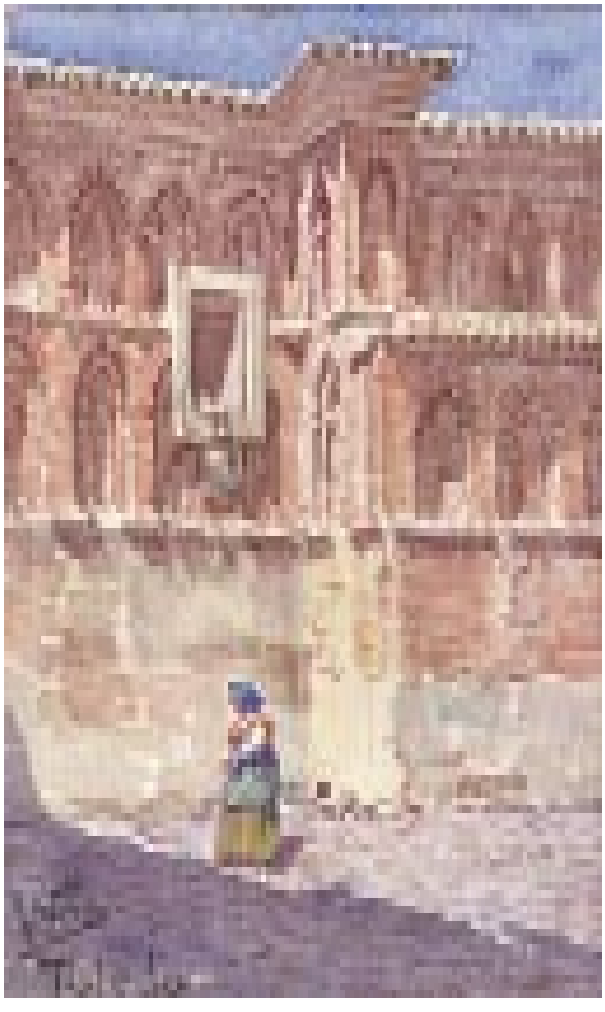
El reconocimiento de las viejas ciudades de España tuvo en el dibujo una herramienta de primer orden, desde que en la primera mitad del siglo diecinueve, los viajeros románticos se lanzasen a la conquista del país, como respuesta a las nuevas necesidades de comunicación del público, ansioso de arte y experiencias exóticas, en los grandes centros culturales europeos y americanos. Conquista íntima, ejercicio poético fascinado por imágenes mejor comprendidas como tales imágenes, pese a su papel de correlato de ideas y palabras, sorprendentes y lejanas tal vez más en el tiempo que en el espacio. Lo que los ojos veían tenía en sí mismo su propia y directa explicación, el valor del testimonio menos dudoso sobre país tan inverosímil, al que el artista, pasando a asumir el papel de espectador, podía sentirse absolutamente ajeno. La imaginación era un laboratorio misterioso, en cuya cámara oscura se procesaba el mundo visual por ignotos vericuetos, que conducían en una suerte de automatismo, del ojo a la mano del dibujante. Lo pintoresco poseía en su lógica interna ese rasgo alienante, con la posibilidad añadida de poder ser contado como fenómeno verosímil.

Toledo proveía vistas y perspectivas marcadas por el contraste y la irregularidad, rasgos de identidad pintoresca que en la taxonomía paisajística vigente desde el siglo dieciocho se vino a caracterizar como paisaje romántico —*extraño, improbable, inverosímil, fantástico*—. A los criterios puramente visuales se añadieron por las generaciones subsiguientes nuevas categorías mentales, como su disposición a la reflexión especulativa sobre la decadencia, su carácter panóptico sobre la historia del país a través de sus ruinas, y la delectación en una fisonomía en cuya esencia se asociaban el arte y la naturaleza. La confusión entre el artista como autor y como espectador, es decir, de la obra de arte como creación y como acto de contemplación y reflexión, abundó en la teoría romántica del arte hasta hacer de ambos, del artista y de su obra, términos de una relación cerrada en sí misma y alienada en un mundo de experiencias regidas por la imaginación. El dibujo, técnica ubicada en un limbo de confluencia de ambos términos, proporcionaba la prueba irrefutable de la existencia de las maravillas y azares que el viaje deparaba, y en suma, el registro romántico de la exploración del mundo.

El primer gran repertorio dibujístico del romanticismo sobre Toledo, alumbrado desde 1835 por el pintor gallego Genaro Pérez Villaamil, debió su enorme trascendencia a la técnica litográfica con que fueron reproducidas sus vistas en la colección España Artística y Monumental consagrando, fundamentalmente para el público francés, una fama romántica que la ciudad ya se venía ganando desde tiempo atrás, gracias a la literatura de viajes. No en vano fue editada en París por litógrafos franceses, dando lugar a un extenso

José Vera y González. Plaza de Santa Isabel. Ca. 1900. Firmado «J. Vera. Toledo». Acuarela/Papel, 143 x 89 mm.

