

AURELIANO DE BERUETE Y LA CIUDAD DE TOLEDO

Fernando A. Marín Valdés

Toledo que duerme —no sé si sueña—
encaramado en los rocosos y escarpados
arribes del Tajo. MIGUEL DE UNAMUNO.

En sus cartas a *La Prensa* de Buenos Aires, a propósito de las escapadas a la sierra o a las orillas del Tajo, cita Pérez Galdós el tren de las ocho que, diariamente, llevaba desde Madrid a Toledo «artistas de diferentes castas, literatos y personas aficionadas a lo antiguo»¹. Entre los hombres del fin de siglo que como el propio Galdós tornan sus ojos hacia la urbe para sumergirse en el paisaje y el aire ambiente de una ciudad adormecida, se encuentra el pintor y tratadista velazqueño Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912). Sus registros de Toledo, tan vivamente representados en el recoleto museo de la calle de las Bulas, vienen a insertarse en una corriente de reafirmación de los valores castellanos entendidos como consustanciales al espíritu y a la cultura española, en la línea ideológica que con tintes nacionalistas propugnan los pensadores de la Institución Libre de Enseñanza y recoge la Generación del 98². En tal medio intelectual, donde la visión crítica y desencantada de la realidad española confluye con la honda atención hacia los paisajes y ciudades de la meseta, se forja una nueva sensibilidad que particularmente se revela en la renovada y mítica imagen de Toledo, percibida como aletargado testigo de un lejano esplendor, como ciudad muerta que en su gravedad castellana invita a la meditación sobre las esencias de la «España auténtica».

BERUETE Y EL GRECO

La atracción que suscita Toledo por los años del cambio de siglo aparece inexorablemente asociada al despertar del interés hacia la obra de

1. SHOEMAKER, William H.: *Las cartas desconocidas de Galdós en «La Prensa» de Buenos Aires*. Cultura Hispánica, Madrid, 1973, págs. 80-81.

2. PENA LÓPEZ, M.^a del Carmen: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Taurus Ed. Madrid, 1982.

El Greco, cuya actualidad confiere a la urbe connotaciones propias de ciudad testimonial. A medida que se van consolidando los vigorosos rasgos de la personalidad artística del griego, las señas de identidad de Toledo cobran nuevas inflexiones. Tras las huellas de un artista postergado durante siglos, son muchos los viajeros que acuden a la urbe tanto para contemplar sus lienzos en monasterios e iglesias como para imbuirse de una atmósfera sugestiva, cargada de efluvios espirituales en la que el juicio de la época vislumbra la savia nutricia del pintor cretense. La aspiración a lo «infinito e insondable», la inmersión en los estratos profundos de la realidad, propias del espiritualismo de aquel tiempo, se proyecta ampliamente sobre el artista y la ciudad, y así como a Emilia Pardo Bazán sus visitas a la iglesia de Santo Tomé le traen el recuerdo de la música de Wagner, que, «a cada audición despierta y hiere nuevas fibras»³, Maurice Barrès compara su retiro en Toledo con la exaltación de una temporada en Bayreuth⁴. El intelecto finisecular establece entre Toledo y El Greco una correlación tan estrecha que llega a fundirlos en una mítica identidad: el ambiente grave, la mística irradiación que rezuma la urbe explicaría la originalidad de un estilo, del mismo modo que la obra de El Greco —pintor que a decir de la Pardo Bazán encarna «la España soñadora» y expresa como nadie «la gravedad, la seriedad, la dignidad hidalga y la melancolía tétrica»⁵.— proporciona las claves para una suerte de destilado conocimiento interior de la ciudad: «Greco me donne le secret de Tolède», afirmaba Maurice Barrès. La imagen sublimada del pintor y el semblante de la urbe, contemplada con aquel «légamo de melancolía» de Azorín, se identifican hasta representarse y resumirse mutuamente.

Tenaz intérprete de los perfiles toledanos, Aureliano de Beruete sintoniza también con el proceso de reactualización de El Greco, proceso que en parte se explica por efecto de un fenómeno tan directamente conectado con el paisajista como es el auge de la historiografía velazqueña y el velazquismo durante el fin de siglo. El notable impulso internacional que cobran los estudios de Velázquez en las últimas décadas del XIX (Justi, Stevenson, Armstrong, Beruete), así como la incondicional admiración que entre los pintores despierta la obra del maestro sevillano —de Bonnat a Sargent y de Repin a Zorn—, favorece la aparición de una intensa corriente de simpatía hacia El Greco, contemplado como antecedente y precursor del retratista de Felipe IV.

La amistad de Beruete con Manuel B. Cossío, profesor de Historia y Teoría del Arte en la Institución Libre de Enseñanza, asiduo visitante de

3. PARDO BAZÁN, Emilia: "La vida contemporánea: rincones y callejas". *La Ilustración Artística*, núm. 927, Barcelona, 2 octubre 1899, pág. 634.

4. BARRÈS, Maurice: *Le Greco ou le secret de Tolède*. Librairie Plon. París, 1927.

5. PARDO BAZÁN, Emilia: "La Vida contemporánea: Velázquez". *La Ilustración Artística*, núm. 912, 19 junio 1899, pág. 394.

Toledo y excelente conocedor de sus valores artísticos —la ciudad del Tajo ejerció desde el primer momento un singular atractivo sobre los institucionistas⁶— se engarza con nitidez en este contexto. Las cartas que el paisajista y crítico dirige a Cossío⁷, testimonian los lazos existentes entre ambos intelectuales, basados en la esmerada cultura estética y la pasión por el estudio de los grandes maestros de la pintura nacional. Si Beruete —punto del velazquismo como crítico y artista— figura entre las autoridades en Velázquez, decisivo fue el papel de Cossío en la rehabilitación de El Greco, fundamentalmente gracias a su extensa y conocida monografía⁸, de cuño nacionalista y trascendental, que convierte a El Greco en «expresión quintaesenciada del espíritu español»⁹. Como experto en el tema aparece repetidamente el paisajista mencionado en el libro de su amigo, quien en diversas ocasiones recabó el juicio del que denomina «sereno y técnico biógrafo de Velázquez». Consciente de la laguna bibliográfica que se cernía en torno a El Greco, los resultados del estudio de Cossío satisficieron por completo las expectativas de Beruete¹⁰.

En su cuidada colección de pintura, contaba el artista con algunas obras capitales del candiota: el supuesto «Autorretrato» (Metropolitan Museum. Nueva York), una de las mejores versiones de «La Purificación del Templo» (Frick Collection. Nueva York) y el «Cristo abrazado a la cruz» (Museo de Arte de Cataluña. Barcelona) figuraron en aquella selecta galería que albergaba el domicilio del artista en la madrileña calle Génova, frecuentado por Cossío.

De la correspondencia que mantuvo con Joaquín Sorolla¹¹, se desprende la especial atención que presta Beruete a la obra de Theotocópuli. Muchos de sus cuadros los contempla el crítico en galerías y tiendas de arte del extranjero por los años en que la obra del cretense ya suscita la curiosidad de los grandes coleccionistas y la avidez de los marchantes, cuando, sin impedimento alguno, salen de España lienzos de la talla de las dos composiciones de la toledana capilla de San José, hoy en la National Gallery de

6. CACHO VIU, Vicente: *La Institución Libre de Enseñanza*. Rialp. Madrid, 1962, pág. 500.

7. De tal correspondencia, aún inédita, da noticia Ana M.^a ARIAS DE COSSÍO en el estudio preliminar a la *Aproximación a la pintura española* de Manuel B. Cossío. Akal, Madrid, 1985.

8. Cossío, Manuel B.: *El Greco*. Madrid, 1908.

9. BROWN, Jonathan: "El Greco, el hombre y los mitos". *El Greco en Toledo*, 1982, pág. 22.

10. MARÍN VALDÉS, Fernando A.: "Aureliano de Beruete: cartas a Joaquín Sorolla", *Liño*, núm. 5. Oviedo, 1985. En la carta núm. 40, fechada en Madrid el 11 de octubre de 1907, comenta el paisajista: "Por fin el libro de Cossío vio su aparición. Es un trabajo soberbio por todos estilos. Yo lo he leído de cabo a rabo y he quedado asombrado de tanta riqueza de análisis, de tanto estudio concienzudo: en fin, una maravilla. Se nos ha hecho desear pero ha colmado todas las esperanzas", pág. 52.

11. Propiedad del Museo Sorolla, Madrid.

Washington. En sus misivas hace referencia a cuadros tales como «La Asunción» (Art Institute, Chicago), procedente del retablo de Santo Domingo el Antiguo, cuando en 1904 Durand Ruel lo adquiere en Madrid, menciona su despedida en 1908 en la capital francesa de los Grecos de San José (¡qué maravillas de color!, exclama al citarlos), o su examen en Munich de los lienzos de la colección Nemes de Budapest, expuestos en 1911 en la Alte Pinakothek, los mismos Grecos que tanto habrían de revelar a Kandinsky y Marc.

Aparte de Cossío, entra Beruete en relación con otros intelectuales interesados por la obra del griego. Entre ellos figura el célebre literato Maurice Barrès, autor del libro *Gréco ou le secret de Tolède* (1911), ensayo que contribuyó sustancialmente a divulgar por Europa la visión mítica del pintor y la ciudad. Sirvióle el paisajista madrileño de experto cicerone por calles y recovecos de Toledo, examinando juntos cuantos Grecos albergaba la urbe. En las páginas de su libro, evoca Barrès la auténtico *chasse au Greco* que en 1902 emprendió en compañía de Beruete, cuya experiencia del intrincado trazado se le antojaba al prosista digna de «viejo toledano», por un tiempo en que, antes de haber visto la luz el estudio de Cossío, se carecía de una publicación rigurosa sobre el pintor candiota y aun no eran muchos los iniciados en su pintura¹².

Gran amigo de Beruete fue Benigno Vega y Flaquer, marqués de la Vega Inclán, interesante figura llena de inquietudes artísticas, vinculado a Toledo por la fundación de la Casa y Museo de El Greco¹³. El paisajista, que habría de ser miembro del patronato del museo, constituido en 1910, siguió con viva atención la marcha de las obras y el acondicionamiento de la histórica mansión en el solar de Villena, destinada a albergar un espléndido grupo de obras del maestro cretense. «Estuve a la mañana siguiente de nuestra llegada en el Museo y ya puede V. figurarse si saldría encantado. Es un rincón que hará célebre, ya lo ha hecho, a nuestro querido amigo. Falta el San Bernardino para que presida», escribe Beruete a Sorolla desde Toledo¹⁴. Además de la recuperación para la urbe de un suges-

12. "Nous avons bien le droit de le dire, après tant de courses à la poursuite des oeuvres du Greco dans Tolède, il n'est guère de peintre qu'il soit plus malaisé d'étudier. Il y a six ans, nous n'avions même pas le plus élémentaire catalogue. Dans ces ténèbres, j'eus beaucoup d'obligations à M. Aureliano de Beruete qui mit à ma disposition son expérience de vieux Tolédan. Nous allions un peu à la découverte, à travers les étroites ruelles autour des couverts délabrés! Que de difficultés! Ye me souviens qu'après avoir appris, Dieu sait comment! l'existence du superbe tableau des deux saints Jean, l'Evangéliste et le Baptiste, dans l'église San Juan Bautista, il m'a fallu deux jours pour obtenir l'accès. Et le sacristain qui me conduisit m'a dit qu'à cette date (octobre 1902) j'étais le premier visiteur de l'année (...). Toutefois, dans cette véritable chasse au Greco, j'ai trouvé la plus heureuse excitation, et mon séjour à Tolède fut une retraite assez analogue à ce qu'est une saison à Bayreuth". M. BARRÈS: *Op. cit.*

13. TRAVER TOMÁS, Vicente: *El marqués de la Vega Inclán*. Fundaciones Vega Inclán. Castellón, 1965.

14. Carta núm. 71. Fechada el 3 de octubre de 1910.

tivo rincón, remozado con exquisita sensibilidad y respeto hacia el pasado, la institución de la casa museo supuso un importante paso en lo que el crítico Balsa de la Vega denominaba «movimiento de desagravio a la memoria del Greco»¹⁵.

Si bien Beruete no dedicó exprofeso escritos a Theotocópuli¹⁶, bordea el tema al valorar su influjo sobre Velázquez. En la cuidada monografía que dedicó al pintor de Felipe IV¹⁷, *El Greco* es juzgado bajo la perspectiva de «guía y predecesor» del sevillano: el juicio de Palomino sobre el ascendiente del candiota en Velázquez se reactualiza entre los críticos del cambio de siglo, empeñados en establecer una línea de continuidad entre ambos maestros.

De la obra de *El Greco* resalta Beruete lo que considera alguno de sus rasgos distintivos, como el «misticismo particular» de que están impregnadas sus figuras religiosas: «Más que de seres humanos, en ocasiones tienen la apariencia de espectros de proporciones desmesuradas y rostros lívidos»¹⁸, apuntando uno de los núcleos interpretativos de Cossío. De los asténicos retratos, destaca su profundización psicológica: «acierta como nadie en la interpretación no sólo de lo externo, sino también de lo que hay de más íntimo y personal en el modelo». Sobre la tan traída y llevada locura y «accesos de delirio» de los últimos años de *El Greco*, afirma el crítico que «se trata de una leyenda desprovista de fundamento y admitida solamente por quienes, impresionados por las exageraciones, no comprenden la intensidad de sentimiento que anima la obra del pintor».

Antes de proceder a calibrar el influjo de la obra de *El Greco* sobre Velázquez, Beruete, cuyo método de estudio se fundamenta en el juicio técnico y el análisis casi caligráfico de la factura pictórica, no podía por menos que exponer algunas consideraciones sobre los procedimientos del siempre sorprendente Greco. Con la habitual riqueza y precisión terminológica de un riguroso investigador de arte en quien concurre también la condición de pintor, destaca el tratadista, junto con otras particularidades del cretense su extraordinario dominio del color, la sabia gradación de valores y la sorprendente calidad de sus blancos, puros o matizados por otras tonalidades, así como lo versátil de su factura:

Estudiar la técnica del Greco resulta de capital interés. Con ella

15. Balsa de la Vega, R.: «Retablo de San Juan Bautista (Toledo). Entierro del conde de Orgaz». *La Ilustración Artística*, núm. 751, 18 mayo 1896, pág. 355.

