

VNIVERSITAT Æ VALÈNCIA

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
Departamento de Filosofía, Metafísica y Teoría del Conocimiento,
Lógica y Filosofía de la Ciencia y Filosofía Moral
Unidad Docente de Filosofía Moral y Política



**El paisaje en la pintura costumbrista valenciana
de finales del siglo XIX:
estudio y catalogación de la obra de
Luis Beut Lluch (1873-1929)**

TESIS DOCTORAL
en *Doctorado en Ética y Democracia*

Dirigida por:
Prof. Dr. D. Francisco ARENAS DOLZ

Presentada por:
José Emilio SILVAJE APARISI

Valencia 2016

Con el informe favorable del director de la tesis doctoral,

A handwritten signature in blue ink, reading "Francisco Arenas Dolz". The signature is written in a cursive, flowing style with a prominent initial 'F' and 'A'.

Francisco Arenas Dolz

A mis queridos padres,
a mi futura esposa
...mis tres “pilares”

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer al Dr. D. Francisco Arenas Dolz – director de la presente tesis doctoral – por su magnífico trabajo y sus certeras orientaciones, pues ellas allanaron el camino en el desarrollo de esta investigación; a quien también, junto a su labor de director, quiero darle las gracias por haber puesto interés en el tema elegido y su confianza en mi persona. No puedo dejar de dar las gracias a su esposa, Anna, puesto que la dedicación de los directores de tesis y la pasión investigadora de sus pupilos, acaba mermando tiempo familiar y aportando cansancios ajenos. A ambos, les felicito por el inminente nacimiento de su primera hija.

Además, agradezco sinceramente la labor de la Unidad Docente de Filosofía Moral y Política de la Universitat de València; especialmente, a Adela Cortina y Jesús Conill, por su trayectoria vital y su labor intelectual, tan implicada en la construcción de una sociedad más ética y crítica. De igual modo, doy la gracias a los profesores del Máster de Ética y Democracia.

Quiero, también, agradecer y reconocer el esfuerzo – casi secular – que los descendientes de Luis Beut Lluch han dedicado a conservar su legado y, en lo que a esta tesis se refiere, por haberme permitido catalogar su archivo y obra gráfica. Al mismo tiempo, doy las gracias a todos aquellos que me han abierto sus casas para fotografiar y catalogar algunas de las obras de sus colecciones privadas.

En este sentido, quiero reconocer públicamente los esfuerzos que, desde las instituciones públicas y las entidades privadas, se han venido realizando para conservar los testimonios y legados de un pasado – no muy lejano – cargado de historia y fatigas. Entre ellos, es necesario mencionar la labor indiscutible del *Archivo Histórico Nacional* de Madrid, los Archivos Históricos Municipales de Valencia (Palacio de Cervelló), Requena y Madrid, la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* de Valencia, la *Escuela de Artesanos de Valencia*, la *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu* (San Miguel de los Reyes)

y el *Ateneo Mercantil* de Valencia. Y, en estas instituciones, mi agradecimiento a todos los funcionarios que con tanta paciencia y dedicación realizan su trabajo, ¡tan valioso y tan poco reconocido!.

Las gracias también, a diversos anticuarios y galerías de arte de la ciudad de Valencia, por sus orientaciones y colaboraciones.

Y, finalmente, a todos los que de algún modo me han ayudado con sus consejos y sus datos... pero, también, con su paciencia y silencio.

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos.....	I
Abreviaturas utilizadas.....	V
Introducción.....	1

PRIMERA PARTE. APROXIMACIÓN A LA VIDA Y OBRA DE LUIS BEUT LLUCH

Capítulo 1. Aproximación al siglo XIX: historia, cultura y sociedad

1.1. Antecedentes: la <i>Guerra de la independencia</i> española.....	9
1.2. La batalla contra las tropas napoleónicas en Valencia.....	11
1.3. El contexto político nacional (1833-1876).....	14
1.3.1. Isabel de Borbón: Regencias y Reinado (1833-1868).....	14
1.3.2. La <i>Primera República</i> y la <i>Restauración borbónica</i>	15
1.4. La transformación urbana y cultural de Valencia.....	16
1.5. Un nuevo siglo de oro.....	21
1.6. Valencia y la nueva sensibilidad de la pintura.....	24

Capítulo 2. Orígenes familiares

2.1. Nacimiento.....	27
2.2. Linaje paterno.....	28
2.3. Linaje materno.....	29
2.4. La economía de los Beut-Lluch.....	31
2.4.1. Los Beut Bonet: el arte de la seda.....	31
2.4.2. La sociedad Beut y compañía.....	32
2.4.3. La herencia de don Pascual Beut y el trabajo personal	33
2.4.4. Bienes y legados de los Lluch-Diana.....	34
2.5. Requena: un lugar para la inspiración.....	35

Capítulo 3. Formación académica y artística

3.1. Primeros estudios y la <i>Real Academia de San Carlos</i>	39
3.2. El estudio de Agrasot y el estilo de Beut.....	44
3.2.1. El maestro Agrasot.....	44
3.2.2. El estilo de Beut.....	47

Capítulo 4. Desarrollo artístico y vital

4.1. La <i>Exposición Artística, Industrial y Agrícola</i> (1894).....	51
4.2. <i>La Odalisca</i> (1895).....	51
4.3. Barcelona y las exposiciones de Bellas Artes (1896 y 1898).....	54
4.3.1. Exposición Nacional de Barcelona de 1896.....	54
4.3.2. Exposición Nacional de Barcelona de 1898.....	55
4.4. El Palacete de don José de Ayora	57
4.5. <i>La Vendimia</i> , 1904.....	61
4.6. La Exposición regional de Valencia de 1909.....	62
4.7. <i>Vistiéndose para el carnaval</i> , 1912.....	67
4.8. La <i>Primera Guerra Europea</i> y Mario de la Mata (1914).....	72
4.9. El III Centenario de la muerte de Cervantes (1916).....	81
4.10. La última década de Beut (1919-1929).....	83

SEGUNDA PARTE. EL PAISAJE Y EL COSTUMBRISMO VALENCIANO

Capítulo 5. Acercamiento al concepto paisaje

5.1. Belleza, naturaleza y paisaje.....	91
5.2. El paisaje en los académicos de <i>San Fernando</i> de Madrid.....	97
5.2.1. Nicolás Gato de Lema.....	97
5.2.2. Carlos de Haes y Federico de Madrazo.....	99
5.2.3. Vicente Palmaroli.....	101

5.2.4. Muñoz Degrain.....	102
5.2.5. Manuel Domínguez.....	103
5.2.6. Francisco Silvela y de le Vielleuze.....	103
5.2.7. Luis Menéndez Pidal.....	104
5.2.8. Joaquín Sorolla y Bastida.....	106
5.2.9. Cecilio Plá.....	109
5.2.10. Rafael Doménech Gallissà.....	110
5.3. La generación del 98 y de 1914.....	110
5.3.1. Azorín.....	111
5.3.2. Unamuno.....	112
5.3.3. Machado.....	113
5.3.4. Ortega y Gasset.....	116
5.3.5. Blasco Ibáñez.....	118

Capítulo 6. Beut y el paisaje costumbrista valenciano

6.1. Raíces formales y temáticas de la pintura de Beut.....	121
6.1.1. Realismo y <i>plein air</i>	121
6.1.2. <i>Macchiaioli</i>	122
6.1.3. La escuela de Barbizon.....	124
6.2. El paisaje costumbrista de Beut: clasificación temática.....	125
6.2.1. La huerta valenciana.....	128
6.2.2. El campo y las zonas vitivinícolas.....	139
6.2.3. El jardín y los patios.....	148
6.2.4. La playa.....	156

TERCERA PARTE. CATALOGACIÓN DE LA OBRA DE BEUT

Unas palabras al catálogo.....	163
--------------------------------	-----

Capítulo 7. Dibujo.....	165
--------------------------------	------------

Capítulo 8. Pintura.....	243
Capítulo 9. Artes decorativas.....	502
CONCLUSIONES.....	517
BIBLIOGRAFÍA.....	527
ANEXO I.....	543

ABREVIATURAS UTILIZADAS

A.L.B.	Archivo Luis Beut
A.	Acuarela
c.	<i>circa</i>
C.	Carboncillo
Ce.	Cerámica
La.	Lápiz
L.	Lienzo
R.A.B.A.S.F.	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
T.	Tabla
Ti.	Tinta
P.	Papel

L. Beitz

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral recoge la investigación en el campo de la estética de uno de los periodos históricos y artísticos más interesantes de la pintura levantina de finales del siglo XIX. Como paso previo a presentar los objetivos, la metodología y el contenido, debemos justificar la presentación de esta investigación en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación y no en otra facultad más vinculada con las artes y la historia. Teniendo en cuenta que, temporalmente, nuestra investigación se inicia al descubrir la figura de un pintor que, a pesar de la calidad de sus obras y el reconocimiento de sus contemporáneos, no era conocido por el público en las cercanías del 150 aniversario de su nacimiento.