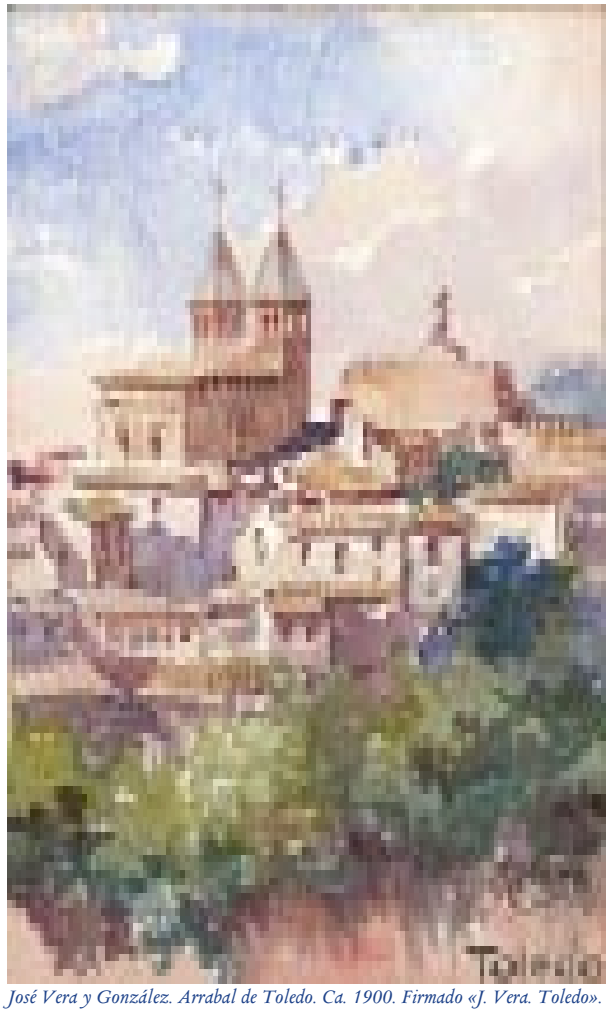


< Enrique Vera Sales. «Cristo de la Vega». Ca. 1910. Lápiz/Papel, 180 x 128 mm. Sign. b147. Inv. 325.

Archivo Secreto, nº 2 (2004) pp. 178-196

conocimiento de orden apográfico que no reparaba en las frecuentes inexactitudes de proporcionalidad y topografía que respecto a la naturaleza de sus escenarios representaban los diseños. Trasladando imágenes que, al ser confrontadas con la realidad por la crítica española, ponían en evidencia sus desviaciones, precipitaron el convencimiento acerca de la necesidad de aplicarse bajo criterios científicos, a la tarea de formular la historia de la arquitectura nacional a través de sus monumentos. Más significante fue, sin embargo, desde nuestro punto de vista, que en el curso de los trabajos del gallego en Toledo, su presencia propiciase la formación de un equipo de colaboradores locales, en el entorno de la Escuela de Dibujo de Santa Isabel, y de la Sociedad Económica de Amigos del País, como fueron los dibujantes Cecilio Pizarro y Blas Crespo, y los escritores Nicolás Vicente Magán y Tomás Ruiz de Agudo. En ellos tuvo la ciudad un grupo de intérpretes que con imágenes y palabras, dieron las primeras claves de una imagen romántica puramente vernácula, y de una escuela que según algún viajero entusiasta, sólo iba a la zaga de las de Madrid, Sevilla, Zaragoza y Barcelona (Hughes, *Revelations on Spain in 1845*, Londres, 1845).

La fotografía de paisajes y monumentos vino a coincidir en su objetivo con el dibujo desde mediados del diecinueve. No tardó en proporcionar sus asuntos a los grabadores que igual podían basarse en sus más exactas imágenes que en los dibujos, al emerger a las páginas de las revistas ilustradas y de los repertorios pintorescos. Aún quedaba el filtro del grabador como fuente de distorsiones, pero ambas técnicas partían por igual de la experiencia directa y del aire libre. Si bien los primeros fotógrafos profesionales plasmaron con el nuevo procedimiento intereses largamente perseguidos por los pintores, como fuera la obtención de impresiones visuales directas merced al empleo de la cámara oscura —y no pocos habían sido pintores ellos mismos antes que fotógrafos— esto sirvió a la pintura como revulsivo determinante para la adopción de conceptos y actitudes, que fiados en la esencia óptica de la mecánica fotográfica, se manifestaron en el paisaje realista, y luego dieron lugar a la teoría y la práctica impresionistas. En su intención de marchar un paso por delante de la técnica que tan de cerca les seguía, los pintores aprovecharon uno de los flancos desguarnecidos de la fotografía, como era la representación de las atmósferas de color en su más ajustada visualidad, y conscientes tanto del reduccionismo que una placa fotográfica implicaba, como de la exactitud de sus impresiones, no pocos de ellos la utilizaron como auxiliar de sus trabajos pictóricos, en la obtención de escenografías y estudios de perspectiva.



José Vera y González. Arrabal de Toledo. Ca. 1900. Firmado «J. Vera. Toledo». Acuarela/Papel, 143 x 89 mm.

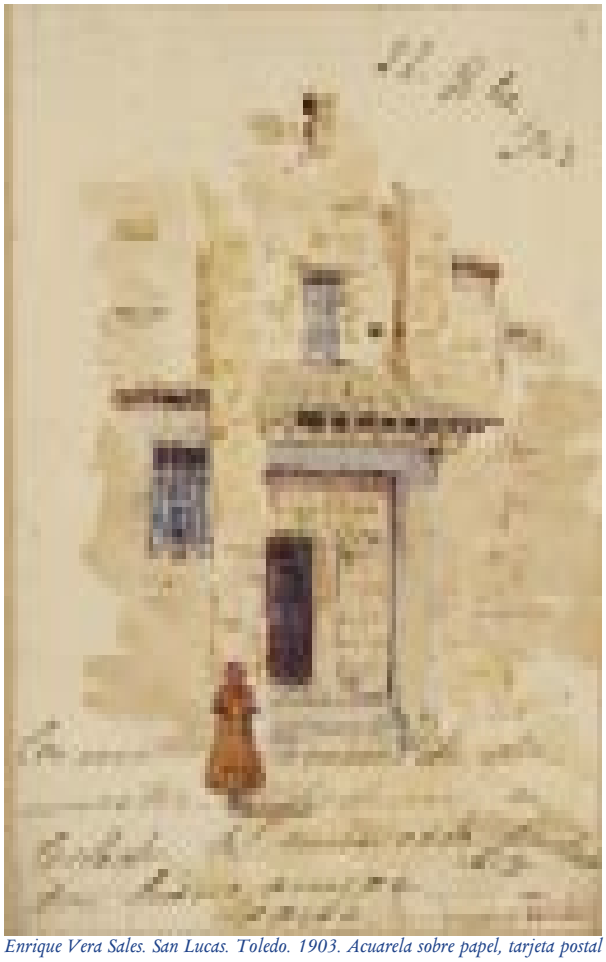
El género que con más propiedad contribuyó a la difusión de las vistas y antigüedades de Toledo, el llamado «de perspectiva y arquitectura», practicó eventualmente su reconocimiento de los monumentos toledanos mediante procedimientos ópticos, ya fuesen los espejos cóncavos, de cuya utilización se advierten trazas en Villaamil y Pizarro, o las fotografías. Éstas se hacen evidentes en alguna de las vistas grabadas por José Amills para acompañar las páginas escritas por Manuel de Assas en 1862, en la Historia de los Templos de España, por no hablar de las que grabara por entonces el citado Pizarro en *El Museo Universal*, sobre placas de Clifford. Pintura y fotografía jugaron papeles complementarios como técnicas prospectivas al servicio de la historiografía romántica de la arquitectura española. En 1856 el fotógrafo Antonio

