

# El estilo mudéjar toledano

---

*Discurso de recepción, en la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, del Académico electo D. Guillermo Téllez y González, que ocupa la medalla del Académico fallecido, D. Juan García Ramírez.*

Autoridades toledanas, Jerarquías Académicas de esta Casa, compañeros y amigos a quienes el deber, la amistad o el cariño a Toledo traen a oír mi voz: Designado para ocupar una plaza en esta docta Corporación, he quedado sorprendido por la categoría de la encomienda y la dificultad del cometido, que nunca creyera fácil. Parece de rigor disculparse por tal designación con la propia escasez de méritos personales; pero no hay que esforzarse en hacer ver lo que a la vista está, y, debido a ello, mi disculpa será breve.

Me asisten dos razones para no rehusar: de un lado, ser el primer representante de la Escuela Normal toledana que viene a esta Casa, y, más que en mi nombre, en el de ella, acepto; la Normal es un factor de más importancia de la que tradicionalmente se le ha venido dando en todos sitios, y, concretamente, refiriéndome a esta docta Entidad, he de decir que organismos como éste viven si hay ambiente, y ese ambiente se forma, de manera fundamental, en la Escuela primaria.

De otro lado, está la obligación que tenemos todos de intensificar la vida cultural en cualquier lugar donde se rehuya la frivolidad del ambiente y el murmullo callejero. Es época ésta de postguerra, en la que, habiéndose destruido gran parte de los valores de todas las esferas por la roja revolución marxista, la colaboración para facilitar la persistencia de los organismos culturales es cosa obligada, y, en estas circunstancias, si pensamos que más de uno, con méritos mayores, habrá de tener otros deberes ineludibles, mi aceptación ofrecerá caracteres discretos de suplencia más que de suplantación.

No obstante esto, me preocupa el título por el cual entro aquí:

como artista pintor, no paso de la categoría de aficionado; como profesional de la enseñanza, mis quehaceres tienen carácter general más que específico de Arte, y como técnico de la Estética, no creo que pase de entusiasta, aunque mi entusiasmo sea grande, acaso por ser enfermizo y atormentado. Todo esto ha de ser medido y pesado por vosotros; a vosotros os queda la responsabilidad del desacierto cometido, y a mí el deber de, superándome en estas tareas, hacer que tal equivocación llegue a la categoría de tolerable.

Por el honor otorgado os doy las gracias y me dispongo a colaborar, en este nido del Arte español, y en empresas a las que consagré los más lucidos instantes de mi interno vivir.

\* \* \*

Tócame la difícil tarea de sustituir la medalla que ocupaba el benemérito toledano D. Juan García Ramírez, Arquitecto durante más de cincuenta y un años del Ayuntamiento de esta ciudad. Académico fundador de esta docta Corporación, cúpole en suerte los últimos años del siglo XIX, de incompreensión para Toledo; época en la que el ambiente liberaloide era del todo negativo para la espiritualidad imperial de la ciudad.

Como Arquitecto diocesano pudo más ampliamente desenvolver su espíritu toledanista, desarrollando obras como la del Seminario, a la que dió un sentido castizo mudejarista. Obra suya—consonando con el sentir del Canónigo señor Rodríguez, asesinado durante la época roja—fué la del salón de Concilios del palacio Arzobispal, donde puso a salvo los restos de decorado que había y continuó lo demás de la obra en el mismo estilo.

El monumento al Sagrado Corazón de Jesús, otra de sus obras, resistió el embate bolchevique en su arquitectura, y patentiza todo lo que su autor sentía esta genuina modalidad artística, que va a ser el tema de mi discurso.

Una de sus obras más austeras y valientes fué la de la fiel reconstrucción de la torre de Yuncillos, empresa difícil en la que un conato de incendio hizo sospechar a gente inculta una historia análoga a la leyenda del puente de San Martín.

Obra menos vistosa, pero tan importante como éstas, fué el esfuerzo interior de las naves catedralicias, tan bien logrado, que le

mereció el nombramiento de Académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando. Por su constante e íntegra labor como Arquitecto durante más de cincuenta años, obtuvo la medalla del Trabajo.

Fué hombre paternal que todavía recuerdan con cariño los que con él convivieron en las tareas académicas de estos sillones veteranos. Toledano piadoso e íntegro, representó esa aristocracia de provincias que se va perdiendo en los revueltos tiempos. Su vida aún dejó un sello de distinción del XVIII en los salones de su casa, resto ilustre de un despojo vandálico. Sus búcaros, mayólicas, espejos y mesas de estilo imperio o isabelino, nos muestran cómo las aves que vivieron en los nidos de antaño, pueden, como el Cid, darnos después de muertas una lección ejemplar.

Hecha la leve silueta de tan digna personalidad toledana, desde su vida a su muerte, voy a cumplir la obligación esta del discurso. La propia palabra me indica que debe ser un trabajo fácil, alado si es posible, como manjar para ser gustado por el oído sin esfuerzo mental, no un severo infolio que precise ser comentado o anotado en la tranquila mesa de trabajo. Como tratase de una primera obra maestra para exponerla en este acto de la admisión, quiero que sea una promesa y una dirección, más bien que algo agotado y final.

La misión de esta Casa es la de ser toledana y toledanista, por lo que debía escoger un tema local, cosa fácil en Toledo, magnífico sepulcro lleno de inmensos tesoros de arte, mutilados y dispersos; tantos, que ofusca el contemplarlos, y tan variados, que fatiga catalogarlos. Si de este laberinto de arte quisiéramos salvarnos con el hilo de Ariadna de la reflexión, encontraríamos tres temas básicos: el mudéjar, la Catedral y el Greco; de los tres, he preferido el del arte mudéjar, porque en él creo poder decir algo, fruto de mi observación personal. Al mudéjar, pues, me he de referir e intentar encajarlo, como piedra preciosa, dentro del variado mosaico que forma el conjunto del arte español.

\* \* \*

La denominación «mudéjar toledano» lleva un concepto geográfico que es el de Toledo, y a Toledo no se le explica sin conocer la misión de España en el mundo, ya que de haber sido nuestra

ciudad un simple núcleo religioso, político o administrativo, no hubiera pasado de tener la categoría de Cuenca, Sigüenza o Segovia: una ciudad episcopal en un nido roquero.

Las condiciones geográficas de España la hicieron palenque de dos culturas y, mejor aún, de dos sensibilidades y dos éticas con ideales opuestos: una que miraba al cielo y otra al suelo; la aguja gótica y la alfombra árabe. Frente a la segunda había una posición evangelizadora, reviviendo los fondos religiosos de la Bética cristiano-romana; pero junto al árabe que se asentó en el Andalus, venía el Atlas con sus hordas africanas y frente a ellas había que ser monje o militar. Frente a la negación de Dios y de la cultura por la fuerza, la afirmación de Dios por la fuerza, y de ahí surgieron las catedrales-castillos de Sigüenza, Avila y Almería; las ciudades de caballeros, como Cuenca, Segovia, Avila y más abajo las de Utiel, Almagro y Ciudad-Real; las Ordenes Militares; los capitanes que necesitaron un templo para guardar sus cenizas de conquistadores de reinos, como el de San Jerónimo en Granada, con el sepulcro del Gran Capitán; capillas enormes, que alojaran todas las ambiciones de los condestables en Burgos y Toledo, y para escribir estas gestas, soldados como Cervantes, Lope, Ercilla, Calderón, Cadalso, Rivas, García Gutiérrez y Alarcón.

Esta contienda tuvo dos puntos fijos: la Marca hispánica que engendró la Cataluña feudal, carlovingia y ultrapirenaica, y Toledo, que hizo del Tajo foso infranqueable durante mucho tiempo y punto neurálgico de nuestro vivir nacional. De esta lucha es compendio el mudéjar, que tiene una base clásica bien conocida. Se desarrolló en las artes cristianas que parecían resueltas, de las que tomó algunos fundamentos, más claros de los que se han visto hasta ahora; interpretó en ladrillo las técnicas cante-ras y decoró con el arte árabe, tampoco bien estudiado del todo. Por ésto, si queremos comprender el mudéjar, hemos de detenernos algo, sin apartarnos mucho de nuestro tema, para hacer un estudio, aunque sea somero, del pueblo árabe y de su arte.

El mundo árabe ha constituido el primer imperio universal sin racismo, que persiste aun con unidad de lengua y religión, y esto explica su continuidad a pesar de la decadencia de los distintos pueblos que los representaron. Conocida es la historia del pueblo musulmán en nuestra Patria; vinieron aquí, arrolladores para conquistarla, atravesando tantas tierras, interesados por dos

regiones: el fértil Ebro y el rico Guadalquivir. Fundaron un califato y con ellos vivió y medró otro pueblo que no era artista: el pueblo judío. El califato se hundió, y con el último resplandor de su gloria fué a caer desde el cielo del poder a la miseria grotesca de los taifas. El continente negro, no resignado a perder el jardín de las Hespérides, mandó almohades, almoravides y benimerines. Sevilla, al fin, se hizo cristiana y agarrado a la Alpujarra quedó un reino de moros, que tejían encajes de yeso en el cejar de sus luchas civiles. Se fueron con un suspiro y nos dejaron su firma en el Generalife, llevándose la nostalgia del Andalus con sus ansias de volver.

Las invasiones, sobre todo la almoravide, produjeron un fenómeno análogo a las invasiones de los bárbaros del Norte; acaso más fuerte, porque vivieron con rabia para castigar a un pueblo muelle que se había alejado del Islam. Siempre que hay una revolución fundamental, los artistas que conviven con los vencidos tienen que emigrar, y estos emigrados proporcionaron una gran mano de obra morisca que se difundió por Castilla y Aragón. Desarraigados de su suelo y, por tanto, de su arquitectura, fueron los que trabajaron el románico, y acaso, los que aprendieron el gótico, y cuando tolerados por sus hermanos marcharon al Africa crearon el arte árabe de Marruecos.

¿Era malo todo lo que nos traía aquella gente cuando Rey tan culto como el toledano Alfonso el Sabio oyó los susurros del Islam?... Algo bueno traían y algo bueno dejaron. Es frase de Lozoya la de que en España mudejariza todo, y si mudéjar es lo cristiano con influjo moro, no le falta razón; nosotros podemos agregar que aquello que no mudejariza no tiene acento español. Nos han dejado mucho, puesto que detrás de la cruz gótica de nuestra cultura está el diablo moro con su sensualidad de Oriente. Morisco es nuestro sentido de taifa y nuestra interpretación individualista de la vida, herencia del acratismo del desierto, donde fracasa la cultura; se arabizó nuestra administración con sus tribunales de aguas, sus alamines de la seda y alcaicerías; tenemos un sentido árabe de la hospitalidad rural en formas delicadísimas, que hoy van desapareciendo; la costumbre de los baños y de la higiene, durante la Edad Media, es también árabe, que la tomó de los romanos. En éstos había una sed infinita de agua, que ha heredado el secano español; la firma imperial romana fué el

acueducto; la del árabe ha sido la noria y los sindicatos de riego.