El motivo fundamental por el que presentamos esta tesis en la Unidad Docente de Filosofía Moral y Política, en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, de la Universitat de València, es el enfoque filosófico que guiará el análisis de una época, unos artistas y unas obras pictóricas desde la perspectiva del tratamiento del concepto paisaje. Desde esta visión, se intentará demostrar cómo un planteamiento tan intelectual y abstracto como este acaba plasmándose de manera tan explícita en la obra de arte y, además, influye de manera tan decisiva en el modo que varias generaciones de un mismo país – incluso en varios al mismo tiempo – acaban teniendo en su misma forma de vivir.

El objeto de nuestro estudio se centra en el concepto de paisaje que durante el siglo XIX tienen los pintores costumbristas de la zona del Levante español, sobre todo, los pintores valencianos. Para mostrar esa correlación entre el concepto intelectual y obra plástica, tomaremos como ejemplo las obras del pintor valenciano Luis Beut Lluç (1893-1929), alumno de Agrasot, amigo de Pinazo y contemporáneo de Sorolla, Fillol o Plá.

Las partes de nuestra investigación se corresponden fundamentalmente con las partes de esta tesis, aunque hemos sistematizado el contenido para ofrecer una visión global y académica.

En la primera parte, desarrollamos los principales acontecimientos que marcaron contexto histórico, social y económico en el que transcurren las vidas de los ciudadanos en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente los hechos que afectan más directamente al Levante. No podemos soslayar la importancia que estos acontecimientos tuvieron para la pintura y la acogida que tuvo el costumbrismo tanto en los pintores como en los ciudadanos, por ello, detenernos en las guerras napoleónicas o el reinado de Isabel II, nos mostrará el sustrato social en que el viven aquellos pintores.

Por tanto, para entender la pintura de género será vital descubrir la importancia que durante el Romanticismo se concedió a las regiones, o apreciar que un siglo de cambios políticos, luchas y guerras genera la idealización de tiempos pasados que explican el fervor por los cuadros de historia de unos ciudadanos sedientos de modelos para sentirse identificados.

Desde estas premisas contextuales, analizaremos la vida y obra de Beut – con los principales hitos personales – mostrando las conclusiones de la exhaustiva investigación en la que nos embarcamos con muy pocos datos iniciales. Bien poco había escrito en diccionarios o en la prensa de la época, al menos aparentemente; pero, una vez trazadas unas líneas generales de investigación, y analizando los catálogos de las principales exposiciones nacionales, los eventos festivos y artísticos de Valencia, junto con concienzudas sesiones en los archivos de sus descendientes, entendimos que, con algo de intuición, podríamos descubrir cosas interesantes.

Y así, creemos haberlo demostrado con esta investigación, por la que hemos conseguido descubrir casi doscientas obras en diversas colecciones privadas y museísticas, tanto nacionales como internacionales. Junto con ello, hemos visto la influencia ejercida en los pintores valencianos de artistas del nivel de Goya o Fortuny, debido al impacto de su pintura o a la amistad personal con ellos. Incluso, hemos podido conocer la influencia que coleccionistas del nivel de don Mario de la Mata ejercían en el fomento y desarrollo de la pintura.

Para la obtención de datos personales, anécdotas o imágenes de sus obras, hemos registrado y catalogado archivos familiares – como ha sido el caso del *Archivo Luis Beut*, que se ha creado con motivo de esta investigación – que nunca habían sido estudiados: además, debemos tener en cuenta que, hasta el 2014, no se había realizado ninguna investigación sobre Beut, por lo que encontrar datos después de cien años – con guerras, incendios y riadas por en medio – se nos hacía más complicado.

En esa realidad histórica, se desarrolla el origen del concepto de paisaje que estudiaremos, en la segunda parte de esta tesis, mediante un bosquejo de su genealogía y los momentos principales en su conceptualización hasta nuestros días. Para ello, necesitamos conocer qué dijeron los principales intelectuales del momento; por ello hemos buscado en los archivos de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, de Madrid, en aras de conocer los planteamientos sostenidos por los académicos en sus discursos de ingreso público, seleccionando los que por fecha o temática se cruzaban con nuestra problemática.

Pero, por otro lado, no podemos entender el mundo de las Bellas Artes de manera tan sesgada que restringiéramos su alcance sólo a las artes plásticas, sino que la literatura o la música del momento también se hacen eco de estas sensibilidades. Así recorreremos las ideas de destacadas personalidades como Blasco Ibáñez, Unamuno o Azorín; incluso, deberemos tener en cuenta a quienes abordan estas cuestiones desde perspectivas filosóficas como Ortega y Gasset.

Pero, nuestro planteamiento quiere demostrar que este discurso oral y escrito fue asumido por los representantes de la pintura de finales del siglo XIX en Valencia; aunque podría extenderse también a otras escuelas, sobre todo la sevillana. Por ello, buscaremos en la obra gráfica de Luis Beut, tratando de identificar qué temas costumbristas aborda y cuáles son las influencias que recibe.

La catalogación que presentamos de la obra de Beut – tercera parte de esta tesis – ha ido ampliándose a medida que avanzábamos en el tiempo, pues hemos descubierto nuevas localizaciones y personas

entre las que puede haber obra suya. En 2013, comenzamos a elaborar una compilación de fotografías de la obra de Beut que nos permitió en 2014 consolidar un catálogo en el que agrupábamos por temáticas las obras recopiladas; pero, necesitábamos dar un paso más para establecer el perfil del autor y su trayectoria vital que consistía en una ordenación cronológica, aunque, en algunos casos, sólo pudiera ser de manera aproximada.

Ello lo hemos podido realizar teniendo en cuenta las obras presentadas a concursos y por las que obtenía premios, por la publicación en revistas de sus obras, comentarios en la prensa, coincidencia de grandes eventos – como la Exposición Regional Valenciana de 1909 – y alguna, aunque escasa, reseña en estudios, como lo fue la magnífica obra de TEMPLE o el diccionario del Barón de ALCAHALÍ. Hemos tenido también en cuenta, para fechar las obras, las temáticas y producción de los pintores contemporáneos de Beut; sobre todo, los de su maestro Joaquín Agrasot o los de sus contemporáneos.

Por otro lado, entrar tan de lleno en el estudio de la obra y cronología de un artista, nos ha llevado a conocer las relaciones personales, familiares y artísticas de la persona que se esconde detrás del artista. Ello ha permitido que conociéramos la vinculación entre artistas de la misma época, intuir los intereses compartidos, las estéticas preferidas e, incluso, la obligatoriedad de repetir constantemente obras debido a los encargos de los marchantes. Es decir, que la figura de Beut ya no sólo la estudiamos desde la faceta de pintor, sino que también la conocemos en su condición de ciudadano que tiene unos compromisos sociales y éticos.