García y el pintor Carlos Múgica fueron enviados a Toledo para auxiliar a los arquitectos Francisco Jareño y Alejandro de la Gándara, que se encontraban estudiando el suprimido monasterio de San Juan de los Reyes, para la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España. Más que en ningún otro terreno, los dibujantes de perspectiva tuvieron en la fotografía un inestimable auxilio en las tareas de análisis visual. La Comisión Inspectora de la citada publicación así lo reconocía, exigiendo al mismo tiempo, a los dibujantes, la «conciencia desimpresionada» —como escribió Pedro de Madrazo en 1856— que debía preservar la exactitud de las posteriores deducciones científicas, tanto desde el punto de vista crítico como del estrictamente técnico, y lejos de los efectos perturbadores de lo pintoresco. No obstante, mero proveedor de materiales de trabajo, el fotógrafo sólo intervenía marginalmente, y para la Comisión, las fotografías existentes en el mercado, pese a la cuidada escenografía y la amplitud de su registro visual, aún deudoras en gran medida de la pintura como sistema de representación plástica, no serían con mucho suficientes a cumplir las funciones requeridas a dibujos que debían ser grabados con la idéntica exactitud de los originales.

Enrique Vera Sales. Vista de Split. Inscrito, «Spalato. 27.8.900. V». Acuarela/ Papel, 225 x 155 mm.

Los trabajos de los dibujantes se hacían especialmente penosos a causa de las exigencias de la Comisión Inspectora. Los dibujantes destacados en Toledo se lamentaban con frecuencia y amargamente de sus padecimientos, ya los proporcionados por la dureza del trabajo, como los causados por lo opresivo del medio en que debían desarrollarlos. El arquitecto Carlos Gondorff no fue capaz hasta 1864, de entregar los dibujos de la Sinagoga del Tránsito que le fueran encargados en 1857, pese al afectuoso apremio de José Amador de los Ríos, y en varias ocasiones justificó su retraso en las afecciones oftálmicas que le incapacitaban temporalmente para acometer la tarea tan minuciosa en que se veía empeñado. El delineante Santiago Viaplana también relató sus tribulaciones toledanas en una extensa correspondencia con la Academia, relativa a los muchos trabajos que la Comisión Inspectora le confió entre 1862 y 1867, y que se vieron interrumpidos en esta fecha por una muerte prematura, pero quizás anunciada. Cinco años de absorbente labor, sorteando problemas burocráticos, incomprensiones de la Comisión, estrecheces económicas que le valieron ser expulsado de su pensión en Casa Figueroa, y condiciones ambientales extremas. Con una galopante pérdida de visión debido la naturaleza de sus trabajos, normalmente en la penumbra de interiores como el de la Catedral o de la iglesia de San Juan de los Reyes, «realizados á una escala tan reducida que bien pueden llamarse microscopicos», aquellos templos, razonaba en alguna ocasión Viaplana, aun plegándose a los criterios académicos, debieran ser objeto de formas de atención que mejor destacaran su infinita riqueza en valores formales, que el dibujo lineal, técnicamente tan depurado, con que se empleaba en ello.

Sólo excepcionalmente fue Viaplana excusado de algún encargo, como el alzado del patio del Alcázar, habiendo aducido el dibujante la existencia de una vista fotográfica de Clifford sobre el mismo objeto, que hacía a su juicio, superfluo el trabajo a ejecutar. Pocos años después, sin embargo, la amplia intervención de Ricardo Arredondo en los Monumentos Arquitectónicos, revela en la Academia una mayor flexibilidad respecto al esteticismo y la plasticidad pictórica, informada por el rigor visual y la visión analítica de un verdadero óptico como este artista, muy particularmente en sus dibujos de los monumentos de Mérida y Córdoba. El rigor analítico con que Arredondo acometía su trabajo ante



Enrique Vera Sales. San Lucas. Toledo. 1903. Acuarela sobre papel, tarjeta postal enviada, 135 x 95 mm. Firmado a.i.i. «E. Vera. San Lucas. Toledo. Inv. 3.

el natural le capacitó igualmente para ejercer la licencia y la distorsión pintoresca, agudizada por una sofisticada técnica que propiciaba la obtención de una virtualidad fotográfica en ocasiones muy superior a la de las propias placas, por lo demás, bidimensionales como los cuadros. Cuando retornó a Toledo se convirtió en constante intérprete de esta ciudad, en una relación exclusiva y en apariencia apasionada, interrumpida eventualmente por viajes de exploración artística, a Italia y centroeuropa. Arredondo entró pronto en la leyenda de Toledo, creemos que aún en vida, no tanto por su significación social como por la difusión de su modelo, que sublimaba lo pintoresco por medio de su asombrosa virtualidad y realismo. Las ruinas de Toledo sirvieron entonces de escuela a multitud de artistas. Fue hacia 1877 cuando José Vera y González decidiera consagrar al arte su existencia, atrapado por los irresistibles encantos de la vieja dama, que aún veía florecer la vida bajo su adusto trono.

