LA CATEDRAL DE TOLEDO Y LA LITERATURA ARTÍSTICA: LOS VIAJEROS BRITÁNICOS (1749-1898)

José Pedro Muñoz Herrera

I. La posición del gótico en la estética británica del Setecientos

Cuando en 1711 Joseph Addison evocaba en *The Spectator*, la visita a Londres realizada años atrás por cuatro reyes indios, introducía su texto con una significativa cita extraída de Juvenal: *El buen gusto y la naturaleza siempre dicen lo mismo.* Habiendo indagado sobre las relaciones escritas al regreso por uno de ellos, Addison advertía que tras la apariencia estrafalaria de su criterio se escondía una idea universal que, como una premonición, afectaría a la estética y al conocimiento del arte y la naturaleza a lo largo del Setecientos. Así el rey pensaba que la Catedral de San Pablo *«fue probablemente en principio una disforme roca que se alzaba en lo alto del monte, la cual los nativos (después de haberla cortado en una forma regular) horadaron y vaciaron con increíble pena e industria, hasta que hubieron labrado dentro todas aquellas bóvedas y cavernas en las que se divide hoy en día. Tan pronto como la roca fue de este modo curiosamente esculpida en su parecido, un prodigioso número de manos debió de ser empleado para desmenuzar su exterior, el cual está ahora tan pulido como la superficie de un guijarro; y está en varios lugares cortada en pilares que son como los troncos de otros tantos árboles limitados en sus copas por guirnaldas y hojas...»*[1]. Varias serían las facetas del criterio que Addison califica como muy razonable al consignar estas palabras del rey oriental: el reconocimiento del artificio en el mismo seno de la naturaleza, que el rey contemplaba como un todo sin solución de continuidad en la completa imagen que se había formado del país, y que no se nos parece muy lejana a las ideas que informaban la continuidad del arte y la naturaleza en el jardín inglés; la asimilación e incluso la confusión conceptual de escultura y arquitectura en los primitivos pensamientos del rey, fenómeno que tampoco sería ajeno al conocimiento que el Setecientos extrajese del estudio de los monumentos de la naturaleza y de las ruinas de edades arcaicas como gigantescas esculturas, monumentos que la cultura arquitectónica llegaría a contemplar como patrones del origen del arte edificatoria; además, el proceso de construcción del templo era descrito por el rey indio como

1 Joseph ADDISON, *The Spectator*, n.° 50, 27 de abril de 1711.

movimiento natural y multitudinario de la sociedad, tal como lo estimaría el romanticismo de Herder, cuyas ideas, por otra parte, evolucionarían superando el punto de vista único de la cultura occidental, y concediendo la misma historicidad al arte y las culturas orientales; hasta la idea de la arquitectura que reflejaba el extranjero, como imitadora de los elementos naturales, estaría presente bajo distintas formas en Occidente, y no se abandonaría siquiera cuando se tratase de recuperar modos y estilos ajenos a la tradición clásica, como el gótico.

Las montañas, los bosques, el mundo subterráneo, entrarían en el Setecientos a participar de la categoría estética de *«lo rudo sublime»*, obras de una imaginación y de una sensibilidad universal rica y variada, de la cual las obras del hombre, o sus ruinas, participarían en cierta medida subordinadas al mandato de la Naturaleza. En 1784 William Hodges, viajero en la India, mostraba el reverso de la actitud de aquellos reyes indios en Londres casi un siglo atrás, según una amplia tradición que en Inglaterra había explicado el origen del gótico nacional en los bosques druídicos y en las grutas, como recintos sagrados naturales, a imitación de los cuales se construyeron los primeros templos, *«...la forma y oscuridad de tales cavernas ha sido universalmente imitada en los más antiguos templos. Su forma exterior y apariencia es de una roca piramidal, el peñasco elevado, y la montaña en su inmensa extensión: ¡cuán variado!, ¡cuán grande! Su forma interior, sus grietas y masas... su maravillosa variedad, su configuración, su estructura, combinación de partes y ornamentos naturales, dependiendo parcialmente de las diferentes causas y circunstancias bajo las cuales han sido formadas, y de la naturaleza de la montaña en la cual se fundaron»*[2]. Cavernas que ya se venían configurando como lugares románticos, y cuya perspectiva piramidal, tal como es observada por Hodges, tampoco sería completamente ajena a la que otros viajeros, tocados por el prejuicio inglés sobre el origen oriental de la arquitectura gótica como Murphy en 1794, en Batalha, observasen en los monumentos de este género[3]. Las imágenes que los viajeros podían contemplar en el interior de las grutas podrían ser descritas como aquellas circunstancias que provocaban, para Edmund Burke, el sentimiento de lo Sublime en arquitectura: *lóbrega y oscura*, sólo advertida gracias a la intermisión de la tenue luz de las antorchas, como un murmullo en un profundo silencio, inquietante, y el reflejo del fuego en los arroyos subterráneos, en las superficies cristalizadas[4]. Aunque el pavoroso efecto descrito por Burke para caracterizar lo Sublime en arquitectura deja de lado toda especulación historiográfica sobre los géneros constructivos, y se centra exclusivamente en la afinidad de aquél con las pasiones humanas, su respuesta a los sentimientos experimentados en una visita a la abadía de Westminster, emblema del poder y de la naturaleza gótica de la arqui-

2 Barbara M.ª STAFFORD: *Rude Sublime: the taste for Nature's colossi during the late eighteenth and early nineteenth centunies*, Gazette des Beaux-Arts, abril, 1976. La cita corresponde a HODGES, *Travels in India*, 1794.

3 Tonia RAQUEJO: *El Palacio Encantado*, 1990, pág. 60.

4 Edmund BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), Madrid, 1987. *«Creo que todos los edificios calculados para producir una idea de lo sublime deberían ser más bien oscuros y lóbregos,... la propia oscuridad... se sabe por experiencia que tiene mayor efecto sobre las pasiones que la luz»*. Parte segunda, sección XV. El sentido otorgado a la intermisión nos lo da en la sección XIX: *«Sonidos bajos, confusos e inciertos, nos dejan en la misma ansiedad temerosa en lo concerniente a sus causas, que la ausencia de luz, o una luz insegura en relación a los objetos que nos rodean»*.

tectura nacional británica dejaba pocas dudas al respecto: *«...al momento de entrar sentí un género de temor invadir mi mente, el cual no puedo describir; el absoluto silencio parecía sagrado: la capilla de Enrique VII es una muy bella pieza de arquitectura Gótica, particularmente el techo...»*[5]. Si para Addison en 1712 la arquitectura gótica estaba desprovista de toda *«grandeza de manera»* como para inspirar similar sentimiento de lo Sublime[6], no ha dejado de experimentar *«un género de melancolía»* al pasear por las oscuras naves de la antigua y solemne abadía de Westminster. ¿Melancolía romántica la de Addison ante el gótico, o más bien un sentimiento rápidamente desmentido por la razón, frente a pensamientos más propios de *«mentes timoratas e imaginaciones oscuras»*?[7]. En el albor del *Gothic Revival*, ejemplifica una de las más características contradicciones de la estética del Setecientos, entre la negación y evocación mutuas de Razón y Sensibilidad, que afectaría a la percepción del Gótico, desde su entrada en la literatura como insustituible componente ambiental de cierto género conmovedor, misterioso y hasta terrorífico, y por ello más ligado a los presupuestos de lo Sublime de lo que Addison considerase cabal.

El género gótico en literatura fue un movimiento de extraordinaria amplitud y aceptación social en Inglaterra desde mediados de siglo, y de alguna manera contribuyó a formar el ámbito de la recepción dispensada a la antigua arquitectura inglesa. Novelas que fueron a su vez el resultado de una imaginación irrefrenable, largamente atendida por la crítica y el público, devoradas hasta por sus más animosos censores, *«this wild strain of the imagination»*, en palabras de 1750 de Samuel Johnson, uno de sus vituperadores, y no tardarían en ser condenadas por los guardianes del buen gusto y la moralidad[8]. En arquitectura, sus definiciones mentales se vieron traspasadas por la ambigüedad, reconocido el gótico tanto Católico como intrínsecamente Inglés, tanto nórdico y druídico como bárbaro y oriental, y en su actualización gracias a la literatura, llegó incluso a advertirse un aspecto del gusto sospechosamente subversivo. Así parece insinuarlo Jovellanos, participando desde España de esta faceta disidente del gusto inglés, al recordar la destrucción de los templos y monasterios de Gran Bretaña en el XVI por *«los llamados reformadores... no pudiendo sufrir la admirable armonía que reinaba*

---

5 Victor SAGE: *The Gothick Novel*, Londres, Macmillan Casebook, 1992, pág. 18.

6 ADDISON: *Los placeres de la imaginación*, según la revisión por Tonia Raquejo Grado de la versión traducida por Joseph Munárriz en 1804, Madrid, 1991; *«Reflexione cualquiera sobre la disposición de ánimo con que se halla al entrar por la primera vez en el panteón de Roma [y cómo su imaginación se llena de grandeza y de asombro], y considere al mismo tiempo quán poca sensación le hace en comparación la vista del interior de una Iglesia Gótica, y advertirá que la diferencia de impresión y de ideas no puede provenir sino de la grandeza de manera en el uno, y de la pequeñez o mezquindad de la otra»*.

7 *The Spectator*, n.° 26, 30 de marzo de 1711. *«Cuando estoy de humor serio, muy a menudo camino por Westminster-Abbey; donde la oscuridad del lugar, y el uso al cual es aplicado, con la solemnidad del edificio, y la condición de la gente que allí descansa, es apta para llenar la mente con un género de melancolía, o más bien de reflexión, que no es desagradable»*. Tras una revisión de algunas de las categorías que encuentra legibles en los múltiples enterramientos que jalonan su paseo por la abadía, matiza este sentimiento: *«Yo sé que entretenimientos de esta naturaleza son propios para levantar oscuros y lúgubres pensamientos, en mentes timoratas e imaginaciones oscuras; mas por mi propia parte, aunque estoy siempre serio, no sé qué es estar melancólico; y puedo por lo tanto tomar una vista de la naturaleza en sus más profundas y solemnes escenas, con el mismo gusto que las más alegres y deliciosas»*.

8 Victor SAGE: Op. cit., pág. 31.

entre la augusta magnificencia de los templos y la santa majestad del culto católico»[9], que fue después acicate para la reparación y recuperación de unas piezas de gusto por parte de la nobleza rural que poseía ruinas de esta especie en el término de sus propiedades. En casos como el de Horacio Walpole o el de William Beckford, esta diletancia, que incluía la proyección de sus propias ideas arquitectónicas en la construcción de sus grandes casas, era el reflejo de afinidades e intereses literarios. Beckford, exiliado en Sintra, fue bien recibido y presentado en París por el gobierno revolucionario. Y no obstante desde esta perspectiva viniera a significar todo lo opuesto al civilizado clasicismo inglés, nos dice Víctor Sage, *«hay una bien establecida tradición Whig que ve el Gótico como nativo, Protestante, y democrático, y el verdadero fundamento de la cultura inglesa contemporánea»*[10]. La sintonía con los principios democráticos pudo representar de algún modo el mundo medieval como una edad oscura, pero tampoco faltaron quienes contemplasen en el gótico la imagen de un aura de renaciente libertad.

«Los ingleses del día –nos dice Jovellanos– *harto más tolerantes y cultos... conservan o desentierran las reliquias de los antiguos templos góticos... los dibujan y los graban y publican con la mayor magnificencia y gusto»*. El viaje del diletante era una gran experiencia con la finalidad de *«abrazar y combinar la naturaleza con el arte»*[11], y en su propio país, para Girtin, Gilpin, el joven Turner, ese arte eran las viejas y arruinadas abadías, las iglesias abandonadas. Walpole habla en sus cartas de los *«Peregrinajes Góticos»* que nutrieron y fortalecieron, desde el mismo «gusto diverso» que marcaba la educación del diletante, su pasión por el gótico, y que *«fue aumentando de día en día, hasta que su casa y sus escritos quedaron irrevocablemente destinados a seguir las formas góticas»*[12]. La visión de las ruinas en la naturaleza era una emotiva estación del recuerdo, como también reconociese Jovellanos en la facultad de la jardinería inglesa, tachonada de ruinas, para *«interesar el corazón... excitar, por la impresión de los objetos, aquellos sentimientos apasionados que más le agradan, agitan, o conmueven»*. Walpole mismo resolvía en la propia experiencia la contradicción entre razón y sentimiento cuando estimaba que si el buen gusto era preciso para apreciar la belleza griega, *«no hace falta más que estar apasionado para apreciar el gótico»*[13].

John Dixon Hunt ha señalado a dos aspectos prácticos del gusto pintoresco del Setecientos, el uso del espejo de Claude, y la íntima y generalizada fascinación por las ruinas, como las claves por las que se superó otra contradicción característica de la estética neoclásica: la desconfianza en los valores literarios de las artes plásticas, en el precepto horaciano de *Ut Pictura Poesis*. Con su utilización sistemática por los artistas se iban configurando unos hábitos y formas de atención al arte y a la naturaleza tras las cuales, los tratados escritos por Gilpin o Price sobre lo Pintoresco, serían codificaciones *post facto*. Ello se planteó como la mejor solución posible para los artistas ante la separación que el formalismo neoclásico impuso a las artes hermanas de la pintura y la poesía, *«pues el momento pintoresco se cons-*

9 JOVELLANOS: «Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica», en *Obras Completas*, B.A.E., vol. V, Madrid, 1956, pág. 369.

10 SAGE: Op. cit., pág. 17.

11 JOVELLANOS: Op. cit., pág. 377.

12 F.H. TAYLOR: *Artistas, Príncipes y Mercaderes*, Barcelona, 1960, pág. 441, reproduciendo el texto de Ketton-Cremer en su biografía de Walpole (1940) .

13 GRODECKI, Henriet et alt., *Le Gothique retrouvé avant Viollet-le Duc*, 1979, pág. 18.

tituyó sobre una dualidad histórica y estética: mirar hacia atrás a los modos tradicionales del Renacimiento de formular la experiencia, así como transmitir nuestras propias y puramente particulares expresiones formales; mirar a ambos lenguajes visual y verbal, en viejas y nuevas conjunciones, para su propio dialecto»[14]. No cabe duda de que la expansión de la novela gótica amortiguó en modo parecido esta disfunción íntimamente padecida por la mentalidad prerromántica, como nos muestran las consideraciones del Obispo Richard Hurd en 1762 sobre los poemas de Spenser y sus reglas propias de unidad, sólo comparables a las consagradas desde tiempo atrás por la práctica y gusto inglés en jardinería: *«una unidad de diseño, y no de acción; este método Gótico de diseño en poesía puede ser, de algún modo, ilustrado por lo que es llamado el método Gótico de diseño en la Jardinería»*, donde los paseos, avenidas, y claros en la boscosidad del jardín, cada uno de diversas significaciones y destinos, mantenían la unidad visual en un centro común y concurrente [15].

Hemos de considerar el espejo de Claude, un pequeño espejo convexo de azogue negro, como un recurso que dio posibilidades y amplitud de visión al paisajista y al pintor de arquitecturas, y quizá pudo determinar la perspectiva «piramidal» del gótico, que añadido al prejuicio crítico sobre su origen oriental, informó ciertas visiones de los monumentos gótico-sarracénicos por los artistas ingleses. Entre las ruinas, o bajo las bóvedas del templo, la soledad del lugar se conjugaba con la privacidad del procedimiento: el espejo traslada lo que sólo los ojos del artista pueden contemplar, el pintor trabaja de espaldas a los objetos reales. La reflexión en el espejo, al igual que las imágenes invertidas de la realidad en la retina, es el espacio transitivo entre el mundo óptico y el mundo mental, entre la mirada y el pensamiento. Objetividad y ensueño, como rasgo dual y unido de un proceso cognitivo y creativo, como decía Gilpin tras su experiencia ante el espejo, cuyas imágenes *«son como visiones de la imaginación; o los brillantes paisajes de un sueño»*[16]. La imagen reflejada habla al corazón y a la mirada por sí misma. Los valores formales, los perfiles, las texturas naturales, los pigmentos del paisaje, se transmiten a la arquitectura en la imagen del espejo. Ésta y la Naturaleza forman así una totalidad sin solución de continuidad, gracias al formalismo de lo Pintoresco. Ambas muestran una identidad donde las ruinas devienen meras concreciones naturales, como los mismos monumentos de la Naturaleza, los bosques, las montañas y las grutas. El debate clasicista también se movía en la misma dirección, y de hecho el punto relativo a la arquitectura como arte de imitación llegaba a parecidas conclusiones sobre el carácter paisajístico de la arquitectura gótica. Como una suerte de trasposición conceptual, la fábula de la *cabaña vitruviana* se trasladó al origen vegetal del arco apuntado gótico, tal como trataba de demostrar James Hall en 1797, cuando desde mucho tiempo atrás, ruinas de este género, auténticas o imitadas, se mezclaban con la frondosa irregularidad de los jardines ingleses.

