

El Dean de la Catedral de Toledo, Primada de España, saluda a Ud. y tiene el honor de invitarle en nombre del excelentísimo Cabildo, a la inauguración del cuadro pintado por D. Sergio Rovinsky en la Capilla del Baptisterio recientemente restaurada en esta Catedral, bajo la dirección del eminente arquitecto del Estado D. Emilio Moya.

El acto que se celebrará el Domingo 21 a las cuatro de la tarde será presidido por el Excmo. Sr. Arzobispo primado Sr. Gomá y el Excmo. Sr. D. Ramón Prieto Bances Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes,

Toledo Abril 1935,

J. Polo Acosta

Excmo. Sr. D.

Hace ya muchos años, el escritor argentino Mario Paoletti, vecino de Toledo, me dijo con arrogante sinceridad: “Ustedes no saben lo que es Toledo. Los que han nacido aquí y han vivido aquí de niños ya no pueden sentir la emoción de encontrar, en los caminos del mundo, a esta ciudad inimaginable. Ustedes no conocerán nunca lo mejor de Toledo: la sorpresa.” Para un artista, cada sorpresa supone una *visión*, más o menos localizada y concreta. Y esa *visión* es siempre mística, como anclada y originada en el misterio. Por eso, en esta selección arbitraria de *visiones* pictóricas de Toledo, he acudido a las que se han realizado sin costumbre y sin acomodo, y he prescindido de las interpretaciones vecinales, internas, por hermosas e importantes que sean. Me acerco a diez pintores que asumieron el riesgo de aventurarse y atreverse con una ciudad ajena y misteriosa. Todas estas *visiones* suponen un acoso contemplador y, en definitiva, un asalto y una conquista. Pues la ciudad defiende su misterio, y el acceso a su desvelamiento necesita una especie de iniciación, un viaje estético arriesgado. Mi pretensión ha sido sólo crítica —es decir, de teoría pura—, sin referencias eruditas. Esa actitud debe asumir todos los riesgos que comporta y recibir con generosidad otras interpretaciones. He escrito en soledad, sin libros, con el solo recuerdo de unas obras repetidamente contempladas. En el origen de este artículo está el deseo de contribuir al homenaje que *Archivo secreto* dedica a la memoria de José Pedro Muñoz Herrera con algo digno de sus ilusiones, de su bondad y de su magisterio.

La mayoría de las representaciones de Toledo —que suponen un inmenso arsenal iconográfico— son pobres, incluso miserables, malos frutos de afanes mercantiles o vanidosos; sobra en ellas la audacia y falta la autocrítica: los *toledos* bonitos, repetidos hasta la náusea. Ha habido también representaciones delirantes y estrafalarias, que aparentaban una insufrible modernidad mostrenca. Hoy da grima mirarlas. Recuerdo aquellos estúpidos y espantosos *toledos* que se pretendían hacer pasar —de matute—

como “surrealistas”, llenos de puntas y raíces que parecían carámbanos ascendentes: se han desmoronado todos por su propia inconsistencia. Las *visiones* que aquí he seleccionado me parecen, desde luego, importantes; aunque haya alguna que me guste poco, como quien lea verá.

Toda *visión* supone *ver* Toledo, pero también pensarlo. Y, finalmente, dar a este contenido mental (teórico e ideal, por tanto) una expresión representativa. Cada una de estas *visiones* implica la oferta de una metáfora representada, que se refiere siempre a un modelo cambiante y misterioso pero cuya esencialidad intrínseca es admitida por todos. El reto que supone Toledo es el de una realidad física inseparable de su mito. Por eso mismo, cada nueva *visión* de Toledo, si es original y metafórica, resulta también mítica y contribuye a aumentar la formidable mitología que la ciudad arrastra. El modelo es un mito, y su imagen, también. La belleza de Toledo, que es la garantía del peligroso salto metafórico, no está, pues, limitada: crece siempre, acumulando con naturalidad todo lo que la mitifica. Cada nueva *visión* enriquece la esencia de Toledo.

1. LA IMPRESIÓN DE TOLEDO: BERUETE

Una parte muy importante de la pintura de paisaje ha pretendido representar *impresiones*. El artista percibe una sensación —en principio, instantánea o admitida como tal— y trata de reflejarla en el cuadro. El primero de los graves retos y riesgos del impresionismo es la imposibilidad de una expresión que sea también instantánea; es decir, la enorme dificultad de una expresividad realmente impresionista. Debe acudirse a una intensidad muy elevada de la sensación y a una memoria visual de gran potencia. Por eso, en el impresionismo, el resultado final es siempre una aproximación, un ensayo. No es la impresión lo que se pinta sino su recuerdo; incluso en los paisajes pintados directamente del natural y en tiempo breve.

La ciudad de Toledo, a la que se acomoda con estricta naturalidad la noción de *impresionante*, ha sido siempre

Aureliano de Beruete, *Vista de Toledo desde la Vega Baja*, 1909, Museo de Santa Cruz, Toledo.



un surtidor de tentaciones para los pintores impresionistas. En los resultados, ha habido de todo un poco. Porque es difícil manejar adecuadamente impresiones tan ricas. Del panorama contemplado, es esencial la captación de tres sensaciones que se condicionan: forma, color y luz. En Toledo, su complejidad puede llegar a ser exasperante. O, todavía peor, acreditar la impotencia expresiva del pintor. Aureliano de Beruete optó por la selección reductora de sensaciones, por la identificación de impresiones adecuadas que excluyesen la escenografía, la fragmentación y la ambigüedad. Sus *toledos* son como un hilo de los muchos que forman el complicado ovillo de la figuración toledana; pero un hilo ejemplar. En ellos, el pintor evidencia su inteligencia creadora, su comprensiva sensibilidad y su ejecución primorosa. Toledo, que se nos aparece con frecuencia como una realidad física con múltiples semblantes, ha encontrado en Beruete al gran pintor de uno de ellos. Por eso, en sus *visiones* nos hace sentir siempre el epitelio de Toledo, su piel. Son paisajes confortables, apacibles, sin asperezas

ni sobresaltos visuales, gozosos de color y plácidos de luz. Responden, sin duda, a un modelo interior, muy depurado, de afanosa corrección técnica y amable factura. Finas siempre, rozando incluso una elegancia que no se llega a conseguir del todo, las *visiones* toledanas de Beruete, como sus paralelas *vistas* madrileñas o conquenses, tienen algo de idílicas.