Esta etapa de esplendor romántico ya había comenzado en 1866, cuando la primera Exposición Provincial reunió en Toledo a los viejos artistas como Pizarro y Crespo, con recién llegados como Moreno, más los jóvenes estudiosos crecidos en la escuela toledana, y trasplantados a la Escuela de Pintura de Madrid, como Ludeña y Herencia. La amplia atención prestada a Toledo por la publicación de Monumentos y su Comisión Inspectora, y las numerosas excursiones artísticas que a ella giraban los alumnos de arquitectura daba sus frutos. Con ser el más conocido y el mejor relacionado, el taller de Moreno recibía las visitas de los grandes maestros del momento, como Madrazo y Fortuny, además de Gonzalvo, que en verano residía en la ciudad. Parece que cuanto más poderoso era el atractivo que Toledo ofrecía, y germinaba la semilla del arte vertida entre su juventud, la ciudad hacía más dolorosos sus lazos hacia quienes optaban por hacer de ella la fuente absoluta de sus inquietudes artísticas. Uno de ellos fue el citado Jorge Herencia, artista atormentado que tras décadas rendido a la representación perspectiva de los monumentos toledanos y a los paisajes de su ciudad, marchó a Cuba, donde ya viejo obtuvo el reconocimiento debido, y hacia 1912 publicó en La Habana con éxito un libro de estética. Mucho tiempo atrás, en la Toledo de 1877, Herencia pintaba el cerramiento del coro en la Catedral, y una luminosa vista de la Campana Grande, que destinaba a la Exposición Nacional del 78. En la Catedral coincidió el joven José Vera con Herencia, quien alternativamente le animaba y trataba de disuadir de su elección, del «mantenerse de quimeras y vivir extenuado» que era la vida de artista, más aún en Toledo, encerrado en el círculo de sus murallas y sufriendo la indolencia que la ciudad deparaba a sus más amantes hijos. Al caer preso de ella, la belleza del escenario se tornaba en tormento, deshaciéndose en escombros día tras día, consumiéndose sin que nadie más que el artista se diera cuenta. La perspicaz visión de un viajero, James Albert Harrison (*Spain in profile, Boston, 1879*), captó por entonces el espíritu de aquellos artistas que constantemente trasegaban por las calles de Toledo, haciendo de su peripecia artística, una representación del viaje pintoresco:

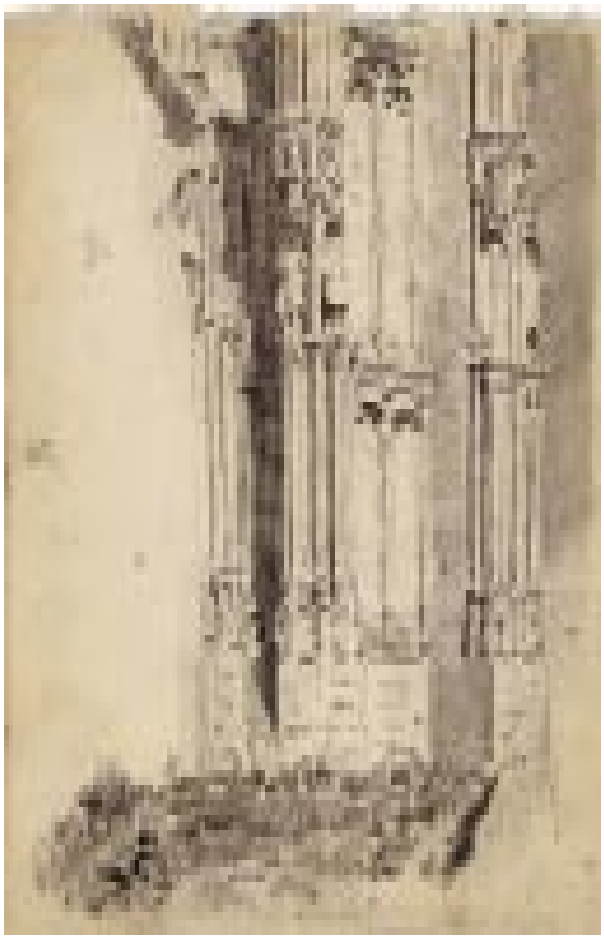
> *Artistas con pieles impenetrables, estómagos que pueden digerir guijarros, pies y tobillos a los que nada podría herir o quebrar, ojos ansiosos de «motifs», bolsillos vacíos de cuartos para el ciego, el cojo y el contrahecho en todas las sinagogas, las puertas de las iglesias, y el hospital gótico; los artistas, digo, provistos de todo esto, además de la paciencia de Job, la pasividad de San*

Enrique Vera Sales. Puerta gótica en la la Calle del Ángel. 1905. Acuarela sobre papel, tarjeta postal enviada, 138 x 98 mm. Firmado a.i.d.: «E. Vera. Calle del Angel. Puerta Gótica. Toledo». Inv. 4.

> *Sebastián y piernas como el San Cristobalón de la Catedral, pueden encontrarse tentados de demorarse en Toledo y pintar sus reliquias de una triple o cuádruple civilización; pero seguramente nadie más. Es un cadáver marchito rodeado de cirios ardientes, y flores de papel, con una figura arrodillada a raros intervalos, rezando…*