Las ruinas poseían una suerte de convergencia conceptual con la idea de lo Pintoresco que se venía gestando a lo largo del Setecientos. Y aunque de los textos de Addison y Burke podemos deducir su percepción y la de su significado como

---

14 John DIXON HUNT, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape-Architecture*, 1992, pág. 174.

15 SAGE, Op. cit., pág. 38.

16 John DIXON HUNT, Op. cit., pág. 179.

algo ligado a la idea de lo Sublime, su inserción en el jardín paisajístico se verificó, desde una perspectiva más pragmática, en atención a sus valores formales: en el gusto por lo quebrado y las líneas contorneadas por la decadencia o las demoliciones. Además poseían un carácter más adecuado al automatismo asociativo en el que el sensismo fundaba las premisas estéticas de lo sublime y lo pintoresco. En 1708, Roger de Piles, de *l'Académie Royale de Peinture & Sculture*, en su *Curso de Pintura por Principios*, conjugaba ya ambos aspectos, formal y asociativo, al consignar el papel de las ruinas en las pinturas de paisaje: es más, formula un juicio de gran arraigo sobre el Gótico, asimilándolo a la misma idea de la ruina, con un «no obstante» que soslaya la inquina crítica vasariana, cuando se trataba de introducirlo como rasgo paisajístico, pues *«los edificios en general son un gran ornamento del paisaje, aun cuando éstos sean góticos, o aparezcan deshabitados, o parcialmente ruinosos... Levantan la imaginación por el uso para el cual fueron diseñados»*[17]. Los textos de De Piles fueron traducidos al inglés en 1747, cuando al menos Addison ya había definido como cosa hecha una similar forma de atención a las ruinas como excitadoras de la imaginación y el sentimiento; y el concepto del académico francés, que reconocía Gótico como sinónimo de alemán, gozó de una larga vida en la teoría clasicista del XVIII, pues en la Roma 1789 el español Francisco Preciado de la Vega, todavía parafraseaba en *La Arcadia Pictórica en un Sueño a De Piles* con asombrosa fidelidad al trazar los rasgos del género paisajístico en pintura, con la añadida caracterización de lo Sublime sobre las edificaciones góticas, muestra evidente del influjo ya ejercido en la estética por esta idea: *«... El Pousino y Claudio Lorenés han pintado en sus obras fábricas Romanas de elegante gusto, y el Bourdon fábricas Góticas que no dexan de dar un ayre sublime á los Paises»*[18].

Esta suerte de contradicción entre lo Bello y lo Sublime manifestada en la teoría clasicista del Setecientos, que Burke había tratado, si no de resolver, sí al menos de caracterizar según presupuestos sensistas, vino a alcanzar una solución en la práctica de lo Pintoresco. Si para Gilpin, en 1794, la idea de una *belleza pintoresca* no ofrecía mayor problema para ser descrita, por ejemplo, mediante el recurso a la placentera *roughness* de una ruina palladiana, despojada de su categoría formal en el paisaje [19], más polémica se presentaba la idea no claramente alumbrada, de lo *Sublime Pintoresco*, tal como afirma en su ensayo *On Picturesque Travel*: *«que podamos examinar con más facilidad objetos pintorescos, puede ser útil para clasificarlos entre sublimes y bellos; aunque, de hecho, esta distinción es más bien*

17 John Dixon Hunt, Op. cit., pág. 180.

18 Francisco Preciado: *La Arcadia Pictórica en un Sueño... por Parrasio Tebano, Pastor Arcade de Roma*, Madrid, Sancha, 1789, pág. 254. El uso de la cita misma de De Piles se hace evidente en el texto: *«Las fábricas en general son de grande ornamento en el Pais, aunque sean Góticas, ó parezcan inhabitables y medio arruinadas: elevan el pensamiento por el uso á que se imagina que fueron destinadas, como nos sucede viendo aquellas antiguas torres, que parecen haber sido habitación de encantados, y que sirven ahora de abrigo á los Pastores y Vaqueros...»*.

19 William Gilpin, *Three essays, on picturesque beauty, on picturesque travel, and on sketching Landscape...*, Londres, 1874, Essay I, pág. 7. Gilpin resalta la inadecuación a lo Pintoresco de una arquitectura clásica o palladiana; pues podrá ser elegante, pero *«introducido en un cuadro, inmediatamente deviene un objeto formal, y deja de agradar (...). Desearíamos darle belleza pintoresca; desearíamos abatir una mitad de él, deformar la otra, y esparcir sus mutilados miembros en montones alrededor; en definitiva, de un "pulido" (smooth) edificio, deberíamos tomarlo en una "ruda" (rough) ruina»*.

errónea... Cuando hablamos de un objeto sublime, siempre entendemos que es también bello: y lo llamamos sublime, o bello, en tanto la idea de sublimidad, o de simple belleza prevalece». Definiendo el objeto del *Viaje Pintoresco* como *«la belleza de todo género, que ya el arte, o la naturaleza, pueden producir»*, estimaba que *«entre los objetos del arte, el ojo pintoresco es quizá más inquisitivo ante las elegantes reliquias de la antigua arquitectura; la torre arruinada, el arco gótico, los restos de castillos y abadías. Son los más ricos legados del arte. Están consagrados por el tiempo, y así merecen la veneración que tributamos a las obras de la naturaleza»*. A través de estos textos advertimos cómo Gilpin vierte sobre su consideración de las ruinas medievales una especie de barniz moral, una legibilidad que va más allá de su mera estimación como rasgos del paisaje, y que convierte en algo placentero la contemplación de lo Sublime, ya como algo más propio al sentimiento y a la inspiración que un burkeano *«pavor religioso»*, tornado así en otra cosa: un *«deliquio de locura»*, tan cercano a la delectación melancólica, a la pereza del pensamiento y a la actividad de la imaginación, que le embargaba ante algunas escenas del viaje *«previo a examen alguno por los medios del arte»*[20]. Revirtiendo en positivo aquel *placer negativo* que proporcionaba la idea burkeana de lo Sublime, el Viaje Pintoresco de Gilpin trababa también de resolver en la moral la mutua negación de Razón y Sensibilidad, la mutua desconfianza entre plástica y poesía: *«no podemos prometer de nuestro viaje pintoresco más que un racional y agradable divertimento. Sin embargo aún puede ser de algún uso en una edad rebosante de placer licencioso, y puede ser en este respecto al menos considerado como poseedor de una tendencia moral»*[21].

Hasta aquí hemos tratado de exponer algunas de las variables que afectaron a la percepción del Gótico por la estética inglesa del Setecientos: cómo un vacilante movimiento crítico fue residenciando en las formas góticas, categorías procedentes del estudio de la naturaleza, aplicando metodologías y formas de atención anteriormente reservadas al gran estilo clásico; cómo los efectos provocados en la mente por la acción combinada del arte y la naturaleza encontraron finalmente en el Gótico una suerte de paradigma imitativo de lo Sublime; cómo los hábitos literarios vinieron a suplir y a dar amplitud en el gusto inglés a una afinidad nacional con este estilo en arquitectura, que sería determinante para su propia configuración crítica del Gótico observado en otras tradiciones nacionales; cómo la jardinería y la práctica pintoresca, al igual que la llamada Novela Gótica, alcanzaron a recuperar la tradición de *Ut Pictura Poesis*, superando las contradicciones entre formalismo y sensibilidad, dando *legibilidad* a la contemplación emocionada de las ruinas y los edificios góticos; en fin, cómo el *Viaje Pintoresco*, abrazando en su experiencia la Naturaleza y el Arte, imprimió sobre los objetos de su atención un carácter moral, que dejaba de lado las distinciones entre lo Bello y lo Sublime, la incompatibilidad entre razón y sentimiento.

II. Ilustrados y románticos: el reconocimiento del Gótico en Toledo

Casi medio siglo antes que, cualificando y disponiendo para el común de los artistas los usos consagrados por aquel capítulo esencial de la educación inglesa que

20 William GILPIN: Op. cit., *Essay II, On Picturesque Travel*, pág. 49.
21 Ibidem, pág. 47.

era el Grand Tour, Gilpin definiese el objetivo del *Picturesque Travel*, Udal ap Rhys formalizaba en 1749, y en virtud de semejantes intereses, la entrada del Reino de España en aquel circuito, pues *«nada es más cierto, que no hay ningún País en Europa, excepto Grecia e Italia, que abunde tanto en Curiosidades, tanto del Arte como de la Naturaleza... la faz del País mismo es rica, bella y pintoresca más allá de la Imaginación... es venerable, en los muchos Restos de Grandeza Romana, Gótica y Arabe»*. Cierto es que en Toledo esta suerte de Grandeza Gótica no se reconocía tanto en su Catedral como en su *«doble vieja muralla, flanqueada con unas ciento cincuenta Torres cuadradas y semicirculares, la más externa de las cuales fue construida por Bamba, uno de sus Reyes Góticos, en el año 675»*[22]. La significación del término aplicado por Rhys venía referida al mismo tronco común germánico donde la cultura inglesa contemporánea trataba de encontrar sus raíces, y que en arquitectura vino trasponerse e identificarse con el estilo usual en la Inglaterra prerreformista.

Por lo demás, para los primeros viajeros que llegaron a la ciudad con las ideas de lo Bello, lo Pintoresco y lo Sublime a su disposición como categorías del juicio estético, fue en cambio problemática la percepción *en Gótico* de la Catedral de Toledo. Rhys, que anotaba con gran liberalidad la magnitud de las viejas murallas *Góticas*, atendía a valores de belleza y vastedad, riqueza y magnificencia para caracterizar la iglesia: *«es una de las más ricas y considerables del Reino. Está adornada con varias Puertas muy altas de Bronce, y una Torre muy elevada. Tiene también vastas y muy bellas Capillas, con curiosas tumbas en ellas; particularmente esa que está ubicada aparte para Enterramiento de los Arzobispos»*. Poseía de este modo los caracteres que requería Addison en la grandeza arquitectónica apta para mover el ánimo y agradar a la Imaginación: *«que sea grande, no común, o bello»*[23]; magnitud que en 1757 la *Philosophical Enquiry* de Edmund Burke acotaría como requisito de *sublimidad*, *«la grandeza de dimensiones; pues en unas cuantas partes, y en aquellas pequeñas, la imaginación no puede despertar ninguna idea de lo infinito»*. Aunque Rhys publicaba su *Account* algunos años antes de que viese la luz el tratado de Burke, hemos de señalar la presencia más o menos solapada de algunos elementos de su estética en aquél. El profuso recuento y descripción de las riquezas del arte que la Catedral encerraba, la amplia *«noticia de algunas Particularidades de sus inmensos Tesoros»*, la *«abundancia de Capillas, todas extremadamente ricas en Ornamentos y Pintura»*, o los *«Quince grandes Gabinetes, repletos de una Cantidad prodigiosa de Oro y Plata trabajados»*[24], parecen anticipar el concepto burkeano de *Magnificencia*, *«una fuente igualmente de lo sublime. Una gran profusión de cosas, que son espléndidas y válidas en sí mismas, es magnífica... El número es ciertamente la causa. El aparente desorden aumenta la grandeza, puesto que la apariencia de cuidado es altamente contraria a nuestra idea de magnificencia»*[25].

---

22 UDAL AP RHYS: *An Account of the Most Remarkable Places and Curiosities in Spain and Portugal*, Londres,1749. Prefacio, pags. III-IV.

23 ADDISON: *Los Placeres...*, Ed. cit., pág. 170.

24 UDAL AP RHYS: Op. cit., pags. 84-85.

25 BURKE: Op. cit., parte II, sección XIII. La apariencia de *Infinitud* es señalada por el autor como el motivo de su sublimidad, lo que aplicado a las obras de arte habrá de atenderse con mayor precaución, ya que con estos objetos, *«esta clase de grandeza, que consiste en multitud, se admite muy cortésmente; ya que una profusión de cosas excelente es inalcanzable, sólo alcanzable con mucha dificultad; y porque en muchos casos esta espléndida confusión destruiría todo uso, que debería acompañarse en la mayoría de las obras artísticas con el mayor cuidado. Además, ha de considerarse, que, a menos que se pueda producir una apariencia de infinitud mediante nuestro desorden,*

Siquiera San Juan de los Reyes era entendida *en gótico* por el viajero, a pesar que su vista ofrecía la viva imagen del arte y la naturaleza combinados, algo que desde una perspectiva del jardín no podía pasar desapercibido a la mentalidad británica[26]. Habrá de ser Edward Clarke en 1761 quien nos rinda una primera aproximación a la Catedral de Toledo entendida como un edificio gótico. Reconociendo en la ciudad una categoría paisajística inequívoca, *«en la que la imaginación salvaje del extravagante Salvator Rosa se habría deleitado»*, Clarke hace al templo participar juiciosamente del interés de este paisaje, mas su criterio cambia a la hora de enfrentarse a la edificación en sí: *«la Catedral es ciertamente equiparable en riqueza a la grandeza de la vista, pero no en construcción; que es del Gótico moderno, no notablemente grande, rico en entalladura, pero el edificio ni ligero, ni de buen gusto»*[27]. Esta apreciación era a todas luces negativa, por cuanto Clarke reconocía precisamente sobre el *modern Gothic* ciertos valores de los cuales la arquitectura de los Godos u *Old Gothic* se encontraba despojada, y en la que raramente se veía *«any thing light, elegant or of a good taste»*[28]. Contra estas afirmaciones se levantaba Joseph Baretti en 1770. Este italiano naturalizado inglés publicaba en esa fecha una relación con los materiales del diario de su viaje por España en 1760, camino de Italia. Conociendo el libro de Clarke, en el suyo propio trataría de enmendar el criticismo de su predecesor ante la Catedral, caracterizándola ahora como un objeto digno y merecedor, tanto de las molestias del viaje, como de ser defendido frente a eventuales ataques a su falta de corrección arquitectónica, o a su devaluado carácter respecto a los modelos del gótico inglés. Desmintiendo expresamente a Clarke, y haciendo al templo equiparable en grandeza a aquellos modelos, Baretti encuentra *«un edificio gótico que puede competir en amplitud con el de Milán. Tiene tres anchas naves; y algunas de sus capillas laterales se contarían entre las más hermosas iglesias de muchas ciudades europeas. Es lástima que no sea lo bastante elevado para su anchura y longitud»*[29]. Mas en ello se encontraba el mismo defecto que Burke habría achacado a una magnitud discordante con su idea de lo Sublime en arquitectura: *«ya que una longitud demasiado grande en los edificios destruye la esperada grandiosidad, que se pretendía promover; la perspectiva disminuirá en altura a medida que gana en longitud; y llevará esto hasta un punto, convirtiendo la figura entera en un triángulo, el efecto más pobre de cualquier figura que pueda presentarse a nuestra mirada»*[30].

---

habrá desorden solo, sin magnificencia». Posteriores viajeros británicos irán paulatinamente, mediante la aplicación crítica, desembarazándose de cierta dialéctica acumulativa que ofrece la Catedral en sus numerosas riquezas artísticas, pero no menos cierto que aun así, la primera sensación confesa al enfrentarse a su tarea sea de estupefacción y desamparo.

26 UDAL AP RHYS nos da una sugestiva visión de esta *«muy espaciosa y hermosa Iglesia, llena de Naranjos, Limoneros, y Granados, mezclados con Jazmines y Mirtos, en Cajones cuadrados; y éstos forman un dulce y agradable Paseo hacia el Altar; y tras estos Árboles han ocultado Pajareras, con miles de encantadoras aves Canoras»*. Op. cit., pág. 87.

27 CLARKE: *Letters conceming the Spanish Nation*, Londres, Becket & De Hondt, 1763, pág. 174.

28 CLARKE: Op. cit., pág. 183. Mayor interés poseería para el viajero la contemplación del interior catedralicio de Sevilla: aquí invierte la conceptuación crítica dada al interior de Toledo, pese a su más evidentemente molesto coro: *«La Catedral de Sevilla es una estructura Gótica extremadamente bella, elevada sobre nobles arcos apuntados, y adornada con buenas vidrieras. Consiste en cinco naves, pero el conjunto es despojado por el cerramiento del coro, que intercepta vuestra vista hacia un magnificente altar, y una milagrosa virgen a su término»*. pág. 207.

29 Joseph BARETTI: *Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*. Londres, 1770. Vol. II, pág. 197.

30 BURKE: Op. cit., parte I, sección X.

Es sintomático que sobre una crítica formal prevalezca, en estos textos, la consideración de la magnitud del edificio, en línea con las prescripciones burkeanas acerca de «lo sublime» en la arquitectura; es en ello donde básicamente radica la apreciación de Baretti, quien por otra parte parece extrañarse de la cantidad de escultura que figura en su fachada, amontonamiento que juzga inusual en la obra de los arquitectos góticos [31]. Pero en esta apreciación el carácter ampuloso de su decoración externa es entendido también como una variable de magnitud, en correspondencia con otra no menos sorprendente del interior, donde el efecto y el fulgor del oro, la plata y los diamantes se conjuga con el apreciable valor de algunas de las esculturas importadas de Italia que allí observa el viajero. Así, aunque el concepto de «lo sublime» burkeano, oscuro y terrorífico, no se encontrase bien avenido con el brillo de las joyas y los metales preciosos, la percepción es confundida por tal acumulación de dorados, que ahora contempla como autómatas de oro a los sacerdotes que celebraban la misa mayor envueltos en sus pesadas y costosas vestiduras litúrgicas: *«las que están bordadas sólo con oro, aquí son consideradas tan insignificantes que se dedican al uso diario; y los sacerdotes que celebraron la gran misa de esta mañana, casi se tomarían en la distancia entre tantas otras por imágenes móviles de oro»*. Más bien parece que con el fulgor de las joyas se tornase la vista hacia una idea de «lo sublime», entendido como una categoría retórica, y dirigida según el propio concepto del pseudo-Longino, *«no sólo a la persuasión, sino al éxtasis»*[32]. Por otra parte, Clarke no podía sino condenar el escaso juicio con que tanta riqueza se exhibía en la Catedral de Toledo, una *«riqueza durmiente»*, amortizada por una *«piedad equivocada»*, al igual que el católico Baretti evocaba *«la indignación que debe levantarse del pecho de un comerciante indigente a la vista de tan gran surtido encerrado inútilmente en una iglesia»*, aunque sin aprobar las que entendía como taimadas observaciones de Clarke cuando éste comparaba el botín que podría obtenerse en Toledo con *«el botín que primero Nebuchadnezzar y después Titus expoliaron del Templo de Jerusalén»*.

En 1779, Henry Swimburne efectuaba una nueva aproximación al reconocimiento en gótico de la Catedral, pero ello sería a costa de señalar que *«no tiene*

---

31 BARETTI: Op. cit., pág. 197, *«Yo podría fácilmente contarlas desnarigadas figuras de la fachada de Exeter; pero no así las que están en la fachada de ésta, todas desnarigadas igualmente. Es observable que los arquitectos góticos raramente amontonaron en las fachadas de sus iglesias estatuas o figuras en bajorelieve»*.