16. En cambio su hijo Aureliano de Beruete y Moret (1876-1922), que fue director del Museo del Prado y a quien se debió la eficaz instalación de la Sala del Greco en la pinacoteca madrileña, centró algunos de sus trabajos en el pintor cretense. Concebidos como conferencias, aparecen recopilados en el libro póstumo *Conferencias de Arte* con prefacio de su antiguo profesor Manuel B. Cossío (Madrid, 1924). Beruete «el Joven» fue académico de Bellas Artes de Toledo y, como su padre, miembro del Patronato del Museo del Greco.

17. BERUETE, Aureliano de: *Velázquez*. París, 1898. Ediciones posteriores revisadas en inglés (Londres, 1906) y alemán (Berlín, 1909).

18. *Ibid.*, 1898, pág. 68.

consigue los efectos de color más sorprendentes y las más delicadas armonías, al tiempo que los más extraños y a veces más discordantes contrastes. En sus cuadros, la gradación de valores constituye de por sí una lección. Los blancos, brillantes y puros o bien teñidos de gris o amarillo, son siempre de una sorprendente calidad. Sus retratos de busto del museo de Madrid, en los que hay tres notas dominantes, el negro de los ropajes y del fondo, el gris tan particular del rostro y el blanco intenso de la gorguera, son de un efecto único.

Su procedimiento constituye un verdadero enigma: tan pronto parece complicado como tan sencillo que se puede seguir el trazo de la pincelada sobre la preparación rojiza de la tela. Por lo general El Greco empasta las carnes sin exageración mediante pequeños toques, añadiendo algunas pinceladas definitivas, tan acertadas como delicadas¹⁹.

Considera el crítico madrileño que es en el transcurso de los años centrales —la época de «La Rendición de Breda»— cuando Velázquez descubre en El Greco «algo superior que trató de asimilarse», creyendo decisiva la sugestión del candiota en las referencias venecianas del pintor de corte. Convierte a El Greco en mediador entre la tradición veneciana y el Velázquez posterior al primer viaje a Italia. Si el maestro sevillano se había imbuido de venecianismo, no en la ciudad de la laguna, ni ante los lienzos que allí ejecutados por Tiziano o Tintoretto atesoraban los Austria en las colecciones reales, sino por efecto de los cuadros de El Greco, que en palabras de Beruete sin duda Velázquez «contempló y estudió en Toledo», la línea de continuidad entre los dos grandes artistas —valorados como supremos exponentes del «caracter nacional»— quedaba con ello asegurada:

La opinión tan extendida según la cual Velázquez en esta época imitaba a los venecianos y sobre todo a Tintoretto, proviene de la sugestión que sobre él ejerció la pintura de El Greco, cuya ejecución muestra múltiples afinidades con la de Tiziano y sobre todo con el Tintoretto, sus maestros. Velázquez no sufrió influencia directa de estos dos artistas ni tan siquiera en el momento más propicio para un influjo de esta índole, es decir, durante el período en que estudiaba y copiaba obras de los principales maestros venecianos. La adopción de tintas grises plateadas en la coloración de las carnaciones, la mayor libertad en la ejecución de ropajes, paños y demás accesorios constituyen los aspectos en que se hace sentir el influjo de El Greco sobre Velázquez. Afortunadamente el artista supo asimilar con suma prudencia cuanto de sabio había en el talento de su pre-

19. *Ibid.*

decesor, evitando todo lo que de peligroso encerraba. Aportóle El Greco ciertas sutilezas de color, una distinguida armonía en la escala de grises que hasta entonces sus lienzos no presentaban, sin por ello perder su irreprochable dibujo y el feliz equilibrio de sus genuinas cualidades ²⁰.

Beruete otorga al influjo de El Greco sobre Velázquez una significación excesiva ²¹ —que Cossío extremará aún más ²²— si bien estima que el alcance de tal ascendencia se mantiene en determinados recursos técnicos y formales, «evitando todo lo que de peligroso encerraba» el estilo del cretense. Con tal expresión tácitamente alude el crítico a aquellos aspectos de El Greco —exaltación, subjetivismo, «arbitrariedad»— que difícilmente hubieran podido ejercer sugestión en el ponderado temperamento de un Velázquez poco propenso a la imaginación y al aislamiento de lo real. Como muestra más destacada de este influjo, remite Beruete al «Retrato del Conde de Benavente» (Museo del Prado, Madrid) en cuya armadura damasquinada, ve un eco de la que lleva el personaje principal del *Entierro del Conde de Orgaz* ²³.

En un artículo publicado en 1901 en la *Gazette des Beaux Arts* y que dedica a la exposición de obras de pintores españoles en el Guildhall de Londres, a propósito de la representación de El Greco en la muestra, comenta Beruete que «pese a su origen, este pintor, cuya carrera artística transcurre casi toda entera en España, supo interpretar mejor que cualquier otro el genio propio de la raza ibérica y su influjo se hizo sentir sobre los pintores españoles, notablemente sobre Velázquez, el mayor de todos» ²⁴. Formula así dos juicios claves en la mitología de El Greco, lugares comunes en la crítica de arte de su tiempo que habrían de tener largas secuelas: la valoración genuinamente «nacional» de la obra del cretense —de quien luego llegaría a afirmar Cossío que había llegado a «eternizar en sus lienzos el cielo, el paisaje, la raza y las leyendas de Castilla»

20. *Ibid.*, pág. 69.

21. En torno al influjo puntual de El Greco en Velázquez, José Manuel PITA ANDRADE: "Sobre la presencia del Greco en Madrid y de sus obras en las colecciones madrileñas del siglo XVII". *A.E.A.*, t. LVIII, núm. 232, 1985, págs. 321-331.

22. Véase el capítulo XII de la monografía de Cossío, titulado "El Greco, Velázquez y el arte moderno".

23. El "Retrato del Conde de Benavente" de Velázquez es obra discutida: tanto José López Rey (*Velázquez*, 1979) como Jonathan Brow (*Velázquez*, 1986) la excluyen de sus respectivos catálogos. Pedro Berroqui admite una mayor similitud de la armadura con la que lleva Felipe II en el retrato de cuerpo entero pintado por Tiziano (Museo del Prado, núm. 411). *Tiziano en el Museo del Prado*. Madrid, 1946, pág. 116.

24. BERUETE, Aureliano de: "Correspondance d'Angleterre. Exposition d'oeuvres de peintres espagnols au Guildhall de Londres". *Gazette des Beaux Arts*. París, septiembre 1901, pág. 252.

y en quien Emilia Pardo Bazán veía un pintor «español hasta la médula»²⁵— y, nuevamente, el ascendiente estilístico de El Greco sobre Velázquez, considerado máximo exponente de la pintura española.

Con respecto a la rehabilitación de Theotocópuli afirmaba Azorín que el descubrimiento del artista «se halla enlazado con el entusiasmo por las viejas ciudades españolas y, en especial, por Toledo. Desde entonces arranca la preocupación del arte —poesía, novela, pintura— por el paisaje castellano y por las vetustas ciudades»²⁶. La certera correspondencia que registra el prosista del 98 —cuya admiración hacia El Greco, como es bien sabido, es común denominador de toda su generación— arroja luz sobre nuestro estudio, pues la atención que Beruete presta a la pintura del candidato tiene su contrapunto en una incansable labor de paisajista a orillas del Tajo. El propio Azorín aseguraba que «lógicamente, amando a Toledo, se habría de amar al Greco, que es como su alma, su luz, según decía Zacarías Astuc en 1883»²⁷. En El Greco y en el paisaje toledano, unidos en la sensibilidad fin de siglo por un principio de analogía espiritual, al igual que en Velázquez y los fondos del Guadarrama, percibe el pintor retazos de la España auténtica, trasuntos de la identidad castellana.

Fuera del plano temático y de la sugestión ideológica —explicable en un contexto de revalorización nacionalista—, los lienzos de Beruete responden a unas búsquedas divergentes de las de un Greco cuyos paisajes de Toledo delatan una actitud conceptual y conscientemente antinaturalista. Intelectual imbuido de aquella conjunción de idealismo y positivismo del círculo institucionista, junto a la mitificación de unos marcos y al afán de espiritualizar la materia, de trascender su dimensión puramente fenoménica, hay en el pintor madrileño una decidida voluntad de reproducir el paisaje con justeza, con la misma luz y color que en la realidad tiene. Para un artista que venera en los fondos de Velázquez las finas notas grises de las laderas del Pardo y las calmas lejanías del Guadarrama, las estridencias de El Greco, las distorsiones y la dramática expresividad de sus rasgados paisajes debían resultar creaciones demasiado artificiales, alejadas de toda orientación objetiva. De ahí que en conjunto, y pese a tener en el cretense un genial antecedente como pintor de Toledo, se muestre Beruete más afín al modelo de paisaje velazqueño, elegante y atemperado, que a los exorbitados y ensombrecidos registros que confiere El Greco al semblante de la urbe.

25. PARDO BAZÁN, Emilia: "La Vida Contemporánea: Velázquez...", pág. 394. Sobre la independencia del Greco con respecto a la tradición hispánica, véase de Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE: *Las ideas artísticas del Greco*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981, págs. 192 y ss.

26. AZORÍN: *Clásicos y modernos*. Losada. Buenos Aires, 1971, pág. 108.

27. *Ibid.*



FIG. 1. Vista norte de Toledo (1902 ?). Colección particular. Madrid.

BERUETE EN TOLEDO

Junto con Madrid y sus alledaños, los perfiles de Toledo constituyen las referencias predilectas del pintor. De 1875 a 1911, fecha del último grupo de vistas toledanas, se constatan en su producción temas de la ciudad imperial, figurando entre estos cuadros algunas notas culminantes de su labor artística.

En otoño, tras los cuidados itinerarios europeos visitando exposiciones, museos y galerías de arte, puntualmente le aguarda a Beruete una suerte de retiro, de inmersión en los ambientes de una urbe que, sumida en la postergación, como signo visible de ocaso y decadencia, se desmorona lentamente. Una ciudad aletargada, medio desierta y medio en ruina como fantasma de su propio pasado en cuyas calles quebradas se suceden como sombras los ex-colegios, los ex-conventos, los ex-hospitales que registra José Reinoso en su plano-guía de Toledo de 1882 y cuyos solitarios rincones evoca Pérez Galdós. Prototipo como Venecia o Rávena de «ciudad muerta», Toledo ejerce sobre la intelectualidad finisecular la fascinación propia de aquellos lugares que, en palabras de Hinterhäuser, «se adentraban en un presente indigno de ellos, como monumentos en ruina, cargados de melancólicos recuerdos y embellecidos por el arte»²⁸, revelándose al mismo tiempo como imagen elocuente de la gravedad castellana y de la menguada realidad española.

Allí acude el paisajista a primeros de octubre, acompañado de su esposa María Teresa Moret y de su hijo Aureliano, dispuesto a una larga y recogida contemplación, llevando consigo los utensilios de pintor. Y elige para ello el otoño, la estación que, como decía César García Valiente, mejor subraya la apariencia melancólica de Toledo, cuando la ciudad cobra sus matices más genuinos:

...Pero Toledo, por sus siglos, por su historia, por su ambiente, por el concepto que de ella se tiene, es una ciudad melancólica. Los celajes otoñales, la luz de los días lluviosos, la paz del atardecer, sientan mejor a la ciudad Imperial que las alegrías de primavera. Toledo es más Toledo con el cielo gris de noviembre, doblando las campanas por los difuntos, que con el sol limpio de abril y entre repiques de Pascua.

Así lo entendió D. Aureliano de Beruete, el único artista que sintió en su paleta a la admirable ciudad del Tajo²⁹.

28. HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Taurus. Madrid, 1980, pág. 64.

29. GARCÍA VALIENTE, César: "La pintura toledana". *Toledo*. Revista semanal de Arte. 31 octubre 1915, pág. 110.



FIG. 2. *Vista de Toledo con San Juan de los Reyes y el puente de San Martín (1896). Colección particular.*

Los cuadros toledanos de Beruete fueron depositarios de muchos diseños de artista. El epistolario dirigido a Joaquín Sorolla transparenta las expectativas del paisajista ante su campaña anual a orillas del Tajo, casi inexcusable a partir del inicio de la década de 1890³⁰.

Muchos de los estudios que durante el verano emprende fuera de España, fueron concebidos como ejercicios con vistas al otoño. En la estación de Vichy, donde, concluido el ajeteo de la *saison*, desde 1903 realiza apuntes en septiembre «falto de museos que ver»³¹, Beruete no hace otra cosa que prepararse para embocar con soltura unas semanas más tarde sus cuadros de Toledo.

Por un mes al año deja en Madrid su biblioteca y su colección, prescinde de las visitas al museo del Prado y de sus excursiones al Plantío y se instala en la ciudad para concentrar toda su atención en un trabajo intenso y férvido, en registrar ante el natural finas impresiones de Toledo, oteando sus siluetas o enfocando las aguas revueltas del Tajo. Absorto en su labor, en carta datada en octubre de 1901, tras la campaña de Quimperlé, escribe a Sorolla:

He tardado mucho en contestar a su carta del 5, pero V. sabe mejor que nadie lo ocupado y preocupado que se está cuando uno se mete a trabajar al sol y al aire.

No me ha favorecido mucho el primero; creo que respecto a la luz ha sido éste y está siendo el peor de los otoños que hemos tenido en Toledo, pero en fin, yo he trabajado con bueno y mal tiempo, y así seguiré hasta nuestro regreso que cuento será en los primeros del próximo³².

Lleva la carta como encabezamiento el nombre del lujoso «Hotel Castilla», auténtico establecimiento de élite donde desde su apertura en 1892 se hospedan en Toledo los Beruete. En aquel *first class*, cuya clientela internacional proporcionaba una nota cosmopolita a la ciudad inmersa en un sopor provinciano, encontraría el pintor, en palabras de su amigo Pérez Galdós, «excelente trato y una sociedad escogidísima de franceses, ingleses y yankis»³³. Miembro de la alta burguesía heredera de la desamortización e incansable viajero, en un ambiente de intelectuales incondicionales de Toledo y ricos extranjeros alojados en el Gran Hotel, visitan-

30. Además de las campañas esporádicas emprendidas con anterioridad (1875, 1883), Beruete pinta en Toledo de 1893 a 1911 de forma consecutiva y tan sólo con la interrupción de 1904, año en el que le resulta imposible acudir en otoño, al estar ocupado en las adiciones a la edición inglesa de su *Velázquez* y en la testamentaría de su hermana María de los Angeles, condesa de Muguiro, fallecida aquel verano.

31. Correspondencia con Joaquín Sorolla. Carta núm. 27.

32. *Ibid.*, carta núm. 18.

33. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Memorias*. Gráfica Literaria. Madrid, s.a., pág. 124.

tes que recorren la urbe ojeando el Baedeker y comentan la última temporada de Bayreuth, halla el paisajista el tono mundano y la prolongación de su espacio social.

Cuando Joaquín Sorolla ejecute en 1902 su primer y soberbio retrato de Beruete (Casón del Buen Retiro. Madrid), en segundo término, a un lado de la efigie del artista, emplazará sobre un caballete un cuadro a medio esbozar con la silueta del Puente de San Martín, atributo parlante que caracteriza al distinguido retratado en su condición de pintor a la vez que lo designa y habla de él como paisajista de Toledo.

Como prueba irrefutable de la consideración que a Beruete merecen los temas toledanos, puede aducirse el cuantioso número de cuadros y estudios consagrados a la urbe, incomparablemente superior a los ejecutados durante las esporádicas campañas que emprendió en otras ciudades castellanas (Segovia, Avila, Cuenca). De las 666 obras registradas en el catálogo de la Exposición Homenaje que con carácter póstumo se le dedicó en 1912 en la residencia madrileña de Sorolla, 120 corresponden a obras de Toledo. También avala esta preferencia —el íntimo valor que el artista concedía a los trabajos emprendidos en la ciudad— los numerosos envíos de paisajes toledanos a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes³⁴.

Por fuerza hubo de coincidir en Toledo con otros fervorosos de la urbe, como Giner de los Ríos y Cossío o los hermanos Mérida, sin olvidar a escritores viajeros como Barrès o al incondicional que fue Pérez Galdós, con quien mantuvo el paisajista una larga amistad³⁵. También encontraría a muchos de aquellos pintores que, con resultados muy desiguales, plan-

34. En los catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en que participó Beruete, y aparte de los estudios de paisaje encuadrados en paneles y cuyo tema no se indica, aparecen registrados un total de 20 cuadros de Toledo, enviados a los certámenes de 1884 ("La Puerta de Bisagra", Ateneo de Madrid), 1895 ("Orillas del Tajo" y "Vista de Toledo"), 1897 (los tres envíos con temática de la ciudad: "Vista de Toledo", "La Huerta del Cristo" y "Cercanías de Toledo"), 1899 ("Orillas del Tajo", "Huertas de la Isla" y "Las Covachuelas"), 1901 ("La Virgen del Valle", "El Tajo en Toledo", "Cercanías de Toledo", "El Puente de San Martín"), 1904 ("Toledo", "Cigarrales de Toledo", "El Tajo", "El Cementerio Viejo") y 1906 ("El Cigarral de las Cañas", "El Tajo", "El puente de Alcántara"), no figurando ningún paisaje de la ciudad en los últimos envíos a las Nacionales de 1908 y 1910. Tan sólo los paisajes de Madrid y sus alrededores parecen superar en número a los de Toledo, y ello incluyendo las numerosas vistas del Guadarrama desde El Plantío y El Pardo.

35. Pérez Galdós participa en gran medida del medio cultural de Beruete; cabe recordar las relaciones del literato con el 98 y con la Institución Libre de Enseñanza (BERKOWITZ: "Galdós and Giner. A literary Friendship". *Spanish Review*, I (1934), págs. 64-68). Beruete realizó entre 1883 y 1885 dibujos a pluma para ilustrar *Los Episodios Nacionales* de Galdós. Las cartas del paisajista que guarda la casa museo Pérez Galdós (Las Palmas) muestran a un Beruete atento a la obra del escritor, asistiendo a sus estrenos teatrales y leyendo sus trabajos, alentándole en sus aficiones. La casa museo alberga un paisaje de Beruete con la dedicatoria "A mi amigo B. Pérez Galdós".

taron su caballete ante rincones pintorescos o registraron en perspectivas de conjunto los tonos de una ciudad que, patinada por la acción del tiempo, como señalaba el pintor toledano Enrique Vera y Sales, tiene la entonación de lo viejo³⁶. Entre tales artistas —mencionemos a Martín Rico, a Casimiro Sainz, a Gonzalo Bilbao—, destaca el paisajista turolense afinado en Toledo Ricardo Arredondo (1850-1911), hombre de la generación de Beruete, íntimo de Galdós y entusiasta de la urbe, pintor especializado en lugares sugestivos, monumentos y panorámicas de la ciudad Imperial que ejecuta con cuidado dibujo y técnica apurada y preciosista, insistente en el pormenor³⁷. Apasionado de Toledo, participó activamente en la restauración de sus relegados edificios históricos como la Puerta Vieja de Bisagra o el arruinado castillo de San Servando. En su estudio sobre el artista turolense, Enrique Lafuente Ferrari constata cómo en otoño «Beruete salía al campo muchas veces acompañado de Arredondo y pintaban juntos, separados sus caballetes por unos metros de distancia»³⁸, añadiendo que la progresiva orientación de Beruete hacia la claridad y la síntesis formal, su anotación cada vez más sutil del ambiente, debió influir en la trayectoria de Arredondo ya desde la década de 1890. Especialmente las últimas vistas de Toledo desde los cigarrales de ambos artistas guardan en su sentido de la luz y en las entonaciones una cierta afinidad.

También pintó Beruete en Toledo en compañía de Joaquín Sorolla, concretamente en el otoño de 1906. Siguiendo la recomendación de su amigo, el artista valenciano acude a la ciudad para embocar paisajes *au plein air*, arrojando un medio lumínico sin los intensos contrastes del levante estival. Durante la campaña trabajan al unísono y adoptan puntos de vista casi idénticos. Incluso su ejecución se acerca considerablemente, en un momento en que Beruete ya ha incorporado de forma fragmentaria los recursos técnicos del impresionismo francés. Al cotejar los cuadros toledanos de ambos artistas datados en 1906, muy próximos en ejecución y tonalidades, queda patente la ascendencia que el paisajista madrileño tuvo en Sorolla, quien en tales lienzos experimenta una revisión momentánea de sus procedimientos, integrando un alto grado de connotaciones impresionistas. Si bien el pintor valenciano da primacía absoluta a la luz mediterránea y a la figura al aire libre, quizás por influjo del propio Beruete, hay un Sorolla que no desecha ejecutar paisajes de Castilla³⁹. Repetirá

36. VERA Y SALES, Enrique: *Toledo en su aspecto pictórico*. Discurso leído por su autor en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo en el acto de su recepción de académico numerario el día 27 de octubre de 1929. Toledo, 1930.

37. SEBASTIÁN, Santiago: "Arredondo y otros pintores toledanos". *Arte Español*, t. XXIII, 1960-61, págs. 113 y ss.

38. LAFUENTE FERRARI, Enrique: "El pintor de Toledo: Ricardo Arredondo (1850-1911)". *Arte Español*, t. XXVI, 1968-69, pág. 64.

39. El Museo Sorolla de Madrid guarda varios estudios de paisajes castellanos ejecutados por el artista valenciano en El Pardo —con vistas lejanas del Guadarrama

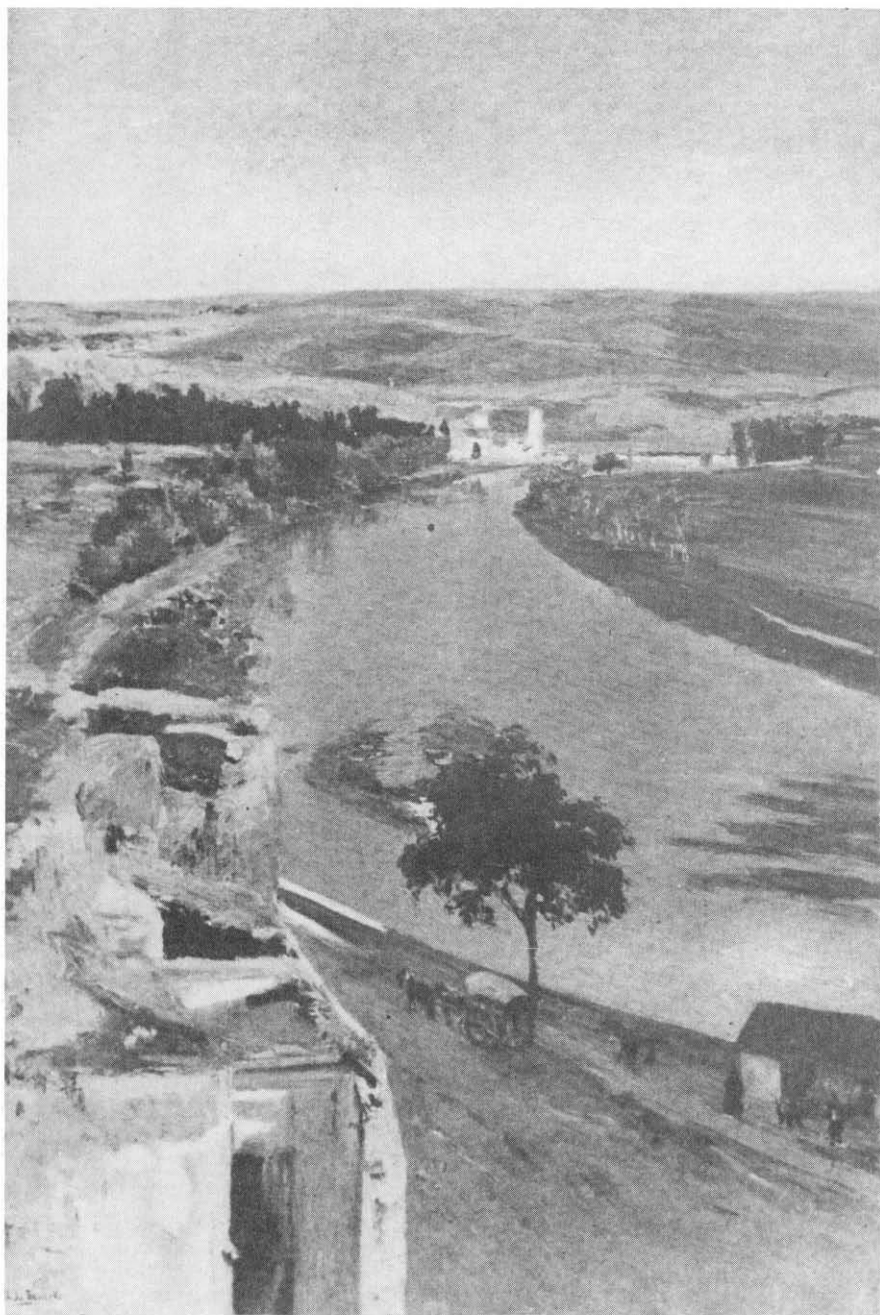


FIG. 3. *El Tajo en las proximidades de Toledo* (1906). Colección particular, Madrid

la campaña de Toledo en noviembre de 1912, acaso bajo la sugestión del grupo de cuadros toledanos de Beruete, colgados unos meses antes en sus estudios con motivo de la Exposición-homenaje⁴⁰.

LOS PAISAJES DE TOLEDO

Lejos de un simple mimetismo «fotográfico», los temas de Aureliano de Beruete se elaboran bajo el prisma ideológico de la nueva definición teórica del paisaje formulada en el círculo institucionalista de Francisco Giner de los Ríos. A tenor de tal concepción, el acercamiento al paisaje se experimenta bajo una perspectiva «objetiva», afín al planteamiento de las ciencias positivas, utilizando para ello nuevos sistemas de representación que permiten una transcripción más fiel de la realidad: el postulado de Constable de que «la pintura es una ciencia y debe cultivarse como si de una investigación de las leyes de la naturaleza se tratara»⁴¹, adquiere plena vigencia en este medio, teñido de cientifismo de cuño positivista. Y al mismo tiempo, sobre el paisaje se proyecta una visión espiritualizada, un trasfondo evocador y anímico. El pintor no se limita a registrar un producto de la percepción: también lo interpreta bajo determinados supuestos intelectuales y subjetivos.

Conforme a esta actitud, Beruete emprende sus cuadros con la intención de reproducir con justeza un determinado ambiente. Así lo corrobora su inquebrantable voluntad de pintar ante el natural, su probada paciencia de paisajista *au plein air*⁴², atento al momento de luz, que per-

que evocan a Beruete— Segovia, Avila, etc., contando con cinco lienzos pintados en Toledo en otoño de 1906. Florencio de SANTA ANA Y ALVARES OSSORIO: *Museo Sorolla. Catálogo de Pintura*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982: “El Tajo en Toledo” (núm. 780), “Las Covachuelas, Toledo” (núm. 781), “Las Covachuelas, Toledo” (núm. 782), “Molinos en el Tajo, Toledo” (núm. 783) y “Camino de los Alijares, Toledo” (núm. 784). En la muestra de Europalia 85 en Bélgica, dentro de la Exposición Sorolla-Solana en la Salle Saint Georges de Lieja pudieron contemplarse tres paisajes toledanos de Sorolla en colecciones particulares madrileñas, reproducidos en el Catálogo: “Toledo desde San Servando” y “Vista de Toledo” (1906) y “El Puente de San Martín”, fechado este último —creemos que erróneamente— en 1908. Los encuadres, la gama de grises, suaves malvas, ocre calientes, ladrillo y rosa, la diversidad de pinceladas —muy divididas en las construcciones— constituyen rasgos comunes con Beruete.

40. SANTA ANA Y A. OSSORIO, Florencio: *Museo Sorolla...*, núms. 992-1001. Algunos de los paisajes fueron concebidos como estudios con vista a los fondos de los paneles para la Hispanic Society of America.

41. LESLIE, C. R.: *Memoirs of the Life of John Constable (1845)*. Ed. J. Mayne. Londres, 1951, pág. 323.

42. Así se desprende de varios fragmentos de sus cartas dirigidas a Joaquín Sorolla, en las que con frecuencia expone sus quejas ante el mal tiempo, que le impide realizar al aire libre y trasparenta una preocupación muy “impresionista” por las condiciones meteorológicas, v. gr., cartas, núm. 21 (Le Havre, agosto 1902), núm. 40 (Madrid, octubre 1907) o núm. 70 (Cuenca, agosto 1910). En todo momento se muestra partidario de reproducir el natural con la mayor justeza posible: “Ya puede V. figurarse que he venido a pintar y no hago otra cosa mañana y tarde.

sigue, como bien decía Emilia Pardo Bazán, «la escueta verdad», evitando toda alteración, toda recomposición arbitraria o efectista del fragmento demarcado. Pero la elaboración del artista no se agota en la intención mimética, pues un tono contenidamente lírico, un tinte melancólico viene a trascender la naturaleza fenoménica del paisaje para apuntar a sus esencias míticas e ideales. A propósito de unas «impresiones» del artista, el crítico Francisco Alcántara se refería en 1910 a este proceso de sublimación que experimentan los paisajes de Beruete en los siguientes términos:

Yo noto en estos estudios tan bien hechos como la falta de un hálito, allá en lo más íntimo de los tonos que, para expresarme a mi modo, llamaría sustancia de la naturaleza, algo así como si al suelo, a los bosques y a las montañas se les hubiese sustraído gran parte de su peso específico⁴³.