De las muchas *visiones* que conforman la imaginaria toledana de Beruete, me fijo en la *Vista de Toledo desde la Vega Baja*, cuadro fechado en 1909 y conservado en el museo de Santa Cruz. Su sencillez compositiva asegura una ordenación visual perfecta: un primer término de arbolado, con un excelente tratamiento de sombras, y, al fondo,alzada sobre su peña, la ciudad, apastelada e inerte, en una lejanía que permite abocetar las formas. Estamos ante un *Toledo* de laboratorio. El alejamiento de la ciudad incrementa su función de realidad soñada o legendaria, una especie de milagro de la naturaleza. El artista consigue el acomodo natural de todos los elementos estéticos, sin asperezas, sin fisuras, sin extrava-

gancias. La aparición de la ciudad en el seno de una naturaleza idílica desvela su belleza exterior, su impresionante superficialidad de formas y colores. Toledo sirve de apoyo —de pretexto— para la resolución de difíciles problemas pictóricos, que es lo que verdaderamente se propuso el autor y logró superar con maestría. El gran protagonista del cuadro no es la ciudad: es el aire, caracterizado por su impresionante transparencia. Este jubiloso impresionismo es el soporte de un expresionismo técnico formidable. En el auténtico impresionismo —en el que estamos—, la técnica es siempre expresiva. El gran acierto de Beruete es que su virtuosismo técnico se manifiesta sin violencia ni alardes, sin extremas llamadas de atención para el que mira. En este sentido, su generosidad estética es impagable y la expresividad de su técnica, magistral, sin que necesite acudir a deformaciones ni a ponderaciones expresivas.

El compromiso de Beruete con la belleza interior de Toledo es limitado, mucho menor que el de Sorolla o Zuloaga. Beruete muestra una ciudad dulce, domada, de una quietud indiferente. Una bella durmiente. La autenticidad de su ensayo no puede ponerse en duda, pero el resultado es difuso, sin que aparezca la fiera individualidad

estética que Toledo comporta. Porque un auténtico viaje creador a través de Toledo sólo tiene sentido pleno si el artista es capaz de descubrir y desvelar aspectos míticos y misteriosos de la ciudad. En los *toledos* de Beruete, las estructuras geométricas de fundamentación parecen no interesar al pintor; las acepta y ofrece como implícitas en las formas y en su funcionalidad, como un postulado que apenas se enuncia. Cuando se trata de Toledo, esta reducción radical resulta grave y supone el escamoteo de su más íntima naturaleza. Aquí, Beruete se aleja del modelo y busca reflejar, más que su realidad, su apariencia.

2. COMO UN MILAGRO DE LA LUZ: SOROLLA

De los pintores españoles del impresionismo tardío es Joaquín Sorolla el más elegante y original; también, el de mayor instinto pictórico y el de más elevada potencia técnica. Amigo y admirador de Aureliano de Beruete, de cuya mano parece haber conocido la ciudad, le supera en el tratamiento de los efectos luminosos, y no le alcanza, a mi ver, en la representación de la diafanidad del aire. El gran talento compositivo de Sorolla y su maestría en el manejo del color le permiten la creación de inolvidables ámbitos paisajísticos, de enorme veracidad y belle-



Joaquín Sorolla, *Vista de Toledo*, 1912, Museo Sorolla, Madrid.

za. Con un dibujo suelto y amoroso sugiere formas de enorme eficacia visual, favorecidas por una luminosidad imperiosa. Sorolla es un intuitivo formidable, un jugador que casi siempre gana. Más que controlar y dominar, le interesa adivinar. El riesgo grande y frecuente, asumido con gallardía y superado con suerte pródiga, acabaron siendo en él una forma de sabiduría.

Como Beruete, Sorolla pintó numerosas *vistas* de Toledo. La ciudad se representa en ellas con comprensión canónica pero con una conmovedora libertad sugestiva. Son imágenes de gran fertilidad contempladora, que parecen crecer misteriosamente desde diversos centros radiantes. Las percibimos como insinuantes, dinámicas, con tendencia a una elegante indefinición —que no resulta indiferente— que las hace líricas. El viejo costumbrismo localista está más que superado, pero conservan todavía una discreta nostalgia romántica.

Hay en el museo Sorolla de Madrid varias *vistas* de Toledo, todas hermosas. En una de ellas, fechada en 1912, el pintor ha ordenado la composición por medio de tres bandas horizontales: una panorámica de la ciudad, que centra el cuadro; una base geológica, en la que incluye parcialmente el torno del río, y, en la banda superior, un hermosísimo cielo inconfundiblemente toledano; ese mismo cielo ante el que han fracasado tristemente muchos buenos pintores, porque es de difícilísima traducción cromática. En general —y con muchos matices—, el pintor parece ajustarse aquí a los presupuestos de la generación del 98 sobre la idealización del paisaje. Sorolla puede estar, en realidad, representando una idea. Y ello hace que el contenido metafórico de su *visión* no sea muy alto, porque la idea previa no precisa de mejores imágenes. El Toledo de Sorolla sería así un ejemplo más de la alegre proclamación de la hermosura física de España, tarea con la que los artistas del 98 trataban de equilibrar su paralela frustración histórica. Estamos ante un Toledo idealizado, pero no traicionado: nada en la hermosa *visión* de Sorolla nos parece exagerado o impropio; nada es pedante ni decorativo. Y, ante tan excelente ejemplo de idealismo, el contemplador acata su verosimilitud —su realismo— con una sorprendente naturalidad.