32 El concepto de lo Sublime longiniano, que en 1764 era traducido al francés y comentado en clave clasicista por Boileau, era referido no a la imagen visual, sino a la palabra como *«algo extraordinario y maravilloso que nos hiere en un discurso y lo hace elevado y capaz de raptar y transportar nuestro espíritu»* [Tonia RAQUEJO sugiere la posibilidad de traducir el francés *merveilleux*, entre otras, como *estupefactivo* (*Los Placeres...*, pág. 52)], no es menos cierto que ambos lenguajes, visual y verbal se mantuvieron unidos para la teoría clasicista como imitaciones de cuanto más noble hay en la naturaleza, sin que el transporte operado como efecto de la imitación sobre la mente debiera exceder los límites de la razón (Cfr. Assunto, *Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos*, Madrid, 1989, pág. 23). Por su parte, Edmund BURKE, haciendo gala de una cierta desconfianza hacia la aptitud de la pintura para transmitir ideas sublimes, afirma que *«está en mi mano el provocar una emoción más fuerte mediante una descripción, que la que podría provocar mediante la mejor pintura»* (parte II, sección IV), pero no hemos de pensar que esta desconfianza se extienda a la pura visualidad de la naturaleza, o del artificio, entendido como deudo de aquélla: *«porque las imágenes en la pintura son exactamente similares a las de la naturaleza; y en la naturaleza, las imágenes oscuras, confusas o inciertas ejercen mayor poder en la fantasía para formar pasiones más grandes, que el que tienen aquéllas que son más claras y determinadas»* (continuación, sección IV).

nada de particularmente bello en el exterior sobre el común de las iglesias góticas», ni mucho menos sobre los modelos ingleses, a los que *«no es comparable»*, advirtiendo además en el campanario *«el feo estilo de las torres Flamencas y Alemanas»*. No obstante ha tratado de hacer abstracción de tanta suntuosidad decorativa como, de uno u otro modo, criticaron sus antecesores, para contemplar lo esencial del interior, que encuentra *«alegre y bien iluminado, ni pesado ni confuso con demasiados ornamentos»*. Parece que Swimburne pretendiese dirigir su criticismo exclusivamente a la fábrica gótica, despojada de tales adherencias, cuando nos dice que estas decoraciones *«agregadas en los últimos años no son del mejor gusto... Han dorado los clavos de hierro, los arcos Góticos, y hasta dibujaron líneas de oro para marcar las junturas de las piedras con que se construyen las columnas del coro»*[33]. Poco después, en 1780, el viajero francés Jean-François Peyron apuntaba que *«han dorado los filetes y los diversos adornos de su arquitectura gótica»*[34], y en 1785 el Barón de Bourgoing ya estimaba sin ambages *«el estilo gótico que resplandece en toda su magnificencia en esta catedral, que durante los reinados sucesivos fue enriquecida con ornamentos de todas clases»*[35]. Ambos textos se vertieron al inglés en 1789, y no deja de ser significativo que precisamente hayan de ser unos viajeros franceses quienes en primer lugar efectúen una identificación desprejuiciada de la arquitectura gótica en la Catedral de Toledo. Ni siquiera Joseph Townsend, por el lado británico, siguió los pasos de Swimburne en procurarse una imagen del templo de acuerdo con un estilo de arquitectura que volvía a ser contemporáneo en Inglaterra. A lo sumo mostraba su interés por el culto mozárabe aún conservado, tal vez por su rareza, tal vez por haber sido compuesto *«para las iglesias góticas, después de su conversión del arrianismo a los dogmas católicos»*. Pero por lo demás, sólo cualificaba el templo por las riquezas y obras de arte que acumula, declarando haber pasado allí *«varias horas agradablemente. El mismo edificio, la escultura, las pinturas, y los tesoros que encierra, todo atrae y fija la atención»*[36]; el espacio arquitectónico, en cambio, quedaba saldado con una simple recensión de magnitudes.

De la *Philosophical Enquiry* de Edmund Burke, se ha señalado unánimemente su especial ascendencia sobre la atención prestada por la mentalidad romántica a todas las manifestaciones del arte y la naturaleza que se abrían ante la perspectiva del viaje. Y aunque alguna vez se ha negado su trascendencia concreta sobre la iconografía romántica[37], no erraremos al pensar que el artista y el viajero partici-

---

33 Henry SWIMBURNE: *Travels Through Spain in the years 1775 & 1776*, Londres, 1779. Hemos tomado los textos del resumen que el propio autor publicó en 1794, reeditado en Londres por William Sharpe en 1823. Tal vez en esta visión de los dorados aplicados a la sillería de los arcos góticos se funden algunas de las ideas que la imaginación romántica francesa aplicó a la imagen del templo: «los asientos de las piedras se cimentan con oro como las del palacio de Darío» (citando un recorte de prensa de 1847, cfr. Paul GUINARD: *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique* 1967, pág. 334).

34 J.F. PEYRON: *Nuevo Viaje a España en 1772 y 1773*, en J.G. MERCADAL: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1963, vol. III, pág. 826.

35 BARÓN DE BOURGOING, *Un Paseo por España*, ibidem, pág. 1.014.

36 Joseph TOWNSEND: *Viaje a España hecho en los años 1786 y 1787*, ibidem, pág. 1.418.

37 Tal es el caso de Jean CLAY, *Romanticism*, 1981, quien aboga por reconsiderar tal trascendencia y ubicarla, más que en la iconografía, en la actitud del artista y el mismo proceso de la creación artística: *«no es el efecto de las observaciones de Burke sobre lo sublime lo que debemos extraer de la pintura romántica inglesa, sino cómo esta pintura sugiere inmensidad por medio de la ocultación de los límites, que hace que los Alpes parezcan tando ilimitados como fragmentarios –ilimitados por*

paban de un universo mental que tenía en Burke una referencia de primer orden, siendo el viaje una ocasión más que propicia para poner a punto todos los recursos de la filosofía del gusto. Así es posible detectar su presencia como parámetro crítico en la gran mayoría de las descripciones de interiores góticos: ya hemos visto cómo la general concepción de la magnitud en la arquitectura se aplicó al reconocimiento, en uno u otro sentido, de la Catedral de Toledo por algunos viajeros dieciochescos. Pues bien, el siglo subsiguiente mantuvo tal ascendencia, ampliando el elenco de referencias burkeanas.

El templo toledano, minimizado por la visión preconcebida de los viajeros británicos, y especialmente afecto a sus prejuicios anticatólicos, no gozó de la fortuna crítica del de Sevilla. En 1764 Edward Clarke encontraba precisamente en éste un paradigma de la belleza y sublimidad gótica que negaba a Toledo. Y en 1804, un sevillano tan inglés como José María Blanco White tomaba de la catedral de su propia ciudad un ideal de grandeza arquitectónica. *«Las dimensiones de un templo no aumentan indefinidamente el efecto que el edificio produce: un templo puede llegar a ser tan enorme que los fieles se vean reducidos a meros pigmeos en él, pero, aunque una gigantesca fábrica pueda ser favorable para la contemplación, tiene necesariamente que disminuir la impresión del culto litúrgico, que se dirige a la imaginación por medio de los sentidos»*. Burke, aunque había prescrito la grandeza de dimensiones en la construcción, y calificado la infinitud como el causante de *«aquella especie de horror delicioso»* que acompañaba a la percepción de lo sublime, tampoco había dejado de anotar que *«los proyectos que sólo son grandes por sus dimensiones son siempre signo de una imaginación baja y ordinaria. Ninguna obra de arte puede ser grande, sino en la medida en que engaña»*[38]. De este modo, para Burke esta idea de infinitud en la arquitectura debía ser un recurso exclusivamente visual, una suerte de *trompe l'oeil* con el que *«el verdadero artista»*, sin traicionar la nobleza de su fábrica, se dirigía *a la imaginación por medio de los sentidos*. Es a esta idea de grandeza visual a la que Blanco se refiere cuando toma nota de las proporciones de la Catedral de Sevilla: *«estas medidas alejan los límites de una estructura indivisa lo suficiente para que se necesite cierto esfuerzo visual y tranquilidad de espíritu para concebirla como un conjunto que suscita la idea de lo grandioso»*[39]. Blanco no añadía ninguna caracterización sobre el estilo gótico en que el templo estaba construido, pero al igual que Burke en su tratado, entendía estos preceptos como poseedores de un valor universal. Además delataba una idea acerca de la proporción entre arquitectura y culto religioso que el romanticismo había comenzado a extraer de la simple visualidad del gótico.

Pero aún debía ser muy pronto para que los viajeros británicos encontrasen en Toledo esta suerte de valores ejemplares, como nos demuestra Robert Semple en 1807. Aunque se había llegado a considerar, tan pronto como en 1765, que era en

---

fragmentarios. Si hubiéramos de trazar la reputada influencia en la pintura de Burke y su «Philosophical Enquiry...» podríamos mediria no en la detallada temática de las obras, sino en la orientación conceptual de los artistas individuales». Cierto es, y así lo recuerda Clay, que el mismo Burke mostraba en su obra cierta desconfianza hacia la pintura como productora de lo Sublime, pero negar como externas a la pintura estas influencias de otros mundos no esencialmente pictóricos, supondría negar el carácter mediático que indudablemente obtuvo la crítica y la literatura artística romántica, es decir, la contemplación del arte y la naturaleza como acto de emoción creadora.

38 BURKE: Ob. cit., parte II, sección X.

39 José María BLANCO WHITE, *Cartas de España*, Madrid, 1986. Carta novena (Sevilla, 1806).

España donde había surgido la arquitectura gótica a imitación de los monumentos árabes[40], la catedral toledana no ofrecía un modelo claro ni de lo uno ni de lo otro. Semple anota a conciencia el disgusto que afectó a sus ideas sobre el templo, *«a menudo tan descrito y altamente celebrado. La mayor parte es sin duda muy antigua; pero hace unos trescientos años fue parcialmente reedificado, y esta reedificación o embellecimiento fue ejecutada por algún ignorante de los principios y verdaderas bellezas de la arquitectura gótica; pues ahora exhibe un revoltillo de estilos que lo hace inferior a la Abadía de Westminster o al Monasterio de York»*. Viendo en el abovedado de la catedral el rasgo *«sencillo y elegante»* que todavía le permitía ajustar un tanto la percepción a su idea, aquella acumulación decorativa que venía a enmascarar la estructura original gótica era entendida por el viajero en el sentido dado por Burke de *«muchos mosaicos, pinturas o estatuas y mucho de lo dorado contribuyen muy poco a lo sublime»*[41]; así también Semple delata la posesión de un patrón mental de la pureza gótica en arquitectura, fundado sobre premisas burkeanas, cuando estima que la disonancia de Toledo lo es respecto al *«sencillo y majestuoso efecto que tal edificio ha de estar calculado para producir»*[42].

Robert Semple sería de los pocos viajeros británicos que se aventurasen a visitar una España a la que Inglaterra acababa de derrotar en Trafalgar. Pero la llegada de los ejércitos napoleónicos en 1808 convirtió a los ingleses en aliados de la resistencia al invasor. Y entre los militares, no pocos *amateurs* encontraron la ocasión de adquirir no sólo obras de arte en ventajosas condiciones generalmente, sino también recuerdos y vivencias que, sobreponiéndose a las tribulaciones bélicas, alentarían amables libros de viaje y en ocasiones ensoñadas visiones de España, sus monumentos y sus gentes. En 1810, Lord Blayney llega a Toledo formando parte de un contingente de prisioneros ingleses, y sus recuerdos de aquellos días nos rinden la imagen de un auténtico *amateur*, atento a desarrollar su criticismo incluso en las circunstancias más adversas. Su interpretación de las pinturas claustrales de Francisco Bayeu, sobre ser los únicos recuerdos que anota de su visita a la Catedral, reflejan una visión altamente significativa: sin deducir de ellas asunto histórico o religioso alguno, las contempla como pinturas de género, mas con toda la importancia que se les concediera en un país cuya iconosfera humana se admiraba tanto en la realidad social y urbana como en los mismos cuadros de la escuela española de pintura, y en estos murales, verdaderos *sketches* de viajero; *«...el artista ha representado a un pobre recibiendo limosna en la escalera de un hotel; dos personas le dan dinero y se apoyan en un pasamanos; en un tercer cuadro se ve a una mujer pidiendo limosna en un corredor... También ha hecho Murillo cuadros del mismo género, pero son inferiores a los de Bayeu»*[43]. El militar que escribe así atempera su criticismo del mismo modo que los rigores bélicos, y así lo advertimos en las palabras de otro soldado británico, Alex R C. Dallas, recordando la bella

40 Tonia RAQUEJO: Op. cit, 1989, pág. 43.

41 BURKE: Ob. cit., parte II, sección XVI.

42 Robert SEMPLE: *Observations on a joumey through Spain and Italy to Naples...*, Londres, C. and R. Baldwin, 1807. Vol. I, pág. 107. Mayor aprecio, en base a estas premisas, mostraría por la iglesia de San Juan de los Reyes, *«una bella y más pequeña iglesia gótica, no achacable con los mismos defectos de la Catedral»*.

43 Lord Andrew Thomas BLAYNEY: *España en 1810, Traducción de la parte correspondiente a España de Relation d'un voyage en Espagne et en France dans les anées 1810 et 1814, par le general Lord Blayney, prisioner de guerre. Traduit de l'anglais, 1815*. Madrid, s.a (1910), pág. 110.

perspectiva de la ciudad a su entrada en 1812, y su Catedral que *«sobre una escala reducida es más hermosa, aunque de ningún modo tan ilustre como la de Sevilla»*[44]. Toledo es asimismo la ciudad que con sus conventos abrasados, cumple en sus ruinas el inexorable destino de la vanidad y la pompa, la catedral expoliada, ocultos sus tesoros en Cádiz ante el desorden reinante, la sede vacante..., tal como la describe brevemente Edward Hawke Locker sobre recuerdos de 1814: *«la venerable catedral gótica, de cinco naves, con seiscientos sacerdotes, espléndidas pinturas..., ha sido despojada de toda su riqueza»*[45]. Pero será Joseph Moyle Sherer, que como Locker entraría con Wellington en Toledo, quien nos rinda una visión más atenta, invirtiendo el sentido de los prejuicios bajo los cuales Edward Clarke caracterizase la Catedral medio siglo atrás, y en general, los viajeros ingleses del Setecientos: *«el interior de este magnificente templo está rica y espléndidamente decorado, y se corresponde completamente con la noble apariencia de su exterior»*. Aunque Sherer, ignorante del verdadero paradero del Tesoro, ausentes *«los refulgentes santuarios de oro, chispeantes de joyas, las estatuas de plata...»* de consagrada fama, y atribuyéndolo a *«la atrevida mano del saqueo»*, indica que estos tesoros, ahora al menos pueden *«beneficiar a la sociedad y animar la industria»*; y no sólo las joyas, también los cuadros, que habrían nutrido una recensión del autor, quien como Blayney ha de conformarse con elogiar los murales de Bayeu, *«cuyo dibujo y color son del mejor gusto»*.

La guerra ha comenzado a esquilmar la ciudad, tarea que el Ochocientos continuará con renovado ímpetu sin tardar mucho, y la Catedral se contemplará como un símbolo de este estado de cosas, un polvoriento y abandonado museo de las glorias de tiempos pretéritos: *«el día de la pompa, orgullo y poder de esta catedral había pasado»*[46].

Tras la guerra, las ruinas de Toledo se convierten en un peculiar atractivo y sobre ello la fascinación oriental dispone igualmente la ciudad como categoría del deseo en la mentalidad romántica. La catedral gótica formará un elocuente contraste con el paisaje urbano, suscitando múltiples y variadas lecturas. En 1820 Charles Beaufoy la señalaba como *«un noble edificio de obra gótica, y me recordó al monasterio de York»*, a pesar de inscribirse en una población de reconocida fisonomía africana[47]. Para Washington Irving, en 1832, éste será el rasgo de Toledo y Sevilla que recuerde a David Wilkie, al dedicarle sus *Cuentos de la Alhambra*, ciudades donde *«una fuerte mezcla de lo sarraceno con lo gótico»*[48] alimentaría la imaginación de ambos en 1827. Un año después otro americano, Alexander Slidell Mackenzie, siente en el claustro de la Catedral la dulce delectación oriental, lo pintoresco en sí mismo, arte y naturaleza, en virtud de la gracia arábiga del agua, las flores y los pájaros, en lo que es concebido como un débito indudable hacia la

---

44 DALLAS: *The Second part of my life* (a mano, subtitulando: *The author's account of my service in the Peninsula from 1812 to 1813*). Oxford, 1868.

45 E.H. LOCKER: *Views in Spain, by...* Londres, Murray, 1824. Trad esp. M.ª Dolores Cabra Loredo, Madrid, 1984.

46 Joseph MOYLE SHERER: *Recollections in the Peninsula, during the late war*, Londres, 1823, pags. 201-203.

47 BEAUFOY: *Journal of a Ride Post through Portugal and Spain, form Lisbon to Bayone, by...*, Londres, T. & W. Boone, 1846, pág. 72. La fecha del viaje sería 1820, según la bibliografía de Foulché-Delbosc.