Esa idea cierra de nuevo el ciclo por el cual intentábamos justificar una catalogación pictórica en el ámbito filosófico, ya que, en esos índices artísticos, encontramos reflejadas sus ideas profundas sobre el ser humano, la historia, la función política, el trabajo, la visión del paisaje, etc. Además, la perspectiva gráfica de las obras de artes puede ser, como mínimo, igual de elocuente que un discurso bien trazado. Pero en esta tarea de descubrir el pensamiento latente en la obra de arte, no todas las épocas son igual de significativas; sino que los siglos XVIII y XIX expresan con mayor evidencia los acontecimientos y sentimientos que provocaron en el artista la

necesidad de plasmarlo con sus pinceles.

La bibliografía de la que nos hemos servido para construir este discurso abarca no sólo diversos ámbitos de acercamiento, sino también diversas épocas de los últimos cuatro siglos; y, hemos tenido un interés especial en el estudio de las fuentes contemporáneas y originales del ámbito al que nos hemos circunscrito.

Como Anexo 1, hemos incluido el índice completo de la obra de Beut ordenado cronológicamente.

PRIMERA PARTE

**APROXIMACIÓN A LA VIDA Y OBRA
DE LUIS BEUT LLUCH**

Capítulo 1. Aproximación al siglo XIX: historia, cultura y sociedad

*“La valenciana arrogancia
siempre ha tenido por punto
no olvidarse de Sagunto
y acordarse de Numancia.
Franceses idos á Francia,
dexadnos en nuestra ley,
que en tocando á Dios y al Rey,
á nuestras casas y hogares,
todos somos Militares,
y formamos una grey”.*¹

1.1. Antecedentes: la *Guerra de la independencia española*

A raíz de los acontecimientos políticos y sociales ocurridos en Francia, desde finales del siglo XVIII, se inicia en Europa una etapa – la Modernidad – que marcará un momento de inflexión en las estructuras sociales, políticas e ideológicas.

En 1787, con la *Revuelta de los privilegiados* comienza a romperse la división estamental propia del Antiguo Régimen y – aunque en países como Holanda, ya había surgido la burguesía como un nuevo grupo social con poder económico – es a partir de esta fecha cuando, en la vieja Europa, comienza a asentarse una división social de clases. Así pues, en 1789, al quedar constituida la Asamblea Nacional, se inicia un periodo de diez años de intentos de cambio y diversos gobiernos que desembocaran en el Consulado y el Imperio napoleónico (1799-1815).

Será en 1804 – al ser coronado como emperador por Pío VII en *Notre Dame* de París – cuando Napoleón al poseer el poder absoluto, inicia una campaña de dominación sobre Europa que tendrá una especial fijación por Inglaterra; además, movido por su intento de dominar la Gran Bretaña, intentará derrotarla mediante estrategias y uniones que buscan bloquearla económicamente.

1 MARTÍNEZ COLOMER, 1810, p. 2.

Pero en ese bloqueo, Napoleón no contará con el apoyo de Portugal – histórico aliado británico – dando con ello motivo a la entrada, en 1808, de sus tropas en España, con la intención de luchar contra el rebelde reino de Portugal. Además, el hecho de que España y Francia hubieran unido sus fuerzas, durante el siglo XVIII, en la lucha contra los ingleses – como enemigo común de sus intereses coloniales – parecía dar legitimidad a una nueva colaboración.

Por ello, el *Tratado de Fontainebleau*, de 1807, no pareció extrañar a Godoy, ministro del rey español Carlos IV; así, el nuevo pacto hispano-francés contra los británicos, y su válido portugués, permitió que los soldados franceses – hasta el número de 65.000 – fueran ocupando las principales plazas de la Península: Burgos, Barcelona, Figueras, Pamplona, Salamanca y San Sebastián.

La multitud de uniformes franceses y el rumor de la huida de la familia real española – dado su traslado a Aranjuez – provocan una revuelta que acaba con la abdicación de Carlos IV a favor de su hijo Fernando VII. En los días 2 y 3 de mayo, de 1808, con un pueblo alarmado ante el fracaso y abandono borbónico, se producen los famosos incidentes que retratará Goya; en ellos, se recogen los incidentes que el mariscal Murat, al tratar de dispersar las protestas en callejeras, provoca el levantamiento del pueblo de Madrid.

La tenacidad e intrigas de Napoleón desembocan en las *Abdicaciones de Bayona*, por las que Fernando VII abdica en su padre, Carlos IV; quien, a su vez, abdica en Napoleón:

“He tenido a bien dar a mis amados vasallos la última prueba de mi paternal amor. Su felicidad, la tranquilidad, prosperidad, conservación e integridad de los dominios que la divina providencia tenía puestos bajo mi Gobierno, han sido durante mi reinado los únicos objetos de mis constantes desvelos. Cuantas providencias y medidas se han tomado desde mi exaltación al trono de mis augustos mayores, todas se han dirigido a tan justo fin, y no han podido dirigirse a otro. Hoy, en las extraordinarias circunstancias en que se me ha puesto y me veo, mi conciencia, mi honor y el buen nombre que debo dejar a la posteridad, exigen imperiosamente de mí que el último acto de mi Soberanía únicamente se encamine al expresado fin, a

saber, a la tranquilidad, prosperidad, seguridad e integridad de la monarquía de cuyo trono me separo, a la mayor felicidad de mis vasallos de ambos hemisferios.

Así pues, por un tratado firmado y ratificado, he cedido a mi aliado y caro amigo el Emperador de los franceses todos mis derechos sobre España e Indias; habiendo pactado que la corona de las Españas e Indias ha de ser siempre independiente e íntegra, cual ha sido y estado bajo mi soberanía, y también que nuestra sagrada religión ha de ser no solamente la dominante en España, sino también la única que ha de observarse en todos los dominios de esta monarquía. Tendréislo entendido y así lo comunicaréis a los demás consejos, a los tribunales del reino, jefes de las provincias tanto militares como civiles y eclesiásticas, y a todas las justicias de mis pueblos, a fin de que este último acto de mi soberanía sea notorio a todos en mis dominios de España e Indias, y de que conmováis y concurran a que se lleven a debido efecto las disposiciones de mi caro amigo el emperador Napoleón, dirigidas a conservar la paz, amistad y unión entre Francia y España, evitando desórdenes y movimientos populares, cuyos efectos son siempre el estrago, la desolación de las familias, y la ruina de todos.

Dado en Bayona en el palacio imperial llamado del Gobierno a 8 de mayo de 1808. Yo el Rey. Al Gobernador interino de mi consejo de Castilla”.²

Tras las sucesivas abdicaciones producidas, Napoleón acabará cediendo sus derechos dinásticos en su hermano, José Bonaparte, que se convertirá en José I de España.

1.2. La batalla contra las tropas napoleónicas en Valencia

La Valencia de 1873 – año en el que nacerá Luis Beut – todavía está marcada por estos acontecimientos históricos que, desde principios del siglo XIX, la van zarandeando entre modernidad y pasado. En estas fechas, todavía se escuchaban las historias sobre las batallas napoleónicas de labios de quienes las habían vivido y que habían sido testigos³ del exclamar de Vicente Doménech, *el Palleter*,

2 Carlos IV (1808, 20 de mayo). Abdicación. *GAZETA*, de Madrid.

3 Es un hecho llamativo que entre los personajes que plasma Sorolla en su famoso cuadro *El Palleter* no se encuentre ninguno uniformado militarmente, sino que todos sean identificados con los ropajes propios de los labradores; con ello, se

aquellas palabras que ha recogido para siempre la historia: “*un pobre palleter li declara la guerra á Napoleon: Viva Fernando VII, y muiguen els traidors*” (MARTÍNEZ COLOMER, 1810, p. 5).



J. Sorolla (1884). *El crit del palleter* (Fuente: Diputación de Valencia).

Además, Valencia deberá pagar con la sangre de los suyos las consecuencias de tales enfrentamientos; ya que, como cuenta MARTÍNEZ COLOMER (p. 22), “con objeto tan noble y cristiano se está armando [...] a la población de esta ciudad y de su vega desde los 16 hasta los 40 años”. Junto a ello, deberá asumir no sólo las pérdidas económicas que todo episodio bélico conlleva, al arriesgar las vidas de aquellos hombres y jóvenes que suponían la fuerza de trabajo de su ciudad; sino que también le provocaran terribles heridas los daños y saqueos que el avance de las tropas francesas – guiadas por el mariscal Moncey – desde Cuenca hasta Valencia, provocaran en algunas villas como Requena o Buñol.