Con el fin de transmitir la impresión visual que el paisaje le proporciona, el artista adapta con flexibilidad los recursos pictóricos a las condiciones específicas del fragmento que pretende reproducir. Si los tonos de sus cuadros de Toledo aparecen claramente diferenciados de los empleados en otros grupos de paisajes, se debe a que Beruete subordina la técnica a la naturaleza óptica del motivo. Con relación a tal concordancia, comentaba Jacinto Octavio Picón:

La ejecución, constante preocupación de los pintores, queda subordinada al carácter del paraje donde trabaja: con sujeción a este sano criterio, trata de modo distinto cada trozo del natural, y aun emplea procedimientos diversos; no pinta los abruptos peñascales de los montes de Toledo de igual suerte que las apacibles márgenes de los ríos del centro de Francia, ni interpreta los cielos grises y pesados del Norte como los limpios y luminosos de la meseta castellana; parece que se esfuerza y pone todo el empeño de que es capaz, en determinar por la calidad del estilo la variedad de lo que contempla⁴⁴.

Dentro de un mismo cuadro, también los recursos se diversifican de acuerdo con la conformación específica de los elementos que lo integran; basta aproximarse a un lienzo evolucionado de Beruete para comprobar la variedad de procedimientos a que concurren en una misma composi-

Aún tengo la manía de pintar ante el natural", asegura en la núm. 49 (Segovia, agosto 1908).

43. ALCÁNTARA, Francisco: "Exposición de Bellas Artes". *El Imparcial*. Madrid, 4 octubre 1910, pág. 4.

44. OCTAVIO PICÓN, Jacinto: "Exposición de las obras de Aureliano de Beruete". *La España Moderna*. Madrid, abril 1912, págs. 175-176.

ción: pinceladas largas y barridas, otras pastosas y enmarañadas, trazos entrecruzados, toques cortos y yuxtapuestos, formas filamentosas y es-triadas van definiendo y singularizando a través de la factura —de la «calidad de estilo»— los distintos fragmentos, del cuadro sin romper la homogeneidad del tejido pictórico ni perder por ello el cuadro unidad de visión.

Desde su primera época, de entonaciones sordas y esmerado dibujo, hasta el ya maduro y dosificado acercamiento a la división tonal y al espí-ritu analítico del impresionismo, pasando por la fina gradación de valores de los años centrales, el semblante de Toledo se perpetúa a lo largo de una evolución continua y reflexiva. Reiteradamente anota Beruete sus per-files, atisbados desde la Vega Baja, la Cruz de los Canónigos, la Virgen del Valle, el cigarral de Infantes o el castillo de San Servando, en perspec-tivas cambiantes y sugestivas, con su puntuación de murallas, puentes, torres y chapiteles, bañada por los tintes encendidos de la luz de otoño o difuminándose bajo un cielo gris. Se trata pues de una auténtica circun-valación visual del contorno urbano, paralela a los estudios multifaciales de Madrid.

Emilia Pardo Bazán en un artículo dedicado al pintor nos ofrece casi un inventario de los temas de Toledo en la obra de Beruete:

A Toledo corresponde una parte muy considerable de la obra. Nunca se cansaba Beruete, atraído hacia Toledo por la riqueza de arte y de recuerdos que hacen tan notable esta ciudad, de tomar apuntes de ella, de registrarla, de empaparse de su austera y original fisonomía. Así reprodujo las orillas del padre Tajo, el Puente de Alcántara, el de San Martín, la vista de Toledo desde los Cigarrales, el célebre castillo de San Servando, las huertas fértiles regadas por los cangilones de las norias, las ventas, los rodaderos, las torcidas calles, los baños de la Cava, la Huerta del Cristo, y la espléndida perspectiva, ya tratada por El Greco, de la imperial ciudad desde la Virgen del Valle ⁴⁵.

Recogen los lienzos visiones de conjunto, encuadres del Tajo y frag-mentos de las afueras. Rara vez se adentra el paisajista en el apretado casco de la ciudad, no registran sus pinceles los barrios solitarios, los rin-cones y plazuelas que describe Pérez Galdós en los atormentados itinerarios de Angel Guerra o Pío Baroja en los de Fernando Ossorio, de la mis-ma forma que tampoco en Madrid le interesa recoger el ambiente del cen-tro, el bullicio de rondas y avenidas. Prefiere Beruete las dilatadas pano-rámicas de las urbes castellanas, las vistas globales percibidas desde los

45. PARDO BAZÁN, Emilia: "Exposición Beruete". *La Ilustración Artística*. Barcelona, 29 abril 1912, pág. 286.

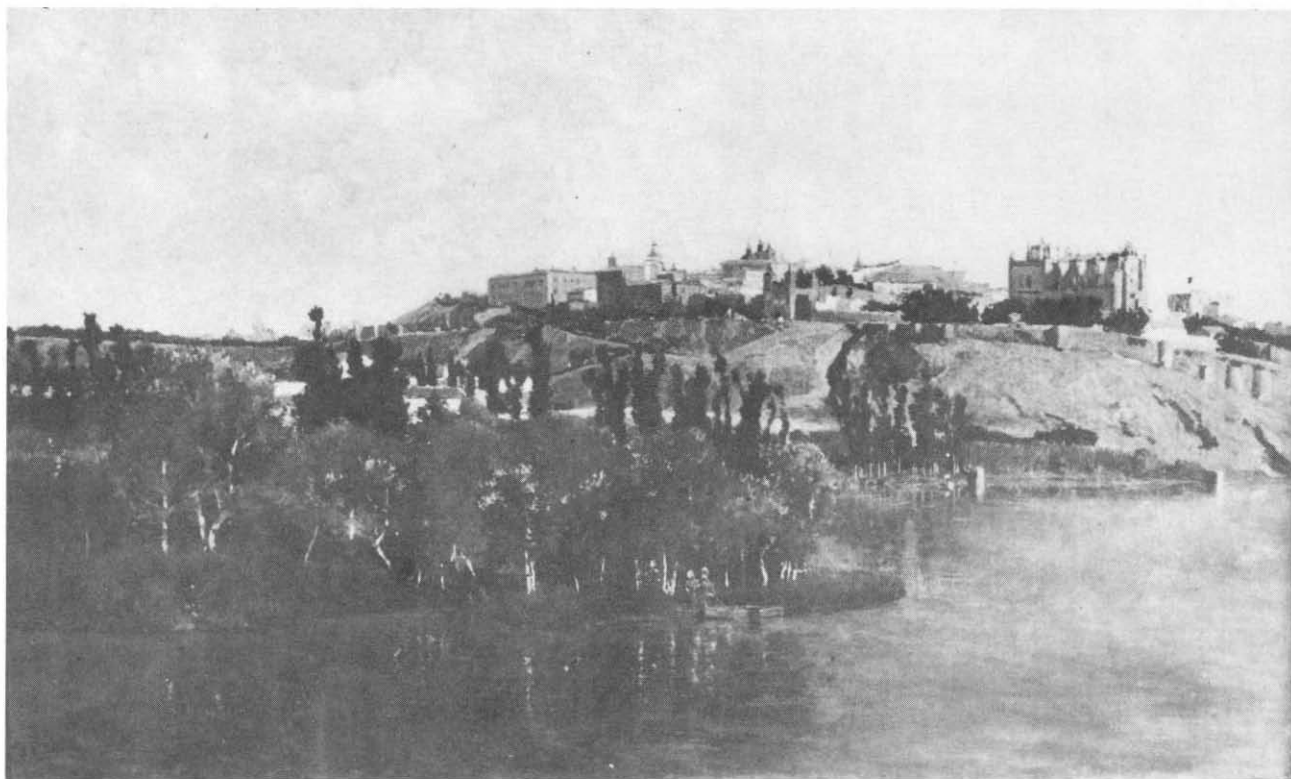


FIG. 4. *Vista de la parte occidental del Norte de Toledo desde la Vega Baja* (1895). Museo de Arte Contemporáneo, Toledo. Por cortesía del museo.

alrededores y a una cierta distancia, desde posiciones que mejor resumen su carácter. Desde el mirador de los Cigarrales capta el dentellado festón de cúpulas y torres perfiladas sobre el cielo, del mismo modo que en Segovia elige los caminos de Perrogordo o Riaza y en Avila la atalaya de los Cuatro Postes, enclaves periféricos que le permiten abarcar una faceta amplia y esencial del contorno urbano.

También se aproxima a ciertos motivos concretos en una demarcación restringida y a menudo de concepción «fotográfica», como ocurre en sus múltiples versiones de los puentes sobre el Tajo, tratados de forma amplia y desenfocada, sin apurar el detalle, evitando las descripciones minuciosas. Aseguraba Octavio Picón que el artista prefería «lo que sólo abarca la vista a más que regular distancia: lo pequeño, lo menudo, lo que los ojos gozan cuando miran de cerca y tanto se presta a los primores de ejecución, no tenían para Beruete igual atractivo que las percepciones de conjunto»⁴⁶. Los recogidos jardines y los rincones pintorescos, los singulares monumentos que Arredondo reproduce con todo lujo de pormenores, poco dicen al pintor madrileño que rehuye las connotaciones anecdóticas y costumbristas —literarias en suma— del paisaje.

Como es habitual en sus temas de Castilla, los cuadros toledanos de Beruete muestran una especial predilección por la humildad de los suburbios (el arrabal de Afuera, las Covachuelas, los caminos viejos), enfocando a menudo la prolongación de la urbe más allá de su núcleo histórico, dentro de unos ámbitos periféricos que más apuntan al campo que a la ciudad y en una búsqueda dignificadora de los orteguianos «primores de lo vulgar» que tiene su correlación en los cuadros de las márgenes del Manzanares o de los arrabales de Segovia. Por su atención hacia registros sencillos, cotidianamente inadvertidos de una Castilla relegada y polvorienta, por su rechazo del tono grandilocuente y épico, Beruete se inscribe en una línea muy noventa y ocho. «Los grandes hechos son una cosa y los menudos hechos otra. Se historia los primeros. Se desdeña los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana», comentaba Azorín⁴⁷. Como apunta Antonio Fuster, «Beruete opta por la belleza recoleta del paisaje: en vez de recoger lo espectacular, prefiere engrandecer lo humilde»⁴⁸. De ahí que los lienzos desconchados de muralla, los pobres muros de tapial, las viviendas rústicas, los cenicientos andurriales animados por lentas carretas y diminutas figuras populares, adquieran en sus cuadros un marcado protagonismo temático.

«La venta del Macho» (1911. Casón del Buen Retiro. Madrid), revela la franca simpatía de Beruete hacia los parajes modestos. De factura pas-

46. OCTAVIO PICÓN, Jacinto: *Op. cit.*, pág. 173.

47. AZORÍN: *Madrid*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1967, pág. 54.

48. FUSTER, Antonio: *Impresionismo Español*. Goya Reaseguros. Madrid, 1970, pág. 112.

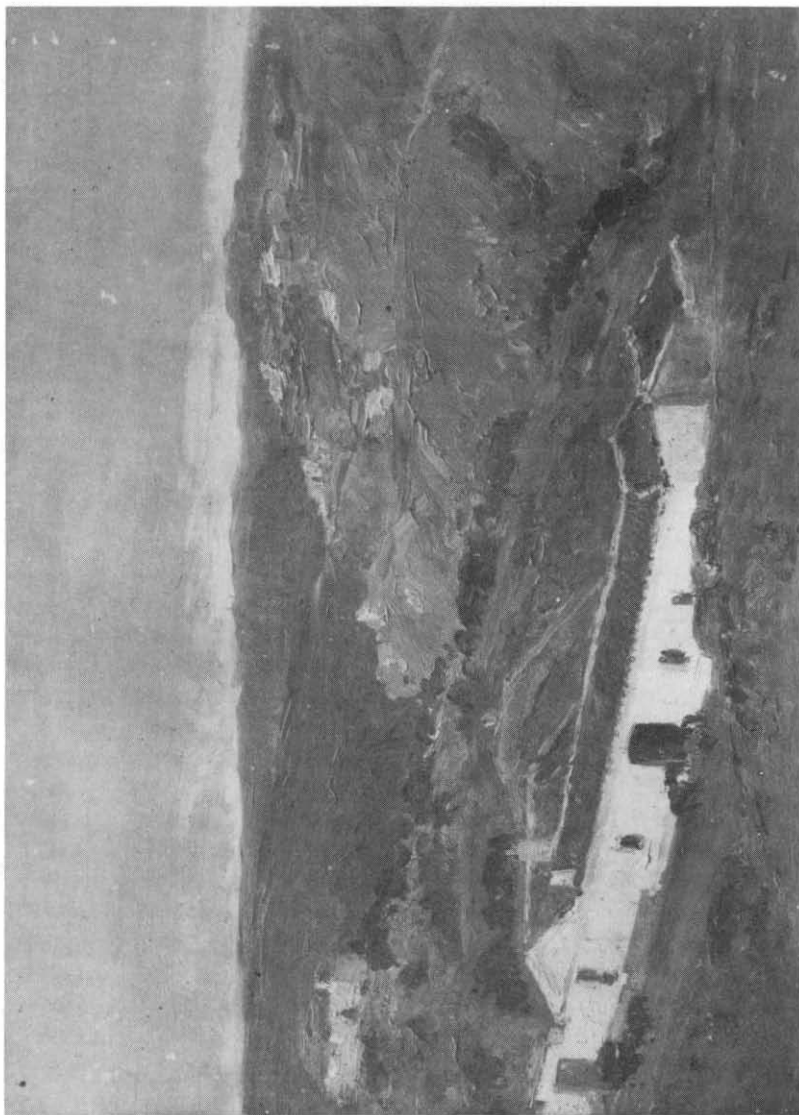


FIG. 5. *La Venta del Macho. Toledo (1911), Casón del Buen Retiro, Madrid. Foto Mas.*

tosa y ancha, muestra el lienzo con encuadre descentrado la nota blanca y extendida del humilde ventorro destacando de los grises, ocres y cobrizos de su accidentado entorno. La venta del Macho, también llamada venta del Castillo por su contigüidad a la fortaleza de San Servando, era uno de los típicos paradores emplazados en los alledaños de las ciudades y que en el mismo Toledo tenía su contrapunto en la Venta del Alma, cerca de Nuestra Señora de la Cabeza. Las monturas y la berlina detenidas ante los muros enjalbegados, indican que algunos viajeros se han detenido en la hospedería para reponer fuerzas antes de proseguir su camino. La modesta venta, con su castizo y hondo sabor meseteño, tema de tanta solera en la literatura española, tal parece extraída del capítulo «Ventas, posadas y fondas» de la *Castilla* de Azorín, donde se evoca con afecto los populares y añejos ventorros de la España interior, bautizados con nombres pintorescos, situados a menudo en parajes que, con el tiempo, se tornan marginales.