48 RAQUEJO: Ob. cit., 1989, pág. 46.

civilización islámica: *«esta costumbre de tener un jardín al lado de la iglesia es, sin duda, debida a los Árabes, que usualmente tenían un patio como éste a la entrada de sus mezquitas. Es verdaderamente más que probable que éste, como los de Córdoba y Sevilla, sea de origen árabe»*[49]. Mas al enfrentarse a las perspectivas interiores de la iglesia, Mackenzie torna sobre los mismos presupuestos críticos de la arquitectura gótica como arquitectura sublime, tamizados por las impresiones de la propia delectación sensible, íntimas y personales, que operan como fundamento de la contemplación: aplicándose sobre los rasgos arquitectónicos, su percepción se apresta al reconocimiento de los efectos, de las asociaciones mentales proporcionadas por la música religiosa, *«la sublime y exquisita armonía que me embargó del grave, presentido y melancólico tono de las cercanas solemnidades de la Pasión»*. Más allá la sublimidad incompleta del templo queda como una interrumpida melodía, descrita en términos visuales: *«este edificio es más bajo de lo que las iglesias góticas son habitualmente; pero la nave central asciende a una altura de ciento sesenta pies, y parecería una gran ventaja, si se viera la totalidad de su extensión. Estando, sin embargo, compartimentada en una variedad de divisiones, por el coro y los altares, el gran efecto se destruye enteramente»*[50]. Esta visión fragmentada del espacio vendrá a convertirse en adelante en motivo de interés pintoresco; el mismo Mackenzie, ante la falta de perspectivas unitarias, revierte su atención sobre los *«rudamente representados yacentes de los sepulcros»*, o la *«singular asamblea de extrañas figuras»* que envuelve el interior del Coro, sobre lo cual, y en conjunto con ello, la Catedral se mantendrá en su memoria como *«un noble e imponente edificio»*. Será Henry David Inglis quien en 1830 utilice las nociones de sublimidad con mayor evidencia, como categorías ordenadoras de su percepción en la iglesia toledana, *«el más magnificente de los templos góticos»*. Para él, la identificación entre *Gótico* y *Sublime* parece ya cosa dada en su propia grandeza, en la subyugante impresión que ejerce en la imaginación, sublimidad que encuentra eco en sí misma, en la riqueza de sus innumerables tesoros, o en la serie de transfiguraciones que la luz y el crepúsculo imprimen sobre la enorme espacialidad de las naves a través de las vidrieras, o a la luz de los candiles: *«Todas las catedrales que hube visto alguna vez quedaron reducidas a la insignificancia cuando entré en la Catedral de Toledo..., su inmensidad, su grandeza, son sus glorias»*. En el pavoroso sentimiento que llena la mente bajo tal inmensidad, Inglis pone de manifiesto las raíces burkeanas de su pensamiento, basadas inicialmente en una concepción psicológica, mas paulatinamente tendidas hacia una filosofía moral romántica:

> *«Las altas y majestuosas naves, las macizas columnas, extendidas a lo lejos en un templo como este, parecen casi simbolizar la naturaleza imperecedera de la religión cuyo santuario adornan y apoyan. Cuanto más contemplamos la vastedad y majestad alrededor nuestro, la mente cada vez se llena más de pavor, y se alza desde la insignificancia de la vida a un sentido de la solemne grandeza y de la eternidad; nos llenamos de entusiasmo y admiración, el más alto entusiasmo, porque está mezclado con la religión; y admiración la más profunda, puesto que está mezclada con el asombro, que una*

49 A.S. MACKENZIE: *A Year in Spain, by a Young American*, Londres, Murray, 1831, vol. II, pág. 40.
50 Ibidem, pags. 32-34.

criatura tan débil como el hombre haya podido perpetuar su memoria para siempre»[51].

La caida de las sombras llena el espacio y la imagen de la arquitectura sublime se reafirma en sí misma, cuando Inglis se dispone a abandonar la ciudad, no sin antes pasear por las naves del templo entrada la noche. La sucesión de columnas que durante el día ha visto *extenderse* a lo lejos son trasformadas por las sombras en una suerte de *infinito artificial*[52], acentuado por la intermisión[53] de la luz de los altares, del lejano zumbido de las oraciones: *«todo el interior estaba envuelto en un hondo crepúsculo, las altas naves se extendían más allá de la oscuridad, sólo iluminadas por una ardiente lámpara solitaria ante al altar de algun santo menor, y su débil luz era absorbida por las sombras (...), y el único sonido audible, salvo mi propio paso, era el zumbido distante de la oración»*[54]. Por fin es la arquitectura de la Catedral en sí misma, mas allá de la acumulación de riquezas y *Preciocidades* (sic.), el principal factor de una elocuente experiencia estética.

Inglis también traza en sus recuerdos una imagen que trascenderá largamente en la posterior literatura inglesa sobre el templo, y que arranca desde las primeras visiones del criticismo dieciochesco: el melancólico contrapunto que dibuja contra un fondo de ruinas, no sólo en la ciudad, sino en el país entero, *«a melancholy waste of property»*. El anónimo autor de un viaje a España publicado en 1834, plagiando con evidencia los textos de Inglis, añade sin embargo una *gilpiniana* consideración que pone a la Catedral al borde de convertirse en una pintoresca ruina, rodeada como estaba de tantas otras: *«el tiempo no ha actuado sobre semejante estructura, sino para consagrarla»*[55]. Los viajeros británicos tenderán en adelante a considerar la catedral de Toledo como una ruina fáctica. Richard Ford, aun estimando a Inglis como un *papanatas*, no podría evadirse a la sugestión de

51 H.D. INGLIS: *Spain in 1830*, Londres, Whittaker, Treacher & Co., 1831, vol. I, págs. 384-387.

52 BURKE: Ob. cit., parte II, sección IX, *«la sucesión y uniformidad de las partes son lo que constituye el infinito artificial. La Sucesión es un requisito para que las partes puedan prolongarse tanto y en tal dirección, como para que sus impulsos sobre los sentidos impresionen la imaginación con una idea de su progreso más allá de los límites reales»*.

53 Ibidem, sección XIX, *«Sonidos bajos, confusos e inciertos, nos dejan en la misma ansiedad temerosa en lo concerniente a sus causas, que la ausencia de luz, o una luz insegura, en relación con los objetos que nos rodean»*. Burke cita a Spenser, cuyo *Gothic method of design* sería elogiado por Hurd en 1762, *«Una vaga sombra de luz incierta, / como una lámpara, cuya vida se desvanece. / O como la luna revestida de nebulosa noche / se muestra a quien camina con miedo y gran espanto»*.

54 INGLIS: Ob. cit., pags. 388-389. El autor volverá sobre estas imágenes en *The New Gil Blas or Pedro de Penaflor*, Londres, Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, 1832. Aquí el pavor provocado por las inciertas magnitudes del templo se troca en espanto, cuando *«the favourite saints had already granted all the petitions that had been put up to them -for the kneelers had all leff their altars, to prepare the gazpacho; and the last devotee, an old beggar, had obbled away from the altar of the Miraculous Image as I approched it»*. Caminando por las naves el protagonista descubre la presencia de la joven Isabel, *«kneel before the shrine of Saint Anthony of Padua, in the garb of a penitent»*, mas antes de darse a conocer, en tanto la observa, la Catedral cierra sus puertas, *«I had heard the iron clank of the ponderous gate that shut in the cathedral, «oh Dios!» I heard, in Isabel's well remember voice, «I shall die of terror», as I saw her lean against the pillar of the door»*. Vol. II, pags. 23-24.

55 ANÓNIMO: *Spain, Yesterday and Today*, Londres, Duston & Harvey, 1834. pág. 178. Recordemos las palabras de Gilpin sobre el interés pintoresco de los restos de edificios góticos: *«están consagrados por el tiempo, y así merecen la veneración que tributamos a las obras de la naturaleza»*.

esta imagen[56]. Sobre la ciudad se levanta la torre gótica como rasgo de un paisaje moral. En 1831 Ford la contemplaba en el centro de un escenario dilapidado, y los acontecimientos que habrían de sucederse en la década que comenzaba, la figurarían en la imaginación del viajero como objeto de una predestinada ruina. El texto publicado por él tres lustros más tarde, en 1845, ya contemplaba la exclaustración y la crisis que afectaba a la Iglesia en España como una variable a considerar en la percepción del templo toledano, formando un melancólico contraste con la urbe circundante, pues sobre ser no solamente el principal rasgo de su imagen era también el centro de su decadencia[57]. *«Cuando se la ve desde lejos, nada resulta más impresionante, pero su meollo está podrido (...). En el corazón de la ciudad se levanta la catedral, y en torno a ella se arraciman numerosas iglesias y conventos, muchos ahora silenciosos como tumbas, (...) el dado ha sido echado y Toledo decaerá y se convertirá en una Tebas, en la que sólo quedarán en pie los templos abandonados»*. Este tornarse en podredumbre de la antigua vanidad eclesial compone la alegoría que Ford, *el hispanista hispanófobo*, encuentra en la Catedral, más allá de los tradicionales prejuicios británicos acerca de su dudosa pureza de estilo que *«en general es sencillo y ojival»*. Tal vez ni siquiera la contemplación de la iglesia, cuya imagen al exterior le resultaba desabrida, inasible, ni regular ni bella, sino la posibilidad de encontrar perspectivas para trasladarla a su cuaderno de dibujos, fuese el motivo de sus palabras en el *Handbook* sobre esta *«catedral gótica, cuyo exterior no es ni bello ni simétrico, mientras que la entrada norte está cegada: los mejores lugares para verla son al noroeste, ya sea desde la Plaza del Ayuntamiento o desde San Yuste; una torre está terminada y de ella se eleva una fina espira, rodeada de algo semejante a coronas de espinas»*. Con la información que en Exeter recibía de las tribulaciones de la España contemporánea, no sería menos que otorgase otros contenidos a una lectura de las imágenes de Inglis, y que la Catedral años atrás visitada con erudita delectación hubiera devenido el lugar donde *«la soledad y la melancolía yacen sombrías y encerradas, y triste la vestidura de Toledo»*[58].

En 1832 también había visitado la ciudad Samuel Edward Cook, y la atención prestada a la Catedral por el viajero alcanzaría al menos a identificar una cierta pureza estructural, un diseño cuyo *«plan original es magnificente, pero está sobrecargada y desfigurada por modernas adiciones»*[59]. Aunque era difícil hacerse una idea de esta traza primitiva, Cook la sobreentendía superior a la de Burgos, en la cual Thomas Roscoe, en 1836, había encontrado la *«casta y sublime estructura»*

---

56 Ian ROBERSTON: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España, 1760-1855*, Madrid,1988, pág. 274, anota un juicio de Richard Ford sobre Inglis y algunos otros, *«el tipo viajero «gobemouche» como Semple, o Sir John Carr, o Inglis et hoc genus omne que para escribir sus libros han anotado, impreso y publicado las historias truculentas que les contaron, tras inventarlas para la ocasión, gentes que se reían de ellos a hurtadillas»*.

57 Ford hubo de nutrirse de la información que le proporcionaron los nuevos libros de viaje, los *sketches* de Cook o la *Bible in Spain* de Borrow, y los informes de correspondientes y amigos, especialmente Pascual Gayangos, para hacerse una composición de lugar que salvase los años transcurridos entre su retorno a Inglaterra en 1834, tras tres años en España, y la redacción y publicación por Murray del *Handbook*, entre 1840 y 1845. Cfr. ROBERSTON: Ob. cit., pags. 276 y ss.; HITCHCOOK, «Richard Ford's letters to Gayangos», Exeter, 1974.

58 R. FORD: *Manual para viajeros por España y lectores en casa*. Vol. II. Castilla la Vieja. Madrid, 1981, pags. 94-97.

59 S.E. COOK: *Sketches in Spain, during the years 1829, 30, 31 & 32*, Londres,1834, vol. II, pág. 93.

que no llegaba a advertir en Toledo. El verdadero motivo de aprecio que Roscoe llegaba a reconocer aquí era un valor de antigüedad evidentemente exagerado por los propios españoles; por lo demás, esta iglesia no podía resistir comparaciones con aquélla. *«Aquí..., cada ornamento, pequeno o grande, respira antigüedad verdaderamente, pero aún más ignorancia en el arte de edificar; y el efecto de la totalidad, masas torpes, y elaboradas, intrincadas, rudas decoraciones sin sentido, que son cualquier cosa menos una obra de arte»*. No era el gusto de los verdaderos principios de la arquitectura apuntada el que podría verse satisfecho en Toledo, no aquel bello ideal del Norte, sino otra suerte de gusto *gótico*, de placer conmovedor que surgiría *«quizás, de sus vastas y opresivas proporciones, que lanza sus imágenes, como nubes demasiado oscuras, sobre la mente del viajero»*[60]. Si Inglis pocos años antes experimentaba un paso hacia el *terror* de lo Sublime en la gran espacialidad del templo velado por las sombras de la noche, Roscoe define ahora un no menos burkeano *placer negativo* en la confusa retórica decorativa que se le superpone. Cierto es que el viajero había señalado la presencia y la atracción de una suerte de *«barbarous taste»* en su examen de otras fábricas toledanas, de cierta *«mixtura de lo magnificente y lo grotesco»*, que excedía en interés a las estructuras mismas, pero ello no era sino el interés pintoresco por una bizarra gramática decorativa; a un interior catedralicio acompañaban otra especie de asociaciones mentales, que por encima de toda retórica, buscaban en el templo gótico un reflejo esencial de la verdad religiosa. A este respecto es significativo que Roscoe le caracterice por medio de los efectos que su confusa imagen opera sobre la mente del viajero, mas no le reserve, o tal vez le niegue, el adjetivo *sublime*. Un adjetivo que en ese mismo 1836, Pugin revertía sobre la claridad de los símbolos, sobre la diafanidad espacial y arquitectónica representativas de una fe cierta, no menos conmovedora, pero inequívocamente inductoras a la percepción de *«la sublime grandeza del culto cristiano»*, y el elocuente producto de Razón y Naturaleza unidas que impresionaba en su diáfana grandeza como *«una consecuencia natural del desarrollo del sentimiento y de la devoción cristiana»*[61]. Todavía Inglis había advertido en la inmensidad toledana una aproximación al símbolo de *«la naturaleza imperecedera de la religión»*, mas Roscoe habría de recurrir a la ironía para caracterizar en esta Catedral, en la incongruencia de los sátiros yuxtapuestos a evangelistas que decoraban sus púlpitos, *«un verdadero emblema del catolicismo»*. Aun considerándolo como un *«vasto museo, repleto de curiosidades y de obras de arte»*, se encontraba traspasado por una retórica cuya aparente infinitud se retroalimentaba en sí misma, en el mismo sentido que la sublimidad burkeana se fundaba en la confusión acumulativa, en la impresión causada por la oscuridad en el entendimiento: objetos

60 Thomas ROSCOE: *The tourist in Spain, Jennings's Landscape Annual for 1837*, Londres, 1837, pág. 288. Burke, en una no declarada formulación del *Gothic method of design* en poesía, calificaba dentro de este orden de cosas ciertas descripciones, ante las cuales *«la mente se ve absorbida por multitud de imágenes grandes y confusas»*, que afectan porque son muchas y confusas, no por las cosas en sí de que se tratase, sino más bien por la suerte de perspectiva unitaria que las afectara como para ser percibidas de un solo golpe, *«pues si las separais, perdeis mucha de su grandeza; unidlas, e infaliblemente perdeis la claridad»*. Op. cit., parte II, sección IV.

61 AA.VV:. *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte: Ilustración y Neoclasicismo*, Barcelona, 1982. El texto procede de la obra de A.W.N. PUGIN: *Contrasts, or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day...*, 1836.

y atractivos los que encerraba esta iglesia *«mal concertados, verdaderamente, mas por esa precisa razón, quizás, aparentemente más numerosos»*[62].

Esta quiebra de los principios que la estética de lo Sublime experimenta ante las nuevas perspectivas abiertas al estudio de los monumentos góticos, donde la identidad entre formas e ideas, entre proporcionalidad ideal y verdad revelada era en sí misma naturaleza sublime, encontraba así en la Catedral de Toledo un campo franco al criticismo. En 1840, las turbulentas circunstancias que afectaban a la iglesia en España no permitieron a Lord Mahon admirar la Catedral de Toledo con el detenimiento que podría merecer, por lo que sus opiniones hubieron de fundarse en una imagen codificada por la crítica. De este modo podía describir dos actitudes, o dos gustos en cierta medida opuestos, aplicados a su contemplación: aquél que haciendo abstracción de las particularidades se dirigía a sus valores esenciales, a *«la impresión producida por una elevación de este género, por cuanto depende de un efecto de la totalidad, de la masa, de las proporciones (no de los detalles ornamentales, que usual y verdaderamente estropean la sublimidad del edificio) y que es enteramente incomunicable»*, y aquélla otra concepción retórica y enumerativa de los destellos y los infinitos dorados, que configuraban otra idea de este universo interior, donde *«quienes se deleitan en las joyas y las cosas relucientes de toda descripción, en la innumerable abundancia, y en calcular los valores del pasado, encontrarán también su gusto satisfecho»*[63]. Pero ambas facetas del gusto eran las descripciones de un modelo mental, donde la incomunicable grandeza que Inglis o Roscoe podrían caracterizar por la inquietud que imprimía en su sentimiento, venía a confluir en una sola idea con la misma concentración de caído poder, de fatuidad olvidada y sólo presente en los tesoros allí acumulados por el tiempo, detenido en un presente suspensivo: Vanidad y Melancolía.