Habiendo dejado una huella tan profunda en España, no pudo por menos de formarse aquí una literatura arabizada por el lenguaje, los temas, el ambiente y el espíritu; nuestra gran medalla literaria está cincelada por artifices romanos e italianos, pero tiene un reverso moro y los bordes son ribetes americanos. El «Calila» fué vertido al castellano por orden de Alfonso X; «aljamiados», esto es, escritos en español con caracteres árabes, lo fueron el poema de Jusuf—el bíblico José—y el libro bizantino de Aleixandre; lo oriental en nuestra literatura constituye una rama de calidad; el Arcipreste cita a las «morillas» y en el Romancero aparece todo un grupo de «fronterizos» y otros personajes francamente moros, como el de la toma de Alhama, y la obra de Ginés Pérez de Hita está llena de romances de moros y cristianos. En Alcoy y en otros pueblos de Levante y Andalucía, se conservan las fiestas de «moros y cristianos» como dramas en acción, e incluso aquí se ve esa costumbre en el pueblo de Maqueda.

De todas las manifestaciones de esta compenetración de nuestro vivir con el vivir árabe, la más clara y profunda, pero no la mejor estudiada, es la artística, y más concretamente, la que ejercieron los edificios árabes en nuestra arquitectura, muchos de los cuales semejan encajes de ensueño tejidos en yeso. Pese a ser muy conocido el arte árabe en general, y el español en particular, suele haber en su apreciación varios errores, que trataremos de ir rectificando, y es el primero de ellos que algunos consideren lo producido en España como si fuera en sí todo el arte árabe, y no como una rama solamente, aunque acaso la más típica y mejor entre seis u ocho.

Una de las características del árabe y de los pueblos que con él conviven, es que intuye los inventos, pero su organización social les impiden sacar de ellos aplicaciones prácticas. Los inventos pueden ser individuales y casuales, pero el progreso que con ellos haya de lograrse supone un interés colectivo de mejora para desarrollar una idea, una colaboración general para tal empresa, de todo lo cual carecían. El árabe es pueblo de poca técnica, sin soluciones arquitectónicas propias, y, por tanto, sin muebles. Para su vivir, esteras y divanes, sin camas ni sillas; cerca del suelo, medita, sueña, odia o discute. Nosotros, por otra parte, consi-

deramos infecunda su arquitectura porque no resuelve en piedra sus problemas básicos, y esta *infecundidad arquitectónica* lleva aparejada una decadencia técnica. La mezquita de Córdoba, que es su momento más esplendoroso, no hace más que aprovechar soluciones de los acueductos de Mérida y del arte visigodo; en su capilla de Villaviciosa se llegaron a intuir soluciones góticas que no fueron cultivadas posteriormente. En arquitectura, el árabe tolera el románico, pero en absoluto el gótico, arte que obliga a pensar, y ésta ha de ser la clave del mudéjar, y se le ve marchar, con paso apresurado, del medio punto a la arquitectura arquitebada, con dinteles de madera, como hizo en la misma Granada.

En la obra del Islam hay, sobre todo, una enorme *decadencia de ideales*. De la mezquita religiosa y solemne, que era el edificio más caracterizado de las primeras épocas, pasó a serlo más tarde la casa de placer de Granada y Sevilla, y todavía se observa una tercera declinación: la *decadencia de materiales*, pues comienza por usar la piedra para terminar con barro.

En la mezquita de Córdoba fué empleada la piedra y, por lo tanto, no se puede afirmar, de manera absoluta, que el árabe sintiera repugnancia por el empleo de tal material; la propia fachada está tan bien trabajada que hacía esperar cosas mejores. También se ve la piedra en Niebla, e incluso en la puerta Judiciaria de Granada, aunque se tiende cada vez más al empleo del tapial.

En la fase intermedia del ladrillo, tampoco se adelantó arquitectónicamente, prosiguiendo la evolución hacia un tipo de morada con patio y galerías de columnas apoyadas en fuertes muros; en Granada se acentúa esta falta de progreso constructivo usándose también más el barro. Es poco probable que el árabe trajera el ladrillo, como tampoco es posible la fantasía de que con él vinieran obreros que hubieran aprendido de los asirios el arte ladrillero, pues las primeras obras árabes no fueron elaboradas en este material. Por lo que hemos estudiado del arte romano y visigodo, creemos más bien que el ladrillo es hispano-romano, técnica continuada por el árabe con materiales cada vez más pobres, hasta que se impuso el mismo tapial; y la misma decadencia se observa en el aspecto ornamental: el mármol, que prodigó al principio, se convirtió posteriormente en ladrillo, y, al final, en yeso; el alicate se transformó en azulejo de cuerda seca, y hasta la misma estilización se fué reseca paulatinamente.

Pero la clave del arte islámico, más que por el material, está caracterizada por el sentido decorativo que adquiere ese mismo material, y por ello si construye bien con el ladrillo, lo hace presionado por el afán ornamental, manifestación de la psicología árabe, y ornamentación que en definitiva es lo poco que resta como exponente de su civilización. Su afán decorativo es tal, que en el arte árabe español no hay más que edificios y producciones industriales donde se permite el arte anónimo y la persistencia indefinida de formas tradicionales.

Con todo esto, dejamos sentado que el árabe no trajo nuevas soluciones arquitectónicas ni materiales propios, y cuando aceptó materiales y soluciones, los separó de su neta función constructiva convirtiéndola en decorativa, y esa incompreensión de la arquitectura motiva, por ejemplo, el uso de arcos muy grandes con columnas y capiteles aprovechados, y su poco aprecio por la base de las columnas. El arte árabe español decora con fiebre yesera, en contradicción o por lo menos independientemente de la función constructiva. Se observa en él una *preocupación decorativa* al llenar superficies enteras con temas repetidos de formas estilizadas y colores planos, y esa preocupación, ley fundamental del arte arábigo, la vemos también en el mudéjar, que decoró posteriormente las superficies inertes de la arquitectura.

Los tipos de ornamentación empleados por el árabe eran muy sencillos, intrascendentales pudiera decirse, y revelan una falta de imaginación; lazqs a base de polígonos estrellados que obtiene con el uso del compás y tras de muchos tanteos; predomina, sobre todo, el lazo de ocho con prolongaciones formando redes, polígonos de tres, seis o cuatro y ocho lados, en varias combinaciones, recurriéndose al alfabeto y a los temas foliáceos hasta la saciedad. El «arabesco», uno de sus temas, tiene como elemento constitutivo el follaje fuertemente estilizado, que según han demostrado las investigaciones de Riegel y Shrozyoki, no es más que el follaje helenístico-romano de acanto con estilizaciones asiáticas, destinado para superficies grandes y continuas que requieren ser adornadas según los principios de una propagación indefinida, follaje que ya había sido usado antes por los egipcios.

Hay también que salir al paso de un error muy extendido, afirmando que el árabe no decora el exterior. Si así fuere, no existiría el mudéjar que juega con el ladrillo de las fachadas. Decoradas al



exterior son las puertas de la Mezquita de Córdoba y la Giralda de Sevilla. Donde únicamente parece más verdad la negación es en Granada, pero no se debe olvidar que la Alhambra fué una fortaleza con pabellones hechos sobre el adarve, y, como tal, poco susceptible a ser decorado exteriormente. Ratifican nuestra tesis afirmativa la decoración exterior de las puertas del Vino, Judicaria y del Carbón, del mismo recinto.

Pero, además y en segundo término, no se ha aclarado lo suficiente qué se entiende por exterior; para el árabe el exterior es el patio, el jardín. A las habitaciones se entra siguiendo una serie de penumbras que dulcifican de modo gradual el tránsito del sol, casi hiriente, a la sedante oscuridad del interior. Las calles no tienen importancia para él, pues como pueblo individualista, se somete con dificultad a su disciplina, y esto podemos confirmarlo en Toledo, donde la calle es un simple pasadizo de servicio para determinadas viviendas y consecuencia de una continuación de casas sin trazado urbano previo. El plano de nuestra ciudad, por ello, no es un plano racional e imperial, sino espontáneo, medioeval y acaso ibérico, más que clásico o moderno.

Hay, por último, en el arte árabe una *incapacidad escultórica* por falta de valores volumétricos, como puede observarse en el relieve de sus decoraciones yeseras con sólo dos o tres planos coloreados, y a esta incapacidad escultórica puede atribuirse la exclusión de las formas animales, que no es tan absoluta como parece; en realidad, sólo puede afirmarse que sólo limita las formas vivas, puesto que tenemos como representaciones animales, además de los leones en piedra de Granada, otros muchos ejemplares en pinturas, bronces, marfiles y tapices. En las regiones donde lo morisco echó profundas raíces, como Teruel, Cuenca y Murcia, no se han dado apenas escultores; en Valencia apenas si brilla alguno más que Damián Forment; en Murcia, Salcillo es una flor exótica de estirpe italiana, y tampoco tuvo escultores Extremadura.

Enumeradas estas notas esenciales, que tan enormemente impregnaron nuestra cultura, pasemos a estudiar este híbrido—y como tal poco fecundo—entre el mundo cristiano y el árabe, que es el mudéjar, tan característico de nuestra historia.

Como es sabido, el concepto de la palabra *mudéjar* parece que comienza con Alfonso VI, en Toledo, el año 1085, quien concedió el fuero mozárabe que autorizaba a los árabes para permanecer en el reino y a los mudéjares, sometidos o tributarios de las monarquías cristianas, a trabajar para éstas; a partir de Amador de los Ríos, se empezó a destacar el hecho de que gran parte de las manifestaciones artísticas del pueblo árabe español, no habían sido ejecutadas para árabes, sino para pueblos que vivían bajo los cetros cristianos; pero los primeros estudios nacieron deficientes, tomando el mudéjar como estilo sin precisar ni distinguirlo del árabe; ni para entenderlo se le relacionó de manera suficiente con los cristianos, pasando inadvertida su analogía con el arte de Teruel, que no se apreció en forma debida y se omitió el adecuado estudio del arte de Sahagún, Toro, Alba de Tormes y Arévalo. El mudéjar no es sólo un continuar de los temas árabes, sino que en él hay una aceptación de temas cristianos adaptados a una psicología racial distinta.

Los mismos temas árabes no se habían estudiado entonces lo suficiente, pues hasta el arco de herradura, considerado como tal, aunque se use en otros sitios, es más bien hispánico o visigótico, y de ello tenemos varios ejemplares en Toledo. Tampoco se reparó en que la yesería, última fase del arte árabe, no era la característica esencial del mudéjar, pasándose por alto la manera de construir, que es su nota más fundamental, más importante de lo que a primera vista parece.

Todo esto nos hubo de llevar a considerar que el problema del mudéjar tenía en realidad más importancia que si sólo se tratara de una variedad local hecha por sometidos, que, en muchos casos, ni había sido hecha por sometidos ni lo fué para dominadores. El arte mudéjar debe ser desligado del significado de la palabra en derecho. No importa quién es el que hace una cosa, si no le da una modalidad especial, subjetiva, como tampoco importa para quién lo hace, si esto no implica un modo o un programa, y tal ha sido la esencia de mi preocupación sobre el mudéjar.

Atendiendo a la manera de construir, casi pudiéramos decir que el origen de la arquitectura mudéjar es la mezquita de Córdoba, donde se recogió la tradición latericia de los acueductos emeritenses, alternándose el uso del ladrillo y de la cantería. Quizá sea otra de sus fuentes la mezquita del Cristo de la Luz,

donde un arquitecto curioso hizo un muestrario de soluciones para bóvedas, hijas juguetonas de las de la capilla de Villaviciosa. Esta mezquita tiene además el dato, único en occidente, de hacer una inscripción con el ladrillo, que pudo motivar el uso de éste al exterior como decorativo, puesto que semejante inscripción, tomada como simple ornamentación por quienes no sabían leer, pudo bien ser el origen de tal manera de adornar.