El Tajo y sus riberas se erigen en eje temático del grupo de paisajes. A menudo, delimita Beruete fracciones del río y su entorno inmediato, mostrándonos en diversos cuadros dos facetas contrastadas e inseparables de la imagen de Toledo. Mientras unos lienzos reproducen el serpenteante y lento discurrir del Tajo por la Vega, con su cenefa de huertas y arbolado, perdiéndose a lo lejos en un paisaje de llanura, otros registran la profunda garganta que cincela el río en sus rocosos y ásperos arribes al cortar la plataforma sobre la que se asienta la ciudad.

La «Vista de la Vega Baja desde el Cambrón» (1895. Museo de Arte Contemporáneo. Toledo) recoge una dilatada panorámica del Tajo como auténtico remanso plateado, alejándose entre los finos verdes de los árboles ribereños tras un humilde primer plano dominado por la tapia y animado por algunas figuras. Captada con un punto de vista elevado —Beruete se ha situado en las proximidades de la puerta del Cambrón— cierran al fondo la composición distantes lomas calvas de perfil suave, con los tonos rojizos de La Sagra. A menudo, selecciona el paisajista rincones de la Vega en los que, junto a las aguas tranquilas de primer término, que reflejan con sutileza los álamos de la ribera, aparecen fragmentos de los arrabales y huertas del lado norte de la ciudad («La Huerta del Caballo». 1899. Colección particular. Madrid), en composiciones de dilatados planos horizontales y amplios celajes surcados por nubes ligeras, no faltando tampoco los volúmenes severos y vigorosos del Hospital de Afuera contemplado desde el río («El Hospital Tavera desde el río». 1899. Colección particular. Madrid), que destaca monumental sobre las humildes viviendas de las Covachuelas.

En la «Vista del Tajo en las proximidades de Toledo» (1906. Colección particular. Madrid), describe el río una amplia curva en el llano para alejarse entre tierras rojizas. De aspecto más yermo, la ribera muestra tonalidades ladrillo y rosa muy claras, propias de la última etapa del artista,

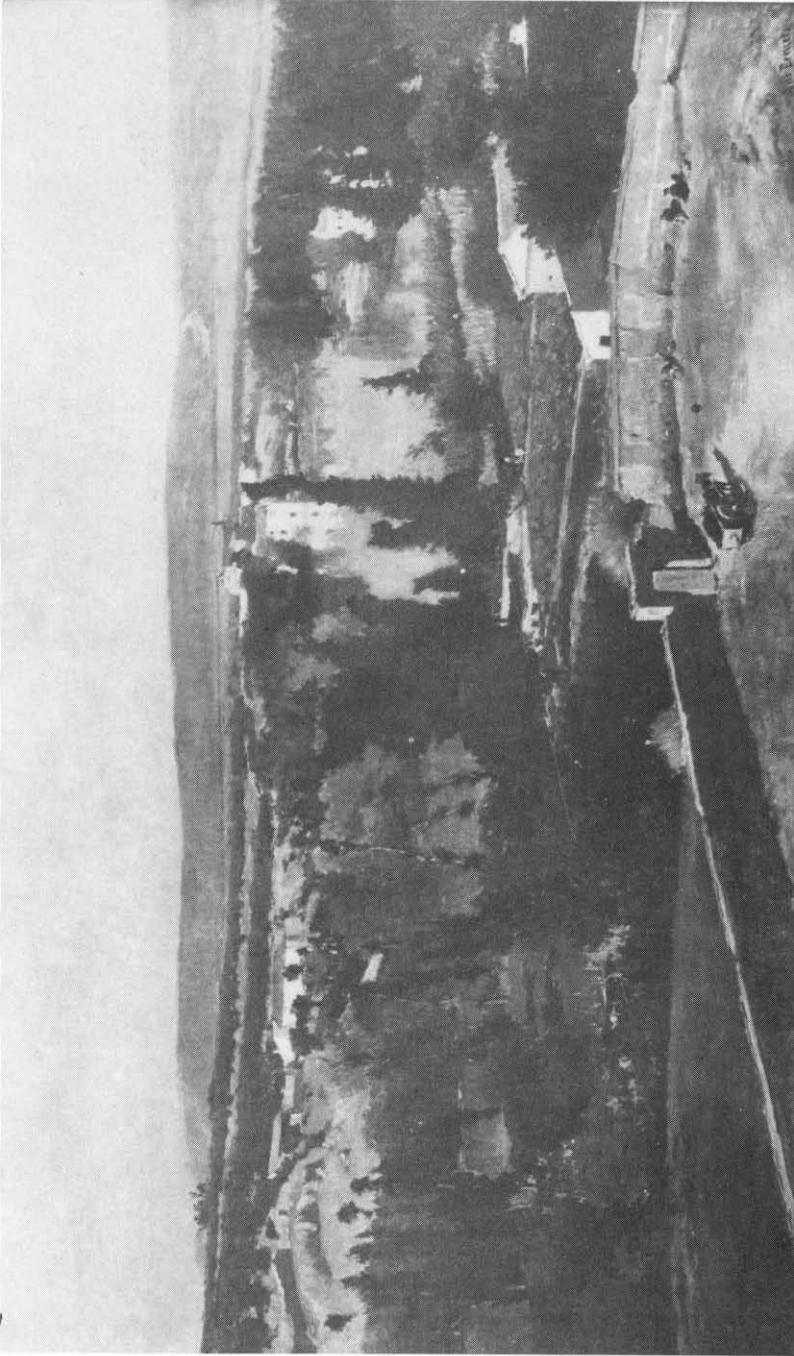


FIG. 6. *Vista de la Vega Baja desde el Cambrón* (1895). Museo de Arte Contemporáneo. Toledo. Por cortesía del museo.

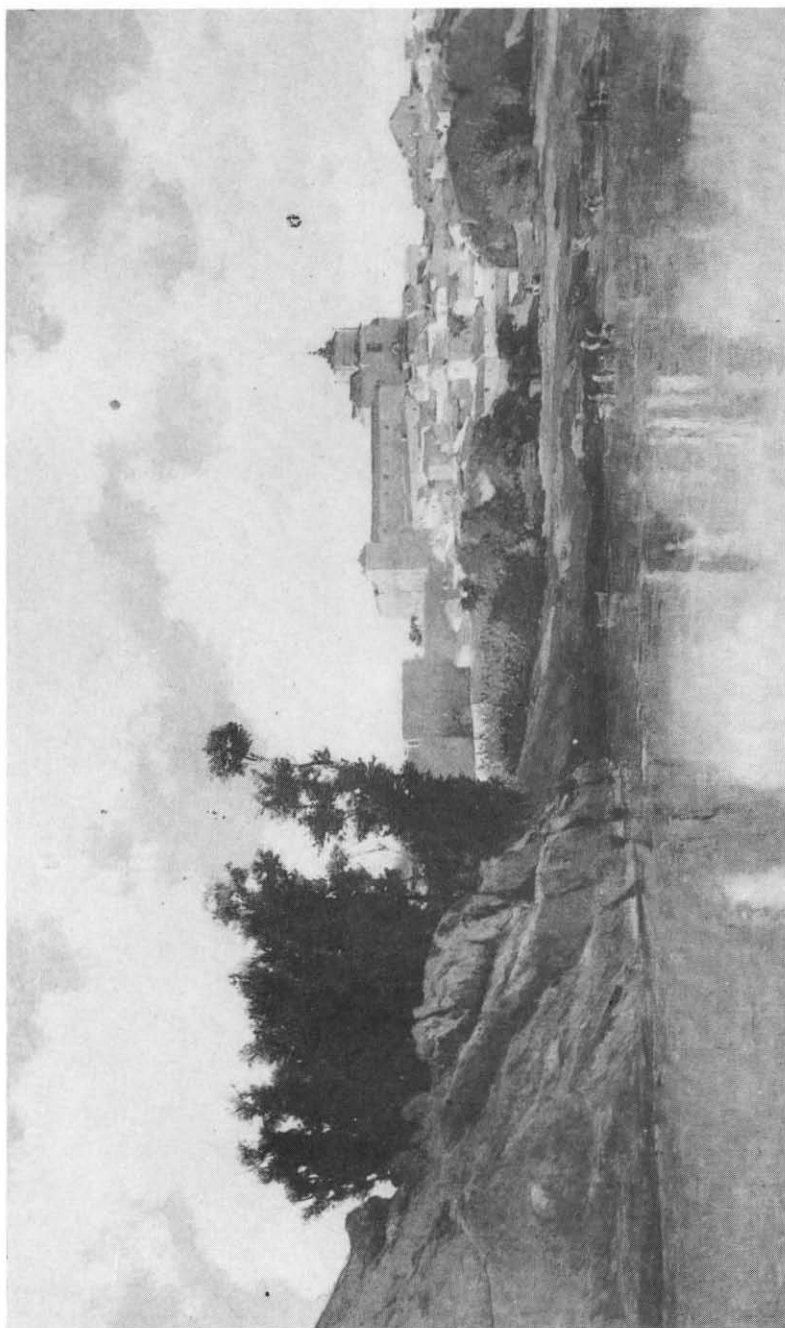


FIG. 7. *La Huerta del Caballo* (1899), Colección particular. Madrid.

bajo un celaje azul despejado y luminoso, disminuido por el encuadre alto. La construcción ruiniforme de primer término, el humilde cobertizo a orillas del río, el lento paso del carro por el camino desdibujado que bordea el cauce, la nota intensamente blanca y reverberante del caserío del fondo, la loma desnuda y rosada del último término, todo dota al paisaje, digno de la pluma de Azorín, de un sabor intensamente castellano. Trae el cuadro a la memoria las palabras que Aureliano de Beruete y Moret, hijo y homónimo del pintor, dedica a la labor del paisajista:

Beruete prefiere para sus asuntos las áridas mesetas castellanas o las siluetas de Toledo, pobres de color, a la naturaleza rica y exuberante. Sus cuadros carecen de efecto, pero sabe interpretar, por la verdad que pone en ellos, la triste poesía de la polvorienta y arruinada Castilla ⁴⁹.

En contraste con las plácidas acotaciones de la Vega, numerosos lienzos registran, como si de otra vertiente se tratara, la angostura del Tajo ciñendo Toledo entre cantiles, broncos peñascos, aceñas y diques, la impresionante apariencia que desde el Puente de Alcántara o la Roca Tarpeya ofrece su lecho sombrío, hondamente encajado. En tales encuadres, resuelve Beruete con justeza los tonos ingratos de un paisaje ascético y agreste, descrito por Pérez Galdós en términos muy expresivos:

Corre a gran profundidad el río, haciendo un ruido espantoso, sin cañaverales ni malezas, entre peñascos, cuya concavidad produce siniestros ecos, batiendo trozos de muralla, vestigios de antiguos puentes, interrumpidos por aceñas y diques, atronador, rabioso, teñido por la tierra que arrastra en su curso, en lo cual algunos viajeros sentimentales suelen ver un emblemático color de sangre. El paisaje que le rodea es de lo más sombrío que se haya ofrecido a las miradas humanas. Es un desierto, pero no el desierto de las grandes llanuras que engaña a la vista y adormece el espíritu por su tranquila monotonía, es ese desierto de los anacoretas, lugar escogido por el ascetismo entre los más horribles de la tierra, páramo de asperezas y peñascos... ⁵⁰.

En la obra del pintor son múltiples las vistas de la hoz del Tajo con la coloración cenicienta de los rodaderos y las aguas turbias y oliváceas, teñidas de tierra. Un paisaje que constituye un verdadero reto para cual-

49. BERUETE Y MORET, Aureliano de: *Historia de la pintura española en el siglo XIX*. Blass. Madrid, 1926, pág. 132.

50. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Toledo (su historia y su leyenda)*. Obras inéditas. Madrid, s.a., pág. 40. Una descripción pareja aparece en *Angel Guerra*. Ed. La Guirnalda. Madrid, 1891, t. II, págs. 42-43.

quier pincel, pero al que Beruete, sin arrebatos ni entusiasmos relampagueantes, supo sacar mayor partido que ningún otro artista de su tiempo, consignando el ambiente desolado y poderoso en tonos gris tierra y notas azules moradas, ásperos y poco lucidos, imprimiendo a los distintos cuadros del grupo —cuadros en los que cambia el encuadre, pero no el acento— un aire de familia inconfundible. El mérito de esta dificultosa labor lo reconoce con ecuanimidad Navarro y Ledesma al enjuiciar el envío de Beruete a la Exposición Nacional de 1904:

Beruete, no obstante, está empeñado en la difícilísima empresa de reproducir el agrio paisaje toledano, empeño ante el cual muchos han retrocedido. Habrá poca gente capaz de adivinar el esfuerzo que representa cada cuadro de éstos cuyo resultado no suele ser grato a la vista vulgar. Por eso es tanto más de admirar la constancia y la tenacidad de quien podría sostener su merecida reputación valiéndose de paisajes «combinados», efectistas y escenográficos⁵¹.

Entre los lienzos que reproducen la garganta del río, cabe mencionar «El Tajo en Toledo» (1903. Colección particular. Madrid)⁵², con una perspectiva desde las inmediaciones del Puente de Alcántara, hoy obstaculizada por el puente nuevo. Discurre el Tajo hacia el fondo, a punto de tomar la hoz, con sus aguas verdosas embebidas entre abruptas y peladas rocas, distinguiéndose a lo lejos la mancha tenue de la ermita de la Virgen del Valle. En la orilla izquierda, tras el dique, destacan las construcciones de la fábrica y la aceña de San Cervantes, de entonaciones ladrillo y rosa, despuntando de los grises tierra y cárdenos del relieve, con su molino cúbico avanzado sobre el río, quedando el celaje, como en el resto de los cuadros de esta serie, considerablemente menguado. «El Tajo en Toledo» (1905. Casón del Buen Retiro. Madrid)⁵³, supone una variación sobre el mismo tema; el punto de mira, más cercano, se ha desplazado ligeramente, cortando ahora el encuadre las edificaciones de la aceña, de las que tan sólo se percibe el molino sobre las aguas; en la otra orilla, incluye algunas viviendas humildes empinadas sobre el Tajo y un fragmento de la carretera elevada que bordea el cinturón de murallas, observándose una fracción de históricas edificaciones medio en ruina. Las tonalidades, apagadas y cenicientas, por cuyo efecto rocas y construcciones parecen confundirse, se resuelven mediante una gama de grises, verde oliváceo y azules.