Así las lecturas de la Catedral de Toledo devienen una alegoría precisa, la imagen del templo se desmaterializa ante la tribulación del presente, y la percepción, en tanto ve disolverse el interior arquitectónico en un contraste de luces y sombras, de brillos y tinieblas, compone con palabras su significado de Vanidad y Ruina. La *Imaginación Pintoresca* a la que Gilpin medio siglo antes dio carta de libertad, como corolario de una identificación de *«art of sketching»* y *«art of writing»*[64], habíase ido adiestrando durante décadas en el lenguaje de los efectos visuales para la nueva formulación romántica de *Ut Pictura Poesis*. Y efectos a los que el goticismo de Pugin confiaba la percepción de la idea sublime desde la materia: *«estamos verdaderamente ante un lugar sagrado; la luz modulada, las velas centelleantes, las tumbas de los fieles, los diversos altares, las venerables imágenes de los justos...»*[65], todo concurriendo a la representación de la Fe verdadera. Una Fe que Nathaniel Armstrong Wells advertía en 1843 en España, y especialmente en Toledo, en trance de desaparición, y en sus catedrales la efímera supervivencia de sus antiguas glorias, de la memoria y la dignidad, del omnímodo poder de sus magníficos prelados, *«mientras se mantienen* –como el paradigma aún viviente del crepúsculo de una civilización– *erectas y silenciosas, sobre sus tumbas»*[66]. En el abandonado esplendor

62 ROSCOE: Op. cit., pág. 289.
63 X.Y.Z, *Spain, Tangier, etc, visited in 1840 & 1841*, Londres, Clarke, 1845, págs. 153-157.
64 GILPIN: Ob. cit., pág. 61.
65 AA.VV.: Ob. cit., pág. 138.
66 N.A. WELLS: *The Picturesque Antiquities of Spain*, Londres, 1846, pág. 122.

de su interior, el viajero observaba una ejemplarizante representación moral: la misteriosa penumbra, polvo de vanidad, envolvía su arrumbado esplendor, mientras los tristes y melancólicos cánticos que aún resonaban bajo las bóvedas figuraban el responso por su incierto destino, ya ruina fáctica. Esbozando una irónica sonrisa ante las afirmaciones de cierto autor, para quien la Catedral de Toledo representaba la pureza gótica en España, Wells requería otras formas de atención. El viajero,

> *«explorará (estos templos) y examinará sus ceremonias con todo el ansia y perseverancia de una última oportunidad, vagará incansable a traves del crepúsculo misterioso bajo los arcos de sus más retiradas crujías, y meditará sobre la riqueza prodigada alrededor suyo para tan cortos propósitos, y sobre la pretensión de aquéllos que confiaron sus memorias a la tutela de tan débil y banal depositario. Los tonos de sus gigantescas voces, aunque melodiosas, que como surgidas de miles de broncíneas gargantas, despliegan por el espacio abovedado el canto fúnebre de su cercana destrucción, le llenarán de melancolía; y el rayo que se derrama sobre él desde cada carmesí y azul rosáceo se fijará por sí mismo en su memoria, encendiendo en torno un apasionamiento inextinguible, como si hubiera contemplado la sonrisa de un santo que desaparece»*[67].

Si en 1830 Inglis había contemplado los inmensos pilares cual símbolos de una religiosa *«naturaleza imperecedera»*, su eternidad se relativiza o caduca ante la luz crepuscular del presente que Wells describe en 1843: *«los templos cristianos que, en esta crisis, se ofrecen al turista en la triste pero atractiva oscuridad de su próxima muerte»*. Entre tanto la ruina de la Iglesia en España ha tocado fondo, y el templo se disuelve en efectos sensibles al caer la noche, cuando las sombras toman posesión de todo y *«las altas arcadas proclaman su ultrajada majestad...*

> *Ni colores ni dorados (éstos siendo más bien injuiciosamente distribuidos) son visibles, nada sino una soberbia extensión de vidrieras bellamente pintadas; y las columnas solamente esbozan su oscuro contomo contra la honda tiniebla del resto del edificio. A esa hora, sería imposible cansarse de vagarporeste bosque de magníficos árboles, de los cuales las ramas sólo se ven nacer, para inmediatamente perderse bajo la gloria de coloreadas transparencias aún más brillantes por su contraste con la oscuridad de todo lo demás»*[68]

Privada de esta atmósfera la Catedral de Toledo se mostraba en exceso fragmentaria a la percepción del viajero, y le sería en verdad difícil alcanzar a percibir una imagen ideal de la grandeza de la religión a traves de las múltiples particularidades y detalles que albergaba. Podrían trazar en su imaginación inocentes cuadros de devoción, escenas de costumbres, y hasta rendirse emocionados ante la sencillez de los sentimientos que aquella *incomunicable grandeza* excitaba en las gentes que habitualmente poblaban la Catedral. Más cercana a la naturaleza, la estructura arquitectónica del templo trataba de ser colegida a través de los efectos visuales,

67 Ibidem, pág. 125.
68 Ibidem, pág. 127.

mas el viajero pintoresco se mostraba en cambio predispuesto al más acervo criticismo ante las obras del arte. Gilpin, sin negarles la atención debida en el curso del *Picturesque Travel*, hallaba en ellos la nota discordante contra el gran panorama de la Naturaleza. *«Aun en la más capital colección del pinturas, ¡cuán raro se le hace encontrar diseño, composición, expresión, carácter, o armonía, sea en la luz o en el colorido! ¡Y cuán frecuentemente no habrá de arrastrarse a través de salones y habitaciones de estado, sólo por escuchar un catálogo de los nombres de los maestros»*[69]. La Catedral ya nutría estas visiones cuando Lord Mahon definía su modelo mental en 1843, pero aquel gusto por *«las joyas y las cosas relucientes»*, había venido siendo transferido a las pinturas y esculturas. Tal como la crítica española había advertido mucho tiempo antes, la Catedral de Toledo era una estación insoslayable para el estudio de la pintura española, pues *«las obras de algunos de los mejores de la Escuela de Castilla sólo pueden encontrarse aquí»*, según señalaba Cook en 1834[70], pero en 1836 Thomas Roscoe destacaba la mala concertación y la retórica acumulativa de los atractivos del arte allí ubicados.

Las apreciaciones de Roscoe delataban con evidencia la utilización del *Viage* de Ponz y el *Itinéraire* de Alexandre Laborde; de otro modo, la estima particular por las obras se resolvía en críticas episódicas y afinidades más o menos manifiestas[71]. Cuando Richard Ford publica su manual en 1845, sus recuerdos de 1831 hubieron de ser recompuestos ya a la vista de otras relaciones, como de los librescos criterios extraídos de Ceán, y es significativo que conociese los trabajos que tanto Edmund Head como William Stirling estaban preparando, tal como el mismo autor relataba a su amigo Pascual Gayangos. Pero bajo su extensa recensión de obras particulares yace un fondo de *gilpiniano* disgusto. En 1851 William George Clark podía recordar entre los placeres del viaje la *«blanca luz de ensueño»* que inundaba el templo en el mediodía, y evocar una amable caracterización de las naves como un ejemplo del *«gótico más temprano y más puro»*, poseedor de un *«aire de singular belleza y elegancia»*, mas su consideración de los detalles enturbiaba

69 GILPIN: Op. cit., 1794, pág. 57.

70 S.E. COOK: Op. cit., 1834, 1, pág. 146.

71 Roscoe traslada la confusión general imperante en el interior catedralicio a una superficial consideración del coro y en particular de su sillería. Tal vez holgaba una más precisa descripción del hecho, siguiendo como hacía el texto de Laborde, quien a su vez convertía la, según Ponz, *«cantidad de figuras y adornos, que parece innumerable»* y *«la elegancia, gusto y grandeza de estilo con que las ejecutaron Alonso Berruguete y Felipe de Borgoña»* (*Viaje de España*, 1772, I, II, 20), en *«elegancia y buen gusto reunidos»*, aunque *«considerados cada uno en particular, es una obra maestra por la belleza y delicadeza de ejecución; pero su conjunto es una masa confusa, donde los ornamentos están talmente multiplicados que parecen aplastarse y negarse mutuamente»* (*Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 1806, IV, pág. 271). Roscoe, por su parte, identifica en el coro este sentido de la percepción de la totalidad del espacio catedralicio, similar al displacer que Burke extrae de la caracterización longiniana de lo sublime, aunque *«en medio de masas confusas de escultura y pintura, la mirada ocasionalmente desciende sobre un bien concebido fragmento de buen gusto»* (ROSCOE: Op. cit., 1837, pág. 289). Apartándose de estos modelos, suponemos que en virtud de una afinidad personal con una significativa obra de la literatura contemporánea, de un no menos conspicuo autor *gótico* como William Beckford, las *Biographical Memmoirs of Extraordinary Painters*, Roscoe califica *El Diluvio* de Bassano observado en la Sacristía, *«que probablemente sugirió a ese original y crítico escritor, la bella descripción de la cámara del Arca, en su biografía de Andrew Guelph y Og de Basan»* (Ibid. pág. 291). Pero más poderosa que el anacronismo cometido parece la afinidad de Roscoe, si advertimos que Beckford no llegó a Toledo en su viaje peninsular de 1786 (edit. 1834), y la primera edición de las *Memmoirs* data de 1780.

dicho placer en la misma medida. La tendencia a las grandes atribuciones para las pinturas que observaba en los oficiales encargados de conducir al visitante, no le merecía otra cosa que desconfianza. Ante la pequeña talla representando a San Francisco, en la Sacristía, no podía explicarse la admiración que se le tributaba: *«es difícil llegar al éxtasis con un muñeco»*, más adecuado para ilustrar la indefinida frontera entre *«lo ridículo y lo sublime»*[72]. También en 1851 G.A. Hoskins aborda la Catedral desde una dialéctica acumulativa, desgranando criticismos y agudezas del gusto. *«Hay poco que ofenda a la vista en esta Catedral, y una gran porción para la admiración»*, pese a lo cual ni los sepulcros de la capilla de Reyes Nuevos se estimaban *«dignos de observarse como obras de arte»*. La de Santiago *«rica y altiva aunque no del mejor gusto»*, tomando asimismo sus sepulcros por *«indiferentes bajorrelieves en mármol»*, o el *«malamente pintado»* por Jordán techo de la Sacristía. Ni la bondad del algunos de los apóstoles del Greco, siquiera el Expolio, evitaban la enjundia minuciosa ni la calificación del amateur. Tal vez los maestros más antiguos merecían la atención interesada, pero aun éstos, envueltos en el confuso magma del origen de la escuela española de pintura, eran exhibidos por el sacristán bajo el general epígrafe de *Flamencos*, *«esto es, que se han olvidado del nombre del artista»*[73].

Será Louisa Tenison, en 1853, quien ponga de manifiesto la relación existente entre este modo fragmentario de percepción, de atención detallada, y la falta de perspectivas unitarias. Ante la superposición de estilos, la acumulación de caracteres, el viajero encontraba en esta forma de atención un recurso con el cual soslayar la incapacidad para el alumbramiento de modelo ideal alguno. Cierto es que nadie dudaba del interés que penetraba cada objeto en esta suerte de *«museo del arte Español»*, más ello también se planteaba como efugio para poder hablar de un templo inabordable. *«En Sevilla la grandeza del edificio impide a uno satisfacer el menor deseo de examinarlo en detalle; en Toledo, por el contrario, hay demasiadas bellezas, demasiados objetos de interés que invitan a un cuidadoso escrutinio, que sientes como si hubieras de pararte sobre cada uno en sucesión»*. Hoskins no había reparado mucho en los detalles de la fábrica, de exterior *«tan reconstruido y desfigurado que tiene poco de recomendable»*, mas Tenison iba todavía más lejos en este mismo sentido: *«el exterior disgusta; ahogada entre mediocres edificios, y más bien hundida en una concavidad, puedes pasar al lado de ella aún sin darte cuenta de la existencia de una Catedral»*, mientras al interior *«la riqueza de detalle tal vez disminuye el efecto de la totalidad»*[74]. El interés que, en cambio, manifestaba la teoría neogótica de Pugin y sus adeptos por los efectos de totalidad en los interiores, revertía asímismo sobre los menores detalles del mobiliario, pues daban cumplida cuenta de la religiosidad original que inspiró las grandes catedrales medievales; ello podría asímismo nutrir estos modos de percepción. Tal como observa James Fergusson en 1855, invirtiendo el sentido de aquéllos criterios de *gilpiniana* desazón, y haciendo de la Catedral de Toledo un paradigma de espacio religioso más perfecto que el servido por los modelos europeos:

---

72 W.G. CLARK: *Gazpacho: or Summer Months in Spain*, Londres, John W. Parker and Son, 1851, págs. 89-93.

73 G.A. HOSKINS: *Spain, as it is*, Londres, Colburn and Co., 1851, vol. II, págs. 116-126.

74 Louisa TENISON: *Castile and Andalucia*, Londres, 1853, pág. 463.

«...es aún más notable por la riqueza de su mobiliario que por la de su Arquitectura. Los altares, los frontales de sus tumbas, los candelabros, las pinturas sobre vidrio y lienzo, forman una masa de ornamento al cual ningún paralelo es posible encontrar en Francia o Inglaterra. Muchas catedrales en estos países pudieron alguna vez haber poseído un mobiliario igualmente rico; pero el expolio y la negligencia y, peor que cualquiera de los dos, el así llamado espíritu de restauración, ha barrido la mayor parte de ello, y es en España solamente donde reconocemos la presencia corporal de una iglesia medieval»[75].

En 1859 el reverendo Richard Roberts nos rinde una visión de la Catedral contrastada con el *Gothic Revival* del momento. Sólo un observador hastiado de la pureza gótica al uso podría modificar las invariantes críticas lanzadas contra el templo toledano, transmutando lo habitualmente denostado en la consideración de lo inusual. De modo similar a Fergusson, Roberts le hace merecedor de la calificación de *«un glorioso interior»*, no ya por la belleza de su estructura arquitectónica, sino *«por lo que en el presente es mucho más raro, la pródiga magnificencia de sus decoraciones y mobiliario, en retablos, vidrieras, esculturas, carpintería, platería y herrería ornamental»*. Pero aun así el efecto causado en el sentimiento por la falta de perspectivas unitarias, con tal acumulación de detalles, venía a cumplimentar la ascendencia de lo Sublime sobre este modo de percepción, cuando visitando el coro sobrevenía *«una sensación de completo desamparo en nuestra ineptitud para asimilar la miríada de maravillas que nos rodean por todos lados»*. Antes que la ténebre oscuridad de las naves, era la acumulación de atractivos el causante de esta suerte de *parálisis melancólica*, de este aparente retorno a la ortodoxia burkeana en las sensaciones perceptivas: confusión, azoramiento, que aflora con carácter previo a toda consideración de la grandiosidad del Retablo, donde *«una perfecta concentración de belleza»* fiada sobre las enormes proporciones y el efecto de los brillos y dorados, se muestra en burkeana intermisión con la *«oscura luz religiosa»* del Altar Mayor. O a la transfiguración que el crepúsculo imprime sobre la imagen, *«hasta que apenas se podían discernir las melancólicas figuras que iban y venían sobre el pavimento de mármol»*, con sus intensas llamaradas deslizándose sobre las sombras desde las vidrieras, desatadas por los rayos del sol poniente: *«sólo los ventanales se mantenían claros y gloriosos... mientras las dulces notas de las Vísperas flotaban en torno nuestro, y parecíamos estar contemplando alguna visión celestial»*[76]. Una idea romántica del efecto Sublime que prolongaba, muy a su pesar el arquitecto y viajero George Edmund Street en 1862, un discípulo de Pugin y de Viollet-le-Duc, ante la Catedral de Toledo quien, atento a los valores estructurales de la iglesia –hasta ser el primero que con fundamentos sobradamente cotejados advierte la tantas veces negada pureza gótica en su traza original–, se veía imposibilitado para colegir cualquier cosa sobre su cuaderno de dibujo, preso del *«sorprendente encanto de los contraluces..., de no ver otra cosa que rayos de luz*

75 Samuel MANNING: *Spanish Pictures drawn with pen and pencil*, Londres, The Religious Tract Society, s.a. (1870), pág. 123, transcribe el criterio expresado por FERGUSSON: *The Illustrated Handbook of Architecture*, Londres, Murray, 1855.

76 Richard ROBERTS: *An Autumn tour in Spain in the year 1859, by...* Londres, Sanders, Otley & Co., 1860, págs. 175-180.

coloreada». Colores y sombras, junto a retablos, sepulcros, rejas –de cuya simplicidad estimaba que tenían mucho que aprender los modernos restauradores de iglesias– configuraban una iconosfera vital, una orgánicamente desorganizada atmósfera religiosa, proporcionada al culto cristiano; una idea que nos hace recordar aquellas palabras antes citadas de Blanco White ante el interior de la Catedral de Sevilla en 1804, tan semejantes en su fundamento a las de Street, penetrado de una nueva fe arquitectónica, en Toledo más de medio siglo después, donde le era *«difícil concebir nada más embrollado que dos órganos o dos coros cantando en competencia»*, con los fieles dispersos en el espacio diáfano, pues *«no se ven sillas ni asientos para el público; los fieles en un lugar tan vasto, parecen escasos, aunque sin duda podrán contarse tantos como en cualquiera de nuestras catedrales inglesas»*, visión que postulaba como modelo operativo, en *«la esperanza de ver el suelo de nuestras iglesias reintegrado al libre y común uso de la gente»*[77].

III. El prejuicio de la catedral gótica y la ciudad árabe, de Baretti a Street.

El sorprendente carácter de la dialéctica decorativa descubierta en la Catedral de Toledo pudo llegar a nutrir asímismo los prejuicios británicos acerca del *origen sarracénico del Gótico*. A lo largo del presente trabajo hemos hecho alusión en varias ocasiones a esta cuestión más general, que ahora examinaremos más detenidamente. Hemos dicho que Street afirmó por primera vez en el libro de su viaje español, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, el valor modélico que la traza original de la Catedral poseía para el estudio de la arquitectura cristiana de la Edad Media. Para ello le fue preciso realizar una minuciosa inspección del templo desde todos los puntos de vista posibles, analizando la superposición de intervenciones y adiciones, determinando las porciones originales y los añadidos, ascendiendo a los tejados y coligiendo la disposición original de las cubiertas... mas para ubicarlo en la serie de las grandes catedrales del gótico llamado *clásico*, hubo de sortear también aquel arraigado prejuicio.