Sobre los muros de aquellas ciudades muertas se proyectaban los contornos chinescos de sus gentes y sus costumbres, de su galantería y barbarie, de los ciclos de su domesticidad cotidiana, atestiguando la existencia de vida, pese a todo, que desde patios encantadores confluía en las calles y plazas, en fuentes, iglesias y ermitas, o en los improvisados mercadillos de frutas y verduras. Si en Córdoba, los contornos del dibujo trazado por Harrison en sus recuerdos, se perfilan contra el blanco cegador de los encalados, en Toledo son sombras arrojadas sobre el resplandor lechoso de las murallas iluminadas por la luz lunar. Los personajes pasan pues a ocupar un lugar en el escenario, y lo pintoresco despliega su absoluta visualidad para escrutinio de cada detalle, en la peregrinación por rincones, melladuras, andrajos, cántaros, balcones floridos, pañuelos multicolores, mendigos y un largo inventario de cosas de España. El viajero trata de encapsular en su memoria aquellos objetos y personajes, vistos contra un fondo de imágenes de otro tiempo, pero imágenes a fin de cuenta, producto de la sugestión de saberse otro, ajeno y no contemporáneo. En los últimos diez años del siglo diecinueve, los turistas ya traen las primeras cámaras portátiles, que con rollo de película en lugar de placas de cristal, y menor tamaño, permiten con toda comodidad registrar los más insignificantes incidentes del viaje. Como antaño el cuaderno del dibujante, aquella «pequeña y misteriosa caja» suscitaba la curiosidad y la desconfianza de modelos, policías

Enrique Vera Sales. «Bajo el ábside de San Juan de los Reyes». Ca. 1900. Lápiz/Papel, 208 x 131 mm. Sign. b165. Inv.329.



e inspectores de consumo, y en manos del viajero, de igual modo, no sólo eran herramientas de registro visual, sino más propiamente de percepción estética, para quien viajando podía sentirse artista por naturaleza —*No hay ninguna de esas vistas que no sea un cuadro*— (E.W. Champney, *The romance of two cameras*, The Century, 1890)

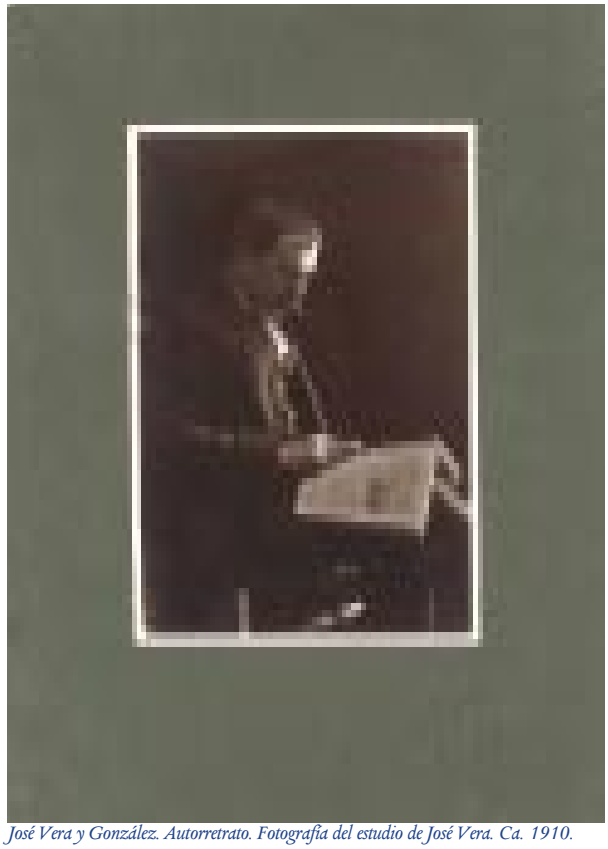
En Toledo, la avidez de imágenes del turista es también suplida por fotógrafos y pintores profesionales. Los álbumes del viaje alternan las instantáneas obtenidas por la Kodak, con las fotografías comerciales de Alguacil, Garzón o Linares. Los pintores hacía tiempo que habían adaptado sus técnicas y formatos a los solicitados por el gusto y la demanda turística, y así los Arredondo, Latorre y José Vera, difunden en sus vistas toledanas, una imagen de la ciudad a veces de exotismo impostado, pero visualmente tan verídica como nítida, como se hubiera visto reflejada en su retina. En 1903 los profesores de la Escuela de Artes de Toledo alquilaron un local en Hombre de Palo 13, donde se exponían y vendían sus trabajos, *Tableaux des monuments, types, paysages, rues anciennes de Tolède*, tal como se anunciaban en las guías de la ciudad. Tal vez sea en este local, en los de los fotógrafos que se irán estableciendo en la calle del Comercio, o en los hoteles y fondas, donde venda Enrique Vera sus acuarelas, recién comenzado el siglo veinte, realizadas sobre blancas tarjetas postales dispuestas para franquear y enviar. Ya fuese en las riberas del Tajo, en el taller decorativo familiar, o en el curso de viajes por Europa, con los hábitos impresionistas de su padre y maestro José Vera, el joven pintor recibió las lecciones que determinaron su actitud realista. Como solitario testimonio de esos primeros viajes, se alza una acuarela vendida hace poco en el mercado vienés, aún dura de ejecución y dibujo, aparecida entre obras toledanas del padre, pero

Enrique Vera y González. Covadonga. 1919. Positivo fotográfico.

inscrita por el hijo en agosto de 1900, representando una vista urbana de Spalato. Quien en Toledo habrá de interpretar su ciudad para los viajeros, conoce desde muy joven el valor del viaje y el rito de peregrinar en pos de lo pintoresco, armado de lápices y pinceles. En pocos años, estas lecciones han fraguado en Enrique, convirtiéndole en un consumado dibujante, dotado con la vigorosa impronta y la virtualidad visual de su maestro.