Otra fuente más fué el ya mencionado románico en ladrillo de Sahagún, Alba de Tormes y Arévalo, que hizo arquerías concéntricas, ciegas, con efecto decorativo, para disimular el feo grosor de los muros. A este románico en ladrillo no lo consideramos mudéjar por carecer la tracería de dibujos propios; sus arquerías ciegas son constructivas.

El material tiene gran importancia en el mudéjar. Un edificio árabe podrá ser con piedra tallada al exterior, como la mezquita de Córdoba, aunque generalmente no suele trabajarla, y aprovecha la piedra ya escuadrada, o también puede serlo en barro, como la Alhambra; pero un edificio mudéjar no se concibe sin ladrillo, y esto no quiere decir que todo arte en ladrillo sea mudéjar. No es suficiente que se emplee el ladrillo y que éste se manifieste al exterior, sino que tal exterior ha de ir decorado con geometrificaciones hechas sin tallar el material. La cantería del árabe es el ladrillo, ley que pasa al mudéjar y a Toledo en todas las artes y épocas. La piedra se utiliza para relleno del muro, mampostería que refuerza con hiladas de ladrillo cuando hay más mano de obra, y ya tenemos la típica verdugada, usada antes en Carasona y no desconocida por los bizantinos. No puede rechazarse en absoluto que tales verdugadas y las cadenas sean esenciales para el mudéjar, pese a que suponen un triunfo constructivo, aunque limitado, pues este arte tiene como esencia una enorme variedad ocasional no pensada, imprevista, algo de oficio.

El exterior mudéjar está casi limitado al ladrillo, o por lo menos va en las partes activas de cercos y esquinas. El alero, muy saliente y decorado, proyecta el contraste de una fuerte sombra en la zona rojiza del ladrillo y en la gris de la piedra. Los aleros de las ventanas refuerzan esta bicromía de sombra y luz que apoyan las llagas entre ladrillos y los mechinales dejados por las vigas del andamiaje. Al interior saca el mayor partido posible de materiales ligeros: arriba la madera del artesonado, en la

pared la fantasía del yeso y en la parte baja la cerámica vidriada, que soporta brillantemente la caricia del agua del surtidor, y si puede cubrir el suelo con mármol, como en Granada.

El mudéjar resultó tan infecundo, arquitectónicamente, como su ancestral el arte árabe. Aceptó el arco, pero sin emplearlo como solución constructiva, sino decorativa, llevándolo al ladrillo, al yeso y a otros materiales pobres con temas variados: ultrasemi-circulares, polilobulados, engrelados, etc., persistiendo el dintel clásico por el interior, pese a esa aparente aceptación. Es también mudéjar moldurar poco los huecos y hacer arcos muy grandes y de poca columna, pues no siendo apoyo del artesanado reciben menos carga que en las construcciones abovedadas.

El sentido de la decoración mudéjar justifica los procedimientos decorativos que alegran la monotonía con la ley de la alternancia de color y de contraste de la luz y de la sombra, procedimientos que se llevan al esgrafiado, a la taracea, al damasquino, etc. Se acepta la vitalidad realista de la ornamentación gótica en el sistema foliáceo de su ataurique, imitando las geometrificaciones del arte granadino. Sus temas, como en el árabe, son por repetición: almenas, cuadrados, lazos, escudos, etc., y este ritmo continuo de la decoración mudéjar, sin dejar espacios libres, habrá de pasar más tarde al plateresco.

A nuestro juicio, es este arte como un compromiso entre la herencia clásica y el gótico, de un lado, y su interpretación decorativa por el árabe decadente, del otro, persistiendo el románico en lo constructivo; conjunción de elementos cristianos, actuales a su desarrollo, y del sentimiento preferentemente decorador del alarife, que sólo acierta a ver elementos decorativos en la técnica gótica. Más que un estilo es una interpretación nacional, con dibujos árabes, de los estilos clásicos y cristianos.

Para comprender bien el mudéjar, es preciso estudiar su sociología y estética, pues el arte es producto de un ambiente físico, social, religioso y moral, y sin estas condiciones muere; no se transporta por tiempo indefinido, sino que va unido a las demás con causas culturales. Todo arte necesita un mecenas que lo costee y un artista que lo produzca, ya que el público puede faltar en un momento dado, aunque de ese público o pueblo salga el cliente y aunque estimule en su debido tiempo la aparición del artifice. Nos parece que, en general, y más aún en Toledo, el mecenas es

el judío rico que trata de emular el fausto del rico hombre castellano, y ni este mecenas ni el artista pudieron ser perpetuamente mudéjares, puesto que las razas humanas se extinguen en las ciudades y necesitan para persistir las constantes aportaciones del vivero de las razas, que es el campo, y el campo español no era mudéjar.

El rico mudéjar no podía tener tierras ni comprarlas; el obrero agrario no podía ejercer la agricultura y el artesano no podía agremiarse ni tener cofradías. La conquista de Córdoba, Sevilla, Valencia, etc., fué suprimiendo los régulos, clientes del alarife, y éste tuvo que repartirse y ofrecer su mano de obra con baratura, en buenas condiciones, creando el trabajo y la riqueza mudéjar, pero sin ser fuente permanente de arte. El mudéjar se acepta y se mantiene algo porque es compatible, más que con la sequedad castellana, con la pobreza agraria del noble castellano. Cuando éste enriquece en Italia y América, acepta el renacimiento y los estilos siguientes, y los aportes mudéjares se van extinguiendo, conservándose más tiempo los que tenían un enraizado origen ibérico.

Acaso lo morisco tiene más vitalidad en Aragón, Valencia y Murcia, porque en esas provincias su espíritu se adentró más en lo agrario que en la artesanía, como hizo en Toledo. Lo mudéjar de Valencia y Murcia vive más en la canción, en el traje, en la cocina, en el folklore, con un gran sentido de su función agrícola y una adecuación al ambiente, mientras que en la arquitectura generalmente se muestra con formas más depauperadas. El mudéjar, con dificultad, logra el edificio único, con personalidad, como en las torres de Teruel, que viven con fuerza el arte de Aragón. El castillo de Coca es quizá el edificio donde con menos timidez se manifiesta el mudejarismo. En Toledo se queda más bien este arte en las artes industriales y con tendencia a perderse; la arquitectura se queda al exterior como comprimida y no se da, por ejemplo, la solución de la arquitectura civil—tan típica del mudéjar avanzado en lo morisco—de la construcción con patios sucesivos donde domina el arabismo (casa del Chapiz, museo de Córdoba, palacio de Mondragón, en Ronda, etc.), y acaso ocurra esto por falta de espacio o por dificultades de agua; en cambio se ven aquí otros múltiples motivos moriscos enriquecidos por los sucesivos estilos cristianos. La arquitectura en Andalucía juega mejor con

el agua y da más amplitud a los patios, admitiendo otros estilos, como algo vivo que se cruza fecundamente.

En cuanto a su estética es muy compleja, y podemos precisarla por el lugar que incardine en los grupos que empleamos habitualmente para la clasificación de las artes. Por la distinción de constructivo o decorativo, lo consideramos como arte que decora con lo constructivo, afín en esto solamente con el gótico. Si tenemos en cuenta el material, entre pétreo o térreo, lo declaramos pétreo, pero con técnica térrea, llevada a la mampostería; por ello es afín al arte árabe sevillano, mejor que el granadino, pero peor que el cordobés. Como todo arte que no tiene problemas resueltos en piedra, es un arte moribundo, y más que un arte vivo es un muestrario donde se van renovando otros estilos. No desprecia el material, sino que lo simula, excepto en el exterior, para encubrir el pobre material que utiliza: el mozárabe en yeso es copia del genuino en madera; el artesón a veces se finge en ladrillo, y el azulejo es una simulación del alicate como éste lo fué del mosaico romano. Pobre al exterior por su gusto, aspira a darle belleza con los materiales que puede, huyendo de la nota árabe blanca que caracteriza a ciudades como Zaragoza y hoy define algo la zona andaluza. Esta nota exterior sobria es más castellana que se cree.

Es arte en el que predomina más el techo que la pared, por sus artesonados, aleros, zapatas, canecillos, etc., y análogo por ello a los demás estilos orientales (persa, ruso, indio, chino o japonés). En algunos ejemplares, lo bajo de las columnas, la amplitud de los arcos, la falta de bases e irregularidad de los capiteles, tiene algo de arte de cripta, no exenta de belleza, y donde se manifiesta un patio completo, como en el convento toledano de la Concepción, tiene algo de panteón funerario. El propio techo de este salón de Mesa abrumba con su peso, como también gravita sobre nosotros el oro del renacimiento de la sala Capitular de la Primada.

Si quisiéramos encuadrarle por último entre las artes de las cosas que se elevan, como el gótico, o de las que se tienen o caen, yo le definiría por ello como arte de las cosas que caen o amenazan caer, de lo que cuelga, propio de un arte que ha heredado la preocupación del tapiz persa. Sus paredes o paredones le proporcionan más afinidad con el románico que con el gótico; como

aquél, no llegó nunca a ser un arte de columnas, y si éstas son la esencia de la mezquita del Cristo de la Luz, se transforman más tarde en pilastras en Santa María la Blanca y desaparecen en el Tránsito como un arca cerrada con la tapadera del artesonado, imponiendo esta manera de hacer para lo sucesivo.

Si quisiéramos determinar las fases que ofrece su evolución estilística comparándola con la de los estilos clásico-cristianos, nos encontraríamos que el mudéjar nace románico, salta por la fase gótica al renacimiento—aunque en Sevilla hay ejemplos parecidos al arte ojival y Santa María la Blanca tiene atisbos constructivos góticos—, es barroca su fase de ladrillo que lleva a la fachada elementos no tectónicos, y en el período yesero degenera en un rococó, precursor de todo agotamiento, en el que lo constructivo y lo técnico se divorcian totalmente y cae en una superabundancia de elementos decorativos.

El mudéjar nos legó el «artesonado» con sus dos variedades: «gran viga» y «par y nudillo», formado por pequeños elementos. Nos ha dejado el «cortafuegos», tan típico que aísla trozos de carpintería en casos de incendio, y la abundancia de patios irregulares donde se desarrolla parte de la vida familiar; el «cimborrio» que prolifera en el Cristo de la Luz, se expande a las Catedrales de la cuenca del Duero y llega a La Seo de Zaragoza, y está representado en Toledo por el de San Juan de los Reyes y el ya abatido del Hospital de Santa Cruz. Son asimismo herencia suya la portada en alfiz, la pared monótona o con verdugadas, las puertas sin molduras, los arcos angrelados, la torre exenta, y, en general, toda falta de proyección a la fachada de la estructura interna del edificio.