Se pueden encontrar sus rasgos en la crítica británica ya en los escritos de Cristopher Wren (1632-1723), publicados en 1750, postulando el origen oriental del arco apuntado. En 1765 era Stephen Riou quien señalaba a España, fronteriza con los árabes, como la puerta de entrada del gótico en Europa, negando que las catedrales españolas fueran edificios *«góticos modernos»*, cuando *«su correcta apelación es la de árabes, sarracénicos o moriscos»*; y poco después, William Warbuton agregó que fue la inspiración en las formas sarracénicas por los godos españoles la que originó el gótico[78]. También hemos visto la recurrente inaptitud de los viajeros británicos para practicar un reconocimiento en gótico de la Catedral de Toledo, en cierto modo inadecuada para su concepto de este estilo como arquitec-

77 G.E. STREET: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, Murray, 1865, págs. 349-350.

78 Es el muy interesante estudio de Tonia RAQUEJO titulado *Las Catedrales Árabes*, y publicado en España como capítulo III de su libro *El Palacio Encantado; La Alhambra en el Arte Británico* (Madrid, 1990), el que ha nutrido nuestro conocimiento sobre el problema crítico del que hablamos. A él son referidas muchas de las citas, como las precedentes, págs. 42-44: WREN: *Parenteralia*, 1750; RIOU: *The Grecian Orders of Architecture*, 1768; WARBUTON: *The Works of Alexander Pope*, Dublín, 1769.

tura inglesa y *arquitectura sublime*, e incluso si la simple analogía se demostraba con evidencia, ello se veía con extrañeza bajo la confusión decorativa, como cuando Baretti observaba la inusual, respecto a los modelos ingleses, acumulación de esculturas en el exterior (Vid supra n. 31). Thomas Hartwell Horne formulaba en 1818 algunos de los rasgos del arte sarracénico de la Alhambra que habían nutrido el parentesco elaborado por la crítica para los estilos árabe y gótico como, entre otros, *«la prodigiosa cantidad de ornamentos, sea en relieve o en hueco, la composición de los cuales es extremadamente variada»*, y para no dejar dudas de su posición en el debate, señalaba al anticuario francés Alexandre Lenoir como el dador de *«algunas evidencias adicionales que confirmarán la hipótesis»* del origen oriental del Gótico[79]. Insistiendo en este punto, Henry Hallam encontraba en las catedrales nórdicas *«una espantosa imitación de la arquitectura romana, o quizás más inmediatamente, de los edificios sarracenos en España»*, siendo la profusión decorativa una prueba de su ascendencia mora[80]. El método comparado sería capaz de nutrir numerosas analogías entre ambos géneros de arquitectura en las siguientes décadas de siglo, pero fue mediante su aplicación al estudio de las ciudades históricas por los viajes pintorescos, como la crítica advirtió la contrastada cercanía que en España mostraban los dos estilos. Ya hemos señalado la apreciación efectuada por Beaufoy en 1820, al observar en Toledo una catedral gótica en el centro de una ciudad árabe; y las bellas inspiraciones que este contraste ofreció a Wilkie e Irving en 1827. Mackenzie, sin ocuparse de buscar rasgos sarracénicos en el interior de la Catedral, no podía resistirse a la gracia arábiga advertida en su claustro, sin formular una comparación con los patios de las mezquitas, o más subliminalmente con el jardín oriental, *«un delicioso jardín, sembrado con arbustos olorosos y árboles frutales, teniendo una fuente en el centro (...) con flores, mientras innumerables pájaros entonaban su melodía al unísono con el correr incesante de esa fuente»*[81].

Más fácil, sin embargo, les sería a los viajeros describir este parentesco sobre las arquitecturas del gótico florido, en San Juan de los Reyes, o San Juan de la Penitencia, como verificase Richard Ford en 1831, en cuya decoración encuentra *«un atisbo del estilo moro»*, o describir dicha cercanía asímismo en monumentos árabes, en Santa María la Blanca, cuyos arcos de herradura observa sustentados por *«capiteles góticos híbridos»*. Mas en la Catedral apenas descubría Ford *«unos restos de la antigua mezquita»*, en la Capilla de San Eugenio, y rasgos arábigos en algunos de los objetos del tesoro, demostrando la fama de los artífices de la ciudad que, *«en la época gótica, era tan famosa por sus orífices que los ornamentos de la mezquita de la Meca se hicieron aquí»*[82]. Por entonces Samuel Edward Cook, tocado por una tradicional maurofilia que veía en la arquitectura árabe *«un interés indestructible y eterno»*, viajaba por España buscando, sin gran éxito, edificios donde ilustrar la transición entre los dos estilos, *«no puedo decir que haya un tránsito directo del Moro al Gótico, que lo sucede cronológicamente»*, no llegando a reconocer otra cosa que su simultaneidad, y un solo ejemplo, *«un curioso pasaje»*,

79 T.H. HORNE: *Architecture of the Arabians*, en Shakespear, *History of the Mahometan Empire in Spain*, Londres, 1817, págs. 288-289.

80 RAQUEJO: Op. cit., pág. 44. HALLAM: *View of the State in Europe during the Middle Ages*, 1818.

81 MACKENZIE: Op. cit., II, 40.

82 FORD: Op. cit., págs. 85, 108, y 114.

en Cuenca. Mas tampoco había dejado de reparar en la bizarra dialéctica decorativa que venía a superponerse en una estructura omnipresente y particular de las iglesias españolas, el coro, *«la parte de estos edificios, en general, más abierta al criticismo»*, donde se concentran *«adventicios ornamentos e incongruentes y disformes desviaciones de la iglesia misma»*[83]. Gramática decorativa que Roscoe identificaba con cierto *«gusto bárbaro»*, entendido como belleza pintoresca en 1837, ante ciertos edificios de Toledo, aunque en la Catedral todo lo que pudiera entenderse como señalamiento de exotismo se subsumiera para su percepción en una abrumadora sublimidad gótica. Si bien la preexistencia de una mezquita mora en el mismo lugar era ampliamente reconocida, en 1843 Nathaniel Armstrong Wells, trataba de desmentir posibles hipótesis sobre la existencia de fragmentos de aquélla en la actual edificación, tales como la de Ford; tocado de un pensamiento orgánico donde naturaleza, historia y arquitectura se mostraban como fenómenos interdependientes, formulaba en cambio una aproximación teórica al reconocimiento de lo *mudéjar* como efecto cultural:

> *«Un lado completo de una capilla abierta a la nave más mendional, está omamentada en estilo Árabe –habiendo sido ejecutada por un artista Moro en el mismo período del resto–; y no (como pudiera conjeturarse) perteneciente a la mezquita... Esta pequeña capilla sería un bello ejemplo de decoración Árabe en estuco, si no fuera por las varias capas de cal que ha recibido. Un nicho en forma de arco ocupa el centro, y es llamada la Tumba del Alguacil. Una hermosa puerta del mismo estilo se contempla en la antecámara de la Sala Capitular»*[84].

Cuando Wells describía la Catedral como una fáctica ruina paralela a la decadencia de la Iglesia en España, implicaba asímismo una identificación solapada entre arquitectura cristiana y el *«grand pointed style»* reconocido en Toledo, y ello era a costa de cierta desconfianza en el término *Gothic*, consciente de las múltiples significaciones con que había sido aplicado desde el Setecientos. El mismo Pugin prefería hablar de *Pointed, or Christian Architecture*. Mas Wells, por su parte, habría de razonar su aceptación del término en el acuerdo general, no en su derivación, para *«evitar aquella suerte de perífrasis»*. En 1850 David Urqhart mostraba cautela semejante a la de Wells, advirtiendo otro motivo de desconfianza: las propuestas de un incipiente movimiento arquitectónico cuya eclosión se produjo tras que *«la palabra gothic deviniese campo de debate literario, e inmediatamente de discusión religiosa»*, un movimiento, el de Pugin y los suyos, que como mistagogos vendrían a postular una identidad de estructuras arquitectónicas y mentales, alumbradas *«bajo una doble perversión de la piedad y la ciencia»*. Su condena de esta escuela sería en defensa de un método de análisis, el comparado, y de una teoría cuya amplitud crítica no se había visto completamente compensada por el reconocimiento: *«Habiéndose reconocido que la arquitectura eclesiástica vino de una fuente musulmana, no habríamos seguramente escuchado que «el gótico surgió de la Biblia» y otras tonterías parecidas»*[85]. Participando también de un

83 COOK: Op. cit., 1834, II, págs. 84-89.
84 WELLS: Op. cit., 1846, pág. 126.
85 David URQHART, *Pillars of Hercules*, Londres, 1850, vol. II, págs. 433-436.

romántico organicismo que contempla la arquitectura como una suerte de inconsciente lenguaje de la sociedad y la naturaleza unidas, Urqhart encontraba en España el lugar más apropiado para aplicar el método y demostrar sus resultados. Como ya había advertido Horne, bajo el cielo español era posible contemplar la arquitectura árabe, en unas condiciones similares a las que habían favorecido su desarrollo en Oriente, de la misma manera que se podía ilustrar la relación entre ésta y el Gótico, y ello con el acuerdo de algunos de los presupuestos de lo Sublime, en su fascinación por las sombras, ahora fascinación oriental. Así es en Sevilla donde la Catedral no sólo figura *«una foresta arbolada»*, sino también *«una caverna»*, presidida por *«el espíritu de los Moros, la oscuridad en la que se deleitaban... Dentro de esta viva roca de Gótica grandeza, uno siente la más cercana aproximación a la sublimidad de la concepción de la mezquita, imitada por los Árabes del Desierto, y los cielos bajo los cuales su suerte fue echada»*[86]. En adelante, y siguiendo el método comparado, Urqhart elaboraría una relación razonada de los puntos de contacto y las similitudes linguísticas entre *Gótico* y *Sarracénico*: el arco apuntado, los acanalamientos y biseles de los arcos, la bóveda de ojiva, mostrándose de acuerdo con Wells cuando atisbaba en la Catedral de Toledo la esencia histórica del fenómeno mudéjar, y volviendo a Toledo en su discurso a propósito de sus afortunadas vidrieras, cuya composición le recordaba la habitual del sistema de vanos arábigo, como adaptación o imitación de las estructuras islámicas en las superestructuras góticas, así

> *«junto a, y sobre las puertas de las habitaciones moras hay pequeñas aberturas para el aire más que para la luz, generalmente estrechas, con cabeza trebolada. Dos, cuatro o más de éstas pueden ubicarse lado a lado, y sobre ellas una figura circular cortada en semejante manera. En algunas catedrales españolas, y cito nuevamente Toledo, hay ventanas que representan esas aberturas del muro, acristaladas... Las aberturas en la pared mora, así devinieron en ventanas góticas, y los modelos cortados en el estuco, pies y traviesas, con los intervalos acristalados por vidrios coloreados»*[87].

En 1855 era Fergusson quien ya identificaba sin ambigüedades la gramática ornamental islámica en el confuso panorama decorativo de la Catedral de Toledo, viendo sin embargo en ella conservada la fidedigna atmósfera religiosa de los templos medievales, donde *«un ojo adiestrado, descubrirá en cada lado la tendencia a partir de las sobrias reglas constructivas del puro gótico, y a dar rienda suelta a la exhuberancia de la fantasía oriental»*[88]. La Catedral comenzaba a ser observada con una atención particularizada; la dimensión operativa del *Gothic Revival* elaboraba repertorios, aislaba modelos ejemplares, y hacía las soluciones intercambiables. En 1859 Richard Roberts se aplicaba en Toledo a esta tarea, reconociendo desde el punto de vista del amateur *«algunos exquisitos fragmentos del mejor periodo apuntado, particularmente una arquería que corre por los transeptos, sería buen ornamento para cualquier edificio»*; y reparando según estos principios en las formas arábigas de la cabecera, el *«triforio en torno al coro, con*

86 Ibidem, págs. 352-353.
87 Ibidem, págs. 455-457.
88 MANNING: Op. cit., 1870, pág. 123

una figura esculpida bajo cada arco, que Fergusson observa como una tendencia muy natural en los arquitectos españoles, a introducir rasgos árabes en sus edificios»[89]. Es con estos precedentes que George Edmund Street, adiestrado en la praxis restauradora y constructiva de centenares de edificios góticos, afronta en 1862 el estudio de la Catedral de Toledo.

No podía el viajero evadirse a aquella perplejidad largamente nutrida por la imaginación romántica ante la catedral gótica, rodeada de un complejo entramado de *«Eastern and Moorish-looking streets and alleys»*[90]. Su minucioso estudio de los monumentos árabes de Toledo, entendido como *«un prefacio»* para enfocar el templo, su interés por evaluar el papel con que participaba de la riqueza perspectívica de la ciudad, eran los nexos sobre los que retomar la visión proyectada por los románticos, mas también desde donde vislumbrar una nueva formulación del diálogo esencial, entre los lenguajes gótico y sarracénico, que configuraba aquella imagen de la ciudad medieval. Street consigna sus razones para aplicarse a la Catedral con una nueva forma de atención: superar los prejuicios que avocaron a que *«tal edificio sea tan poco conocido, y que haya sido tan insuficiente e injustamente descrito siempre que fue realizado un ensayo de aproximación por los viajeros ingleses que lo visitaron»*. Dando por supuesta la identidad que los llamados por Urqhart *mistagogos*, elaboraron para el gótico como arquitectura cristiana, Street, discípulo de Pugin, tratará de contemplar el organismo como una imagen en sí misma, desbrozando sus valores de otras implicaciones que no sean las estrictamente constructivas o ambientales, desechando las asociaciones visuales con el paisaje urbano, mediante las cuales la mirada contemporánea había procurado hasta entonces explicarse su presencia allí, las relaciones literarias, las tradiciones históricas, para alumbrar *«su intrínseca belleza como un ejemplo puro y riguroso del gótico del Doscientos»*[91]. Frente a la ciudad, el arquitecto busca el rasgo de grandeza, el efecto sublime que tal o cual arquitectura pudiera proporcionar a la vista, pero ha de desistir, la catedral no puede dominar la escenografía, siendo como es sólo un detalle, sometido al imperio de la naturaleza visible, *«nunca tan prominente como pudiera esperarse de una iglesia de su gran escala... debe acordarse que el efecto no es producido por la belleza o grandeza de ningún edificio; es la desolada sublimidad de las oscuras rocas que se elevan desde el río, los fragmentos de muralla, de ciudad y de casas, que se alinean sobre los cerros; el color tropical del cielo, de la tierra, de las arquitecturas; y finalmente, el abandonado aspecto del conjunto, que hace de la imagen algo tan impresionante como inusual»*[92].

Su atención previa a los caracteres de la arquitectura vernácula en Toledo es el modo de subrayar la extrañeza de la catedral gótica. Profundo conocedor desde su juventud de los sistemas constructivos medievales, no podía ignorar la similitud de su traza, obviando aditamentos y deformidades, con los modelos clásicos franceses. Su razonamiento para colegir el origen francés del maestro Pedro Pérez –algo que Cruzada Villaamil sólo alcanzaba a sospechar en 1864, antes de que se publicase el

89 R. ROBERTS: Op. cit.,1860, pág.176.
90 STREET: Op. cit., 1865, pág. 300.
91 Ibidem, pág. 323.
92 Ibidem, pág. 301.

libro de Street–[93] es a la vez resultado de un análisis formal e histórico, cuyas premisas, en negativo, se imbrican en la misma morfología de la ciudad árabe: esta oposición de significados lo confirma. Un templo y un lenguaje propiamente cristiano cuya pureza original, posteriormente enmascarada por los siglos, debería comportarse como el manifiesto programático de un nuevo poder. Sus valores son ejemplares según los mismos intereses del *Gothic Revival*, pues haciendo abstracción de las tradiciones vernáculas, en Toledo se ensaya una edificante lección de concentración en el lenguaje, como exponente de símbolos e ideas puras:

> *«No puedo imaginar nada más natural que, aunque los toledanos hayan podido contentarse con emplear el arte Mahometano para sus obras ordinarias, sin embargo, cuando se presentó la ocasión de reconstruir su catedral en una más vasta escala que ninguna otra cosa que hasta entonces hubieran realizado, estuvieran ansiosos por adoptar una forma de arte peculiarmente cristiana... Pero además la obra es francesa, sólo ligeramente modificada por cierto conocimiento del arte moro, aunque sin llegar a una tal extensión como para ser reconocido como morisco en cualquier otro lugar, sino aquí en la cercana vecindad de tanto que sugiere la posibilidad de que haya sido así. La obra entera es, verdaderamente, una gran protesta contra la arquitectura musulmana...»*[94]

En un contexto, en el cual la incardinación del lenguaje gótico entre obras musulmanas se observa desprejuiciadamente, la relativa desproporción de las dimensiones del alzado –una altura desmesuradamente grande para lo usual en las catedrales nórdicas, con la exagerada magnitud de los pilares, y la necesariamente baja altura de las naves colaterales–, es tomada por poco más que una particularidad local. Y como tal es aceptada por Street pero habiendo ilustrado sus apreciaciones del interior de otros monumentos, como Santa María la Blanca y el Cristo de la Luz, con los dibujos de Pérez Villaamil –vía Fergussony– y Chapuy, prefiere elaborar sus propias vistas del interior catedralicio[95]. Tal vez las estampas románticas corregían aquellas perspectivas del templo, en un modus operandi que el uso de espejos en la práctica pintoresca había dispuesto como recurso fáctico; pero el arquitecto, fiado por un rigor analítico que trata de confirmarse en la percepción visual del interior, ha de buscar la porción espacial sin la cual *«la magnificencia real del efecto no puede ser asegurada»*. Por lo demás, su planta presenta la inva-

---

93 CRUZADA: *Pedro Pérez*, en *El Arte en España*, 1864, págs. 33-38, colige que *«el desconocido autor de Burgos u nuestro Pérez, se hicieron artistas léjos de nuestro suelo»*, por el carácter francés de la labra capiteles y ventanas. Capiteles precisamente del triforio morisco, que Cecilio Pizarro dibuja para Cruzada, y en los que Street descubre también la mano de un artista nórdico, *«somewhat affer the fashion of the work in the Chapter-house at Southwell»*, STREET, pág. 338.