José Vera estableció hacia 1905 en Zocodover un taller que se anunciaba de fotografía y pintura. Su exploración técnica de la luz en el paisaje y las arquitecturas, le interesó por la fotografía, aunque la producción comercial del taller fueron los retratos. Ambos pintores, padre e hijo, viajaban con frecuencia en busca de imágenes y sensaciones visuales, en que relevar los sentidos lastrados de pesadumbres toledanas. En los viajes, José obtiene instantáneas fotográficas en cuyos dorsos anota recetas para su transformación en cuadros. Pero Enrique no parece haber mostrado nunca interés por realizar él sus propias fotografías. Ocasionalmente estudiaba imágenes fotográficas, ya fuesen originales, tarjetas postales o fotograbados recortados, cuadriculándolas e identificando sus diversos planos, en busca de ideas para componer cuadros. Alguna vez la crítica le reprochó una evidente deuda con el paisajismo del siglo diecinueve, por lo demasiado compuesto de sus pinturas. Sus escenográficas vistas generales y parciales de Toledo, hunden profundamente sus raíces en la historia del concepto y la práctica de lo pintoresco, desarrollándose a partir de un primer plano generalmente oblicuo y oscurecido, que conduce la mirada en un paso dramático hacia un fondo luminoso con la vista quebrada de la ciudad. Este recurso compositivo, del que también se advertían trazas en las fotografías esteroscópicas contemporáneas, se difundió en las vistas topográficas de ciudades y monumentos, que en el siglo dieciocho se grabaron en abundancia en Europa al abrigo del Grand Tour, tras ser trazadas con la ayuda de procedimientos ópticos, como la cámara oscura, al efecto de cuyo diafragma hace alusión el primer plano ensombrecido. Pero más que un recurso erudito, en Vera era una adopción consciente como vía de expresión, no ya sólo por propiciar la comunicación de sus propios sentimientos, sino por persuadir de ellos, a través del tortuoso camino que hacía seguir a la imaginación una vez traspasado el diafragma del primer plano, por una composición trabada por líneas oblicuas. Un espíritu «que oculta sus placeres y publica sus tormentos», como le calificara en 1917 Federico García Sanchiz. Su dedicación complementaria a la escenografía y al diseño gráfico explica, a la par que su aparente desinterés por la fotografía,

José Vera y González. Santillana del Mar. 1919. Positivo fotográfico.



José Vera y González. Autorretrato. Fotografía del estudio de José Vera. Ca. 1910.

la disposición de Vera a hacer de sus imágenes un vehículo de comunicación de ideas, siendo el dibujo, al dictado de la naturaleza, su propia escritura. Sus dibujos son por sí mismos, suficientes para darnos la completa y fresca impresión visual de sus sensaciones

Desde 1920, Vera recoge y recompone el caudal de pintoresquismo que en torno al viaje a Toledo, se ha fraguado a lo largo de casi un siglo de fascinación e imágenes, decantando un catálogo de vistas que irá depurando con los años en variaciones y modelos. En 1923 da inicio a un registro de ventas de sus cuadros, que pone de manifiesto la exclusividad con que ya se ha consagrado al retrato de su ciudad natal. No llega a olvidar del todo las campañas artísticas que poco antes fueron la fuente de su inspiración y su fama, y sigue viajando con su padre en los veranos por tierras de Castilla, consignando la crónica pintoresca de sus ya breves escapadas, en imágenes trazadas al lápiz sobre sus cuadernos. En los años de 1925 y 1926 desarrolla series de dibujos que contienen una bien definida iconografía urbana, realizada in situ y sin concesiones a la anécdota ni al estilo: es su visión objetiva de Toledo, el poso de su formación y el objeto de sus desvelos. Sobre estos dibujos va a basar la parte más comercial de su producción, cuadritos de pequeño formato que compra el turista en el Hotel de Castilla, en la Casa del Greco o en la Venta de Aires, pero también las castizas escenas que sobre sus originales publica la revista *Blanco y Negro* en los años veinte y treinta, y que difunden una imagen de la ciudad con mayor carga regionalista y popular que propiamente monumental.

Sus pinturas dejan patente su condición de pinturas, los dibujos son otra cosa. En muchos de ellos, con sus escenarios a veces vacíos, sólo episódicamente poblados por alguna fantasmal figura, el artista anota escrupulosamente el momento del día en que han sido tomados, pues esto le va a dar la clave para la reconstrucción de las condiciones de la luz y la atmósfera. Los monumentos más significados están en gran medida ausentes, y prefiere posar su atención sobre lugares situados al margen del culto con que la imagen turística ha

Enrique Vera Sales. Croquis de vista general de Toledo desde el cigarral de Valdecolomba. Ca. 1927. Lápiz/Papel, 167 x 209 mm. Sign. b076. Inv. 512.

consagrado a aquéllos como divisas de Toledo. Su mirada y sus pasos se dirigen a las calles y plazas de los barrios populares de la ciudad, donde el espíritu de antigüedad se adapta con humildad a la vida que no deja de latir bajo la superficie de sus muros, y vaga por sus jardines, patios, callejones y rinconadas. En ellos encontraba el más significado valor de la ciudad artística, valor objetivo a la vez que estético: el de su estructura urbana original, organismo por cuyas arterias aún circulaba la vida igual que lo había hecho durante siglos. Los personajes que en los cuadros posan, o caminan por allí, prestan testimonio de que así ha sido y aún pudiera ser. O al menos eso quisiera el artista que implicase la imagen de aquellas gentes, dando cuerpo de verosimilitud a un ideal de belleza, su propio ideal de Toledo como convivencia de pasado y presente, tan inestable y difícil de conservar, que tal vez y al cabo pudo creer imposible. Por eso, vista la ausencia de humanidad de los dibujos, vista su esencialidad y carácter de registro visual, por el contrario, esos personajes que en los cuadros impostan el tono castizo y regionalista, hablan por el propio artista, como testigos forzosos del indolente despojo que la ciudad hace de su pasado, y controla su introducción, asignándoles el papel de seres alienados, comparsas, meros figurantes, pues sabe que Toledo, como a él, ni les pertenece, ni nunca debería pertenecerles.