3. UN CARTEL: DIEGO RIVERA

Cuando pude ver en Madrid, hace muchos años, en una muestra de arte mejicano, el *Toledo* de Diego Rivera, me causó una sensación de sorpresa y luego de descon-

Diego Rivera, *Toledo*, 1912, Fundación Amparo de Espinosa, Puebla (México).



cierto: esa *visión* no se parecía a ninguna otra; lo que allí se representaba era Toledo y no lo era, y, sin embargo, esa contradicción era sólo aparente. El cuadro me gustó, desde luego: tiene valores indudables.

En esta obra, realizada en 1912 y conservada en la ciudad mejicana de Puebla de los Ángeles, el pintor ha representado una *vista* de la vertiente oriental y meridional de Toledo, encuadrándola con cuatro edificios significativos: en la parte superior, la catedral y el alcázar; en la inferior, la torre del Hierro y la casa del Diamantista. Diego Rivera, que había conocido recientemente en París los atrevimientos de las vanguardias con la pintura de paisaje, no llega a descomponer el de Toledo; no intenta la dislocación topográfica, pero parece haber querido insinuarla fraccionando la representación por medio de masas de fuerte coloración, yuxtapuestas y muy significativas. El resultado es sorprendente, pero, a la larga, escasamente renovador. Se trata de una composición estrictamente académica, un poco rígida incluso. Rivera, que manejó siempre con soltura perspectivas audaces, se muestra aquí muy sobrio; apenas lo que necesita para producir una doble sensación ascendente: de izquierda a derecha, muy pronunciada, parte de la actual cornisa; de

la parte inferior a la superior, la larga calle del Barco, tomada en escorzo. Simplemente con esto ha conseguido solucionar con soltura difíciles problemas de perspectiva; en ese terreno, Diego Rivera fue siempre un maestro.

Todo es limpieza, frescura y sencillez; en definitiva, orden. La imagen de la ciudad aparece como una selección de elementos formales individualizados y bien ordenados. Rivera ha representado algunas de sus características esenciales: su asiento rocoso, el relieve en cuesta (“esa montaña que precipitante” de Góngora), la luminosidad imperiosa, el predominio de los segmentos rectilíneos. Más novedoso y atrevido resulta el tratamiento del color, posiblemente su mayor acierto. El pintor ha llenado su cuadro con una luz difusa y radiante que ha dado a los colores una limpieza y una intensidad admirables. Rivera ha vestido a Toledo. Le ha puesto un traje vistoso, de colores elementales y llamativos; resulta una ciudad alejada de sí misma, reconocible pero extraña. Su *visión* de Toledo es, en cierta medida, fantasmal.

La composición, que es muy sencilla y eficaz, se escalona en tres niveles: en el superior, la ciudad (con su cielo); más abajo, el río, y en los extremos inferiores, a izquierda y derecha del cuadro, dos ramilletes de flores rojas, opulentas, espléndidas, pero seguramente inoportunas. Su belleza, innegable, distrae la mirada y añeja la imagen. Pero, aunque absolutamente superfluo, el manojito de flores no llega a ser una pedantería. Alguna vez, recordando esta obra, he pensado que acaso las flores sean una evocación del gran ramo que El Greco colocó a los pies de la Virgen en la *Asunción*, que Rivera admiró en la iglesia de san Vicente. Como quiera que sea, la inclusión de esas flores espurias y otros aspectos técnicos del cuadro (como el color y la estructuración general de la obra) parecen influenciados por las técnicas del cartelismo y son como resabios descolgados de la ya entonces decadente estética modernista.

En el *Toledo* de Rivera, el valor estético de la representación es absoluto; la deshumanización, total. Rivera ha conseguido un Toledo en quietud, ajeno a todas sus circunstancias temporales. Pura belleza. Fría belleza, sin latido, sin pulso. Hasta las breves flores parecen haber perdido su vitalidad, no su hermosura; son un recuerdo helado, nada más. La adecuación entre la representación y su metáfora es, en este caso, altamente improbable. Parece claro que al pintor, este aspecto, no le ha preocupado apenas. Para él, Toledo ha sido puro medio, circunstan-

cia, camino. Como lo pueda ser un maniquí. La realidad final no alcanza a ser una entidad; es, sencillamente, un hecho estético. No es un Toledo conocido, aprehendido, resuelto; es un Toledo fabricado, un capricho del arte.

4. EL ESPLENDOR: ZULOAGA

Pocas veces —si es que hubo alguna— ha logrado un pintor dar fe de la opulencia artística de Toledo como lo hizo Ignacio Zuloaga en sus admirables *vistas* de la ciudad. En ellas, se refleja —exaltándolo— el esplendor de su belleza, que es la gran cualidad que da armonía y consigue la unicidad de un conjunto tan heterogéneo. Todo es belleza en estas panorámicas espléndidas de una ciudad que trasciende sus límites. Zuloaga impone universalidad a un modelo al que acechan todas las tentaciones del costumbrismo. Podrá encontrarse en esas vistas alguna afectación, rasgos retóricos o manieristas, pero sin que consigan alterar la grandeza representada. Comparados con los de Zuloaga, los *toledos* de Ricardo Arredondo, tan admirables y bellísimos, nos resultan domésticos y comedidos. Las *vistas* de Zuloaga suponen una *visión* lujosa de Toledo, para la que el pintor dispuso de innumerables elementos estructurales y decorativos. De todas ellas, recuerdo con preferencia una *Vista de Toledo*, de 1932, que se conserva en el museo Zuloaga, en Pedraza (Segovia).



Ignacio Zuloaga, *Vista de Toledo*, 1932, Museo Zuloaga, Pedraza (Segovia).