\* \* \*

Estamos en Toledo, entre el Norte y el Sur, el oriente y el occidente; centro de una línea que desde Zaragoza llegaba hasta Lisboa y frente de lucha de los dos factores que integran el mudéjar. Pero dos de las fuentes de éste, Córdoba y el gótico, se encuentran lejos; por eso nuestra ciudad, confluencia de dos caudales opuestos, será su mejor campo de gestación, si bien experimenta un empobrecimiento característico. Aunque el arte en Toledo fué imperial, o por lo menos prócer, de ilustres cardenales

o grandes señores, la corte no habitó aquí mucho y emigró para situarse en Madrid, quedando una vida local pobre, y todo lo que la ciudad tenía de militar y de heroica, lo tuvo luego de alejada de toda ruta fácil comercial y viaria. La arquitectura mudéjar reflejó esta pobreza toledanista; los elementos de enmarque siguieron siendo de ladrillo, pero los paramentos fueron de otros materiales, además de la piedra; y el tapial, que había tenido su origen en países donde por no existir la piedra se había tenido que recurrir a la tierra apisonada, lo hemos visto en el resto de jamba que cobijaba la escalera de caracol del Arco de la Sangre—trozo que permaneció en pie unos cinco años—, en conventos, como el de San Juan de la Penitencia, Santo Domingo el Real, la Concepción, etc., e incluso en esta misma casa los trozos del paredón alto son de tapial sin mampostería. Por el interior de los muros los hemos visto, entre otros edificios, en las históricas ruinas de la casa de los Vargas, en las paredes maestras del derruido Hotel Imperial.

España, como nosotros sostenemos y diremos una vez más, es país de anticipo. Este modesto amasijo de arena y barro, que ahora vemos en las casas toledanas, es nada menos que un biznieto de los tapias asirios, hijo natural del hormigón romano, pero es también el padre del moderno cemento, y es un material barato que se acomoda a nuestro áspero clima.

El tapial, cuyo uso continuó hasta en la erudita y engolada Universidad Lorenzana bajo la jerarquía de la piedra simulada, no es propio de Toledo, puesto que evoluciona hacia la piedra, y de haber nacido aquí no hubiera llegado a fase tan impropia; allí donde algo evoluciona a fases ilógicas no es nativo de tal lugar. La llanura manchega, como Asiria, sí que impuso el empleo del tapial, haciéndolo hasta sin verdugadas, o con éstas de yeso, y tal modo de edificar se da también en Andalucía, donde casuchas de dos o tres habitaciones tienen paredes a veces de más de un metro de espesor, pero en Toledo se fué lentamente a la mampostería, cuya piedra se ofrecía tan al alcance de la mano.

En cuanto a la verdugada, que es acaso lo que más persiste, teniendo tan buenos ejemplares hasta en San Torcuato, y que se ha tomado como característico del toledano, se halla muy extendida por toda España.

El mudéjar da una nota armónica y equilibrada al ambiente



urbano, en oposición a la gárrula policromía de las paredes pintadas. Los tonos cálidos, oscuros, del rojizo ladrillo sin vidriar, y, sobre todo, la piedra desnuda de los murallones, hacen aparecer éstos como trozos de suelo que se alzarán en pie para achicar nuestro ámbito, poco concreto de suyo, con sus plazas exiguas. El color del tejado, tan propio de la roca musgosa, contribuye a dar un ambiente monocromo, térreo; más dibujo o aguafuerte que color puro; Toledo no toleró, a nuestro juicio modesto, el exceso de cerámica ni de color.

## Arquitectura.

### A) Religiosa.

La arquitectura mudéjar religiosa tuvo dos clientes: el cristiano y el judío, por lo que podemos diferenciar en los templos mudéjares las iglesias de las sinagogas. En realidad, el mudéjar no construyó iglesias, lo que hizo fué modificar las basílicas cristianas de plante rectangular o de salón, de origen visigodo, mozárabe o califal, y ante la necesidad de resaltar el lugar de emplazamiento del altar mayor, lleva a la cabecera del templo un ábside de tipo románico en ladrillo, por lo que en general es único, excepto en Santiago del Arrabal, cuya planta románica explica sus tres ábsides. Hay varios en Toledo filiales del Cristo de la Luz y derivados de los de Sahagún, y parece ser el más antiguo y homogéneo el de San Vicente. Se advierte un especial empeño en ofrecer este ábside como lo más importante del edificio, y en ocasiones es, en realidad, lo único visible del templo. Este afán lo recoge, ya en piedra, el propio San Juan de los Reyes. Y a partir de él, los ábsides dejan de formar estilo, perdiendo importancia.

La segunda aportación importante del mudéjar, después del ábside, es la torre, pudiendo ser una característica de su personalidad el ofrecerse desligada del edificio, como en Córdoba y Sevilla, torre exenta, que aparece hasta en la Catedral primada. Las torres toledanas nos parecen minaretes, a lo más rehechos, con un primer cuerpo árabe y el último gótico, aunque continuado en ladrillo. Las torres, como los ábsides, pierden con el tiempo importancia, y a partir de la iglesia de San Ildefonso, dejan de construirse en Toledo, sustituyéndolas con espadañas, acaso con la única excepción de la de Illescas, que nos parece ya

erudita y levantada probablemente de una vez. En algunos templos se intenta la fachada que se resuelve con un rosetón y dos ventanas de tipo románico, tal y como se ofrece en Santa Isabel y Santa Ursula. Son atisbos éstos de fachada mudéjar, además de la de Santiago del Arrabal, que lleva a los hastiales del crucero table-ros en ladrillo con arquerías ciegas, arquerías que pasaron a Santa Ursula y a la Puerta del Sol, y que tuvo gran importancia en el sistema de puertas españolas.

La «sinagoga» es el arte mudéjar religioso de los sometidos y acaso lo menos típico del mudéjar, si bien donde más belleza alcanza el ataurique. Por las condiciones sociales de la época, su exterior pobretón, no refleja la riqueza interior.

Santa María la Blanca, uno de los exponentes de esta modalidad mudéjar, en realidad, nada tiene de judía. El pueblo árabe carece de arte plástica propia y toma la del árabe o la de los pueblos que con él conviven, por eso en este templo se incurre en el error de adaptar a las partes altas elementos decorativos que deberían ser contemplados de cerca. En este edificio encuentra Calzada una reedición, por sus cinco naves, en lugar de las tres que tiene la reconstruida iglesia del Corpus Christi de Segovia, y a nosotros nos parece ver en ellas un goticismo inspirado en el templo catedralicio, como también creemos encontrar ambiente gótico en el contrarresto de sus naves escalonadas. En este templo sin torre-minarete, porque no es árabe, y sin ábside, porque tampoco es cristiano, aparece la tercera aportación importante del mudéjar, que es la yesería.

En la sinagoga del Tránsito, la arquitectura religiosa degenera en civil; la planta del salón de Santa María la Blanca se ve también aquí, pero sin columnas, que el gran recurso del artesanado permitía omitir, sin que tal hecho supusiera un problema resuelto por el mudéjar puesto que la separación de los muros dependería en lo sucesivo del tamaño de las vigas de que se dispusiera.

## **B) Militar.**

La arquitectura militar ha sido menos estudiada que la anterior y nos parece la más interesante y perfecta del mudéjar toledano por sus puertas ejemplares. En general, la puerta árabe queda encerrada en un torreón único y resulta su acceso en codo, como

se ve en las puertas de Niebla, Judicaria y del Peso, en Granada, la del Alcázar de Badajoz, etc. Las puertas de Toledo mudejarizan en el sentido de que todas quedan resueltas en un solo cuerpo, por lo menos en su parte alta, éxcepto la puerta de Bisagra exterior, donde no era fácil la unificación por el carácter desnudo y redondeado de los cubos. No aceptan las puertas toledanas la solución del acceso en codo, salvo la que de frente al puente de Alcántara —cegada há mucho tiempo— acaso por la persistencia de las soluciones romanas y visigodas.

Reina mudéjar de Toledo y gala de las puertas españolas es la Puerta del Sol, que ofrece todas las perfecciones guerreras del arte militar, en las que no abundaron los moros, como por ejemplo el juego de rastrillo, y los matacanes que no existen en el arte árabe. Sus arcos de cierta variedad son la transcripción del mudéjar. Es una puerta cristiana entre dos torreones, con algo de puerta italiana en el cubo cilíndrico exterior. Su rítmico acorde decorativo de un tablero mudéjar entre dos torreones sobrios, lo repetiría más tarde la puerta de Bisagra y la de los Serranos, honra de Valencia. También es madre de la puerta de Toledo, en Ciudad Real, aunque ésta es más cristiana por ser de piedra.

Por la época en que fué reformada esta puerta se desprende que fué el vigía interior de los barrios mudéjares y se hizo cuando las puertas de Toledo tenían ya un programa uniforme.

La puerta de Alfonso VI, mudéjar en su última elaboración, aunque puerta cristiana con acceso directo, no ha perdido su carácter árabe defensivo en ángulo. Muy estratégica, es una verdadera puerta militar del recinto avanzado, emplazada en un punto defendible.

### C) **Civil.**

La arquitectura civil, excepción de Santa María la Blanca, el mudéjar, aún en los temas religiosos, es fundamentalmente un arte de palacios o «tarbeas». Estas mansiones de placer las lleva como tema suelto a las construcciones militares y religiosas, quedando el programa incompleto y reducido a un solo salón, debido, quizá en parte, a la falta de agua tan tradicional en Toledo. Los monumentos más importantes del mudéjar civil toledano son: Galiana, Santa Isabel, palacio de Don Diego, el de Fuensalida, y

como hijo de éste y ya fuera de la capital, el de Frías, en Ocaña.

El castillo de Galiana nos parece lo más semejante a la Alhambra, tanto por su misión militar como por su jardín en el recinto interior con torreones habilitados para moradas. En el estado en que se encuentra actualmente, sólo la buena voluntad puede hacer ver las pasadas grandezas de esta casa de placer.

El palacio de Don Diego, el más pobre del grupo urbano, por su tradición real, fué el que debió inspirar al taller del Moro y a esta casa de Mesa. Su pesado prisma recuerda el exterior de algún salón granadino con sus tres ventanas para tamizar la luz por sus celosías, aunque allí las ventanas tienen más lógica que éstas con una función puramente decorativa. Es curioso en su arquitectura el tránsito de la planta cuadrada a la octogonal, con la solución oriental o bizantina de ochavar los ángulos, lo que se vuelve a repetir en el taller del Moro.

El palacio mudéjar más completo hoy, aunque también el más moderno, es el de Fuensalida; su edición actual es del Renacimiento. Mucho más mudéjar es el de Santa Isabel, en el que, como en los Alcázares sevillanos, las fuentes de las habitaciones lo muestran como uno de los pocos programas completos de arquitectura civil en Toledo.

En la casa toledana, todo lo típico de ella está indudablemente mudejarizado. Hay ejemplares muy característicos que se pueden estudiar en lo que queda de los barrios próximos al seminario y en las casas comprendidas entre el Alcázar y la calle de Juan Labrador. La puerta casi nunca está en el eje de simetría de la casa; generalmente, frente a la puerta, hay una ventana, y se procura que la escalera quede cerca de la entrada para vigilarlo con más facilidad.

Las fachadas mudéjares más notables son la de la Cárcel de la Hermandad, aunque modificada en tiempos de Felipe II; la puerta de los Toledos; la de lo que fué hospital, hoy al interior del parque de bomberos, con restos todavía de esgrafiados, y la de Fuensalida, con leones sobre las ménsulas de los lados. Por último, y para terminar este brevísimo examen de la arquitectura civil mudéjar, mencionaremos el patio más importante de este estilo, que es el de la Concepción.