Lo que en los dibujos es transcripción directa y neutra de impresiones visuales, en los cuadros a que dan lugar es expresión y eclecticismo. No obstante, Vera opuso alguna excepción consciente a dicha neutralidad del dibujo. No hacía dos años que Gabriel García Maroto había publicado sus dibujos toledanos (*Toledo visto por un pintor*, Madrid, 1925), cuando en la primavera de 1927, Vera expuso en Barcelona una colección de óleos y gouaches con vistas y paisajes de Toledo, regresando a casa «enfebrecido de actividad», y con un entusiasmo renovador que la prensa local saludó, vaticinando «sutiles vislumbres de nuevas modalidades», en sus futuras obras. En realidad, éstos nuevos procedimientos se veían ya reflejados en dibujos que realizase en febrero y marzo, en los que la realidad visual demostrable y objetiva dejaba paso a una subjetividad dramática y misteriosa, estilizada y sintética, como un decorado para teatro expresionista, y que en los cuadros a que dieron lugar, se tradujo en visiones quebradas de arquitecturas bamboleantes, con estridentes armonías de color, y hechura impetuosa, a veces salvaje. Poco después volvió a trabajar en la localidad abulense de Pedro Bernardo, que ya había descubierto en 1926, y donde la casualidad pintoresca parecía haber trazado calles y casas, con sus cobertizos, balcones y superposición de estructuras. Dibujando envuelto por semejante iconosfera, proveedora de imágenes tan propicias a sus intereses expresivos, un ecléctico como Enrique Vera no podía por menos que acabar diluyendo en su propio bagaje formal aquella pulsión renovadora, en cuya eclosión modificó su forma de atención a la realidad visual mediante otra óptica de distinta nacionalidad, y entregada a la manifestación de un sentimiento dramático, como nunca antes lo había hecho un romántico, expresado mediante vistas de Toledo.

José Vera y González. Mujeres en la fuente. 1906. Inscr. «12-2-06». Lápiz y tinta negra/Papel, 158 x 216 mm. Sign. c017.

Enrique Vera Sales. Vista

«Enrique Vera. Calle de la Retama. Toledo. 29 Septiembre-1925». Lápiz/Papel, 208 x 161 mm. Sign. a138. Inv. 411.

«Cruz del Puente de San Martín. Toledo. Enrique Vera, 20-XI-1925». Verso: «Por la tarde». Lápiz/Papel, 162 x 206 mm. Sign. a087. Inv. 413.

Enrique Vera Sales. «Puente de San Martín». Ca. 1925. Lápiz/Papel, 203 x 166 mm. Sign. b132. Inv. 419.

Enrique Vera Sales. «Calle de las Bulas» (Fachada de la Casa de las Cadenas). Ca. 1925. Lápiz/Papel, 180 x 129 mm. Sign. b140. Inv. 418.

«Ábsides de la Concepción. Toledo. 22-Enero-1926. Enrique Vera». Verso: «Por la mañana en invierno al sol». Lápiz/Papel, 204 x 162 mm. Sign. a005. Inv. 429.

Enrique Vera Sales. Hoz del Tajo. Croquis de Vista sobre las aceñas del Daicán. Ca. 1926. Lápiz/Papel, 161 x 207 mm. Sign. c013. Inv. 451.

Enrique Vera Sales. «Callejón Real. Toledo, 13-Julio-1927». Lápiz/Papel, 211 x 166 mm. Sign. b145. Inv. 471.

«Enrique Vera. Toledo, 3 Septiembre-1927. Bajada a la Granja (Toledo)». Lápiz/Papel, 210 x 167 mm. Sign. a143. Inv. 475.

«Enrique Vera. Plaza en la Antequeruela. Toledo. 3 Noviembre 1927». Lápiz/Papel, 165 x 210 mm. Sign. a018. Inv. 480.

«Enrique Vera. Carreras de San Sebastián. Toledo. 13 Diciembre-1927». Lápiz/Papel, 211 x 165 mm. Sign. a026. Inv. 482.

Enrique Vera Sales. El Tajo y San Juan de los Reyes. Ca. 1927. Lápiz/Papel, 205 x 161 mm. Sign. b007. Inv. 486.

Enrique Vera Sales. Perspectiva de arrabal. Ca. 1927. Lápiz/Papel, 210 x 166 mm. Sign. b041. Inv. 488.

Enrique Vera Sales. Torre, catedral, caserío y alcázar. Ca. 1927. Lápiz/ Papel, 207 x 168 mm. Sign. b138. Inv. 497.

Enrique Vera Sales. Estudio en cuadro: Puente de Alcántara y Convento de la Concepción. Ca. 1927. Lápiz/Papel, 160 x 206 mm. Sign. b142. Inv. 503.

«Enrique Vera. Callejón de los Muertos. Toledo, 21-Abril-1928». Lápiz/ Papel, 205 x 161 mm. Sign. a053. Inv. 514.

«Calle de San Bartolomé. Toledo. Enrique Vera. 18-Mayo-1928». Lápiz/ Papel, 207 x 164 mm. Sign. a027. Inv. 515.

«Enrique Vera. Corralillo de San Cipriano. Toledo, 2 Junio 1928». Lápiz/Papel, 329 x 204 mm. Sign. d005. Inv. 518.

«Enrique Vera. Calle del Cerro de la Virgen de Gracia. Toledo-2 Julio 1928». Lápiz/Papel, 205 x 166 mm. Sign. a021. Inv. 519.

«Plaza de los Tintes. Toledo. Enrique Vera. 5-Julio-1928». Lápiz/Papel, 166 x 209 mm. Sign. a032. Inv. 521.

«San Miguel. Toledo. Enrique Vera. 1928. 31 Agosto». Lápiz/Papel, 209 x 168 mm. Sign. a004. Inv. 544.

«Enrique Vera. Murallas de San Juan de los Reyes. Toledo 3. Noviembre 1928». Lápiz/Papel, 205 x 169 mm. Sign. a014. Inv. 546.

«Venta de San Martín. Toledo. 28-Noviembre 1928. Enrique Vera». Lápiz/Papel, 205 x 166 mm. Sign. a009. Inv. 548.