La *vista* parece estar tomada desde un lugar cercano a la ermita de san Jerónimo, en los cerros fronteros a la ciudad a la salida del Tajo; desde esa posición elevada, el pintor podía contemplar una gran parte de la curva del río y lo fundamental del entramado urbano. El cuadro admite un protagonismo triple: 1. la vertiente occidental del peñón, y su cima, con una generosa oferta de significativos edificios; 2. el río, sereno, intemporal e inseparable, y, sobre todo, 3. el puente de san Martín, bellísimo, tendido en impecable perspectiva. El puente, en primer plano, da pruebas con su grandeza y su hermosura de las que cabe esperar en el interior de la “sublime cumbre”, esa acumulación prodigiosa —y misteriosamente armoniosa— que es la ciudad de Toledo. Zuloaga, que ha aprovechado como pocos las enormes posibilidades plásticas de su conjunto urbano, valora la vegetación interior; su *visión* es generosa de verdes, esos verdes gloriosos que eran uno de los grandes ornatos de Toledo y que han ido —lastimosamente, tristemente— desapareciendo. La grandeza de su concepción y la admirable ejecución del cuadro logran que esta *vista* sea tal vez la más hermosa de todas las representaciones de Toledo; lo que no quiere decir que sea la mejor *visión* de la ciudad.

Al comentar las *visiones* toledanas de Zuloaga resulta difícil no ponerlas en relación con las que tuvo, literariamente, Barrès, que era también, como el pintor, una sensibilidad enérgica y representaba en la Europa culta de su tiempo a una estética de la energía. Más alejadas están seguramente las *visiones* toledanas de Rilke, que había coincidido con Zuloaga en París y había admirado sinceramente su pintura. Los tres (Rilke, Barrès y Zuloaga) tuvieron como gran referencia estética la pintura del Greco. Pero el Toledo de Rilke —más acorde en esto con El Greco— es la ciudad de los ángeles. La gran importancia que Ignacio Zuloaga concedió en sus *toledos* al motivo temático del puente (análoga a la que Rilke introdujo en su poesía tras su viaje español) tiene distinto significado. La propuesta simbólica de Zuloaga parece ser la de una entrada mitológica; la de Rilke, de una salida mística. Dos pasos sucesivos en el proceso de caracterización trascendente de la ciudad, vista como soporte, pero también, como activadora de la historia. Toledo como símbolo y como metáfora. Ambas posturas ideales implican siempre dos partes, niveles o regiones que actúan: en el símbolo, una de las partes busca, desea, persigue a la otra; en la metáfora, una parte reemplaza,

sustituye y, en definitiva, usurpa a la otra. El símbolo del puente en Zuloaga no llega a tener el riquísimo contenido poético de los puentes de Rilke, que suponen siempre un paso místico entre dos dimensiones (una al menos, angélica). En el pintor, el puente conduce a la ciudad, permite el acceso a ella, la hace, en definitiva, posible; el puente abre el misterio de Toledo. Por el contrario, Rilke ve el puente como salida de la ciudad; el puente, para él, conduce desde la ciudad a los misterios.

5. LA INICIACIÓN TOLEDANA: ROVINSKY

La dimensión religiosa aparece muy poco —casi nada— en las *visiones* plásticas de Toledo, a pesar de la presencia dominante de los edificios religiosos. A mi recuerdo viene ahora el *Toledo* de Sergéi Rovinsky, una procesión extraña y de simbología complicada en la que la ciudad queda en un fondo de referencia neutra. El pintor regaló su obra al cabildo de la catedral de Toledo y en este templo se conserva. Sobre el mismo tema, el propio artista abrió un grabado litográfico, que se usó en el protocolo del acto de entrega de la donación, el día 21 de abril de 1935. Conservo un ejemplar de ese grabado, que es rarísimo.

El tema de la obra es la exaltación y triunfo de la cruz. En el centro del cuadro, anclada en la cumbre de uno de los cerros fronteros a la ciudad, Rovinsky ha diseñado una cruz formalmente interesante, pero de tan excesiva robustez que resulta discordante; toda la composición general, que es buena, se resiente de ello. La imagen de Toledo —que ocupa toda la parte superior— sugiere una fría ciudad de pesadilla, más cercana al surrealismo que al análisis de la realidad. En la zona inferior del cuadro, una procesión de clérigos se dirige hacia la cruz y, en parte, la rodea: unos acólitos, con nueve *mangas* y dos largos candelabros, preceden a un grupo de canónigos a los que sigue el arzobispo (con mitra y báculo y en actitud de bendecir) acompañado por dos de sus fámulos. En primer plano, diez personajes toledanos asisten como espectadores al paso de la procesión, aunque sólo el primero y el penúltimo de ellos observan con atención; los demás están distraídos. La cabeza que aparece en el segundo lugar de este grupo podría ser un autorretrato de Rovinsky.

La estética del pintor en esos años —y no sólo en sus representaciones de Toledo— anticipa planteamientos surreales (esto es, sobrerrealistas, que superan o trascien-

Sergéi Rovinsky, *El triunfo de la cruz* (litografía), 1935, colección del autor, Toledo.

den la realidad). Esa trascendencia podría incidir sobre el sentido religioso de esta obra; pero tenemos la impresión de que se trata de una intuición equívoca. En particular, la procesión nos sugiere la idea de que, con ella, no se alude a una ascensión mística sino iniciática: todo, en efecto, evoca el ritmo ascendente y jerárquico de las iniciaciones. No estamos ante una religiosidad que anhela la trascendencia sino ante una búsqueda de la prodigiosa energía espiritual que la ciudad encierra. El objetivo final sería el hallazgo del misterioso “secreto” que da sentido a esa energía. Todo en el cuadro parece evidenciarlo: la cruz. Queda bien claro el medio que resulta esencial en todos los procesos iniciáticos: la ascensión; ello conduce a soluciones plásticas en las que sobresalen las estructuras cónicas o piramidales.