En «La Hoz del Tajo» del Museo Sorolla (1908) y en el lienzo con el

51. NAVARRO Y LEDESMA, F.: "Pintura. Exposición de Bellas Artes de 1904: las obras premiadas. *Blanco y Negro*, núm. 685. Madrid, 18 junio 1904.

52. *Catálogo de la Exposición Aureliano de Beruete*. Obra Cultural de la Caja de Pensiones. Madrid, 1983, núm. 56. O/L 57 x 80.

53. *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Catálogo de las pinturas del siglo XIX*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1985, núm. 4244.

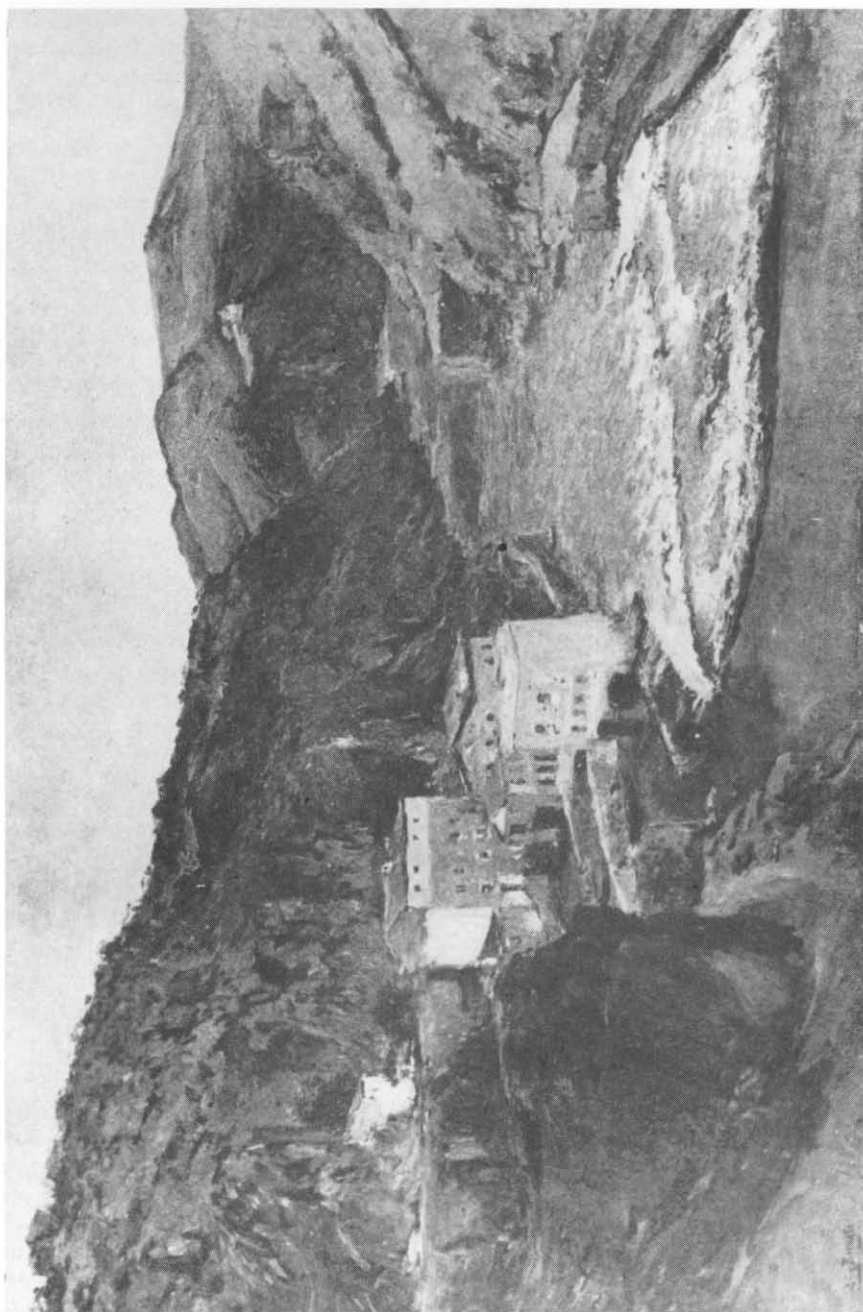


FIG. 8. *El Tajo en Toledo: la aceña de San Cervantes* (1903). Colección particular. Madrid.

mismo título y muy similar que alberga una colección particular de la capital española ejecutado en 1911⁵⁴, capta Beruete el motivo desde una posición elevada, modificando la visual con relación a los cuadros mencionados y prescindiendo casi por completo de apoyaturas arquitectónicas. Se centra aquí de forma exclusiva en los registros del relieve, cuando al curvarse el Tajo se torna el paisaje aún más duro y agreste, más «galdosiano», con sus grandes peñascales —ásperamente recortados en primer término sobre las aguas en el lienzo del museo Sorolla— de ejecución desenvuelta a base de pinceladas rugosas e inconexas que determinan la conformación física del motivo y que la retina debe recomponer a una cierta distancia.

Aproximándose a las abruptas orillas de la hoz, también enfoca en encuadres fragmentarios los viejos molinos, maltratados por las crecidas, y las presas sobre aguas terrosas entre peñas azuladas y zonas de hierba rala, como en «Molinos de Toledo» (1906? Museo de Bellas Artes. Córdoba), con las modestas construcciones escalonadas de tonos ladrillo y prescindiendo por completo del celaje.

A menudo, el río se inserta en un marco más global que, destacando las aguas en primer término, descubre tras ellas extensas vistas de la ciudad realizada. En tales perspectivas, equilibradas y calmas, sobre el Tajo se recorta la limpia silueta del casco urbano; con su apretada masa de iglesias y viviendas de tonalidades ladrillo, rosa y ceniza encumbrada sobre la roca. Del conjunto, como en las panorámicas de Madrid desde las márgenes del Manzanares, destacan algunos monumentos distintivos cuya presencia y localización varía conforme al punto de vista elegido al instalar el caballete: la prominente imagen del Alcázar, la flecha de la catedral, la majestuosa cúpula de San Ildefonso, las torres mudéjares, los perfiles goticistas y majestuosos de San Juan de los Reyes. Buen ejemplo de estos encuadres panorámicos se encuentra en la «Vista de Toledo desde la Virgen del Valle» (1893. Colección particular), dilatado registro de conjunto captado con una visual privilegiada que abarca desde el Puente de San Martín a la Catedral bajo un cielo raso y que trae a la memoria páginas de Barrès. Se trata de uno de los mayores aciertos de los años centrales, con sus tonos amortiguados presididos por verdes y finos grises perlados —casi corotianos— y ese juicioso entendimiento de la construcción y síntesis de planos que caracteriza al Beruete de los años noventa.

En encuadre más restringido, ahora desde el lado norte y con punto de mira más bajo, registra la «Vista occidental del norte de Toledo desde la Vega Baja» (1895. Museo de Arte Contemporáneo. Toledo), con un primer plano ocupado por la superficie del Tajo poblada de reflejos y, sobre la plataforma lejana, un sector de la ciudad que incluye la severa

54. *Catálogo de la Exposición Aureliano de Beruete*. 1983. núm. 163. O/L 51 x 39,5.



FIG. 9. *Molinos árabes de Toledo* (1906 ?). Museo de Bellas Artes de Córdoba. Por cortesía del museo.

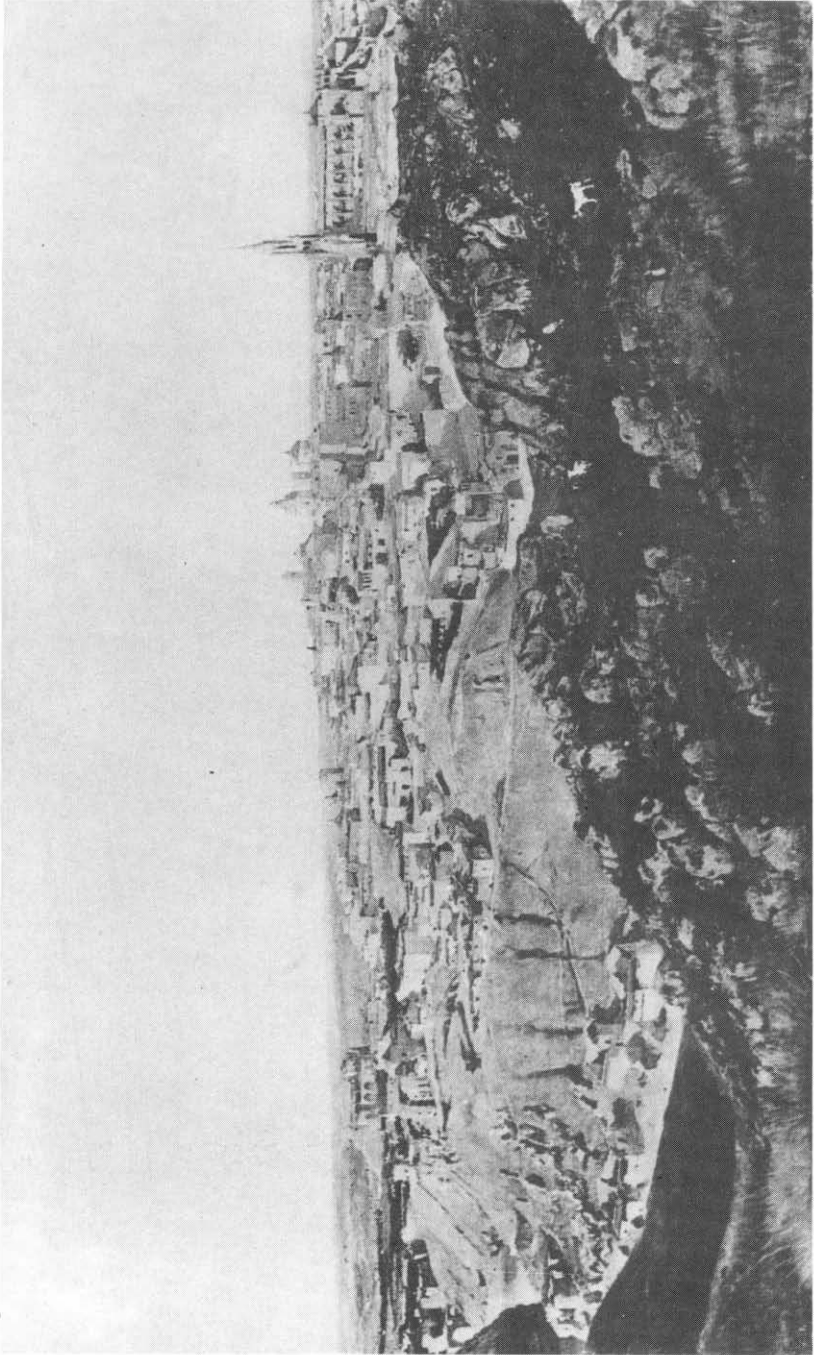


FIG. 10. *Vista de Toledo desde la Virgen del Valle (1893). Colección particular.*

referencia de San Juan de los Reyes, la Puerta del Cambrón, las Carmelitas Descalzas, el Hospital Psiquiátrico, bajo una luz diáfana, resuelto todo ello en una escala media, primorosamente graduada, de variados verdes, gris y tierra.

En la «Vista de Toledo con San Juan de los Reyes y el Puente de San Martín» (1896. Colección particular. Madrid)⁵⁵, lienzo de considerable tamaño en la producción de un artista inclinado al pequeño formato, propone Beruete una nueva demarcación, captada desde la Vega Baja, más hacia el oeste, con los arcos de un pintoresco molino sobre las aguas tranquilas, el puente tras una hilera de esbeltos álamos y, a la izquierda, los inconfundibles perfiles urbanos ceñidos de murallas, destacando en pantalla sobre el cielo cubierto la silueta evocadora de San Juan de los Reyes, todo ello envuelto en un hálito puramente otoñal, en la quietud de una ciudad anclada en el tiempo. Pocos cuadros de los años centrales de Beruete resumen tan bien la interpretación melancólica y sublimada, en parte cultural y en parte subjetiva, que subyace en unos paisajes registrados con un método de representación de índole naturalista.

Los estudios de puentes, esporádicos en las anotaciones del Manzanares —donde sin embargo figura una impresión tan sorprendentemente personal e innovadora como «El Manzanares al pasar bajo el Puente de los Franceses» (1906. Colección particular. Madrid)— se intensifican en Toledo hasta crear toda una secuencia. Numerosas y escalonadas a lo largo de su producción son las versiones que Beruete emprende de los soberbios puentes que por oriente y poniente salvan el foso del río: el de Alcántara, construido en una de las zonas más angostas del cauce, acceso principal durante siglos, y el de San Martín, sobre un Tajo más anchuroso que se encamina hacia la Vega Baja, puentes a los que en 1903 dedicaba Amador de los Ríos documentados trabajos de análisis histórico-artístico⁵⁶. En encuadres próximos, a menudo casi frontales, que los convierten en poderosos diafragmas tendidos sobre el Tajo, recoge el paisajista su arquitectura de machones, arcos y torreones almenados, como en el lienzo «El puente de San Martín» (1896) que albergó el antiguo Museo de Arte Moderno de Madrid, captado en su lado sur bajo un gran celaje con planos muy sólidos y disposición ligeramente ladeada, incluyendo un sector del áspero paisaje de su entorno y el motivo humilde del rebaño pasando a los pies de la torre colosal. Los posteriores registros del Puente de Alcántara que respectivamente guardan la Hispanic Society of América de Nueva York (1906)⁵⁷ y el Círculo de Bellas Artes de Barcelona

55. Procede de la colección Beruete Regoyos (Madrid). O/L 106 x 184.

56. AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: "Los puentes de la antigua Toledo". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. VIII; mayo 1903, núm. 5, págs. 327-347; junio 1903, núm. 6, págs. 439-457.