«Camarín de la Virgen. Toledo. 4. Diciembre 1928. Enrique Vera». Lápiz/Papel, 206 x 168 mm. Sign. a030. Inv. 550.

Enrique Vera Sales. Puente de San Martín. Ca. 1928. Lápiz/Papel, 210 x 166 mm. Sign. b167. Inv. 560.

Enrique Vera Sales. Murallas y Baño de la Cava. Ca. 1928. Lápiz/Papel, 208 x 167 mm. Sign. b166. Inv. 561.

Enrique Vera Sales. Cuesta de San Cipriano. Ca. 1928. Lápiz/Papel, 329 x 204 mm. Sign. d011. Inv. 569.

Enrique Vera Sales. Espadaña, mirador y muros conventuales de Toledo. Ca. 1928. Lápiz/Papel, 210 x 165 mm. Sign. b105. Inv. 571.

«Casas de las Tenerías Toledo. Enrique Vera. 24 Febrero 1930» Lápiz/Papel, 204 x 166 mm. Sign. a003. Inv. 614.

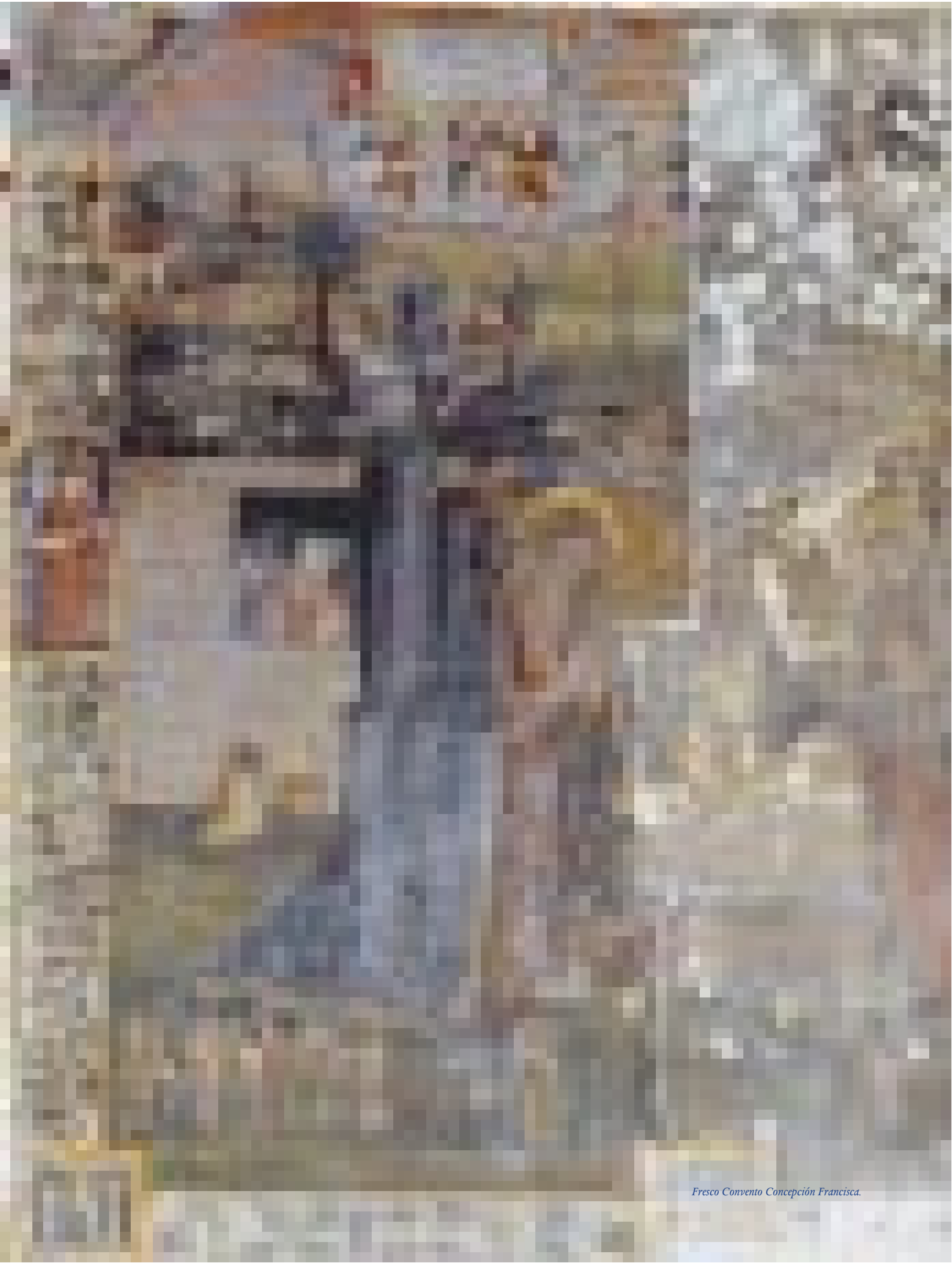
«Barrio de San Cipriano. Toledo. Enrique Vera. 5 Marzo 1930» Lápiz/ Papel, 204 x 168 mm. Sign. a015. Inv. 615.

Enrique Vera Sales. «Iglesia de San Andrés. Toledo. 1 Abril 1930» Lápiz/Papel, 210 x 168 mm. Sign. b002. Inv. 617.

«Enrique Vera. Toledo. Callejón Toledano». Ca. 1930. Lápiz/ Papel, 210 x 152 mm. Sign. a008. Inv. 657.

Enrique Vera Sales. «Toledo». Puente de San Martín y Toledo con San Juan de los Reyes. Ca. 1933. Lápiz/Papel, 295 x 206 mm. Sign. c016. Inv. 672.

Enrique Vera Sales. Boceto en cuadro de vista del Puente de San Martín, con fondo de Toledo, «un poquito más largo». Ca.1945. Lápiz/Papel, 220 x 158 mm. Sign. b130. Inv. 681.



Fresco Convento Concepción Francisca.