La procesión tiene, además, una estructura compositiva que recuerda la de las calles de la ciudad: tortuosas y con fuertes pendientes. Estaríamos así ante una doble simbología cuyo alcance final se nos escapa. Mas, queda claro que la ciudad conforma caracteres humanos (*tipos*) y es conformada por ellos. La inevitable cerrazón topográfica de Toledo tenía su trasunto social en una tipología abigarrada y pintoresca, ciertamente admirable; a los rasgos derivados del provincianismo se sumaban los del reducido espacio vital, y se generaban reacciones, a

la vez, irónicas y desdeñosas. La abundancia de *tipos* era desmesurada y ésta es otra de las riquezas mitológicas que se han ido perdiendo después de la guerra civil. Rovinsky ha incorporado a su procesión a varios tipos toledanos de la época; a algunos, hemos llegado a conocerlos. Con ello, parece confirmar que existe, si no una alianza, un entendimiento misterioso entre la ciudad y sus habitantes (o, al menos, algunos de ellos, los verdaderos *tipos*).

6. UNA VISIÓN CONVENCIONAL: BENJAMÍN PALENCIA

En 1943 la ciudad de Toledo mantenía aún en España una enorme popularidad postbélica. En ese año, Benjamín Palencia pintó su *vista* panorámica de Toledo y ganó con ella la primera medalla en la Exposición nacional de Bellas Artes. La obra se expuso algunos años —los de su funcionamiento— en el pequeño museo de arte contemporáneo de Toledo y se conserva ahora en el museo Reina Sofía.

La *vista* tiene innegables valores pictóricos: un cielo muy trabajado y vistoso (aunque efectista), un colorido variado y agradable, de tonos templados y suaves, y una composición inteligente. Tiene, además, una factura suelta y relajada, que, en apariencia, le hace “más moder-

Benjamín Palencia, *Toledo*, 1943, Museo Reina Sofía, Madrid.



no” que otros *toledos* de la época, como los de Enrique Vera, que nos parecen, sin embargo, de mayor calidad. El artista ha prescindido posiblemente de prejuicios teóricos para intentar la normalización o habituación del mito toledano. Para ello, plantea la representación de la ciudad como una entidad plástica, reduciendo en todo lo posible su prestigioso lastre cultural. La intención —buena en sí misma— era, sin embargo, innecesariamente limitadora. Y el resultado final es limitado. No se trata de una obra “típica”, ni costumbrista; pero resulta seguidora (y con bastante fidelidad) de un modelo convencional, muy persistente, en el que se repiten unas referencias de eficacia segura: algo del caserío derramado en su cerro, la torre de la catedral, el alcázar desmochado, un colorido amable, una disposición (en lo posible) simétrica. El pintor ha prescindido, sin embargo, del río, eligiendo un punto de mira desde el que resulta inaccesible; este sacrificio resulta original.

Benjamín Palencia, pintor de grandes recursos y de sorprendentes intuiciones, era un artista habilidoso, con gracia para asimilar y reflejar “modernidades”. Podemos preguntarnos si en su *Toledo* de 1943 se planteaba algún tipo de renovación en la representación plástica de la ciudad o si, simplemente, procuraba acomodar su imagen —entonces muy emotiva— a los gustos y a las limitaciones que podían sospecharse en un jurado de la

Nacional. El pintor conocía bien la morfología de la ciudad; la había contemplado mucho. No sé con qué nivel de simpatía. Porque su *Toledo* me parece anodino, pintado sin entusiasmo y sin cordialidad, con más voluntad que ímpetu; una *visión* poco sincera, es decir, poco *visión*.

Una de las impresiones más rotundas que suele producirnos la contemplación de Toledo es la de una enorme complejidad a la que da sentido unitario una inexplicable armonía. Esta misteriosa cualidad superadora es lo que muchos han llamado “el secreto” de la ciudad. Que no se alcanza en este cuadro, donde el detalle urbano prevalece. Lo que, en realidad, ha hecho Benjamín Palencia es un *retrato* de Toledo, en el que la ciudad es motivo o pretexto del arte, pero sin que el artista llegue a sentir frente a ella una imperiosa necesidad expresiva. Algo similar le había ocurrido con una obra anterior, *Toledo de noche*, de 1930, en el mismo museo. Aunque más ambicioso que el de 1943, *Toledo de noche* —muy cercano a la estética surrealista— no pasa de ser un ensayo con el que su autor pretendía ejercitar un vanguardismo aprendido. La obra, vistosa y hábil, ni nos sorprende ni nos emociona.

Toledo (1943), cuadro de grandes dimensiones, apabulla por lo grandón y fosilizado; me ha parecido siempre un *toledón* aburrido y triste. Su objetivo fue agradar

—y lo logró, sin duda— a unos espectadores que se presumían mediocres. Por eso mismo, el pintor ha aceptado escasos riesgos. Su buena factura produce una cierta sensación de modernidad, pero contenida, discreta. Tal vez, en su momento, emocionó; pero no es obra emocionante. La reducción y simplificación de las formas, hecha con intención expresiva, que trataba de introducir en la pintura de paisaje elementos irónicos o incitar al contemplador a un regocijo de la imaginación, se han hecho aquí con cautela. Ese camino, que luego muchos siguieron sin ella, me ha parecido menos fecundo que el de la franca deformación expresionista.

7. LA ENERGÍA INTERNA DEL MITO: RAFAEL CANOGAR

La moda informalista —que, afortunadamente, duró poco— tuvo en el arte español efectos benéficos. Significó lo mismo que la dinamita para ciertas puertas que no se pueden abrir: logró encontrar salidas. Lo mejor del informalismo no fue lo que él mismo hizo sino lo que permitió.