Para gestionar la defensa de Valencia, el 25 de mayo de 1808⁴, se constituyó una *Junta Suprema* en la que se incluían representantes

indica el origen popular de la rebelión del pueblo valenciano. Sólo observamos el hábito religioso de un dominico que identifica al señalado Fray Rico, destacado por sus sermones abiertamente antinapoleónicos.

4 La arenga que supuso el *crit del palleter* se produjo unos veinte días después de los cruentos episodios de Madrid del 2 y 3 de mayo; por tanto, estaríamos hablando del 23 de mayo de 1808.

de los diversos brazos de la ciudad: eclesiásticos, caballeros, abogados, comerciantes e incluso artesanos del gremio de la seda o plateros. Los avatares por los que discurrirán los caminos de la Junta no estarán exentos de polémicas, entre las que destacarán las intrigas del canónigo Baltasar Calvo, que acabará siendo ajusticiado.

Valencia logra repeler este primer ataque de los franceses del que todavía se conservan, en 2016, signos visibles en las Torres de Quart; y que, incluso después de las restauraciones ejecutadas, han mantenido las heridas de la metralla y los cañonazos napoleónicos. Igualmente, Valencia superará un nuevo envite en 1810; a consecuencia del cual, y para evitar que pudiera servirles de refugio futuro, el 12 de marzo, se produce la demolición del Palacio Real de Valencia, en los actuales Viveros.

Pero, el 9 enero de 1812, tras varios días de asedio la ciudad, se produce una nueva ofensiva y el capitán general Blake logra la rendición de Valencia. Pocos días después – el 14 de enero – Blake toma posesión del gobierno, mientras impone multas, recluye a intelectuales universitarios y acuña moneda a costa de la fundición del frontal medieval de plata del altar de la catedral de Valencia. A ello, hay que sumar una ciudad devastada por los bombardeos, que han demolido entre otros, los edificios de la Universidad y el Palacio Arzobispal.

El final de estos episodios bélicos se irá intuyendo con el debilitamiento y retirada de las tropas francesas desde 1812; pues, Napoleón había intensificado su campaña sobre Rusia y necesitaba tropas. Por ello, la presencia de Suchet en Valencia acaba el 5 de julio de 1813.

Fernando VII firma, el 8 de diciembre de 1813, un tratado en Valençay – en donde ha estado retenido desde 1808 – por el que Napoleón lo reconoce como legítimo rey de España y las Indias. El nuevo proclamado rey abolirá la *Constitución Liberal* de 1812, poco después de su regreso a España el 22 de marzo de 1814.

Unos días después, el 14 de abril de 1814, Napoleón abdicará, en un nuevo tratado firmado en Fontainebleau, por el que se exilia en

la isla de Elba. A pesar de ello, Napoleón no acepta la pérdida de poder y lanza una última ofensiva que concluye, en 1815, con su derrota en la *Batalla de Waterloo*. De aquí, partirá a un nuevo exilio, este definitivo, a la isla de Santa Elena, en donde morirá en 1821.

1.3. El contexto político nacional (1833-1876)

1.3.1. Isabel de Borbón: Regencias y Reinado (1833-1868)

La muerte de Fernando VII, en 1833, da comienzo a un largo enfrentamiento por la legítima sucesión del trono español. Carlos IV había dictado la *Pragmática Sanción* de 1789, por la que reconoce el derecho al trono a las mujeres, en el caso de que el monarca no diera descendencia masculina.

Dicha sanción, que sólo había sido dictada, fue promulgada por Fernando VII, en 1830, sin la anuencia de la derogación de la ley anterior por parte de las Cortes. Este resquicio legal será el que aprovecharán los partidarios de su hermano, Carlos María Isidro, para reclamar que se observara lo dispuesto en el *Reglamento de Sucesión*⁵ de 1713, que se inspiraba parcialmente⁶ en la *Lex Salica*, y que no había sido derogado.

En este contexto sucesorio, se dan lugar una serie de enfrentamientos, divisiones y guerras civiles, entre aquellos que son partidarios de la futura Isabel II, hija de Fernando VII, y su tío, el infante Carlos.

Los primeros enfrentamientos se producen estando todavía vivo Fernando, poco después de la promulgación de la pragmática sanción, en lo que se conoce con el nombre de los *Sucesos de la Granja* de 1832. Pero, con su muerte, se agravarán estas tensiones a las que nada favorecieron las dos regencias – necesarias por la minoría de edad de Isabel – antes de su subida al trono: la primera, en la

5 El nombre formal de la ley fue *Nuevo Reglamento sobre la sucesión en estos Reynos*, y fue aprobado el 10 de mayo de 1713 por Felipe V.

6 Dicho reglamento, fue conocido también como ley semi-sálica, dado que no cerraba el acceso femenino al trono, pero lo limitaba a la existencia de varones tanto el línea principal como lateral (hijos, hermanos y sobrinos).

persona de su madre, María Cristina de Borbón Dos Sicilias (1833-1840); y, la segunda, en manos del general Espartero (1840-1843).

Durante estas Regencias, de 1833 a 1839, se desarrolla la *Primera Guerra Carlista* – que durante treinta años sumirá a España en una guerra civil entre isabelinos y carlistas – pero, la caída en desgracia del general acelera la declaración de la mayoría edad de Isabel, para impedir una desaconsejada tercera regencia.

Por ello, ante las Cortes elegidas en 1843, Isabel es coronada reina y jura la Constitución de 1837.

El reinado de Isabel II se recordará por ser un periodo convulso en el que se suceden los gobiernos de Narváez y O'Donnell, se promulgan constituciones – 1845 y 1856 – con la misma facilidad que se derogan, la Santa Sede firma el *Concordato* de 1851 – intentando recomponer su patrimonio y control educativo– y, en 1855, vuelve a perder sus bienes con la *Ley Madoz*.

En los años finales del reinado, sobre todo desde 1863, se escucharán en Madrid todo tipo de rumores e injurias que sólo contribuirán más a empeorar la consideración negativa de Isabel; a quien, su juventud, escasa formación y exceso de confianza en una camarilla manipuladora – entre la que se encuentra su propia madre –, ha dejado a la corona completamente deslegitimada ante la nación.

1.3.2. La Primera República y la Restauración borbónica

De tales antecedentes, sólo podía esperarse un desenlace complejo y que efectivamente desembocó en la conocida como *Revolución gloriosa* de 1868, por la que Isabel se exilia en Francia.

Este será el inicio del *Sexenio democrático* que lleva al trono español a Amadeo de Saboya en un intento de establecer un sistema de monarquía parlamentaria; pero, según LABASTIDA (1994), el asesinato del general Prim – que prácticamente le había elegido y que era su gran valedor – le dejan desprotegido entre las luchas personales por el poder entre los que forman su grupo de apoyo, el vacío de la nobleza y el clero, sumado a los habituales republicanos enemigos de la

monarquía, concluyen – el periplo de 800 días de reinado – con la abdicación de Amadeo I, el día 10 de febrero de 1873.

Por ello, el día 11 se proclama la República, mediante una coalición de partidos republicanos: unionistas, federalistas y radicales (IBÍD, p. 44). Pero la particularidad de las visiones de estos partidos limita la estabilidad y el gobierno republicano que, por otro lado, contará con la antipatía de las élites conservadoras, los restauracionistas y los anarquistas. Además, los carlistas no cejan en su empeño de conquistar el poder y provocan un nuevo enconamiento bélico – la tercera Guerra Carlista – que sólo hará que complicar y dividir, todavía más, una España que ahora, con los republicanos radicales, ve surgir las revoluciones cantonales. Esta situación de conflicto interno entre federalistas y cantonales, y los problemas generados en el seno de la *Asociación Internacional de Trabajadores* (AIT), facilitará el camino al golpe militar de Pavía y a que Cánovas del Castillo preparara la restauración borbónica con la subida al trono de Alfonso XII, en 1874, debido a que Isabel II había abdicado en 1870.