57. Legado junto con otros tres lienzos ("El Castillo de San Servando. Toledo" (1906), "Segovia desde el camino de Boceguillas" (1908) y "Vista del Guadarrama"

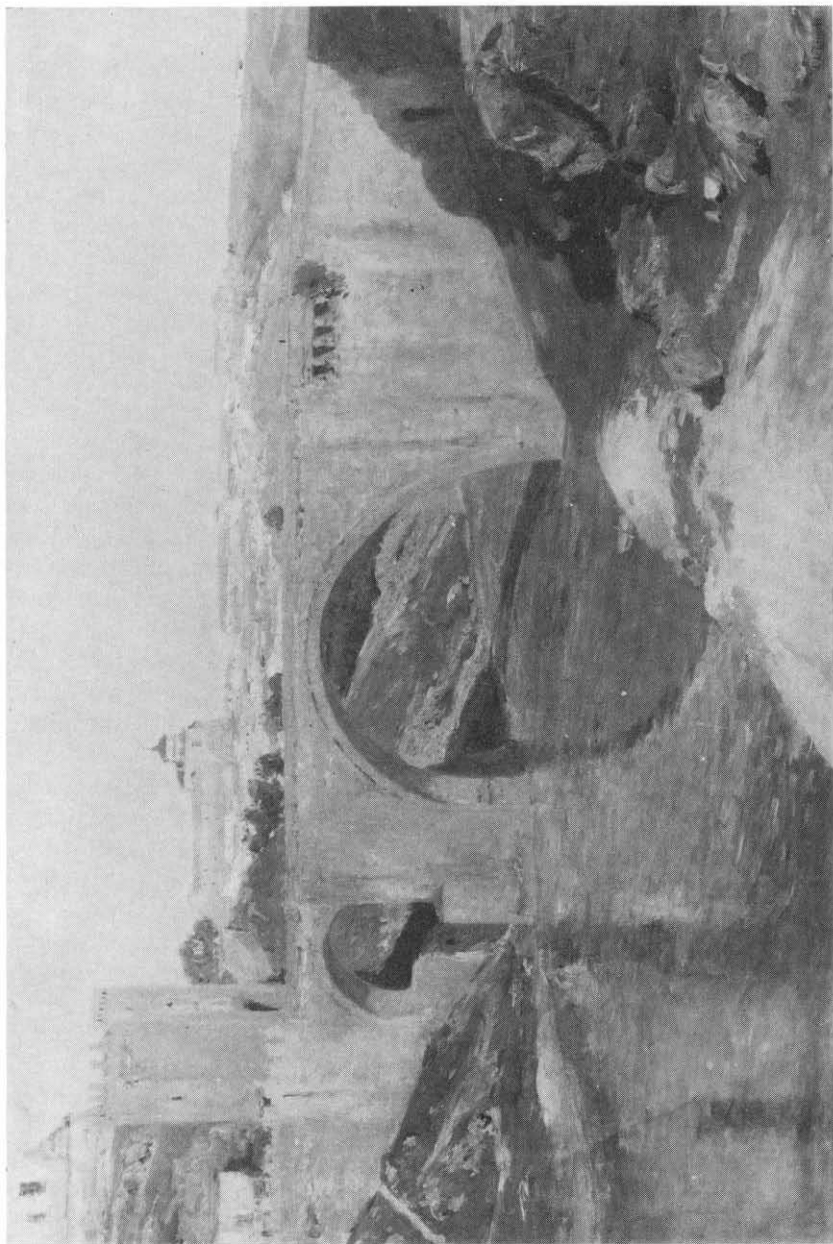


FIG. 11. *El Puente de Alcántara* (1906). Por cortesía de la Hispanic Society of America. Nueva York.

(1909), reproducen con sentido analítico los reflejos del puente, acotado desde la orilla izquierda con encuadre alto, y una vista lejana y desleída del arrabal de Afuera. En estos últimos cuadros, de fecha más avanzada, potencia el artista la escala clara de azules, verdes, rosa y ladrillo, limpios y luminosos y aplicados con factura diversificada.

Aparte del carácter tan genuino de los puentes toledanos, puntuaciones esenciales del contorno urbano, no sorprende la concentración de un pintor como Beruete en tal temática, casi lugar común del paisaje naturalista y en especial del impresionismo, pues permite estudiar el contraste entre la estructura estable de la construcción regular y los cambiantes reflejos que, en un juego intangible de reverberaciones y sombras coloreadas, se proyectan sobre la superficie inconsistente de unas aguas en movimiento.

En muchos otros cuadros contempla Toledo desde posiciones que excluyen el río; así sucede en algunos de los estudios de conjunto registrados desde el norte y alejado el punto de mira, como en ciertas panorámicas de 1902⁵⁸ o en las múltiples reseñas urbanas desde las mirandas de los cigarrales (de Infantes, de las Cañas), asentados en la margen izquierda del Tajo. Este último grupo de vistas, tan representativo del Beruete maduro, trae a la memoria las sugestivas palabras de Marañón: «sí, según la hora, según la estación, según las pasiones del alma que lo mira, Toledo es distinto, imprevisto, cambiante: como una joya iluminada por luces diferentes»⁵⁹.

La decadencia de los cigarrales por los años en que pinta el artista, engarza la nueva secuencia en el ciclo mitológico de la ciudad muerta. A los espléndidos jardines, cuya detallada descripción con vivos colores nos hace Medinilla, Lope de Vega, Tirso de Molina y tantos otros —comenta Juan Marina⁶⁰— ha sucedido la pelada roca, sin apenas cultivo, donde crecen raquíticos y miserables algunos almendros, albaricoqueros y olivos. A las casas artísticamente aderezadas, la humilde morada del cigarralero.

Todo un grupo de lienzos recoge el aspecto yermo y rústico, de abandonados predios, que mostraban las quintas de antaño, el declinar de lo que habían sido singulares fincas de recreo volcadas hacia la contemplación de los irregulares perfiles de la urbe, sumidas en el olvido. En tales

(1910). El paisajista era miembro de la Hispanic Society desde 1908. Los cuadros, tras figurar en la Exposición Homenaje de 1912 fueron enviados a Nueva York por el hijo del artista (carta de Aureliano de Beruete y Moret dirigida a Mr. E. L. Stevenson, secretario de la sociedad, fechada en Pau el 23 de mayo de 1912, propiedad de la Hispanic Society of America).

58. *Catálogo de la Exposición Aureliano de Beruete*. 1983, núms. 47 y 48.

59. MARAÑÓN, Gregorio: *Elogio y nostalgia de Toledo*. Espasa Calpe. Madrid, 1958, pág. 52.

60. MARINA, Juan: "Los Cigarrales". *Toledo*. Revista semanal de Arte. 17 octubre 1915, núm. 12, pág. 95.

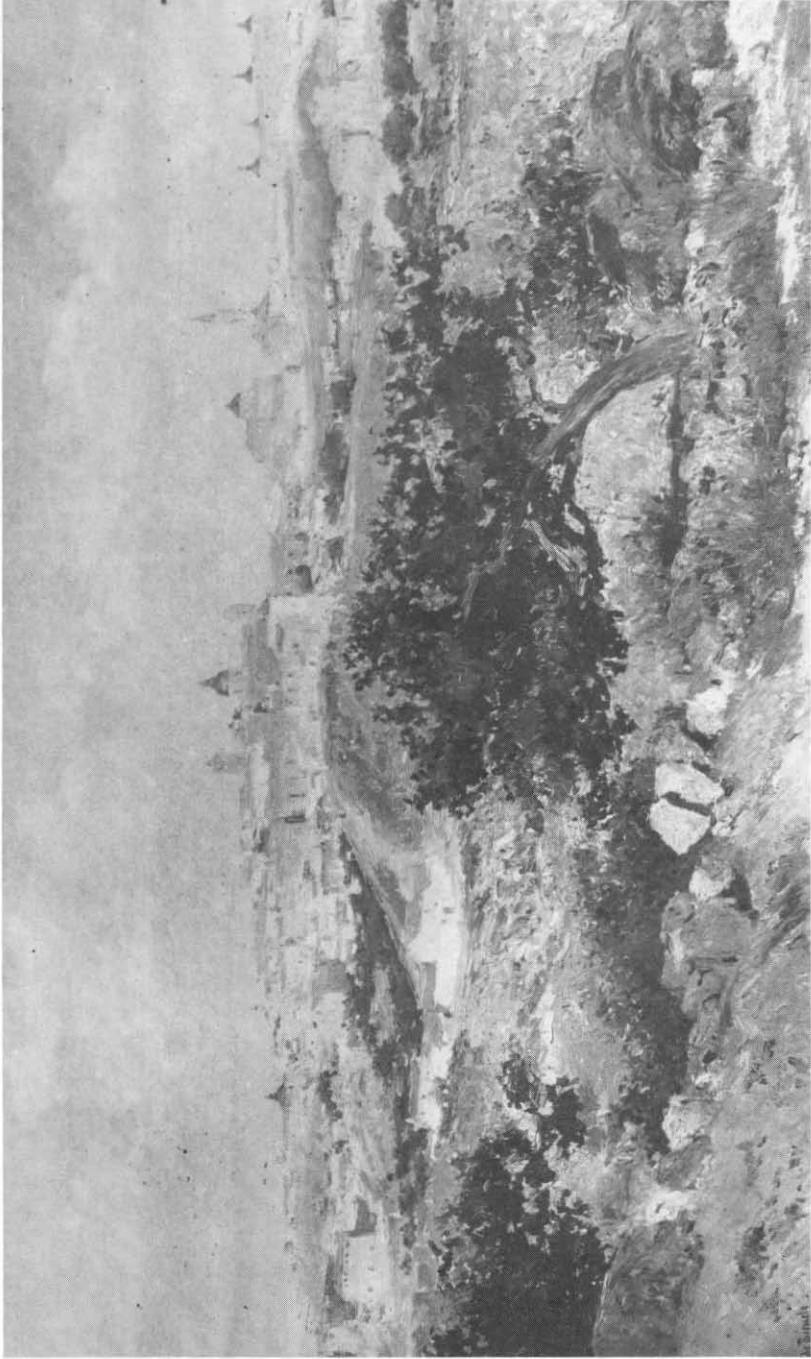


FIG. 12. *Vista de Toledo desde los Cigarrales* (1906). Museo de Arte Moderno, Barcelona.

cuadros, tras el movido y accidentado paisaje de cigarral que domina el primer término, de empinadas cercas y achaparrados olivos de un verde sombrío entre peñas azuladas y manchas de matorral —escenario del retiro de Angel Guerra—, el paisaje ahonda y se recrea en panorámicas de Toledo que, luminosa y reverberante, se divisa bajo un cielo resuelto a menudo en discreto divisionismo. Encaramada sobre la orilla frontera, separada de los cigarrales por el foso del Tajo que corre oculto en el fondo de los rodaderos, asoma la urbe su imagen inefable y solitaria, desvanecida entre formas fluidas e ingravidas.

De la «Vista sur de Toledo desde los Cigarrales» (1906. Museo de Arte Moderno. Barcelona) a «Los Cigarrales» (1909. Museo de Castres) o a las panorámicas del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo (1909 a 1911), se sucede un conjunto de magníficos cuadros que si bien obedecen al deseo de indagar todas las posibilidades pictóricas de un mismo tema, en su fogosa ejecución desvían a Beruete del impresionismo ortodoxo. Cada otoño, los cigarrales suscitan nuevos cuadros, variaciones lumínicas y ambientales en las que la contemplación melancólica se hace compatible con el análisis de la sensación óptica. En su conjunto, recrean la deslumbrante riqueza de facetas que, contemplada desde el áspero mirador natural que la circunda, descubre la urbe. Cada registro del grupo muestra nuevas apariencias y se erige en impresión singular de la imagen que de Toledo tuvo una época.

Otros temas toledanos tan sólo aparecen de forma esporádica en la obra del paisajista, como ocurre con las monumentales puertas de acceso a la ciudad, a las que ya en 1883 dedica algunos cuadros y estudios. Esa fecha posee «La Puerta de Bisagra», lienzo realizado exprofeso para decorar la Sala de Conversación del nuevo Ateneo madrileño y que constituye el de mayor formato entre los ejecutados por el artista⁶¹. Debíó servirse de bocetos y probablemente de fotografías para ejecutar tamaño cuadro⁶², una vista escenográfica de la célebre puerta toledana elaborada en una gama apagada de ocre, grises y verdes agrios, acorde con las entonaciones sordas y terrosas de su maestro Carlos de Haes. Pese a que el motivo de las carretas de bueyes a los pies de la edificación contribuye a dotar

61. «La Puerta de Bisagra». O/L. fdo. a.i.i. 227 x 140. Beruete participó junto con otros paisajistas discípulos de Haes (Lhardy, Monleón) en la decoración de la Sala de Conversación del nuevo Ateneo en la madrileña calle del Prado. Con motivo de la inauguración del local, el paisaje de Beruete fue reproducido en un grabado de *La Ilustración Española y Americana* (Madrid, 8 febrero 1884, pág. 84).

62. En los años centrales de la década de 1880 se muestra el paisajista interesado en la fotografía, como lo testimonia su propio hijo («Excursión a la provincia de Segovia». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm. 226, 15 julio 1886, págs. 206-208; núm. 227, 31 julio 1886, pág. 224; núm. 228, 15 agosto 1886, pág. 238), así como una carta dirigida a Pérez Galdós desde Párraces (Segovia) con fecha de 15 de agosto de 1885, propiedad de la Casa Museo Pérez Galdós (Las Palmas).



FIG. 13. Grabado de Bernardo Rico basado en *La puerta de Bisagra* de Beruete en el Ateneo de Madrid.

al lienzo de cierto ambiente cotidiano, la composición en su conjunto resulta teatral, imponiendo la dibujada arquitectura su carácter grandioso: Beruete, que jamás pintó un cuadro de historia, embocó en esta ocasión un auténtico «paisaje histórico». La misma fecha posee un estudio de «La Puerta del Cambrón» (Colección particular. Madrid), de técnica más abreviada —próxima a Martín Rico o a Casimiro Sainz— y que tal parece un boceto, quizás concebido como base de una obra de mayor empeño.