En 1960 pintó Rafael Canogar su gran *Toledo* informalista, que se muestra en el museo de arte abstracto español de Cuenca. Tenía el pintor veinticuatro años y un formidable talento expresivo. Este gran buscador de equilibrios ha ejercitado desde su juventud una práctica inteligente del arte. Al buscar el equilibrio estético —la estabilidad— de una concepción artística hay muchas veces que desequilibrar lo que sólo en apariencia estaba equilibrado. Esta labor se debe más a la inteligencia creadora que a la imaginación, que siempre es anterior a este proceso. No basta con innovar: un creador es mucho más que un innovador. Éste, puede serlo sin salir del ámbito de lo estrictamente combinatorio; el creador es siempre más: por supuesto que innova, pero, además, descubre.

La obra, a mi entender, ha envejecido muy poco; más bien, nada, lo que resulta extraño teniendo en cuenta su decidida filiación de escuela. Extraño y gratificante: su aportación ideológica y morfológica a la iconografía mítica de Toledo sigue siendo valiosa. Canogar no hizo su *Toledo* para que gustase; tampoco, creo, para sorprender con él y es posible que ni siquiera para provocar. De acuerdo con los postulados de su estética de entonces, el pintor quiso ensayar una propuesta de explicación global del mito toledano. La obra no admite la proposición

“así es Toledo”, pero sí, desde luego, esta otra: “esto es Toledo”. Canogar no parecía interesado en saber “cómo es Toledo”, sino, más bien, pretendía dar respuesta a tres preguntas sustanciales: “¿qué es Toledo?”, “¿cuál es su realidad?”, “¿cuál es su esencia?” Estamos, pues, ante la representación de una metáfora, que admite muchos grados de discrepancia y complacencia; pero, en cualquier caso, el ensayo del pintor se ha realizado con éxito.

Al tratarse de una obra informalista, cualquier alusión a un parecido formal o a una evocación de formas está fuera de lugar; hay que buscar únicamente sugerencias y estímulos. Las referencias son mínimas y nada rigurosas: ¿la torre de la catedral, el alcázar? Estamos ante un Toledo impetuoso, en clara alusión geológica, pero también astronómica. La obra expresa muy bien el juvenil vulcanismo de su autor, que estaba ya presin-



Rafael Canogar, *Toledo*, 1960, Fundación Juan March, Cuenca.

tiendo dramáticas concreciones plásticas. El *Toledo* de Canogar parece una entidad sideral, independiente y liberada de todo, incluso de su forma. El gran acierto del pintor —y, posiblemente, el mayor logro de la obra— fue conseguir esa impresión, rotunda y clara, de unidad y de unicidad, que hace posible que ese aparejo informal pueda ser adecuado a Toledo y nos resulte difícil —a pesar de su extremada generalidad abstracta— ponerlo en relación con otras ciudades. Lo que un contemplador atento debe buscar aquí no es parecido ni verosimilitud; lo importante de esta obra es la grandeza y la finura de la intuición, y la valentía expresiva. Un Toledo poético, pura metáfora representada.

Nos enfrentamos a un caos germinal y expansivo, pero en el que ya subyace un orden. La roca y la ciudad están integradas, forman una sola entidad: el ser de la ciudad, su esencia, coincide con el del peñón; no es derivado sino consustancial. Esta condición nos permite ir más lejos: el destino de Toledo coincide con el de su peña; no habrá ciudad si no hay roca. No es un destino histórico, sino, más bien, cósmico. El mito tiene otra dimensión: se están rozando realidades absolutas. El pintor ha prescindido de prejuicios históricos y culturales y ha orillado todo lo que en el mito resulta prestigioso. Sólo le importa la energía interna, la explosión de belleza que es Toledo. Ha rechazado al tiempo y ha dado a la representación metafórica de la ciudad una instantaneidad permanente; lo que equivale a una intemporalidad espléndida.

8. EL TIEMPO ROTO: FARRERAS

Todavía más adelante en el proceso de desvinculación temporal de la imagen de Toledo llegó, en 1964, Francisco Ferreras. Su gran *collage* mural, que tuvo en

su momento notable aceptación, ha sido después poco recordado. La obra formaba parte de uno de los dos restaurantes (el llamado “Toledo”) del pabellón de España en la Feria internacional de Nueva York de 1964. Una vez acabada la feria, el pabellón español —o una parte significativa de él, y con ella el mural— fue trasladado a la ciudad de San Luis, Missouri. Y allí debe de estar el gran *Toledo* de Ferreras. Que, desde luego, yo no he visto sino reproducido. Me atengo para acercarme a su *visión* a la espléndida maqueta que el artista presentó a los organizadores del pabellón, conservada ahora en el museo de arte contemporáneo español de la Fundación Juan March, en Palma de Mallorca; la maqueta es una obra excelente, muy bien ejecutada en formato mediano.

Se ha tenido el acierto de colocar la obra, que es en mi opinión una de las mejores piezas del museo, en la pared frontal del hueco de la escalera que comunica los dos primeros pisos. No hay ningún otro cuadro en la pared. Estas circunstancias permiten una contemplación atenta y variada: al subir la escalera, bajándola o en el rellano de la misma. La multiplicidad de puntos de vista ayuda mucho a valorar el carácter no unívoco de esta *visión*, que sugiere, por otra parte, el presentimiento intuitivo de una unidad sustancial que, sin embargo, siempre se nos escapa y nos esquiva. La *visión*, sencillísima en apariencia, resulta poderosamente virtual e induce una grata sensación de serenidad, de armonía, de paz incluso. Yo he visto, en una de mis visitas al museo, a dos espectadores norteamericanos, padre e hijo, absortos ante esa viva realidad abstracta. Hablé con ellos; no conocían la ciudad de Toledo pero me comentaron lo que el cuadro les sugería. Comprendí que la *visión* de Ferreras inducía en ellos una adivinación, una especie de profecía.

El artista ha logrado una representación inquietante.



Francisco Ferreras, maqueta del mural *Toledo*, 1964, Fundación Juan March, Palma de Mallorca.