1.4. La transformación urbana y cultural de Valencia

Las desamortizaciones de 1836 y 1837, con Mendizábal, influyeron en la estructura urbana de Valencia, ya que varios conventos fueron derribados a partir de ese momento. En uno de estos lugares comenzaron a ejecutarse las obras⁷ para construir el Mercado Nuevo, que aunque renovado a principios del siglo XIX, mantendrá el mismo emplazamiento.

Las nuevas iniciativas contaban con el apoyo de ilustres apellidos de la Valencia del momento que, en muchos casos, formaban parte de la *Sociedad Económica de Amigos del País* – fundada en el siglo anterior – y que, siguiendo los ideales ilustrados, intentaba introducir renovados cambios en sus ámbitos más cercanos. Entre ellos destacaron Amorós, Boix, Cabrerizo, Campo – el conocido Marqués de Campo –, Cánovas, Llorente, Navarro Reverter, Ripalda o Pizcueta.

7 En 1838 se empezó el Mercado Nuevo y en 1848 se colocó el Repeso.



Guesdon (1855). *Vista aérea de Valencia* (Fuente: Silvaje).

Poco a poco, se iban dando los pasos necesarios para modernizar la ciudad, así, en 1844, se establecía el primer suministro de gas y las calles de Valencia comenzaron a adoquinarse a partir de 1850, iniciándose las obras en la zona situada enfrente de la Iglesia de san Martín, en la calle de san Vicente. Cerca de allí se prescindía de otro edificio singular, la *Lonja del Aceite*, cuyos últimos vestigios fueron visibles hasta el 28 de noviembre de 1877, fecha de la finalización de su derribo. En su lugar, “se ensanchó la plaza y se formó la actual del Doctor Collado.” A escasos metros surgía, con algunos años de antelación, una calle – la de san Fernando – a costa de otro derribo, y que recogería bajo esa denominación una zona que antes había pertenecido a la plaza del Mercado.

Dato que recoge Carsí (SOLAZ, 2011) en su dietario al hablar de las manzanas más grandes de Valencia:

“La octaba es la Manzana de la calle de Caravases, se entra por la esquina de la Merset, y sigue toda la calle hasta la de San Vicente, vuelve por la izquierda, sigue hasta la de Serrajeros y sigue hasta el Trenc, y baja al Mercado, y sigue por la siguiente hasta llegar a la misma esquina de la Merset. Esta Manzana se desiso cuando se desiso el Sementerio de San Martín, y hisieron la calle de San Fernando”⁸.

8 Esto ocurrió hacia 1810. Con el producto de la venta de la tierra de los antiguos cementerios de San Martín y Santa Catalina se financió gran parte de la

Valencia comienza lentamente a cambiar y desarrollarse; se le van adhiriendo algunos pueblos de su contorno durante el último tercio del siglo XIX, como Beniferri, Benimaclet, Campanar, Patraix, Pueblo Nuevo del Mar, Villanueva del Grao, Ruzafa, etc. Pero su expansión se verá limitada por una barrera arquitectónica: las murallas de la ciudad. Por ello, en 1865, comenzó el derribo de las murallas bajo las directrices de Cirilo Amorós, Gobernador Civil interino en aquel momento, quien apoyaba su planteamiento en el beneficio económico que esta obra reportaría a los trabajadores de la ciudad, puesto que la industria del arte de la seda había experimentado una grave caída en los últimos años.

Un arte y una industria que sucumbía frente a una competencia, cada vez más poderosa, alentada por la Revolución industrial; y, aunque en Valencia se implantaron también modernas maquinarias, fue imposible recuperar el posicionamiento internacional de siglos anteriores. Aunque esta competencia, parte fruto del desarrollo técnico-industrial, contaba también con una competencia menos ilustrada, como se hacen constar en la introducción a los *Estatutos y Reglamento del Colegio del Arte Mayor de la Seda* (IBÍD., 1965) de Valencia:

“existía en Valencia un completo libertinaje en cuanto a la fabricación de los tejidos de seda, montando telares personas incompetentes, faltando toda clase de reglamentaciones en cuanto a la adquisición de primeras materias, expedición de manufacturas e intrusión de maestros extranjeros en perjuicio de los del país; de todo lo cual resultaban frecuentes rencillas, quejas, fraudes y recíprocos perjuicios, que los industriales sederos se ocasionaban entre si y que además repercutían desfavorablemente en la industria sedera valenciana”.

Pero, aunque este es uno de los motivos más esgrimidos en las causas de la decadencia de este sector, no se puede olvidar que en 1854, la pebrina, una enfermedad que ataca al gusano de seda, hizo estragos – en Levante – sobre la población de estos insectos, a la que atacaba cuando se encontraba en estado larvático.

urbanización de la nueva calle.



R. Stolz (1943). *El arte de la Seda*
(Fuente: Ateneo Mercantil de Valencia).

Irremediabilmente, la poblaci3n de la ciudad de Valencia durante ese siglo vari3 considerablemente, sin olvidar que estas fluctuaciones fueron m3s agudas por la adhesi3n de los pueblos cercanos; aunque todo no crec3 con la misma rapidez, pues, en los datos que a lo cultural se refiere, se manifestaba una analfabetizaci3n bastante alta. Este hecho se acentuaba notoriamente en el sector masculino, que constitu3a casi la mitad de la poblaci3n de la Valencia del momento.

POBLACIÓN DE LA CIUDAD DE VALENCIA DE 1860 A 1930						
AÑO	POBLACIÓN	HOMBRES	INSTRUCCIÓN ELEMENTAL			
		MUJERES	LEEN	LEEN ESCRIBEN	LEEN / NO ESCRIBEN	NO CONSTA
1860	107.103	44.327 (41%)	3.637	23.974	23.853	
		54.958 (59%)	4.946	12.044	39.249	
1877	143.861	68.867 (48%)	515	21.198	47.156	
		74.994 (52%)	2.164	18.263	54.563	
1887	170.763	82.009 (48%)	2.233	32.390	39.717	769
		88.754 (52%)	4.985	25.636	57.501	632
1900	213.550	102.645 (48%)	2.077	51.156	49.286	126
		110.905 (52%)	4.465	34.883	71.385	172
1910	233.348	113.199 (48%)	2.945	61.286	48.896	72
		120.149 (52%)	4.908	46.852	68.242	147
1920	251.258	119.703 (47%)	1.082	80.205	38.416	
		131.555 (53%)	1.830	71.295	58.430	
1930	320.195	152.094 (47%)	2.089	110.243	36.069	3.693
		169.101 (53%)	4.832	102.344	5.030	503

Tabla de elaboración propia. Aunque los datos son fieles a la fuente, el año 1860 presenta ciertas irregularidades (Fuente: INE).

1.5. Un nuevo siglo de oro

El siglo XIX, sobre todo su segunda mitad, es considerado como el nuevo siglo de oro de la cultura valenciana. El original *Siglo de Oro*, el siglo XV, que con escritores como Ausias March, Joanot Martorell – con *Tirant lo Blanch* –, Jaume Roig, Joan Roís de Corella, Jordi de Sant Jordi o Sor Isabel de Villena, marcará una época de esplendor por su brillante y valiosa producción no sólo en el Reino Valencia, sino que su reconocimiento vendrá desde toda Europa.

Pero en el arte, como en la vida y la sociedad, es muy difícil pretender que los acontecimientos afecten aisladamente y, por este motivo, todas las artes quedan contagiadas de este fenómeno creador; una maestría patente, también, en la escultura y la pintura, con personajes tan renombrados como Luis Dalmau, Damián Forment o Gonzalo Peris. Además, en este siglo, el mundo – al menos el conocido como viejo mundo – descubre la existencia de vida y cultura más allá del *finis terrae*, con la llegada de Colón a América.