94 Ibidem, págs. 326-327, *«...y yo dudo si alguna ciudad en los tiempos medios pudo mostrar como Toledo, algo tan particularmente sobreentendido y tan positivo en su oposición a lo que estaba siendo realizado al mismo tiempo por otros arquitectos. Es justo que veamos en el presente, y que tengamos una incidental deuda de gratitud hacia este viejo arquitecto por mostrarnos que en el siglo XIII, justamente tanto como en el siglo XIX fue posible para un artista creer en la aptitud y religiosidad de un estilo en contraste con otro, e ignorar firmemente las ideas fantásticas de la arquitectura del día y el lugar, en favor de la que se sentía la más pura y verdadera, más bella y simbólica»*.

95 Street calificaba obra *«tan aparatosa como poco fidedigna»* a *La España Artística y Monumental* de Pérez Villaamil, en el prólogo al Account.

riable tendencia nórdica a *«reducir la obra a una casi clásica simplicidad y uniformidad»*[96]. El hallazgo de labores mudéjares no implica sino un agradable contrapunto al ser advertidas en el ámbito de la arquitectura gótica; en la capilla de San Eugenio *«hay un extremadamente rico arco en estuco de obra morisca tardía, un curioso contraste con la bella obra apuntada de la capilla»*: Street puede así contemplar con entera libertad el diálogo establecido en la ciudad entre ambos lenguajes, como en el mismo interior de la iglesia. Su concepto del arte cristiano excluye toda mixtificación, y esta interferencia es ajena a cualquier disquisición sobre el origen del estilo; el sepulcro de Fernán Gudiel, como el triforio de la cabecera, son ambos una adopción *acultural* antes que una pervivencia lingüística, y ello le permite a Street invertir el sentido de las especulaciones de Wells y Urqhart. El detalle del triforio morisco es a su vez un apóstrofe del carácter nórdico original, algo que enfatizaría, antes que negar, la extrañeza del organismo gótico en la ciudad árabe:

> *«Es en este triforio donde la primera evidencia de un conocimiento por parte del arquitecto de la obra morisca salta a la vista (...). Ahora, sería imposible imaginar circunstancia alguna que pudiera dar mejor evidencia del origen foráneo del primer diseño, que esta pequeña concesión a las costumbres del lugar en una porción levemente más tardía de las obras. Un arquitecto venido de Francia, resuelto a no diseñar otra cosa que no fuese una iglesia francesa, sería muy probable que después de algunos años de residencia en Toledo, algo cambiase en su visión, y ensayase algo donde la obra árabe, que él estaba acostumbrado a ver, tendría su influencia»*[97]

IV. La herencia de Street y la sugestión romántica: la gracia arábiga

La ascendencia del *Account* de George Edmund Street en los viajeros que visitaron la ciudad tras su publicación en 1865 puede ser trazada, bien mediante las citas directas que reproducen, bien mediante la adopción adaptada de sus criterios. Mas también, como veremos, una sensibilidad tradicional parecía estimar que Street dejaba las cosas demasiado resueltas, como para olvidarse de ideas y conceptos que, además de su larga vida, los viajeros renovaban constantemente. En ocasiones, una vez identificada la verdadera naturaleza gótica de la fábrica toledana, la percepción podría abandonarse a merced de los efectos en los que el sentimiento romántico encontraba un desapacible deleite. En 1866 Lady Herbert, viendo sin cortapisas en el templo *«una maravilla de la belleza y la perfección gótica»*, se extasiaba en cambio, no en el exquisito primitivismo que nutría el gusto de Street para el cerramiento del coro[98], sino en el efecto espectral y transfigurador de la luz

96 STREET: Op. cit. pág. 332.

97 Ibidem, pág. 338.

98 Aquellas esculturas *«admirables en su mayoría, llenas de detalles naturalistas tan amados por y una naïveté tan característica de los escultores medievales»*, para las que Street encontraba un detestable contrapunto en la *«abyecta y dorada creación de Berruguete... con dos estatuas de la Inocencia y el Pecado, que parecen ser la Inocencia del arte y el Pecado contra la naturaleza!»*. STREET: 1865, pág. 342.

sobre el mármol italiano de los modernos ángeles *«de alas semiplegadas, guardando el santuario del Altar Mayor, y colocados inteligente y bruscamente contra el magnificente fondo oscuro»* de la nave, bajo las vidrieras. Street no había dejado de hallar semejante deleite ante los contraluces que dificultaban su estudio, pero su lección, en cuanto afectaba a la tradicional perplejidad británica ante lo *moro-gótico*, sólo sería relativamente aprendida. Mrs. Herbert, en uno de los habituales lapsus viajeros, quizá en virtud de la larga fortuna del *Handbook* de Ford, encontraba un significativo resto de la antigua mezquita en el *«Altarmoro donde Fernando e Isabel escucharon misa tras la conquista de los Sarracenos»*, anotando la presencia, conforme se adentraba en las distintas dependencias de la Catedral, de los *«fragmentos de arte sarracénico que se atisban por todas partes»*[99]. Todo indica a que la percepción británica trató en lo sucesivo de mantener la identidad árabe de la ciudad, en un panorama orgánico de España donde la dualidad entre Castilla y Andalucía tenía en Toledo un sugestivo punto de confrontación. El subrepticio reflejo de ambas en el parejo dualismo de lo moro y lo gótico, permitía que Henry Blackburn, viajero en 1864, viese a una Castilla *«estéril, fría, desapasionada»*, adoptar la arquitectura nórdica para sus grandes edificaciones, mientras las catedrales andaluzas serían mezquitas. Toledo, cuya abundancia en restos moriscos se equilibraba con la ejemplaridad de sus obras góticas, resolvía dicha dicotomía gracias a la conspicua posición que Street le había asignado en aquel esquema mental[100].

De acuerdo con ello, Blackburn mantenía la indeleble fascinación de una ciudad oriental en la memoria, aunque para los reconocidos valores de la Catedral remitiese al lector a textos usuales. Hasta entonces no había sido publicado en Inglaterra un tan detallado estudio de los monumentos árabes de Toledo, y aunque Street lo presentaba como un *prefacio* para afrontar el de la Catedral, no dudamos que sirvió de gran alimento a la maurofilia británica[101]. En 1868, Mathilda B.B. Edwards aun dando suficientes pruebas de su conocimiento del *Account*, todavía estimaba la Catedral como un monumento cuya visualidad se dirigía a *«los ojos de la mente»*, y donde la acumulación de atractivos y sensaciones, a priori sólo podían producir *«una melancolía que comenzaba a ser abrumadora»*, antes de tornarse en *«maravilla y deleite»*. Podría lamentar la falta de una pureza espacial nórdica, y reconocer incluso en aquel cúmulo de *«imágenes y altares»* engalanados de joyas y oropeles –no obstante la desfiguración que imprimían sobre las *«exquisitas capillas»*, y tanto como en las manifestaciones de piedad popular por toda España–, la realización del *«espíritu religioso de la Edad Media en todo su vigor y pureza»*. Mas aunque la

99 HERBERT: *Impressions of Spain in 1866*, Londres, Bentley, 1867, págs. 190-192.

100 BLACKBURN: *Travelling in Spain in the present day*, Londres, Sampson Low, 1869, págs. 110-112. El autor cita a Street, cuando afirmaba la abundancia de obra morisca en *«that interesting city of Toledo, which, so far as I can learn, seems to surpass Seville in work of this kind almost as much as it does in its treasures of Christian art»*.

101 No podemos pasar por alto que la relación de ruinas menores y vestigios árabes manejada por Street fuese precisamente la dada en 1848 por Manuel DE ASSAS en su *Album Artístico de Toledo*, que resumía a su vez el inventario que tanto de los *Apuntes histórico-arqueológicos...* de Blas CRESPO en 1844 (Archivo Real Ac. de BB.M., leg. 53-2/2), como de la *Toledo Pintoresca* de José AMADOR, adoptaría en 1855 la Comisión de Monumentos de Toledo como catálogo operativo para el salvamento de las ruinas árabes de la ciudad (*Nota de los Monumentos célebres que existen en esta ciudad de Toledo, con expresión de su actual estado de conservación, reparos que necesitan y su propiedad o personas de quienes dependen*, Arch. Cit., ibidem).

ciudad era árabe, y sólo la Catedral marcaba el paso para al viajero en su transporte *«a otra época completamente distinta del arte y de la religión»*, ante todo era la visión de Street la que venía a reproducirse delante de sus ojos. Cuando *«pasando a lo largo de la tortuosa calle de la Chapinier* (sic), *y al acceder por el Norte del transepto»*, podía imaginarse entrando *«en una de las antiguas iglesias góticas de Francia»*, y reparaba de inmediato en las formas orientales de la cabecera, donde *«se reconoce de un vistazo la influencia de los Moros, pues la arcada del triforio posee el inconfundible arco de herradura; y tan bello es su efecto, y testimonio del buen sentido del arquitecto que tan discretamente imitó lo que había de bueno en un arte para él extraño»*. Si el prejuicio crítico hacia lo *moro-gótico* era resuelto por estos viajeros, tocados por cierto sentimiento orgánico del paisaje y la arquitectura, en la dualidad española, también reconocían sin más problema la independencia de ambas artes como las mismas visiones del país mostraban. Aún en el mudejarismo como efecto histórico y cultural, y en las frecuentes contaminaciones de ambos mundos, encontraban su anhelo satisfecho, y la confirmación de sus presupuestos: *«los constructores y arquitectos moros frecuentemente trabajaron para y con maestros cristianos; y se reconocen sus elementos predominando en las calles y edificios de una ciudad como Toledo. Pero las artes de los dos pueblos se mantuvieron tan separadas como sus propias lenguas»*[102].

La delectación oriental de estos tardorrománticos ingleses parecía justificarse ya en sí misma, sin necesidad de recurrir a teoréticas o a subliminales relaciones eugenésicas con las formas nórdicas. Salvo la Catedral, Toledo es enteramente mora para Mathilda B.B. Edwards, *«and you might fancy yourself in Algiers in any one of these dark alleys»*; todo es sugestión oriental, y las imágenes del pasado árabe informan en tal medida el presente que las viejas mansiones parecen el inconsciente modelo seguido por las modernas edificaciones. Pero la ruina que afecta a toda la ciudad, y la indiferencia pública hace a *«toda clase de tesoro artístico y arqueológico, Romano, Gótico o Morisco, compartir el mismo destino»*, cerniéndose especialmente sobre las antiguedades árabes [103]. Estas consideraciones son especialmente significativas ante la desconsolada afinidad de la viajera hacia las reliquias moras, hacia *«todas las bellezas ocultas en miserables trastiendas... con otros disjecta membra de los tiempos de la realeza de Granada»*[104], y en su particular interés por los *«bellísimos azulejos»* que se esmera en copiar en su cuaderno, en el curso de sesiones *ad hoc* preparadas por los guías en los patios de la ciudad, podemos advertir el exponente de un gusto que poco después movería a una expedición del Museo de South Kensington a adquirir algunos de aquellos señalados restos árabes de Toledo. Blackburn apuntaba por entonces la existencia de interesantes brocales [105], y en 1871, dicha colección se hacía con la afamada *Botica de los Templarios*, y según todos los indicios con un brocal recientemente donado al

102 M.B.B. EDWARDS: *Through Spain to the Sahara*, Londres, Hurst and Blacket, 1868, págs. 85-95.
103 Ibidem, pág. 97.
104 Ibidem, pág. 101.
105 BLACKBURN: Op. cit., 1869, pág. 111, señala con especial atención la presencia de brocales árabes en numerosas casas de la ciudad, *«the remains of wells, with once occupied the centres of the courtyards, are sometimes to be met with. One we noticed, in a good state of preservation, had been beautifully carved; the marble round the top was polished, and worn into deep vandykes by the action of the rope»*.

Museo Provincial por un particular[106]. Una ciudad así no podría faltar en la peregrinación de Clayton por *The Sunny South* en 1869, ni dejar de lado *«los muros desmoronados, los palacios caídos, y los orientales patios de la metrópolis de España»*[107]. También el reverendo James Aitken Wylie en 1870, y Alfred Elwes en 1872, mantienen vigente una romántica fascinación oriental ante esta ciudad, *un Oriente de Occidente*, donde Arte y Naturaleza se combinan y mutuamente se significan en una colosal alegoría de la Historia. *«Pensemos en Tadmor en el desierto, y en Tebas entre las arenas de Egipto, con sus templos y tumbas silenciosas»*, escribía Wylie[108], mientras Elwes comentaba con desagrado la disonancia que, a pleno sol, imprimían sobre la ciudad *«las incongruentes adiciones realizadas por los sucesivos arquitectos cristianos sobre las encantadoras creaciones de los Moros»*[109]. Ni uno ni otro mostraban otro interés por el significado del templo gótico en este sugestivo panorama, e incluso cuando Clayton volvía sobre la ciudad para atisbar en ella un campo de confrontación de los dos estilos medievales, no podía menos que señalarla como un contraste a todas luces desigual. Iglesias que a pesar de estimarse sobre el papel como *«espléndidos especímenes de arquitectura gótica..., por su falta de torres son ocasionalmente rudas en su aspecto»*, frente a *«muchos bellos ejemplos de los estilos medievales y sarracénicos»*, cuyo *«gracioso y casi airoso carácter... ofrece un peculiar atractivo»*[110].

De este modo, para enfocar la Catedral, Clayton ha de poner a punto añejas formas de atención, prolongando la visión romántica más allá del análisis positivo de Street. Si valora especialmente el exterior por unas cualidades pintorescas hasta entonces poco comprendidas, el interior será caracterizado según la idea de los *efectos sublimes* de la gran arquitectura gótica, motor de la fe y del sentimiento, materialidad disipada en la inmaterialidad, pintura y luz coloreada, arquitectura y música; el corazón humano a duras penas logra sobreponerse a la impresión reci-

---

106 Hemos podido constatar relaciones entre la Comisión de Monumentos de Toledo y el museo de South Kensington, en el mes de mayo de 1870. El día 10, el arquitecto provincial Mariano López Sánchez, en nombre del director de dicho museo londinense, Sr. Cole, solicitaba permiso a la Comisión para reproducir en vaciado un ángulo interior del claustro de San Juan de los Reyes, y de Santa María la Blanca (Toledo, Archivo del Museo de Santa Cruz, leg. «San Juan de los Reyes»). Tras dichos contactos, se deduce que los británicos incorporaron a su museo algo más que vaciados de antigüedades toledanas. Rodrigo Amador de los Ríos, en 1874, echaba en falta entre los fondos de Museo Provincial, el brocal de pozo publicado por Valeriano Bécquer en febrero de 1870, y donado entonces a aquél (*Brocales de pozo árabes y mudéjares*, Museo Español de Antigüedades, tomo III, Madrid 1874). Juan Facundo Riaño, autor del catálogo de objetos españoles para el museo londinense –después Victoria & Albert– catalogaba dicho brocal con el registro de ingreso 1763-'71, y la Botica de los Templarios con el n.° 1764 de ese mismo año de 1871, afirmando que había sido comprado «por tres guineas en la tienda de un zapatero» de Toledo (RIAÑO, *The industrial arts in Spain*, Londres, Chapman and Hall, 1879, pág. 165). Se podría aventurar alguna hipótesis sobre este asunto si tenemos en cuenta que Palazuelos (1890) da noticia de la existencia en la sala segunda del museo de Toledo de un brocal de pozo *«cedido por el arquitecto don Mariano Lopez Sanchez. Es de barro cocido, y le adornan una faja de labores, y la leyenda, en verdes caracteres (versión de Amador de los Ríos)»*, coincidente con el brocal de Londres (*Toledo. Guía artístico-práctica*, 1890, pág. 618). Cfr. Vidal BENITO REVUELTA: *El pozo árabe de Toledo, de G.A. Bécquer*, Madrid, Rivadeneyra, 1971; Robert PAGEARD: *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, 1990, pág. 498.

107 CLAYTON: *The Sunny South*, Londres, 1869, pág. 172.

108 J.A. WYLIE: *Daybreak in Spain*, Londres, Cassell, Petter & Galpin, 1870, pág. 228.

109 A. ELWES: *Through Spain by Rail in 1872*, Londres, Ettingham Wilson, 1873, pág. 327.

110 CLAYTON: Op. cit., 1869, pág. 173.

bida de estas imágenes de la memoria, atrapadas en una oscuridad indiscernible donde todo lo pasado se confunde en una totalidad apesadumbrada, paradigma romántico de la mutabilidad y de la ruina: Vanidad y Melancolía. *«Sic transit gloria mundi, y verdaderamente, en una ciudad tan antigua como Toledo, o en los más antiguos sepulcros del pasado, el corazón de los peregrinos que allí entran siente el peso de los tiempos duramente sobre sí. La vida parece moverse con una pesada calma, y la mente reflexiva es transportada a las edades oscuras de la más remota historia»*[111]. La relativa impermeabilidad que opuso a las enseñanzas de Street, una visión cargada de sugestivos prejuicios críticos en lo concerniente a los rasgos arábigos de la Catedral de Toledo, la encontramos sin embargo reflejada en las opiniones de otro arquitecto, Henry O'Shea, cuya guía artística de España se publicaba en 1868. Su atención al templo mostraba un elocuente interés pintoresco, indagando en la visualidad exterior y sus inasibles perspectivas, extasiándose bajo las vidrieras ante los mismos *«fantasmas de graves personajes sagrados»* en que Lady Herbert veía transfigurarse poco antes las estatuas de mármol entre contraluces, y describiendo estampas del interior por todas partes penetradas del *«espíritu de grandeza, orgullo y mayestático reposo»*, donde *«la pompa y esplendor del ojival del siglo XV se admira tanto como la simplicidad, místico carácter y sombrío estilo del siglo XIII»*[112]. Evidentemente, su confusa percepción de la categoría sobreentendida en la Catedral como para ubicarla en *«el mejor período del Gótico»*, debía mucho menos a Street que a Fergusson, o a los mismos críticos españoles: *«Conserva todavía trazas del Bizantino en detalles pertenecientes a las partes más antiguas, donde el viejo Gótico Hispano reina en toda su simplicidad, majestad, austeridad y robustez. El esplendor, ligereza, y el completamente sarracénico carácter y riqueza de detalles del Gótico del siglo XV tiene aquí indiscutibles ejemplos»*[113]; pero tal disparidad de criterios con el autor de *Some account of Gothic Architecture in Spain*, se refleja con mayor evidencia cuando caracteriza el triforio de la cabecera como una simbiótica galería *«of diminutive Moro-Gothic archlets»*[114].