## Arte Decorativo.

Para completar nuestro estudio, hablemos ahora algo de las artes decorativas e industriales, pues poco podemos decir de las demás artes, llamadas mayores. La pintura es muy escasa si pueden así llamarse los pavos y figuras de los arcos del Rey Don Pedro, del Seminario menor, de San Juan de la Penitencia y el llamado del Obispo, entre otros, en las que se siluetean las figuras en un plano y el fondo se rellena con ataurique. La escultura también es difícil localizar. Acaso pudieran ser ejemplares de ella las figuras de ambiente indio de las jambas de entrada al corral de Don Diego, la portada de la Cárcel de la Hermandad, los leones de la portada del palacio de Fuensalida, que hacen estilo, y las figuras tenantes con largas barbas, orejas de burro de gracia gótica y brazos mutilados que, a modo de zapatas, hay en el dintel de la puerta de Santa Isabel, las cuales son más bastas que las del corral de Don Diego. Todos estos ejemplos muestran cómo la escultura no está totalmente ausente del mudéjar toledano.

En cuanto a las artes decorativas, ya hemos hablado de cómo el mudéjar decora con material variado; juega con el ladrillo en arquerías ciegas, en juego variado, arcos engrelados, alfiles, series de puntas y saledizos para soportar el tejado, cadenas, vedugadas, etc.

La piedra, aun la no tallada, toma un sentido decorativo en la mampostería de las paredes, haciéndose resaltar las uniones y acentuándose los ángulos con piedrecillas negras de pizarra, carbón o escorias. La piedra ornamental mudéjar se observa, principalmente, en las portadas muy variadas. La puerta de la arquitectura civil se caracteriza por tener un recuadro que nos evoca el alfiz árabe, y el arco de tipo gótico que se apoya sobre un dintel del mismo estilo y de una sola pieza. Como adorno, se emplea la bola muy repetida o el capitel gótico, tan usado en la calle de la Plata, con cardina horizontal, en lugar de la ascendente que había usado este último estilo. Todos éstos son acordes mudéjares adjuntos a jambas casi siempre monolíticas, como los dinteles. Las portadas más modestas aprovechan piedras romanas, tal y como se hizo en la entrada al corral de Don Diego.

También fué usada la piedra por el judío cimo, lápida en forma

de artesa invertida, más ancha que la empleada por el árabe granadino en mármol. El Museo provincial guarda tres buenos ejemplares posteriores a la Reconquista. Otras notas mudéjares curiosas son las placas bilingües del Museo de San Vicente.

El mármol que emplea el mudéjar es generalmente aprovechado, y así lo vemos en el arco de entrada de la puerta del Sol, basas del sepulcro innominado a la entrada de la sala Capitular y del sepulcro de Gaudiel, portada de la capilla de San Pedro y columnas del trascoro de la Catedral, con un sentido ornamental de policromo, no constructivo. Donde se hace bien patente este gusto colorista del mudéjar es en la torre de la Primada, con sus curiosas placas geométricas y sobrias, que pasan más tarde a las enjutas de San Pedro Mártir (asilo), Casa de los Vargas y Hospital de Afuera, única nota decorativa que toma El Escorial, hijo de Guadalupe y Toledo.

Mucho más característico que la piedra ornamental es el yeso, que, como una degeneración del mármol, venía usándose desde la época almohade y afecta a los edificios con planta de salón derivados de Santa María la Blanca, difundiéndose en la arquitectura civil, aunque a partir del Tránsito se advierte una tendencia a restringirse en las partes vivas, llegando a utilizarse sólo en los «arrabás».

El yeso, aunque en menos proporción, puede ir al exterior en forma de «esgrafiados», como se ve en la portada del interior del Parque de Bomberos, en el callejón de la iglesia de Santa Ursula o en la puerta de Balmardón, que tiene dos modelos distintos, y este mismo esgrafiado puede ir como arrabá en la casa de Muñárriz y en el patio de la Concepción, pero esta modalidad yesera es aquí menos frecuente que en Segovia.

Donde verdaderamente se adueña de la decoración es el interior. El yeso toledano es de una gran vitalidad y naturalismo, dominando las formas vegetales; sus excepciones, nota genuina del arte toledano, son los ejemplos que hemos mencionado como posible muestra de la pintura mudéjar, probablemente influida por las pinturas románicas del Cristo de la Luz. El yeso es siempre decorativo y nace con una gran soltura en las paredes de la nave mayor de Santa María la Blanca, con temas geométricos de una gran variedad y fantasía en las enjutas, temas que aplica la carpintería en la puerta del mismo edificio. Los capiteles, también de

una gran variedad, se han tallado al modo del mármol con procedimientos que recuerdan el trépano árabe, pero tienen la jugosidad románica. Se sigue en ellos la técnica del lazo, muy movido, abrazando hojas de pino y piñas, todo muy estilizado. Es solución de capitel que entusiasma a Gómez Moreno, pero es bien infecunda, y sólo hemos podido registrarla en la sacristía chica de Burgo de Osma.

En el Tránsito se emplea la yesería en todo un paño y la parte alta de los restantes, dejando la inferior totalmente desnuda, lo que a nuestro juicio es un ejemplo claro de transacción entre el gusto judío de sobria desnudez y la aparente fastuosidad del árabe. También el hecho de llevar ventanales ciegos en el interior, demuestra claramente tratarse de un programa decorativo apenas sentido ni comprendido. Los temas aquí utilizados son la heráldica del rey don Pedro, la doble columna granadina, hojas, piñas e inscripciones, todo en dos planos, pero menos reseco y más jugoso que en Granada. La yesería, que aquí afecta a superficies enteras con soluciones de tapiz, andando el tiempo y después de pasar por varias etapas, habrá de morir como simple arrabá.

Al Tránsito parece que le siguen el corral de Don Diego, hoy poco estudiado, el Taller del Moro y el antiguo salón de gremios del callejón de San Ginés, donde se van reduciendo las superficies decoradas. En el salón de Mesa desaparecen las inscripciones y sus temas; como notas sueltas sin conexión, parecen querer revivir un espíritu que muere en el arrabá de Bonifacio, de la Sala Capitular. En el yeso se usó la violenta policromía del árabe con azules, verdes, rojos y amarillos, en los planos.

El tema lucillos sepulcrales, forma un grupo muy interesante, al frente de los cuales está el de Fernando Gudiel, en la Primada. Suelen ser yeseros, aunque a veces usen los leoncillos en piedra, tan típicos como en la Concepción. Tienen el arco sin moldurar y se recerca el arrabá con una cornisa de tipo estalactítico. Además del de Gudiel ya mencionado, hay dos en San Justo, tres en el claustro de la Concepción y dos en San Andrés.

Las celosías del Tránsito, que forman estilo, son una solución yesera de lo que en Córdoba se había hecho en mármol, y como ellas, hemos registrado en el hastial del convento de la Reina una completa y restos de otras dos.

La cerámica al servicio de la arquitectura se usa en el mudéjar toledano, no solo al interior, sino también al exterior, aunque

con menos profusión que en Andalucía. La azulejería aparece en grupos de cuatro en la torre de la Primada. También son de cerámica vidriada los maineles de la torre de Santo Tomé, elementos que en otros templos fueron con materiales como el mármol o la piedra.

La azulejería toledana recibió dos influjos, uno de los alicatados, con aliceres de origen andaluz, sevillano o granadino, y otro del gótico levantino, con temas foliáceos muy repetidos. Esta azulejería abunda más en el interior y puede ir en el techo, en los zócalos y en la solería. En los techos podemos verla colocada en la capilla de San Jerónimo, del convento de la Concepción, empleada con gran riqueza en los entrepaños del artesonado, resuelto con nervios de ladrillo.

La solería tiene una primer fase con pequeñas losetas llamadas aliceres, aquí monocromos, formando el típico dibujo de lazo, muy granadino. Esta clase de alicatado está representada en Toledo *in situ*, por los restos del primitivo suelo de la sinagoga del Tránsito, conservado gracias a quedar bajo el altar que allí hubo. En el Museo Arqueológico hay también dos trozos de pavimento con alicatado, y este tipo, más pobre, lo ofrece San Juan de la Penitencia, donde la mayoría de los aliceres son sin vidriar, pero siguiendo todos un trazado geométrico.

Varios conventos, como el de Santa Ursula, adoptaron el tipo llamado de «olambrilla», que consiste en piezas sin vidriar, pero de tal forma dispuestas, que permiten alojar en las juntas otras losetas pequeñas vidriadas que suelen aceptar el tipo historiado valenciano con modelos pocos numerosos, que se mezclan para evitar la monotonía. El Museo posee varios ejemplares muy curiosos. El tipo historiado valenciano se ofrece en la solería de la Concepción con la modalidad llamada «alfardón», distribuido en grupos de cinco losetas, una central cuadrada flanqueada por otras cuatro exagonales irregulares, que lo enmarcan, y al mismo tiempo «invitan» a otros cuatro juegos más. También se encuentran otros ejemplares de alfardones en el Museo provincial.

La introducción de la «cuerda seca», permitió la azulejería con cuadrados de cerámica vidriada, que después de varias etapas técnicas, sin precisar de la confección de las piezas pequeñas, hizo posible la introducción del ataurique o adorno foliáceo. La técnica cerámica del alveolado se prestó mejor para zócalos y



frisos, aunque se usó también en la forma de azulejos con dibujos simétricos. El Museo posee buenos ejemplares de la antigua colección Páramo, uno, que es buen lazo de ocho, tipo siglo XV, dibujo que aún se continúa, y otro, también de lazo de ocho, pero más simplificado, que es asimismo muy interesante.

La loza tiene, como pieza del máximo honor del mudéjar toledano, la célebre pila de la iglesia de El Salvador, que se custodia en el Museo de San Vicente, con un jugoso dibujo de vid en dos planos, verde el dibujo, blanco el fondo, la inscripción gótica y una cenefa geométrica.

La loza roja sin vidriar, ofrece, como ejemplares de categoría, las tinajas, evolución del *dolium* romano, de las que el Museo de Santa Cruz tiene como ejemplar más vistoso uno de dos asas, de tipo arábigo e inscripción gótica, cuya mitad superior presenta marcas distribuidas con arreglo a un dibujo, y la mitad inferior, perfiles de teja en forma de escamas. Otras son más modestas y repiten con cierta parquedad una impronta o marca, técnica que pasa al cuerpo de la vasija. Es de este tipo el curioso ejemplar que se exhibe en la casa del Greco, y varios que han pasado por el comercio.

Junto a la cerámica, podemos ocuparnos ahora de la vidriera. El árabe no la empleó, sustituyendo el vidrio por la celosía, y ésta fué también la solución mudéjar para tamizar la luz del exterior, celosía que primero fué usada en yeso y luego en madera, pasando así a los armarios y alhacenas. Pese a esto, el mudéjar no dejó de influir en este arte, y logró con el vidrio una tracería inexpresiva, a base de piezas poligonales y colores muy fuertes para limitar otros vidrios blancos y cuadrados en combinación geométrica, semejante al alfardón de cerámica antes descrito. Esta tracería ha sido luego el recurso de todo fontanero, puesto a tapar huecos con vidrieras historiadas.