Este mismo fenómeno – crecer y descubrir – se reproduce al avanzar el mil ochocientos, como consecuencia de unas fuerzas que durante el siglo anterior habían comenzado – desde fenómenos tan dispares como la Ilustración, la Revolución francesa, o la Revolución industrial – a mover los engranajes de un mecanismo de progreso que, en Valencia, encontrará escogidos y numerosos nombres que, como semillas, irán encarnándose en una tierra capaz de dar a luz nuevas formas de ver la vida, de concebir el arte, de apalancar las potencialidades económicas y de entender su relación con el resto de provincias y países.

Pero no debemos olvidar la realidad cultural y social de la mayoría de los ciudadanos de esta época, en la que como hemos dicho anteriormente, había un gran número de población analfabeta; en la que además – y como consecuencia de los cambios sociales surgidos en la revolución industrial – estaba tomando posiciones una burguesía que, con gran poder adquisitivo, estaba recibiendo una educación más cuidada y que favorecerá el desarrollo y creación de instituciones como la *Sociedad Valenciana de Agricultura* (1859), la *Escuela de Artesanos de Valencia* (1868), el *Ateneo-Casino Obrero* (1876), el

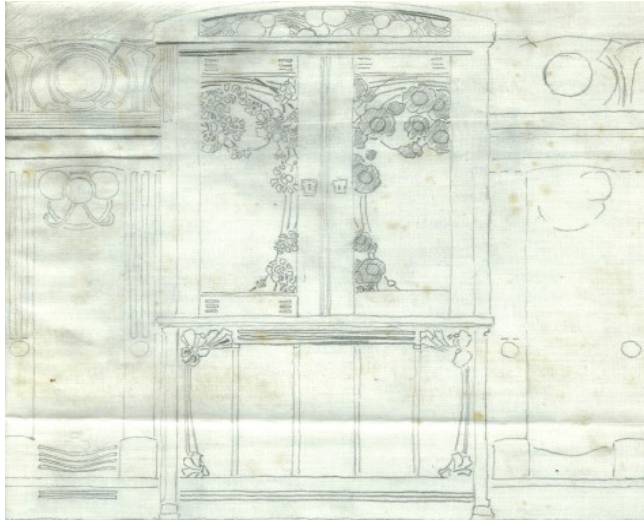
Ateneo Mercantil (1879), la *Liga contra la Ignorancia* (1880) o el *Círculo de Bellas Artes* (1893).

Así pues, y en el campo de las artes, encontraremos a figuras de la altura de Antonio Cortina Farinós, Antonio Muñoz Degrain, Joaquín Agrasot y Juan, Manuel Benedito Vives, José Benlliure Gil, Francisco Domingo Marqués, Bartolomé Mongrell, Antonio Fillol Granell, Ignacio Pinazo Camarlench e hijos, Emilio Sala, Joaquín Sorolla Bastida, Ramón Stolz, Ricardo Verde y un largo etcétera⁹.

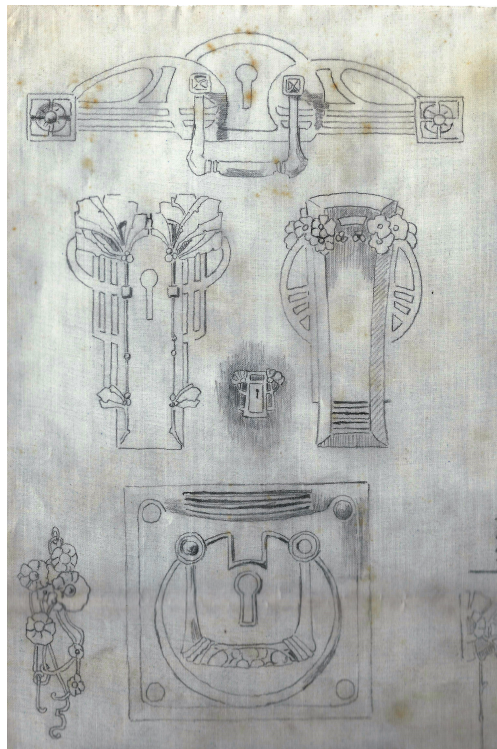
Casi todos comenzaron su formación en la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* de Valencia, que en algunos casos se completó con una etapa en las academias de París o Roma, para las que recibían becas de las correspondientes diputaciones provinciales. Estas estancias en el extranjero no sólo constituyeron una buena formación técnica, sino que propiciaron – por el carácter de ambas ciudades – el contacto con las nuevas tendencias y movimientos, tanto artísticos como intelectuales, europeos. A su regreso, algunos de estos pintores acabarán siendo profesores en *San Carlos*, creando sus propias escuelas o enseñando en la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*, en Madrid.

Por otro lado, la mortecina existencia del arte de la seda derivó en la apertura a nuevos campos, como el mueble – en Valencia – o la cerámica – en Castellón –, en la que ya se habían labrado una reconocida trayectoria anteriormente. Esto explicará porqué podemos encontrar, entre los que habían producido diseños para el ámbito de los tejidos o abanicos, algún que otro diseño para muebles – o metales para su decoración –, como es el caso de los diseños modernistas que realiza Beut.

9 Este listado, aunque incompleto, quiere mostrar el gran número de pintores que habiendo nacido en el siglo XIX fueron artífices de la grandeza del arte de este siglo. El listado no se ha elaborado siguiendo un orden cronológico sino alfabético.



L. Beut. Detalle de *Motivos Modernistas III*, S-2016-D-29
(Fuente: Silvaje).



L. Beut, detalle de *Motivos Modernistas II*,
S-2016-D-28 (Fuente: Silvaje).

1.6. Valencia y la nueva sensibilidad de la pintura

Podría parecer ocioso haber realizado un estudio histórico, tan pormenorizado, en una investigación cuyo objeto es el tratamiento del paisaje en la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX; sin embargo, es de vital importancia reconocer cuáles han sido los pasos que han recorrido las diversas generaciones de pintores e intelectuales que coincidieron en este periodo de la historia. El concepto de paisaje – que estudiaremos en el capítulo quinto – se plasmará en las obras de estos artistas que, tras manifestar un rechazo a las temáticas y formas academicistas fomentadas desde instancias institucionales, dirigen su mirada hacia la naturaleza.

Los diversos acontecimientos políticos y sociales, que desde los inicios del siglo XIX han afectado directamente a la población española, han producido una desestabilización frente a la imagen nacional; por otro lado, la pérdida de las colonias en 1898 – aunque se le haya concedido gran importancia – no será más que la escena final de una obra que había comenzado a representarse mucho tiempo antes. Los efectos que sobre la cultura y el patrimonio nacional causó la invasión napoleónica fueron significativos; pero el daño moral sobre la población fue mayor, pues no sólo era una invasión a traición, sino que acontecía en un momento en el que políticamente se sentía huérfana.

Esta sensación de desamparo, como hemos podido comprobar en nuestra exposición de antecedentes, seguirá durante todo un siglo que también está repleto de guerras fratricidas, monarcas incapaces y grandes mermas económicas en un país que ha dejado de ser un imperio. Llama profundamente la atención que – dentro del interés institucional – se buscara generar una nueva imagen nacional en la que encontraran acomodo las nuevas generaciones; por ello, se desarrolla un discurso que propone, a las Bellas Artes, héroes y gestas nacionales de todas las épocas y condiciones.

Fruto de ello son los grandes cuadros de historia que componen los becados por las diputaciones provinciales¹⁰ y que –

10 GRACIA, 1979, p. 194, nos relata cómo en el Archivo de la Diputación Provincial

desde Roma o París – envían a las exposiciones oficiales; por ejemplo, se representa a *Isabel la católica dictando su testamento* (Eduardo Rosales), a *Doña Juana la loca* (Pradilla), a *Colón llegando a América* (Garnelo) o *Los amantes de Teruel* (Muñoz Degrain). Por otro lado, a pesar de que estos temas son propuestos de las instituciones, serán muy bien acogidos por los artistas en el contexto de un reciente Romanticismo que les permite reinterpretar – desde una perspectiva despolitizada– a los personajes representados (GRACIA, 1979).



Jover Casanova y Sorolla Bastida (1897). *Jura de la Constitución por S. M. La Reina Regente doña María Cristina* (Fuente: Senado de España).