Bajo la diversidad de respuestas, suscitadas por la Catedral en la percepción de los viajeros británicos, tras la publicación del libro de Street, podemos advertir el alcance de múltiples formas de atención ya ensayadas. Un renovado interés romántico toca también los criterios del norteamericano Samuel S. Cox, que en 1870 se disponía a leer en el templo como en *«un volumen encuadernado en piedra»* cuyo prólogo, los murales de Bayeu en el Claustro, se explicaba como *«escenas de moros*

111 Ibidem, pág. 176.

112 O'SHEA: *Guide to Spain and Portugal*, Edimburgo, Adam & Charles Black, 1868, pág. 440.

113 Ibidem, pág. 437. O'Shea visita la Catedral con el libro de Parro en la mano. Su silencio acerca de la nacionalidad del primer constructor del templo, Pedro Pérez (al que inopinadamente añade el apellido Díaz), ignora de todo punto las precisiones de Street al respecto. CÁVEDA afirmaba rotundamente el origen del maestro, *«no extrangero, sino español, como lo manifiesta su apellido»* en 1848 (*Ensayo Histórico...*, pág. 384), a la vez que utilizaba la ambigua categoría de lo *romano-bizantino* para calificar los primeros pasos del gótico en España (Ibidem, pág. 280). Por su parte, José AMADOR había preferido en 1845 obviar toda disquisición de alcance sobre el lenguaje gótico del templo en su imagen *«entera y esencialmente cristiana»* (*Toledo Pintoresca*, pág. 17), tal como O'Shea no olvida consignar, oponiendo el templo, *«independently of the beauty of its style and more Christian character»*, a la misma basílica de San Pedro (*Guide to Spain*, pág. 455).

114 Ibidem, pág. 441. Este concepto vuelve a ser esbozado por O'Shea ante San Juan de los Reyes: *«this beautiful Gothic pile belongs to the Florid, or, we may be allowed to term it, Moro-Gothic...»*, pág. 455.

gesticulantes que cortan a los cristianos con cimitarras o los arrastran a la miseria o a la muerte». La imaginación se subsumía nuevamente en la alegoría al pisar el viajero *«sobre pavimentos de mármol en los que están escritos las virtudes y estado de aquéllos cuyas cenizas reposan más abajo»*, descifrando entre este *«opulento laberinto del arte»*, el símbolo de una historia que el país pugnaba por dejar en la trastienda[115]. Y en esta misma fecha, W.A Tollemache, aun reconociendo la ascendencia francesa de las formas góticas en Toledo, no llegaba a evadirse en cambio a las más ortodoxas opiniones británicas de antaño, sobre su *«extraña mexcla de arquitectura»*, la dudosa magnificencia de sus proporciones por la que *«en altura es de algún modo engañosa»*, o su problemática visualidad externa[116].

Pero el templo comenzaba por entonces a participar también de una nueva y más libre visualidad, dada a estampas de amable colorido, brillantes cuadros repletos de belleza pintoresca y melancólicos contraluces que resolvían la imagen de las *«oscuras y ricas ciudades»* españolas en un demorado deleite. La alegría de viajar encontraba un *«atractivo arrebato»* a la vuelta de cada desapuntamiento. En 1872 Augustus John Cumbert Hare borraba toda la sensación de disgusto que eventualmente le hubieran proporcionado los mendigos apostados en la Puerta de la Feria, ante la feliz perspectiva de la iglesia, cuyas bellezas son tales *«que aumentan de una a otra visión que se tiene de ella, y seguramente ningún interior fue nunca tan enteramente pintoresco como éste»*[117]. Poco después, en 1874, Mrs. Ramsay aligeraba su percepción de los habituales prejuicios, ante la imagen de una Catedral que *«no abruma el ojo y la mente como la de Burgos, y la totalidad es tan perfecta que los mismos detalles adornan sin oprimir»*; y al contemplar un retazo de ella bajo la óptica del paisaje urbano, la luz intensa, los vivos colores y *«silenciosas sombras»* de las calles, *«con sus persianas de un desnudo azul oscuro, los floridos balcones, las casas de un amarillo claro y naranja»*, Ramsay recupera para el presente, en términos cromáticos y ambientales, la visión fragmentaria con que Louisa Tenison hubo de conformarse hacía dos décadas. De acuerdo con las nuevas perspectivas abiertas a la mirada por la pintura, la Catedral viene así a integrarse en la nueva fascinación por el efecto atmosférico y el color local: *«la gente dice que la arquitectura gótica conviene a la oscuridad de un clima septentrional; a mí me parece que armoniza mejor con la luz áurea del sol español»*[118].

No eran tanto los lóbregos interiores religiosos, sino los maravillosos *sueños de belleza* en los claustros, los que proporcionarían al sentimiento y a la memoria el indeleble recuerdo del Arte y la Naturaleza combinados. Street también se detuvo en aquel jardín junto al templo para dar reposo a sus sentidos en otra categoría del deleite distinta del puro análisis arquitectónico. El entusiasmo de Ramsay por la luminosa atmósfera que envuelve la ciudad y la Catedral, hallaba este claustro, *«bajo un rosal, entre los mirtos... uno de los más hermosos, con sus arcos Góticos y su mezcolanza de flores claras»*. Allí parecía encontrar el contraste de su segura caracterización del interior, iglesia cuya *«peculiaridad es la combinación de una excesiva riqueza de detalle con una gran unidad de plan, y el estilo general es sencillo, de un gótico extremadamente apuntado, completamente falto de toda*

115 S.S. Cox: *Search for winter sunbeams in the Riviera...*, N. York, 1870, págs. 371-374.
116 W.A. Tollemache: *Spanish Towns and Spanish Pictures*, Londres, 1870, pág. 99.
117 Augustus J. C. Hare: *Wanderings in Spain*, Strahan & Co., Londres, 1873, págs. 181-187.
118 Ramsay: *A Summer in Spain*, Londres, Tinsley Brothers, 1874, págs. 107-108.

mixtura árabe», como si sobre ello ya todo hubiera sido dicho en los libros (y tal vez en el *Handbook* de Ford había leído que *«solamente quedan restos de la antigua mezquita en una capilla»*[119]. Mathilda B.B. Edwards, lectora también de Street, había reparado al menos en la fantasía de «pasear por el jardín encantado de Aladino» al visitar el Tesoro [120]. La percepción seguía describiendo un inestable equilibrio entre los conceptos e ideas acuñadas en siglo y medio de literatura viajera y los resultados de su propia experiencia en la ciudad. Tal vez por ello era asímismo el momento de desmentir viejas y tópicas formas de atención, criticismos apresurados de *«observadores inexpertos, cuyo juicio queda cautivo de las primeras impresiones»*, como propugnaba en 1875 Henry Willis Baxley, poniendo en duda aquel reconocimiento de la Catedral como *«obra maestra de la arquitectura eclesiástica española»*. La gramática ornamental islámica no podía ser por él contemplada como el rasgo, siquiera contradictorio, del puro gótico atribuído a Toledo. Antes bien, era el síntoma indicativo de sus carencias, de la falta de *«una distintiva y autorizada escuela de artistas nativos: su dependencia ordinariamente recayó sobre el arte mahometano»*[121]. Mas Baxley se dispone a rendirnos otra visión del interior no menos fiada a la impresión sensible. No se trata del burkeano contraste que el paso de la luz a la oscuridad habría provocado antaño la percepción de lo *Sublime*, sino la suave transición que, sin ambigüedades, convierte en algo *«placentero pasar de la brillante luminosidad del sol español en el exterior, a la grata penumbra interior de este vasto edificio, no monótonamente oscuro, y poseedor de un delicioso encanto de contraluces»*. Así, una vez consumado este acariciante tránsito lumínico, aquella gramática ornamental se transmuta, a los ojos de la imaginación, en estética del jardín y fantasía oriental: los reparos opuestos al estilo desde la ortodoxia goticista ya no operan frente al *«efecto de excesivamente pródiga ornamentación, reventando como ininteligible y opulenta eflorescencia en la atención del observador casual, tanto en la propia Catedral como en las capillas... los retablos... el Altar Mayor... aun las monumentales tumbas, ayudan a proporcionarle un sentimiento semejante al producido por una salvaje y díscola exhuberancia de vegetación tropical; haciendo el tout ensemble de rico y vigoroso Gótico «middle pointed» del siglo XIII, sorprendente y deleitable, aunque, debo confesar, no para despertar el pavor y la emoción, como el más simple y sublime Santuario de Sevilla»*[122]. Era un nuevo sentimiento de luz y color que paulatinamente venía desplegándose no sólo en los jardines y la clara atmósfera de las ciudades castellanas, sino en un interior eclesiástico donde el viajero columbraba, por encima del criticismo, otra categoría del deleite pintoresco, llamada a templar la sobrecogedora grandeza de la primera impresión con la gracia encantadora de los matices.

Tales fueron los rasgos que guiaron la percepción de los viajeros británicos en las décadas que restaban del Ochocientos. La Catedral de Toledo siguió suscitando

119 Ibidem, pág. 97.

120 M.B.B. EDWARDS: Op. cit., 1868, pág. 88.

121 H.W. BAXLEY: *Spain*, vol. II, 1875. Su reconocimiento del mudejarismo difiere en este sentido del concepto del mismo con que Street trataba de afirmar la pureza gótica. Baxley lo describe en términos de dependencia, pues *«aunque probablemente no se aprovechó de él en el despliegue material de su fe y sentimientos, sin duda usó de la habilidad manual morisca para la ejecución de sus deseos, y aun al tiempo se sometió a la adopción de la simple ornamentación morisca, cuando no se oponían a ello los prejuicios»*, pág. 224.

122 Ibidem, págs. 226-227.

opiniones encontradas respecto a su carácter modélico, ambiguos reconocimientos de la original pureza gótica y la indolente exhuberancia de su fantasía decorativa, comunicando a la imaginación graves reflexiones y delicados goces a la sensibilidad. Aún en 1898 el sentimiento de lo Sublime alcanzaba la percepción de Hannah Lynch, la autora de la primera monografía sobre la ciudad publicada en Inglaterra: *«¿quién puede asir y expresar con alguna suficiencia la primera rápida y estupefacta impresión de este soberbio edificio?»*. Lynch caía así en una *«encantada rendición»* empujada por el *«mandato imperioso»* ejercido por la primera imagen de la Catedral, pero no se trataba ya de la pavorosa inquietud que proporcionase al sentimiento romántico, sino a lo sumo de un grato y sobrecogido deleite, al considerar la melancólica insignificancia humana bajo el efecto combinado de luz y arquitectura: *«a la puesta del sol, deberías tener la fortuna de encontrarte solo entre sus columnas, bajo las vidrieras, y te sentirías si no en un lugar para la oración, sí para una saludable reflexión sobre la insignificancia del hombre»*[123]. Era a su vez una imagen del pueblo y del genio impenetrable de Castilla, un monumento legible como la memoria de *«cardenales belicosos y obispos armados»*, reflejo de su Naturaleza y de su Historia: conduciendo sus pasos a través de las naves, bajo las *«gloriosas vidrieras»*, el pintor Ricardo Arredondo comunicaba a Lynch el sentimiento sobre el cual una generación intelectual en España trataba de renovar su arruinado espíritu. La luz coloreada venía de este modo a presentarse como el efecto redentor de la humillante decadencia que otros viajeros advirtieron tiempo atrás escrita en la silente penumbra. El magnífico poder de sus prelados pudo haber abandonado la imponente iglesia, pero la luz seguiría imprimiendo cada atardecer tales imperecederos *«triunfos del color, tal encanto del matiz sobre la majestad de la forma, la grandeza de lo uno templada por la belleza deleitosa de lo otro»*[124].

Contrapuntos perceptivos como el descrito, penetran por todos lados la extensa atención prestada a la Catedral por Lynch. Sobre el reconocimiento crítico de la modélica perfección espacial de la iglesia, poco más creía poder añadir a lo ya dicho por Street, ampliamente citado por la autora, a no ser para subrayar la *«hermosa sencillez y clásica uniformidad»*[125] que proporcionaba sus gigantescas magnitudes. Uno podría incluso escuchar, tras el gusto ecléctico que informa sus preferencias, ecos de un winckelmanniano *edle Einfalt und stille Grösse*, manifestado repetidamente ante la sillería del coro –la *terribilitá* miguelangelesca de Berruguete frente a la gracia florentina de Vigarny– o los sepulcros del Altar Mayor –su *«clásica elegancia y fantasía gótica, exhuberante imaginación y austero reposo»*–[126]. Pero ello no era sino la más reciente modulación que el diapasón de una estética fiada sobre las categorías de lo *pintoresco* y lo *sublime*, hacía vibrar en la sensibilidad de los viajeros británicos ante la Catedral de Toledo. Tras lo pintoresco y lo gracioso del gótico en estos monumentos funerarios, un plus de gracia convocado por las formas orientales del triforio en el mismo Altar Mayor, rápidamente convertía lo gótico en *«austeridad sombría»* frente al gusto arábigo descu-

123 Hannah LYNCH: *Toledo. The Story of an Old Spanish Capital, by... Illustrated by Helen M. James.* Londres, M. Dent & Sons, Ltd., 1898, págs. 150-151.
124 Ibidem, pág.155.
125 Ibidem, pág. 160. Vid. supra, nota 96.
126 Ibidem, pág.169.

bierto en una simple mirada. Mística oscuridad y delicada gracia que afectan una vez más al sentimiento del viajero, que queda atrapado por la llamada del templo a sus pasos cautivos: es la fantasía oriental, *«clara y encantadora evidencia de la influencia Mora en la arquitectura»*, la dulce inspiración romántica que en el ensueño del viaje, domina su imaginación, y hasta su voluntad,

> *«...los delicados pilares y arcos de herradura son familiares y bienvenidos... Nada más gracioso puede ser imaginado que este toque de luz extraña a la sombría austeridad del arte gótico. Nuevamente recordaremos a los Moros por un rico recubrimiento de lacería en la capilla de Santa Lucía, mudéjar antes que completamente morisca, que enfrenta su imagen oriental al arco renacentista que ocupa el otro lado de la capilla. Es tal la variedad de sus bellezas que ofrece un rostro para cada tono de la meditación y del ensueño... cada día que me he demorado en la vieja ciudad imperial, he dirigido incoscientemente mi camino hacia sus puertas»*[127].

Así vemos cómo a pesar de la manifiesta adhesión a Street, formulada en su consideración del carácter de *contradictoria afirmación* de la pureza gótica que poseían las formas islámicas en la Catedral de Toledo, Lynch no podía evadirse, todavía a estas alturas del siglo, al influjo de la visión romántica. El romanticismo, tal como afirma Rosario Assunto, heredó de Winckelmann y del pensamiento neoclásico, aquella suerte de finalismo estético que hacía de la Antigüedad clásica una ejemplar palingénesis a restaurar en el presente y a proyectar en el futuro: una *«repatriación estética»*, usando las palabras del profesor, en los ideales de *noble sencillez y serena grandeza* que, mediante la definición del primero como *gracia natural* y del segundo como *ideal sublime*, ofrecía la posibilidad no solamente de recuperar los valores de aquel *Paraíso Perdido*, sino también de conciliar en ello la mutua desconfianza entre Razón y Sentimiento; de este modo, los románticos ubicaron semejantes determinaciones en su visión de los estilos medievales –puesto que el arte se presentaba como la concreción objetiva de la Historia y la Naturaleza– y el gótico llegó a a jugar un papel de primer orden en la conciliación de lo *Sublime* y la *Belleza Pintoresca*. Más cerca, en el tiempo, de Hannah Lynch, John Ruskin también es advertido por Assunto como un heredero de Winckelmann, en su anhelo del retorno a una ya gótica Tierra Prometida[128]. Pero en España, la primera generación de viajeros propiamente románticos, había formulado una nueva determinación para dichas categorías.

Astolphe de Custine afirmaba en Toledo, en 1831, que en España *«los antiguos son los Moros»*[129]; *Paraíso Perdido* que aquí sería lo más parecido a un jardín oriental, evocado por Wylie al contemplar con los ojos de la imaginación, en 1870, la antigua ciudad como paraíso de la tolerancia, *«cuando la habitaban moros y judíos, cuando este despreciable valle era un jardín»*[130] y a lo largo del siglo que

127 Ibidem, pág.173.

128 Rosario ASSUNTO: *La antiguedad como futuro*, Madrid, 1990, págs. 176-179.

129 A. de CUSTINE, Marquis de Custine: *L'Espagne sous Ferdinand VII*, París, L'Advocat, 1838, vol. I, pág. 358. *«Le goat classique qui domine tout, qui perce partout en Italie, n'existe que par exeption en Espagne, pays romantique par excellence. L'Espagne tout entiere est chevaleresque et chrétienne; pour elle, les anciens sont les Maures...»*.

130 J.A. WYLIE: Op. cit., 1870, pág. 229.

terminaba, conforme había ido avanzando la identificación por los viajeros, británicos o no, de los templos góticos españoles, ya con una categoría de lo Sublime burkeano, opuesta a los efectos disgregadores de una abigarrada retórica decorativa, ya como modelos eugenésicos demostrativos de un tránsito de la sublime belleza de Oriente a la gravedad del gótico nórdico, no olvidaron consignar, aunque fuese tardíamente como Hannah Lynch, la presencia de aquellas *«encantadoras evidencias»* que, entre un aluvión de imágenes, venían a confirmar en la gracia arábiga el más acendrado carácter del deleite pintoresco, conjugado así con el pavor y la *«austeridad sombría»*, en el goce estético del viaje.