La carpintería mudéjar es minuciosa en sus detalles y en su técnica. Empleadas como techumbre, fueron notables los artesanos de Madre de Dios y el de la cabecera del altar mayor de San Juan de la Penitencia, ambos perdidos y este gran artesón de lazo. La Sala Capitular del propio edificio empleó el mocárabe muy pequeño en el centro de los rosetones. De este tipo de mocárabe es un gran ejemplar el techo de la capilla de San Juan, hoy Tesoro de la Catedral, con un fuerte dorado no muy agradable.

Otros buenos artesonados son los del Tránsito, Taller del Moro y el de este salón de Mesa, con lazo de ocho y centros de estalactitas, habiendo otro más modesto en su entrada, por citar sólo los más conocidos. Ya en el Renacimiento se usó la gran estrella en la antesala de la Sala Capitular de la Primada, y el casetón en la propia Sala, del arte de Arenas.

Completan el artesonado la viga, el canecillo, la zapata y la tiranta. La viga mudéjar es fuertemente incisa con el alfabeto, atauriques (pino, vid, olmo, etc.) y el lazo. En su sitio están las de Santa María la Blanca, muy elaboradas, y otras varias coleccionadas en el Museo. Esta viga se emplea con el canecillo muy saliente y trabajado, de punta redondeada y dos espolones muy pronunciados. El alero de más envergadura es el de la Plaza de Santa Isabel, habiendo otros más pequeños en portadas, en la antigua parroquia de San Juan (Plaza de los Postes), Santo Tomé, San Antonio, etc. La zapata sobre el pie derecho y aun sobre el capitel, es un aporte bien mudéjar.

La carpintería mudéjar puso especial esmero en las puertas. Generalmente su forma no coincide con el hueco, si es circular éste, estando como sobrepuestas, sin necesitar marcos ni bisagras; los goznes encajan en la propia obra. Este fenómeno persiste en el Renacimiento y hasta en el barroco, y se puede observar incluso en el Palacio Arzobispal y en el Ayuntamiento. Otra característica es la de tener los tableros superpuestos al armazón, y por tanto, necesitar una clavazón que es tan característica. La puerta más cercana a la estructura árabe es la de Santa María la Blanca, que es acaso la obra capital de la carpintería mudéjar en Toledo, y que desarrolla el lazo de ocho en la superficie. Más entrado el mudéjar toledano, la puerta se decora con una serie de molduras, también con el típico lazo, como en la casa del Greco.

De la carpintería queda una celosía mudéjar de pequeños paneles variados, colocada en el medio punto de la capilla de San Eugenio del convento de la Concepción, y otros ejemplares poco visibles en clausuras. Son también piezas célebres de este arte en madera la botica de los Templarios de la calle de San Justo, que Riaño llevó al Kensington Museum de Londres, y un arcón que hay en el Museo Arqueológico nacional. Otra pieza notable que puede ser toledana es el armario de León, pieza cumbre del mudéjar en mueble.

La taracea en madera ya hemos dicho que figura en el artesonado del Tránsito y está bien representada además en el Coro alto de la Catedral, que juega bien con la de Sigüenza, Sevilla y Burgos. Ya tardía la tenemos en la sillería de la capilla mozárabe.

Pasemos ahora a ocuparnos de los metales, distinguiendo las obras hechas en hierro de las que no lo fueron. En el mudéjar, y en contra del gusto árabe, domina el hierro sobre los demás metales, quizá por influjo del ibero cristiano. La puerta, ya dijimos es un verdadero muestrario del arte herrero que anima la absoluta mudez de los tablones con la clavazón, llamadores, cerrojos y alguazas.

Los clavos que fijan los peñazos a la tablazón, rompen la monotonía de la tabla lisa, son grandes y en dos piezas: el pasador o clavo, propiamente dicho, de cabeza esférica o prismática, con incisiones, y la cazoleta semiesférica también con incisiones en el sentido de sus meridianos, y en lugar de éstas o con éstas, puede llevar unos refuerzos lisos, de sección rectangular, o con muescas o retorcidos, como cordones, de tipo gótico. El afán de repetir los motivos rítmicamente, hace que la cabeza del auténtico clavo se repita, como simple motivo ornamental, cuatro o más veces entre las incisiones o refuerzos de la cazoleta. Hay también clavos en dos chapas foliáceas, iguales, superpuestas, y otros de silueta romboidal que se orientan siguiendo el ritmo de los casetones de madera, por lo que se merma con ellos el espíritu mudéjar no tectónico. Los clavos pueden tomar asimismo motivos simbólico o heráldicos, como por ejemplo la cruz parada de Jerusalén, que se utilizó en los clavos del hospital de Santa Cruz, y mucho más avanzado, ya fundidos, se ve empleada la estrella, la venera, etcétera. En general, el clavo que alcanza la categoría máxima en Santo Tomás de Avila, es siempre mudéjar y puede servir bien para datar un edificio, pues con el tiempo abandona la forja, acepta el bronce y la fundición, empleando ya el perfil torneado de contemplación lateral, y por último, en general, se aplanan y disminuye de tamaño.

El llamador—que siendo mudéjar debe llamarse aldabón con toda propiedad—más característico es el que tiene el batidor en forma de argolla de sección rectangular, más gruesa en la parte inferior, con incisiones, que es la nota característica de la forja

mudéjar. Esta argolla no es total, sino que tiene una forma de *C*, cuyos extremos entran a presión—nunca con pasador o con remaches, que siempre indican una falsificación—en una cabeza de fiera de tipo gótico. Bate sobre un gran clavo de cabeza cuadrada, independiente del llamador o en una chapa de media luna típica, que pasa a estilos posteriores. La base del batidor es una chapa cónica incisa, con ritmos iguales, aunque a veces se empleen las fantasías de compás góticas.

Las alguazas o refuerzos son grandes y anchos, y, generalmente, del tipo de herradura, como la *C* románica, pero con tendencia a juntar sus ramos sin terminar la voluta; algunas toman formas renacentistas. Las más ricas y curiosas son las de la casa de Correos y las del edificio que fué de la Arrendataria de Tabacos, en la plaza de San Vicente, donde todavía quedan los pasadores de su formidable cerrojo.

El mudejarismo de las rejas de iglesia se caracteriza por el copete, con tracerías góticas, muy planas y enlazadas, donde se desarrollan las cardinas. Aunque la reja tomó categoría estética con ansia renacentista, parece un ejemplar muy bello el de San Juan de la Penitencia, hoy desmontado. Se usan en forma característica, gruesas cintas caladas con cardinas y curvas, descendientes del gótico florido, inspiradoras del arte que Guás utilizó en San Juan de los Reyes. Este estilo rejero que Juan Francés llevó con su firma al Altar Mayor y al Coro de Burgo de Osma; aparece también en El Paular, y se extendió, en competencia con el tipo catalán, hasta la Catedral de Huesca.

El damasquino, con técnica de picado, no tiene fácil filiación, pues ya aparece en los arcos visigodos. Fuera de que se sabe, se usó en la armería hispano-morisca, y de que su técnica fué utilizada en el plateado de las rejas de la Catedral, no está muy clara su localización en Toledo, y desde luego, no debe olvidarse la prohibición impuesta por la religión árabe para el empleo del oro. Se prestó mucho más a la técnica mudéjar el grabado sobre metal en dos planos, que permitía también llenar estos planos rehundidos con esmaltes, causando efectos afines a la taracea. Muy usada esta técnica en la cuchillería y afines, es acaso uno de los pocos usos industriales del esmalte en Toledo. Una industria muy toledana, de origen árabe, y aún quizá ibérica, es la espadería, que da nombre mundial a nuestra ciudad.

En cuanto a las demás artes industriales, la Catedral conserva buenos ejemplares de telas, como la casulla del infante don Sancho, aunque no se puede datar como de aquí, y otras francamente árabes. El ritmo igual de la ornamentación se conserva en telas tan notables como el paño de las calaveras, que se guarda en el Museo de San Vicente. También es mudéjar, o por lo menos árabe, la tradición sedera, y en Talavera se recuerda la costumbre de que la novia se hiciera el equipo de desposada con la seda de su propia cosecha. La encuadernación toma también el sistema de repetición de un adorno hecho con marcas de hierro, tal y como la practicaba la imprenta real, hasta bien entrado el siglo pasado, y el libro tiene también importancia para el mudéjar, pudiéndose recordar a este efecto como nota curiosa, el hecho de que el traductor de la Biblia de la Casa de Alba, fué un judío de Maqueda.

Bien lejos de nuestra capacidad estética, está la música, pero la seguidilla manchega es bien oriental, y más aún del desierto africano. Cuando el árabe llega junto al surtidor del palacio, el chorro de la fuente bate el tiempo con un ritmo tan igual como esa música lenta y cansina, quedándonos, por último, una industria muy toledana y lejana a la plástica, aunque sus temas decorativos, quieren recordar al mudéjar, y es el mazapán, consecuencia de la miel de la Alcarria, que forma el grupo castellano de confitería, otros dos son el mayorquín y el andaluz.

Podrían completar la investigación sobre el mudéjar toledano, además del examen de su influencia en el aspecto jurídico-social y literario, el estudio de las leyendas de las que algún día quizá pueda ocuparme, y el de la toponimia de nuestra ciudad, que en el nombre de sus puertas, calles y barrios, denuncia la influencia mudéjar, tales como las puertas de Alcántara (el paso), Bisagra (puerta de la sagra), Balmardón (de confusa etimología), Almfara, calles de Azacanes (aguadores), Aljibes, Aljibillos, Alarife, Alcahoz, barrio del Arrabal y tantos otros, citando sólo las más conocidas por vía de ejemplo.

Por otra parte, el mudéjar no deja nunca de ejercer su influencia en todo el arte español, pues todo arte, como manifestación viva de un pueblo, difícilmente muere si sobrevive el pueblo que lo crea. El mudéjar sobrevive, en primer lugar, por el continuo canturreo de las artes decorativas, y en los edificios que, siguiendo

otros estilos, al desarrollarse en ladrillo, adquieren notas de marcado sabor mudéjar. De esta influencia podemos distinguir la que experimentan los estilos simultáneos a su desarrollo, como el gótico y el románico, y a la que nos hemos tomado el atrevimiento de llamar «mudejarización», de la que ejerce en los estilos siguientes: plateresco, renacimiento, barroco, neoclásico, que es una prueba de su persistencia, a la que podemos llamar «mudejarismo». Ya han sido citados, a lo largo de este discurso, algunos ejemplos de esta influencia, que podemos resumir brevemente.

El mudéjar es el primer asaltante de la Catedral; no escasean pruebas de ello. Tienen sabor mudéjar la puerta del Perdón, con su chapado de cobre; la puerta del Reloj, por su estilo plano; la planta exenta de la torre, y la policromía de sus curiosas placas en piedra y azulejos. La propia robustez del edificio es más del Sur que del Norte, pero es en la desnudez de las paredes, que quedan al descubierto, y la general pobreza de éstas sobre todo, lo que más manifiesta su arabización de mezquita; enmascara así la riqueza interior y su ingente majestad. En esta sobriedad compete con el exterior de las catedrales de Baeza y Almería. En el interior del templo tenemos las arquerías con maineles de dobles columnas del triforio, el gusto por la policromía de las piedras en las columnas decorativas del trascoro, en las columnas suplementadas de la fachada de la capilla de San Pedro, la taracea tardía de la sillería de coro alto, la más tardía de la mozárabe y el sepulcro de Gudiel, son otras tantas notas mudéjares a unir a la observada por Woermann en la forma de la cúpula de la capilla mozárabe.