Mucho tiempo después, dedicará un grupo de estudios al arruinado castillo de San Servando o San Cervantes, evitando el tono grandilocuente. Los muros de la fortaleza, constituyen una nueva referencia nostálgica al declinar, al abismo que separa el glorioso pasado de un anquilosado presente. Símbolo de la ruina de las viejas ciudades castellanas, Beruete lo capta alejado del primer término en encuadres descentrados y ejecución impresionista, sin renunciar por ello a amplias pinceladas casi sorollescas, variando ligeramente en cada cuadro la luz, la distancia o el punto de mira. Una versión en colección particular madrileña, ejecutada en 1906⁶³, presenta algunas modificaciones con respecto al lienzo de la Hispanic Society of America de la misma fecha y que registra la evocadora silueta del castillo desmochado bajo un cielo azul claro con toques rosas «puntillistas». En otras ocasiones, aborda la fortaleza englobándola en demarcaciones más extensas, como en las «Huertas del puente de Alcántara» (1899. Colección particular)⁶⁴ o en la «Vista parcial de Toledo con el castillo de San Servando y el puente de Alcántara» (1910. Museo Sorolla. Madrid), estudio de factura ágil y pastosa registrado en las proximidades del castillo con un punto de mira elevado que permite divisar a lo lejos las viviendas desleídas de las Covachuelas y la silueta del Hospital de Afuera. En todos los casos, con la postergada imagen de la fortaleza se incorpora una nueva alusión a la decadencia histórica de una urbe cuya atonía contempla la generación del fin de siglo con melancolía tardorromántica.

Dentro de los cuadros toledanos hay obras singulares, como algunos estudios ejecutados al atardecer («Atardecer en Toledo. 1905. Colección particular. Madrid»), con encuadre fragmentario y donde el motivo se diría visto a través del filtro de un objetivo desenfocado. También cabe mencionar su aislada anotación de «La Ermita de la Virgen del Valle (1899), en el estilo característico de los años de transición: «la hierba húmeda y nueva, la tonalidad dulce, sin bruscos contrastes de sombra, la paz de la ermita solitaria... Aquel trozo de Toledo, no puede ser más que Toledo», comentaba García Valiente a propósito del cuadro⁶⁵.

63. *Catálogo de la Exposición Aureliano de Beruete*. Madrid, 1983, núm. 90.

64. Figuró en la exposición homenaje de 1912 con el núm. 187 del catálogo. O/L 50 x 79. Fdo. a.i.i. Subastado en Durán en 1986, alcanzó la cifra récord de 15.000.000 de ptas.

65. GARCÍA-VALIENTE, César: *Op. cit.*

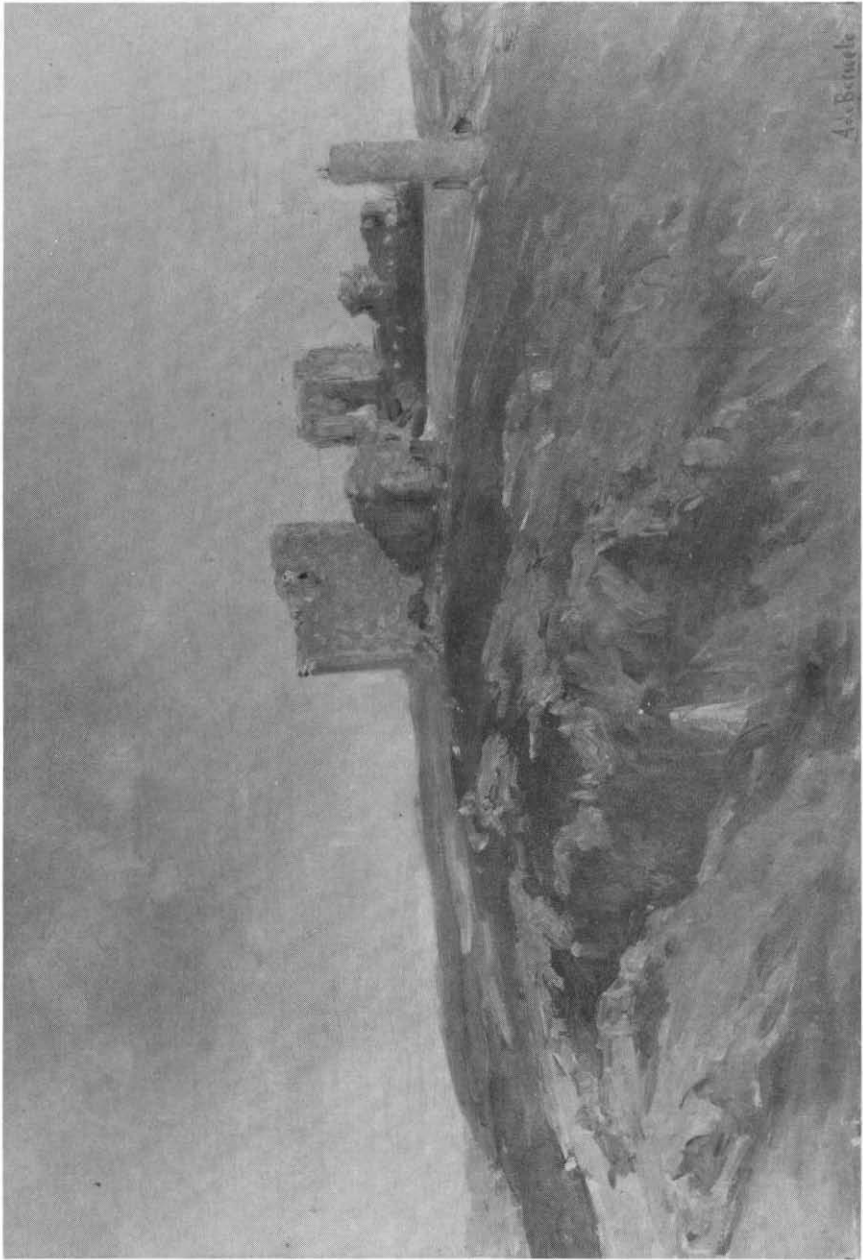


FIG. 14. *El Castillo de San Servando* (1906). Hispanic Society of America. Nueva York. Por cortesía de la sociedad.

Finalmente, «El Cementerio viejo» o «Cementerio de Canónigos junto al Cristo de la Vega» (Museo de Arte Contemporáneo. Toledo), a la vez que se particulariza dentro de la secuencia toledana subraya la atención de Beruete hacia los decrepitos efluvios que emanan de la urbe, metáfora del repliegue nacional. No fue ésta la única ocasión en que el paisajista se sintió atraído por el tema neorromántico del camposanto: en Madrid pintará años después vistas del Cementerio del Norte (1909) y del de San Martín (1910), síntoma de la sugestión que los ambientes lúgubres ejercen sobre la sensibilidad finisecular. El lienzo viene a cerrar la época central del artista y, enviado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 habría de obtener una segunda medalla⁶⁶. Las dos alternativas que plantea su datación⁶⁷, son de por sí reveladoras: 1898, año de la catástrofe colonial, la dura realidad de la «España sin pulso» de Silvela, y 1902, cuando Beruete acompaña a Barrès por las calles e iglesias de Toledo. Y el rincón reproducido encantaría sin duda a aquel «peregrino en busca de lápidas»⁶⁸ que fue Maurice Barrès, fascinado por la idea de la muerte, visionario de ciudades dormidas.

En el cuadro, el retirado camposanto, sumido en un triste deterioro, con el suelo sembrado de gastadas lápidas entre maleza, ocupa un primer término de acento vertical subrayado por el obelisco central de granito y la gravedad de cinco cipreses. A lo lejos, tras la horizontal de la tapia de nichos, se encarama el contorno ceniciento de Toledo, con la ostensible silueta del Alcázar en un extremo. Por su temática, tal y como lo observaron ya algunos comentaristas de la época⁶⁹, se acerca a la melancólica serie de cementerios de Modesto Urgell. Nuevamente, remite Beruete al *leitmotif* del ocaso, sugiriendo una suerte de analogía —de cariz simbologista— entre la quietud y la triste decadencia que muestra el camposanto y la imagen inerte de Toledo, postergada como el viejo cementerio, quieta y mortecina bajo un cielo cubierto, en cuya sonnolencia se adivinan inflexiones lúgubres.

66. Por unanimidad del jurado (siete votos), presidido en esta ocasión por Joaquín Sorolla. Algunos comentaristas reprocharon al pintor valenciano cierta parcialidad: "Después de las primeras medallas (...) Sorolla se ha desquitado premiando a sus discípulos y amigos. Siete medallas —cuatro de ellas segundas y tres de éstas retos al sentido común— e innumerables menciones han conseguido". José FRANCÉS: "De la Exposición". *Nuevo Mundo*, núm. 544. Madrid, 9 junio 1904, pág. 2.

67. El cuadro figuró en la Exposición homenaje de 1912 con el núm. 183 del catálogo, donde aparece datado en 1898. Sin embargo, al dorso, sobre el bastidor, puede leerse la inscripción "Cementerio antiguo, 1902" (a lápiz azul).

68. Así lo califica E. R. CURTIUS en *Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus*. Bonn, 1921.

69. "Pero ¿qué bellezas pudo hallar el jurado en "Un Cementerio Viejo" de Beruete, que, sintiendo sobre un lienzo de Urgell, ha querido pintar melancolía y para ello pinta blancos todos semejantes, no tonaliza y sí esfuma, como un señor Brull en su Ensueño?". José FRANCÉS: *Op. cit.*

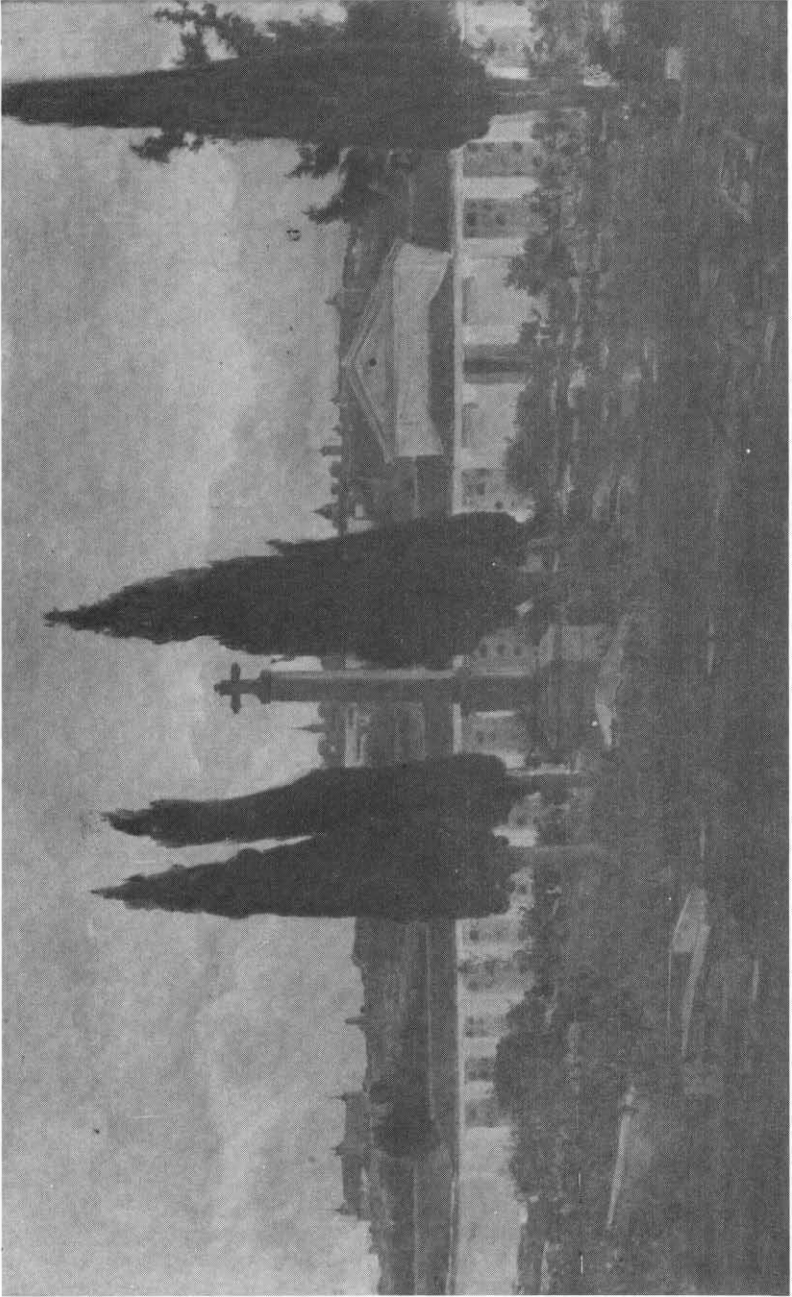


FIG. 15. *Cementerio Viejo de Toledo* (1902). Museo de Arte Contemporáneo, Toledo. Por cortesía del museo.

Paisaje sereno en su equilibrada distribución de formas vegetales y arquitectónicas, dotado de resonancias velazqueñas —de los paisajes de la Villa Médicis evoca el de la Gruta-Logia—, su escala cromática no puede ajustarse mejor al ambiente otoñal, al tono hondo y entristecido que nuevamente trae a la memoria párrafos de los noventayochistas⁷⁰, ni ser más característica de la orientación de Beruete por los años del cambio de siglo. Siguiendo a Velázquez, a quien recuerda tanto el *flou* como la elegante contención de tonos, adopta Beruete una gama neutra y amortiguada de finos grises, verdes sordos y blancos rebajados que excluyen las notas cálidas y llamativas, creando un amplio campo de matices fríos y monocordes. La factura se revela propia de una etapa de transición: si bien en determinados aspectos se encamina hacia la síntesis formal y la fina visión del impresionismo, como lo denota el planteamiento sumario de los verticales cipreses, acentuadas y expresivas pantallas sobre el cielo nublado, los difuminados contornos del muro de segundo plano y, más aún, la inconsistencia del casco urbano que asoma en la distancia, todavía no se ha resuelto Beruete a incorporar la claridad, la división tonal y la potenciación del colorido de sus colegas franceses. Al legitimar finalmente para sus adentros la estructura perceptiva y la técnica impresionista, poco tardaría en iniciar tales búsquedas desde una posición crítica e independiente.

70. Textos como el que Azorín dedica a evocar los cementerios madrileños, recordando las visitas nocturnas "a uno de esos cementerios abandonados, allá por la puerta de Fuencarral. Por un portillo del muro saltamos dentro. Divagamos en el silencio de la noche entre las viejas tumbas. Nos sentíamos atraídos por el misterio. La vaga melancolía con la tristeza que emanaba de los sepulcros. Sentíamos el destino infortunado de España, derrotada y maltrecha más allá de los mares, y nos prometíamos exaltarla a nueva vida. De la consideración de la muerte sacábamos fuerzas para la venidera vida. Todo se enlazaba lógicamente en nosotros: el arte, la muerte, la vida y el amor a la tierra patria". *Madrid*, pág. 38.