Porque en ella se han eliminado todas las referencias o alusiones dinámicas. Todo está quieto, inerte. Toda velocidad, incluso la que podría sugerir el agua del río, se ha anulado. Pero, la ausencia de velocidades, en un universo donde el espacio continúa teniendo sentido (y se puede, por tanto, medir), exige un tiempo infinito; esto es, un tiempo liberado de sí mismo, que se trasciende y reniega de sí: un tiempo roto. Esta es la gran metáfora, la preciosa metáfora del *Toledo* de Francisco Ferreras.

Confieso mi entusiasmo por el *Toledo* de Ferreras, atrevido, arriesgado y emocionante. Una gran idea estética muy bien desarrollada. El artista ha llevado la abstracción de la ciudad hasta extremos insólitos: un poco más y sería música. La representación sugiere serenidad y vigor en lo representado, calidades propias de la energía interna del peñón toledano. El pintor renuncia con acierto a cualquier referencia temporal (histórica): apenas se ha esbozado uno de los puentes, exquisitamente sobrio, que parece actuar sólo como una marca de garantía. (Volvemos a encontrar el motivo misterioso del puente, de simbología fascinante). Toledo es arrancado al tiempo, a la historia, a su propia consagrada belleza; se ha buscado el origen, la base, el fundamento de la ciudad mítica. Y se ha hallado en una materialización geológica de su energía. Se buscó un sinsentido —o un metasentido—, pero no un absurdo. La representación de la ciudad como una estructura que se aventura se impone por sí misma, desde su propia entidad metafórica.

Con la serena elegancia que caracteriza a toda su obra, Ferreras impone a su *Toledo* distinción y pureza; es decir, soledad. No hay ningún elemento que ayude a definir, a caracterizar o a decorar; todo es esencia, sin sombra ni acento costumbristas. El *Toledo* de Ferreras es pura metáfora, idealismo radical. La propuesta, que nació del misterio, hacia el misterio se dirige. En rigor, el *Toledo* de Ferreras se nos ofrece como una revelación: el desvelamiento de una realidad misteriosa.

Pero, ¿es acaso posible la representación plástica de una idea? Es ésta una cuestión en la que eternamente se debate la estética. Y que, apurando su idealismo, nos permite inquirir: ¿se puede representar una metáfora? Esto precisamente es lo que Canogar y Ferreras han pretendido hacer en sus *visiones* de Toledo. Ferreras reduciendo todo el arsenal representativo a solos dibujo y color; Canogar casi a sólo dibujo. En ambos casos, el resultado remite a una energía gigantesca, telúrica, más estática (pero no menos poderosa) en Ferreras, más dra-

mática en Canogar.

El *collage* de Ferreras exigió una técnica depuradísima. El artista ha dispuesto dos masas de estratos nubosos como si fuesen las alas de un inmenso animal aéreo que las extiende sobre la ciudad, creando dos sistemas de curvas —construidas delicadamente con tiras de papel encolado— que equilibran, y al tiempo enmarcan, al gran peñón toledano, representado por un elipsoide central de rotunda estabilidad. El artista se muestra muy severo en el color: marfiles, negros, ocres; algo inhabitual en las imágenes de Toledo: su intención es conseguir la concentración de las sugerencias tectónicas y acentuar el carácter telúrico del peñón. Ferreras ha intuitido con admirable lucidez que la esencialidad de Toledo tiene bases geológicas: el peñón y el encaje del río; la ciudad y todo su bagaje mítico son una consecuencia de su privilegiada geología.

Tanta serenidad inquieta; porque, además, no viene de su mano la comprensión sino el presentimiento de un misterio escondido que, a su vez, esconde. Realidad velada, misteriosa; del natural se aprovecha, apenas, un eco de la forma. En realidad, el natural se amplía: la realidad supera inmensamente a la naturaleza, la trasciende. El *Toledo* de Ferreras es plenamente místico. Por eso me parece una de las *visiones* más afortunadas: prescinde de casi todos los apoyos posibles y propone una indagación honda sobre la esencia de la ciudad, no sólo formal sino también estética. El auténtico Toledo inaprehensible y agónico, que lucha a muerte con lo temporal, está aquí rigurosamente intuitido: una ciudad siempre —a la vez— muerta y viva, en la que se produce cada día el renacimiento y la derrota de la belleza. Ferreras ha sabido mostrar mucho de lo que fue Toledo antes de serlo y mucho de lo que será cuando ya no lo sea.

9. EL SALTO DE LA GRACIA: JUAN ALCALDE

Juan Alcalde es posiblemente el único de los diez pintores elegidos cuya *visión* de Toledo recoge con naturalidad una componente irónica. En este salto metafórico, en el que la gracia del pintor vuela y voltea, la dimensión irónica se alberga sobre todo en la materialidad de la obra, un *collage* de gran formato en el que se utilizan telas de poca vistosidad pero de lujoso efecto. La sugeridora gracia del trazo, propia de su estilo, se sustituye aquí por una alegre distribución de recortes de tela que genera una dulce ilusión perspectiva. Juan Alcalde,

Juan Alcalde, *Toledo*, propiedad del artista, Madrid.[]



que ha disfrutado y ejercido el privilegio artístico de saber conjugar, con delicada discreción, el sufrimiento y la alegría, ha creado un *Toledo* feliz, un escenario para prodigios y magias de la fantasía, un *Toledo* de ensueño para vivir en él la vida de los cuentos. En realidad, Alcalde, al expresar de esta manera su *visión* de Toledo, nos ha contado un bellissimo cuento; algo que, con Toledo, han hecho pocos, casi nadie.

El dibujo somero —aunque enérgico— debido a los contornos de los trozos de tela, y, sobre todo, su colorido, construyen la ciudad. La arbitrariedad y el atrevimiento cromáticos, que tienen una función provocadora pero también irónica (con una ironía que no abandona nunca la ternura), pretenden liberar a la imagen artística de su modelo natural; aunque sólo lo logran a medias: la carga icónica y cultural del modelo es tan grande que el mito toledano se acomoda de nuevo en lo que parecía independizarse de él. Tal vez debido a la potencia ancestral del mito que recoge, no sea posible apreciar en ésta el apacible humorismo que suele caracterizar a las obras de Alcalde.