Pero el final de esta tendencia historicista en la pintura – en el último tercio del siglo XIX – coincide con la valoración de la pintura de paisaje y de costumbres, fruto de las corrientes naturalistas y realistas; en este sentido, puede intuirse la responsabilidad directa de los hechos históricos acaecidos y que invitan a los artistas a buscar el consuelo¹¹ y la inspiración en la naturaleza.

de Valencia, se encuentran las Actas del Tribunal de Oposiciones (Sesión 5 de mayo de 1876, expediente general) que recogen los tres temas históricos propuestos para el segundo ejercicio: “Ausias March leyendo sus poesías al príncipe de Viana; una familia morisca de la huerta de Valencia abandonando su hogar a consecuencia del edicto de expulsión; Dorotea, hija del célebre pintor Juan de Juanes, colocando en el pecho de su difunto padre el escudo de la Concepción, que ella misma había bordado”.

¹¹ Como veremos, en el capítulo 6, con los *Macchiaioli* o la escuela de Barbizon.

A la luz de estas ideas, los intelectuales del momento desarrollan nuevos proyectos sociales y culturales, se emocionan con los descubrimientos científicos; pero, al mismo tiempo, surge una curiosidad y necesidad de la naturaleza, que les impulsa a recorrer el mundo, releer su historia en la arqueología y la geografía. Es en este contexto en donde el concepto y la conformación del paisaje cobran tanta importancia que llevan a convertirlo en motivo central de las más variadas representaciones artísticas.

Nosotros, según el propósito de esta tesis, analizaremos las nuevas tendencias artísticas de finales del siglo XIX en Valencia desde la obra de Beut; por ello, en los próximos capítulos nos acercaremos a su persona y estilo, con la intención de establecer una base sólida para mostrar cómo su obra es un buen ejemplo del tratamiento que el costumbrismo valenciano da al tema del paisaje.

Capítulo 2. Orígenes familiares

“La Manzana que hace trese es la del Comvento de las Monjas de la Encarnación. Baja por la calle Larga de la Encarnación y buelve por la [tachado, ilegible], plaza de la Bocha y sigue a salir al muro y buelve a la derecha hasta la esquina del combento que está en la plaza del Carbón” (SOLAZ, 2011, p. 99).

2.1. Nacimiento

Luis Beut Lluch nació, el día 28 de mayo de 1873, en la ciudad de Valencia; siendo el segundo hijo¹² del matrimonio formado por Pascual Beut y Bonet y Desamparados Lluch y Diana, ambos naturales de Valencia. En el Registro Civil, encontramos el acta¹³ de inscripción de Beut que tuvo lugar en el Cuartel de San Vicente dos días después de su nacimiento. La transcripción literal del acta es la que sigue:

“Número 694

Luis Beut Lluch

En la Ciudad de Valencia a los treinta días del mes de Mayo de mil ochocientos setenta y tres y once horas de su mañana, ante el señor don Patricio Vidal y Benlloch, Juez Municipal del Cuartel de San Vicente, y don Miguel de Santandreu y Muñoz, Secretario del mismo, compareció Pascual Beut y Benet¹⁴ natural de esta Ciudad, mayor de edad, casado, del arte de la seda, domiciliado en la Plaza de la Bocha, número cuatro, primer piso, presentando para su inscripción en el registro civil un niño y al efecto, como Padre del mismo, declaró = que dicho niño nació en casa del declarante a las once de la mañana del día veinte y ocho del corriente mes = que es hijo legítimo del declarante y de su mujer Desamparados Lluch y Diana natural de Valencia mayor de

12 Según los datos de nacimientos de sus hijos, el matrimonio Beut y Lluch debió celebrarse entre los años 1869-1871. De este matrimonio, y en este orden, nacieron tres hijos: Ricardo, Luis y José.

13 En la transcripción del texto, se ha respetado la redacción y ortografía del acta original, con excepción de las comas y algunos acentos que se han añadido en la forma correspondiente.

14 Esto es un error, cita “Benet” en lugar de “Bonet”.

edad, dedicada a las ocupaciones de su sexo y domiciliada en el de su marido= que es nieto, por línea paterna, de Pascual Beut y Prats y de Vicenta Bonet y Salanova, naturales y difuntos en esta ciudad; y, por la materna, de Vicente Lluch y Esteve, natural de Sagunto, provincia de Valencia, viudo, calderero, domiciliado en la misma, y de Ildefonsa Diana y Jacinto, natural y difunta en esta ciudad = y que, a dicho niño, se le había puesto el nombre de Luis = fueron testigos presenciales Ramón Duato y Salvador, y José Alpera y Feo, naturales de Valencia, mayores de edad, casados, del arte de la seda, domiciliados en esta ciudad = leída esta acta e invitados los que deben suscribirla a que la leyeran por si mismo, se estampó el sello del juzgado y la firman todos, de que certifico = hay un sello = Patricio Vidal = Pascual Beut = Ramón Duato = José Alpera = Miguel Santandreu”.

2.2. Linaje paterno

El padre de Luis, Pascual Beut y Bonet, había nacido en Valencia el 18 de julio de 1836¹⁵ y era hijo de Pascual Beut Prats y de Vicenta Bonet Salanova, ambos naturales de Valencia. Según los datos que constan en el Archivo Luis Beut¹⁶ – referidos en escrituras y testamentos – sabemos que, al menos desde finales del siglo XVIII, las familias Beut-Prats y Bonet-Salanova contaban con miembros de su linaje naturales y asentados en la ciudad de Valencia.

En el momento del nacimiento de Luis, la familia residía en una primera planta del número cuatro de la Plaza de la Bocha, en el barrio de *Velluters*¹⁷. Según informaciones de la época, dicha plaza formaba parte de una de las manzanas más grandes de la ciudad. Lamentablemente, no tenemos imágenes de la casa natalicia, ni tampoco de su domicilio posterior en Guillem de Castro¹⁸; pues ambas

15 Según los datos que nos constan del padrón municipal que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Valencia, relativos al Cuartel de San Vicente, barrio 3º, año 1873, nº 193.

16 Los documentos de las familias Beut-Bonet, Lluch-Diana, Berzal-Martín y Martín-Redón, se conservan, junto a los documentos de Luis Beut Lluch en el Archivo Luis Beut. En adelante, cuando citemos el Archivo Luis Beut, nos referiremos a él con la abreviatura A.L.B.

17 En la actualidad es popularmente conocido como el barrio del Pilar.



Pascual Beut, *Rama con flores*
(Fuente: Museo BB.AA. Valencia).

construcciones han sido derribadas y no se conservan imágenes de la época. Pero, a pesar de ello, podemos constatar la larga vinculación que con el arte de la seda tenían algunos ascendientes de Beut, por lo que el mismo Pascual Beut Bonet – cuya familia materna tenía una fábrica de tejidos – había recibido formación de dibujo.

En aquellos años, Pascual Beut, formaba parte de la burguesía media acomodada, tal y como se desprende de los títulos de propiedad de acciones, de sus propiedades inmobiliarias y por algunos comentarios de fuentes contemporáneas:

“Su padre, que era un hombre de recursos, lo había destinado a una de las profesiones habitualmente seguidas por la clase media de buenas posiciones, y con este objetivo estudió su licenciatura en la Universidad” (TEMPLE, p. 68)¹⁹.

Dicha disposición económica le permitiría dar una buena educación a sus hijos y, años más tarde, redimirlos del servicio militar.

2.3. Linaje materno

Por línea materna, Beut es hijo de María de los Desamparados Lluch y Diana – nacida en Valencia el día 2 de agosto de 1841²⁰ – hija de Vicente Lluch Esteve, natural de Sagunto, y de Ildefonsa Diana Jacinto, natural de Valencia; María Desamparados tenía cinco hermanos: Dolores, Vicente, Rafael, José y Trinidad. De la rama de los Lluch Esteve, procedentes de Sagunto, conocemos los nombres de los

18 Por el padrón municipal de 1873, sabemos que la familia se trasladó a esta nueva dirección el 2 de octubre de ese mismo año.

