasta prácticamente nuestros días el renacimiento, con sus distintas etapas, como el antaño denominado *estilo Cisneros*, el barroco, el rococó e incluso el neoclásico. Su contenedor no dejó de llenarse con todo tipo de muestras artísticas que abarcan una interminable serie de rejas, retablos, sepulcros yacentes, vestiduras eclesíásticas, trabajos de orfebrería o fondos bibliográficos y musicales que la convirtieron en una *summa artis*. En el lenguaje eclesíástico mereció el título de Dives Toledana, aludiendo a su riqueza y esplendor.

Destacan por su modernidad en la catedral toledana las siguientes unidades estructurales: en primer lugar, la cabecera, por la riqueza de sus funciones litúrgicas y la resolución de uno de los problemas técnicos más difíciles de la arquitectura ojival, como fue la correcta respuesta de abovedar una doble girola; en segundo lugar, la planta basilical con la ubicación del coro en el centro de la nave mayor, frente al presbiterio, con su triple función: musical, núcleo procesional y realce de la eucaristía; finalmente, el alzado con su escalonamiento, por medio de cinco naves en tres niveles distintos, que proporciona al templo, además de una correcta distribución de la luz, una gran estabilidad al buque catedralicio, al contrarrestarse entre sí los distintos cuerpos arquitectónicos.

¿Qué posición ocupa la Dives Toledana en el conjunto de las catedrales gigantes del gótico clásico? ¿Se encuentra en la vanguardia o más bien a la retaguardia del estilo? ¿Se conformó el arzobispo Jiménez de Rada con ser una figura de cera frente al arquitecto de la fábrica, o de alguna manera la condicionó de una forma decisiva? ¿Cuáles fueron las causas de que el ambicioso proyecto inicial del templo no se llevara a cabo en su totalidad, replanteándose en algunos aspectos? ¿Qué relaciones mantiene su arquitectura con los ensayos más avanzados en las canterías galas? Son preguntas abiertas a varias hipótesis, cuyas respuestas pueden llegar realmente a sorprendernos.

El contexto histórico-cultural que rodea la Dives Toledana, resaltando las figuras del rey Fernando III el Santo y el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada, la idea central que presidió el inicio de su proyecto, el problema de la personalidad de los maestros de obras, las conexiones con sus congéneres allende los Pirineos, como las catedrales de Bourges y Le Mans, o las coincidencias con la ampliación ojival de la basílica de Vézelay y el registro clásico de la seo burgalesa, la evolución a lo largo del tiempo, el análisis del detalle de elementos estructurales que ejercieron una decisiva influencia posterior, son algunos de los eslabones que forman parte del apasionante recorrido por una de las obras cumbres de la arquitectura universal.