La mudejarización de San Juan de los Reyes se aprecia en su decoración como tapiz, tan característica, con ritmo repetido en los escudos, la cúpula con nervaduras no centradas, lo que también se observa en el claustro, que es mucho menos frecuente; el ábside, traducción en piedra de las arquerías románicas, y también la planta del edificio, pues el gótico toledano conserva todavía en la catedral cierto aliento de su espíritu original; pero en San Juan de los Reyes, adopta francamente la planta de salón, que por ello tiene cierta afinidad con la Sinagoga del Tránsito. Una nota curiosa de este edificio es la peculiar técnica empleada en el trazado de los temas ornamentales, de aplanar los baquetones en los que talla cordinas profusamente, acusándose bien dos planos. Tal

manera de hacer, que parece especialidad de Juan Guás, pudiera servir para atribuir a este artista las tres últimas capillas del lado de la Epístola de la Catedral, y llega a hacer algo de estilo, fines del XV, pues persiste en San Andrés, acaso en San Pablo y en algunas portadas de la calle de la Plata. También son de un relieve poco pronunciado los respaldos de la sillería del Coro Bajo de la Primada, técnica que continúa a partir del renacimiento, como puede observarse en la portada del edificio de Correos, de dos planos poco profundos.

En Santa Cruz son notas mudéjares el alero, aunque en piedra, muy saliente, trasunto carpinteril, la escasez e irregularidad de las ventanas, la falta de proyección de la estructura interna al exterior del edificio, la carencia de sentido tectónico que revela cuando pone una hornacina con su imagen en la clave del zaguán, el simulado goticismo de éste, puesto que en realidad su techo es de vigas, y la portada interior que está superpuesta con vigas esquinadas, el acceso lateral, la escalera fuera del eje principal y dominando la calle y el zaguán a la vez, con una ventana de parteluz. En el segundo patio, aprovecha el material, como hizo el árabe en Córdoba. Tenía una cúpula, descentrado con nervadura mudéjar, y todavía conserva tres ejemplares de arrabá, uno en la ventana de la escalera, muy curioso, con lazo, y los otros dos en el patio, con adornos renacentistas, pero con el típico colgante árabe.

El Hospital de Afuera es mudéjar en su piso superior tan pobre, mudejariza con un ala en ladrillo el edificio de los Carmelitas, también renaciente, y tiene asimismo ambiente mudéjar la Casa de Garcilaso. En el ejemplar de la Casa de los Vargas, estaba el punto de enlace del mudéjar, que no simula el material y muestra la íntima constitución de los muros con el barroco, que pinta las fachadas para ocultarla. Este edificio tenía un almohadillado hecho en ladrillo, mientras que el interior de los muros eran de tapial, cuya pobreza constructiva pervive en la sustituida capilla del Seminario menor, paredones de Santo Domingo el Real, etc.

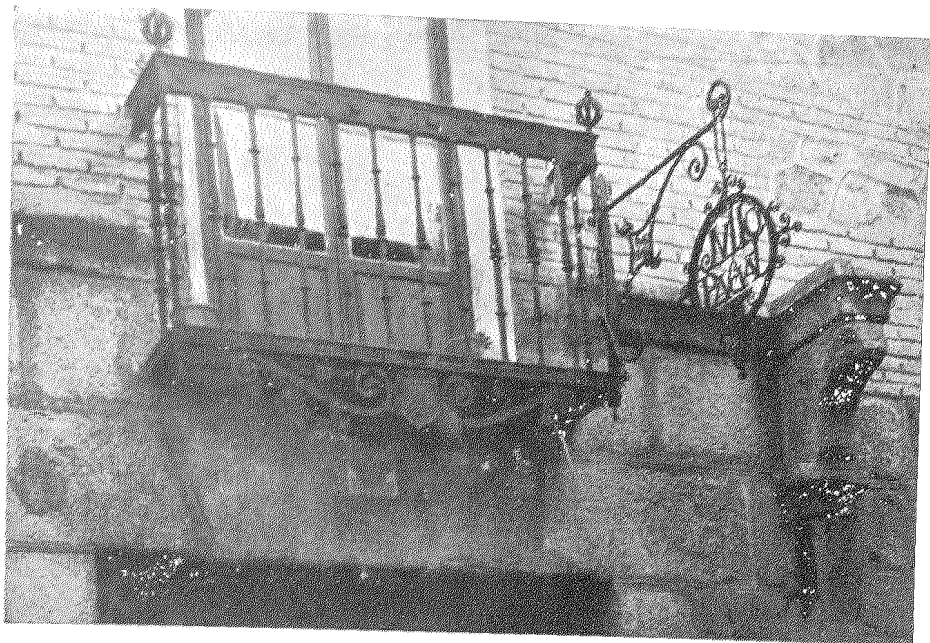
Con frecuencia se ha planteado el problema de cuál podía ser nuestro arte nacional, y se ha pensado en el plateresco, pero en todas partes ha habido un pro-renacimiento; tampoco puede serlo el barroco, pues en nuestra Patria, no alcanzó la intensidad que en otros países, como Austria y Alemania, por ejemplo, y el árabe se da en todo el Islam. Las soluciones y el espíritu del mudéjar

tan español, llegan al renacimiento, anidan en el plateresco y en el Cisneros e impregnan todos los estilos, aunque con tendencia decadente; por lo tanto, a este arte no le faltan méritos para ello. Es la síntesis única del choque y maridaje del oriente con el occidente, que tuvo por escenario nuestra península y fundió aquellas dos civilizaciones simultáneas.

El mudéjar, arte en ladrillo que suplió el tapial asirio-andaluz con trozos de piedra mampostera, dándole dignidad de obra firme, puede ser de gran porvenir, aunque no le hacen muy compatible con las exigencias modernas su esencial parquedad e irregularidad en los huecos. Como él ha de ser nuestra civilización de cuerpo moro, pies africanos y brazos americanos, pero manteniendo cristiana la cabeza, pues cuando ésta se pierde, nuestro organismo histórico se convierte en el ídolo de los pies de barro. Lo oriental y lo sureño nos invaden y tenemos que darles un sentido espiritual y católico, depurar lo ibérico ancestral, pero católicamente, mirando siempre a lo alto, que es como creamos mundos. Mirando al suelo se cae en un fatalismo pesimista y regresivo, en el que la sensualidad y la lujuria agotan el potencial de la raza. Cristianamente purificados pudimos fundir en una ecumene desde América hasta Filipinas e islas oceánicas sembradas en el inmenso mar. En el sol de nuestro imperio hubo siempre un rayo de oriente, acaso regalado por los Reyes Magos a la Virgen del Pilar y arrancado a la estrella de Belén para que diéramos un sentido cristiano, claro y digno al alma sentimental del Sur. Nuestro destino y nuestra universalidad es dar una orientación razonable a la grandiosa locura trashumante del Islam, el gran pueblo difusor de valores humanos, pero incapaz de dar a esos valores una sólida unidad interna y una persistencia progresiva.

Supongo vuestra atención cansada de sobrios ladrillos toledanos y quiero irme, es decir, quedarme, pues aquí me tenéis para ayudaros como pueda. Quizá os he fatigado indebidamente, pero mi alma mudéjar ha tenido un intenso placer al hablar de este tema, aunque para ello no haya tenido más a mi favor que mi procedencia de países andaluces, donde el mudéjar es más sentido y vital y no caemos en las fachadas pintadas; la policromía la dan allí las macetas de flores. Vengo, pues, como el ilustre fundador de esta casa, de tierras del Sur y quiero como él corear el cantar de los valores del Imperio español, tocando el bordón andaluz,

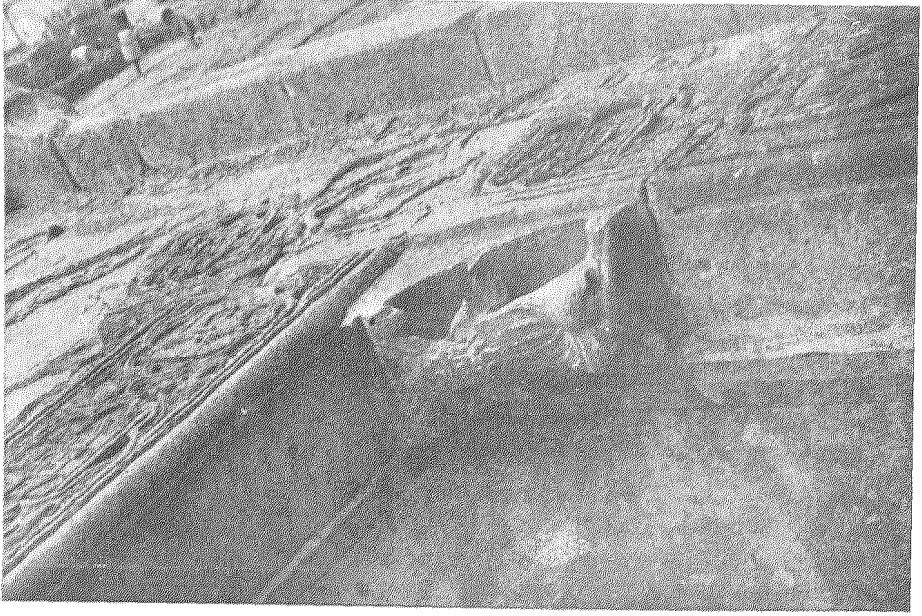




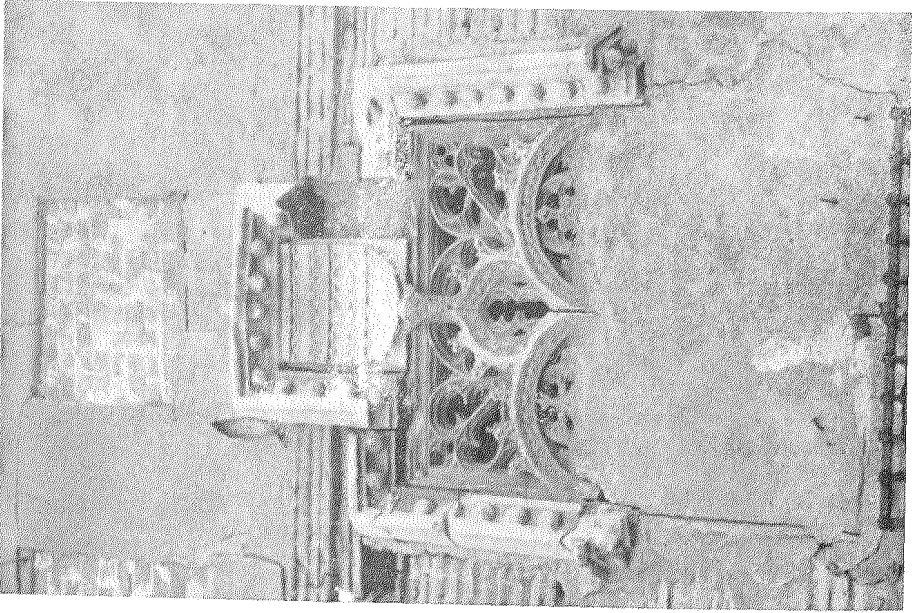
*Dos portadas mudéjares (1): La superior, el desmantelado palacio de San Juan de la Penitencia. Excepcionalmente dovelada y con ménsulas para leoncillos. El balcon, moderno, cubre una antigua mutilación en el alfiz.*