En un pintor tan experimentado y sabio como éste es difícil suponer excesiva ingenuidad; lo que inunda y da sentido a su *visión* es la ternura, una enorme ternura, por la vida y las cosas. El *Toledo* de Alcalde es la ciudad de los cuentos fantásticos, una ciudad fantástica en cuya percepción y expresión el artista ha derrochado fantasía. Lo que en otros hubiera sido disparate es en Alcalde libertad creadora, intuición de esencias, verdad. Nos ha mostrado un Toledo que existe (uno más de los muchos Toledos reales) y que no es fácil descubrir. Juan Alcalde, sumergido en el misterio de Toledo, ha realizado un auténtico viaje lírico en busca de la esencia de la ciudad. Y ha acabado encontrándola.

La *visión* de Toledo de Juan Alcalde encaja con naturalidad en su *visión del mundo*. La fantasía del artista nada tiene que ver con prestidigitación exhibidora, nada con truculencia o con engaño. Alcalde, gran pintor de toreros anónimos y de conmovedoras escenas taurinas, se ha puesto muchas veces el mundo por montera. Aquí, toro y montera son Toledo. Y el artista, en un desplante de vitalidad y valentía, ha logrado llevar a este toro tan toreado a unos terrenos sorprendentes. Todo aquel que contemple esta ciudad de trapo no podrá refugiarse en querencias. El gran viaje que para un espectador implica el arte grande es siempre de alta mar, no de bajura. A esos terrenos de la vida y la muerte, del sueño y del amor —que son los de los cuentos—, nos lleva Juan Alcalde con su eterna sonrisa de niño. El artista, que tantas veces se ha “reído del mundo” para sobrevivir a sus dolores, da en esta obra un nuevo salto de la gracia. La suya. Y ofrece, generoso, para la nuestra, un hermosísimo juguete.

10. TRIUNFO Y DERROTA DEL RÍO: CARRALERO

José Sánchez-Carralero es pintor de gran potencia y enorme poderío: la potencia se manifiesta en la concepción del hecho artístico; el poderío, en su ejecución. Es un pintor muy atrevido, porque trabaja con una serena seguridad, debida a sus dotes de dibujante y colorista, pero también a su aguda inteligencia creadora. En 1992 ganó el premio BMW de pintura con una vista de *Toledo desde el puente de san Martín*, un lienzo de gran formato y técnica mixta que ofrece una *visión* selectiva de la ciudad.

Como es habitual en la pintura de Carralero, la composición del cuadro es excelente. Y muy llamativa. Hay

en él tres protagonismos señalados: el del puente, el del río y el del peñón (sobre el que parece cabalgar una cadena o procesión de edificios encabezada por la iglesia de san Juan de los Reyes). Otras dos zonas del cuadro sirven para enmarcarlo pictóricamente: en la parte superior, un cielo duro y tormentoso rige la luz de toda la obra; en la inferior, una alusión muy suelta a los cerros de la ribera izquierda del río, desde donde, en rigor, se ha tomado la *vista*.

La energía cromática y compositiva de la obra induce en ella un dramatismo que alcanza casi la violencia: una hermosísima violencia como medio para aprehender (conquistándola) una realidad escurridiza y que, de tan enormemente repetida, podría haber dado lugar a una representación blanda y almibarada. La *visión* de Carralero es opulenta y generosa, derrochadora. No conmueve, derrota. Al mirar este cuadro, el espectador disfruta sobre todo con la “pintura”, con lo que es forma, materia y color. Toledo (la *visión* de Toledo) pasa a ser secundaria, pretexto ilustre para un alarde plástico. Lo que sobresale en esta visión toledana no es tanto la insinuación sugestiva de la ciudad como la rotunda y jubilosa afirmación de la pintura.

Todo resulta vigoroso. Carralero simplifica *visiones* prestigiosas, como la de Zuloaga, e intensifica el trazo, el color y la soltura de la forma para aumentar la expresividad de lo representado. Aun compartiendo el vigor general, la perspectiva es armoniosa. Ante Toledo se crea un hueco gigantesco y diáfano que acoge a una atmósfera transparente y activa. La ciudad aparece como testigo —dando fe— del milagro del torno del Tajo. El río aísla, conforma y defiende a la ciudad; la abraza. El puente templea al río (un puente en el que parecen haberse quedado pegados los rayos del sol): lo que se construyó como una servidumbre para el paso señorea ahora el imperio del agua; el Tajo, que venía impetuoso, pasa bajo los arcos y parece como si el puente de san Martín se lo tragase.

En las dos grandes abstracciones toledanas de Canogar y de Ferreras impresiona la energía interna que sugieren las obras, que representa metafóricamente la de la ciudad; es una energía de carácter tectónico. La energía que se manifiesta en los *toledos* de Zuloaga y Carralero es más externa y accidental; se refiere más a la geometría y a la fuerza aisladora y conservadora del río (también, en definitiva, de condición geométrica). Carralero, que es un pintor apasionado, ha sabido entender y expresar la pasión que subyace en Toledo, por debajo y por encima de su historia, pasión de sitio, de lugar, de topografía. Toledo, una vez más pero con singular originalidad ahora, aparece engendrado por la propia naturaleza. La *visión* de Carralero, en la que el pintor manifiesta su gozo de serlo, vuelve a probar la inagotable fertilidad plástica de Toledo, que debería haberse gastado ya, después de tan innumerables ensayos de representación, pero que resulta ser inmune al desgaste.



José Sánchez-Carralero, *Toledo desde el puente de san Martín*, 1992, VII premio BMW, Madrid.