*La portada inferior, inédita, pertenece al antiguo Hospital provincial. Tiene el típico alfiz en ladrillos y el arco gótico, también latericio, picados y mutilados.*

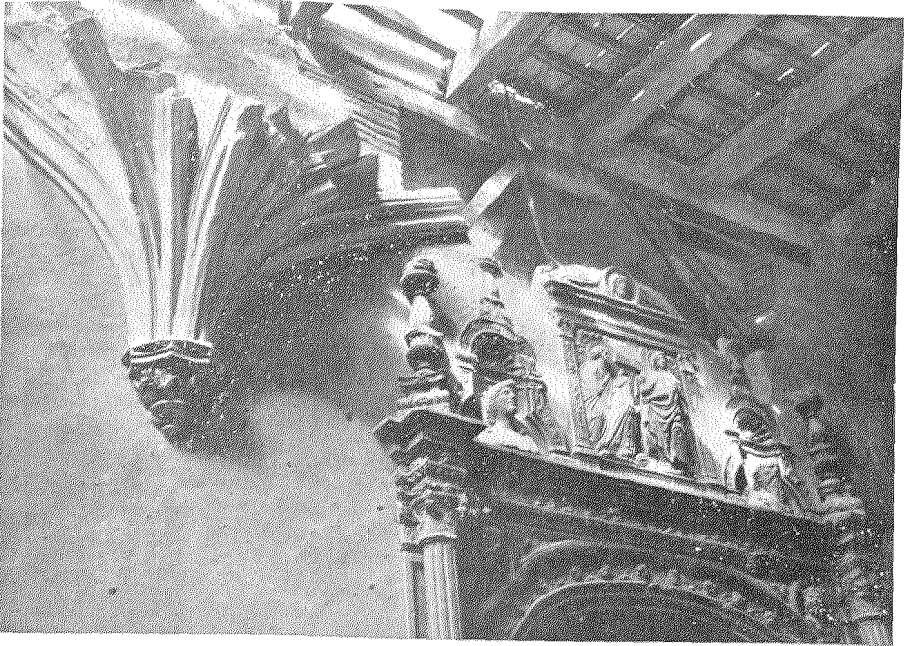
(1) Mejor que reproducir fotografías ya muy conocidas de las obras mudéjares, hemos preferido insertar aquí detalles poco estudiados o inéditos del mudéjar toledano.



*Una muestra de escultura mudéjar poco estudiada en la puerta del convento de Santa Isabel. El dintel monolítico ofrece relieves heráldicos en talla plana. La zapata, es un tenante barbudo con orejas de burro e influjo gótico.*



*Tracería mudéjar de lo que fue Hospital (hoy Parque de Bomberos) con recuadro en piedra a modo de alfiz. La parte inferior de la tracería ha desaparecido.*

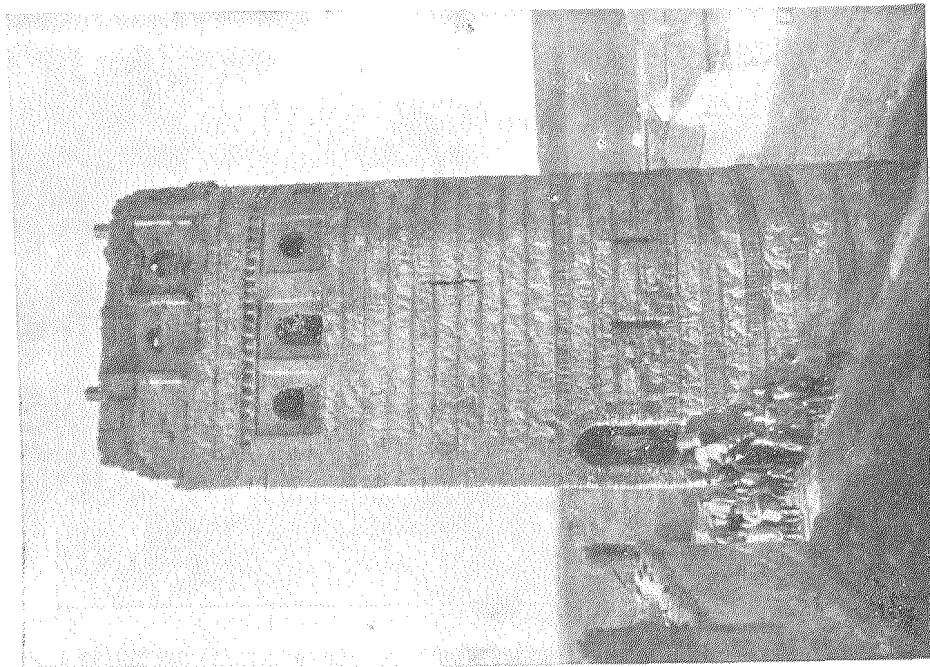


*Un ejemplo de mudéjarismo en el zaguán del Hospital de Santa Cruz. Los arcos góticos sin función, encubrían un techo carpinteril de estructura alquitrabada.*

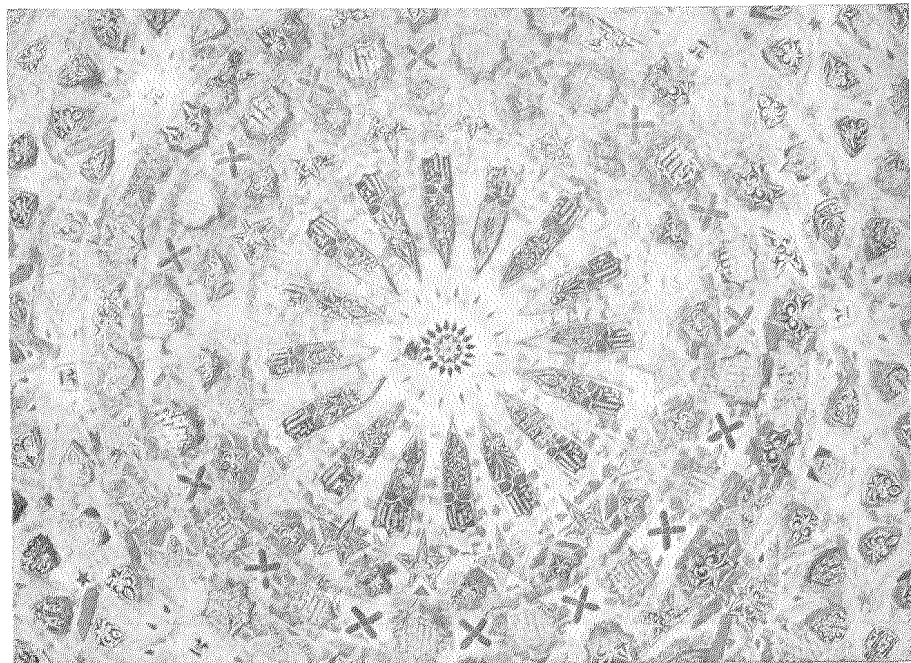


*Valioso ejemplar de cerámica mudéjar: la pila bautismal del Salvador, hoy en el Museo de San Vicente, con dibujos monocromos en dos planos tan típicos. En esta pila fue bautizado Rojas Zorrilla.*





*Expansión del mudéjar toledano. Mas elaborado, a veces, que en la propia capital. El torreón del homenaje del castillo de Maqueda presenta en su parte inferior cerámicas en ladrillos verticales, poco frecuentes.*



*Cerámica mudéjar. Cupula de la capilla de San Jerónimo en el convento de la Concepción. Simula en ladrillo la estructura carpinteril del típico «tazo». El mudéjar, al cambiar de material conserva las estructuras en que se inspiró.*

triste y sentimental como el alma que llora en el Mediterráneo. Allí hay más espíritu que arte logrado, mientras aquí, por fatalidad histórica, el arte elaborado sube a montones; tesoro español, no sólo toledano, que a todos nos toca conservar. Mi deseo por esto fué siempre despertar el cariño de sus propios moradores por esta riqueza histórica y artística de la urbe, pues aun cuando hay una opinión erudita, de buen toledano que tiene conciencia de sus valores, si preguntáis cosas acerca de Toledo en los barrios circundantes, os contarán leyendas tristes de alma semita o los horrores de la Inquisición: en todas partes metían a los presos, todo fueron cadenas para sujetarlos, lugares para darles tormento. Habremos redimido Toledo cuando sea más claro el concepto popular sobre estos valores, que más de una vez mira indiferente a su paso y a veces con desprecio. Si viérais con qué cariño miramos en Andalucía nuestras realidades estéticas; cómo la plaza de los monumentos integra el vivir de Ubeda; cómo los granadinos hablan de la Alhambra, de sus fuentes, caireles de luz líquida; cómo Almería reconstruye su alcazaba y el malagueño la saca de la nada, y cómo Sevilla admira a Murillo, reconoceríais que no todo es superfluo en nuestro divagar por la vida. Por el contrario, aquí en ocasiones el apoyo oficial por el arte toledano no encuentra dentro del ambiente el eco debido. El Arte y la Historia de Toledo pesa sobre el morador, que más de una vez no agradece el honor hecho por Dios de darle una patria tan ilustre, repujada por el Arte, bendita por la Religión y distinguida por la Historia.

Por aquellas tierras del Sur—arena y sol—superviven muy pocos de los míos, pero los idos allí descansan para siempre. En el arco romano del recinto bendito de la Alcazaba, se enreda el recuerdo pretérito de mi juventud. Dispersos están por el mundo los que convivimos aquellos inquietos años con anhelos afines, y en el amplio puerto urcitano reina la soledad del vacío que imprime el trágico momento bélico mundial. Sólo algún barco de cabotaje y alguna que otra goleta rielan en el sol oblicuo de la tarde; las barcasas barrileras de carga, con el vientre ocioso, chapotean en las olas o duermen encerradas, y los cárabos morunos, de doble proa, no saben dónde ir. Entre ellos se esconde alguna lancha indolente y cruzan la bahía contadas parejas de pesca, cuando entran al caer el crepúsculo. Mi velero, el que todos tenemos anclado en el puerto de San Indalecio — uno de los siete varo-

nes apostólicos—estaba lleno en aquella edad de lo que también hemos tenido todos: se balanceaba repleto de ilusiones. Todas volaron, como se dispersa una bandada de gorriones al recibir la pedrada del guarda de la finca, y se fueron más ligeras que con velas, más ligeras que con alas ante la pedrea de las desilusiones. Una de ellas tomó rumbo Norte, es la única que en vida volví a ver: mi tardía ilusión por el arte—luz de la tarde—, que hoy anida con vosotros en este palacio de data imprecisa y no tan antiguo como parece. Vuestro calor amigo, gentil, la acoge. Os lo agradezco infinito, porque el día que esta vespéral ilusión muera, mi alma morirá también. Y con lo que os digo comprenderéis cuánto os estoy agradecido.

HE DICHO