19 La traducción es mía.

20 Según los datos que nos constan del padrón municipal que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Valencia, relativos al Cuartel de San Vicente, barrio 3º, año 1873, nº 193.

abuelos paternos de Desamparados, Pedro Lluch y Luisa Esteve.

Poco tiempo disfrutó la familia Beut Lluch unida, pues Desamparados Lluch y Diana falleció el día 19 de diciembre de 1875, como consecuencia del parto del día 14, en el que había dado a luz a su hijo José. Dejaba a sus otros hijos, Ricardo y Luis, con cuatro y dos años respectivamente. Sin embargo, la vinculación con los Lluch Diana no concluyó en ese momento, sino que sobre estos tres jóvenes hermanos recaerán varios legados de sus tíos y abuelos maternos; cuya administración, hasta su mayoría de edad, quedó bajo el criterio su padre Pascual Beut.

Según documentos de las sociedades, Pascual Beut no gozaba de gran salud en los últimos años de su vida, siendo atendido durante su enfermedad por el doctor Cubells Calvo²¹. Su último testamento²² había sido otorgado el 14 de septiembre de 1899 ante Salvador Romero, notario del Ilustre Colegio de Valencia, en su domicilio de Guillem de Castro. Allí, con 62 años, nombra albaceas a don Vicente Lluch Diana – su cuñado – y don José Morella Cayetano. Designa comisarios partidores de la herencia a don José Morella Cayetano, propietario, y a don Arturo Pérez de Luna Campos, abogado. En defecto de don José Morella propone al pintor, y amigo, don Joaquín Agrasot y Juan que, finalmente, no participó en la partición de bienes. Pascual Beut y Bonet falleció a las siete de la tarde del día 25 de noviembre de 1899, en su domicilio de la calle Guillem de Castro a causa de una dilatación cardíaca. Tenía 63 años de edad.

El día 27, sus restos – que habían sido envueltos en un hábito del Carmen e introducidos en un ataúd negro – fueron trasladados en un coche de primera clase con dos caballos hasta el Cementerio Municipal de Valencia; en cuya capilla se celebró la misa de cuerpo

21 Quien, con fecha de 13 de diciembre, remitía una factura a los albaceas por valor de 94 pesetas, por los siguientes conceptos: una visita extraordinaria el 28 de octubre (10 pesetas), cuatro ordinarias en octubre (8 pesetas), treinta y tres ordinarias en noviembre del 1º al 29º incluidos (66 pesetas) y una visita extraordinaria el 24 de noviembre (10 pesetas).

22 El 9 de Julio de 1898, había otorgado testamento ante el notario don Maximiano Llorca.

presente²³ y, posteriormente, se le dio sepultura. Las misas exequiales²⁴ fueron anunciadas en los periódicos provinciales y celebradas en la parroquia de Santos Juanes de Valencia; en donde suponemos que también fue bautizado y contrajo matrimonio.

2.4. La economía de los Beut-Lluch

2.4.1. Los Beut Bonet: el arte de la seda

Aunque por diversos cauces nos llega la vinculación de los Beut con el arte de la seda, son pocos los datos que muestran con claridad las rentas que esta ocupación les generaba; aunque, por la partida de nacimiento de su hijo José, sabemos que Pascual Beut era fabricante de tejidos, y que, por la testamentaria de su mujer, conocemos de una sociedad *Alpera, Bonet y compañía*²⁵ con la que debió gestionar ese negocio, y de la que poseían, en 1877, el correspondiente en acciones a 61.110 pesetas.

De dicha sociedad conocemos dos domicilios fiscales; el primero, en calle Calabazas, 28; el segundo, en Guillem de Castro. Pero intuimos también las dificultades por la que dicha sociedad habría pasado, teniendo en cuenta la problemática que esta industria arrastraba en el siglo XIX y que sólo hacía que empeorar.

Por eso, según PONS Y SERNA (1992) – en un interesante artículo que tiene por inicio de título la elocuente expresión *De la*

23 Con un coste de 10 pesetas.

24 El 26, 27 y 28 de noviembre se publicaron esquelas en los periódicos del momento; el primer día, para comunicar la defunción; el segundo y tercero, para comunicar los horarios de misas por su alma. Los rotativos en cuestión fueron: *El Mercantil Valenciano* (37,50 pesetas), *Las Provincias* (37,50 pesetas) y *La Correspondencia Valenciana* (37,50 pesetas). Desde el día siguiente al entierro, en la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Valencia se celebraron con alguna alternancia: 14 misas rezadas (34 pesetas, 50 cents), 18 misas rezadas y sus aumentos a las penales (36 pesetas), la Novena del Santo Rosario (24 pesetas, contando cera y sillas), 17 misas rezadas y sus aumentos a las penales (39 ptas y 50 céntimos), 12 misas rezadas y sus aumentos a las penales (32 ptas. y 50 céntimos).

25 Con esta denominación lo encontramos en el *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1880, p. 1358.

seda a la renta – el poco rendimiento y el sobreesfuerzo que esto provocaba desembocó en la desinversión en este campo de negocio e industria para dedicarse a la obtención de beneficios económicos mediante la inversión inmobiliaria. Esta misma reflexión se hicieron los Beut que canalizaron su capital hacia las inversiones mobiliarias – acciones de la diputación o de la isla de Cuba – o la sociedad de habilitación de clases pasivas.

4.4.2. La sociedad *Beut y compañía*

El 16 de junio de 1887, “Pascual Beut y Bonet y Juan Beut Mascarós²⁶ formaron sociedad para establecer en esta ciudad una habilitación de clases pasivas” por un tiempo de diez años y con domicilio en la calle de las Cocinas, número cinco. El nombre de dicha sociedad fue *Beut y compañía*, en donde los dos socios compartían la administración y habían satisfecho el capital social de cinco mil pesetas a partes iguales.

Con el tiempo, la administración de la sociedad que compartían se dificultó a causa de dos motivos, por un lado, a raíz del mal estado de la salud de Pascual Beut y, por otro, las obligatorias ausencias de la ciudad de Juan Beut. Por ello, se procede a modificar²⁷ la sociedad el 5 de Junio de 1897 ante el abogado y notario don Juan Bautista Roch Contelles, de manera que se admitiera a un nuevo socio, el señor D. Julio Balanzá Muñoz²⁸. Balanzá no aportaba capital alguno a la compañía y, por ello, era considerado como nuevo socio industrial, aunque gozaría de los mismos derechos, facultades y obligaciones de los otros dos socios.

Días después de esta modificación, el 9 de julio de 1897, ante el mismo notario, comparecen de nuevo Pascual Beut, Juan Beut y Julio Balanzá. En esta ocasión, por acuerdo unánime de las tres partes,

26 Del mismo documento se desprende que tenía treinta y seis años, que estaba soltero, que era propietario y vecino de Valencia, aunque, por el padrón de 1873, sabemos que era su sobrino, ya que vivían en la segunda planta del mismo edificio. Juan Bautista Beut Mascarós era hijo de Vicente Beut Garcerá (nacido en 1824) y de Vicenta Mascarós Bonet (nacida en 1822), quienes se dedicaban también al arte de la seda. Tenían otro hijo, Ricardo Beut Mascarós (nacido 1 de abril de 1857).

27 Con número de protocolo 240.

28 El documento dice: “de treinta y dos años, del comercio, casado y vecino de Játiva”.



L. Beut. *Retrato de Pascual Beut*
Bonet, 1896 (Fuente: Silvaje).

Pascual Beut se separa de la compañía y declara que había recibido con anterioridad a dicho acto notarial dos mil quinientas pesetas – cantidad que había aportado para la constitución de la sociedad – junto a la suma de setecientas cincuenta pesetas en concepto de ganancias obtenidas por la compañía hasta esa fecha. Juan Beut y Julio Balanzá optaron por seguir con la sociedad con el mismo régimen que hasta la fecha y, a mayores, pactaron una prórroga a la extinción de la sociedad por diez años más.

2.4.3. La herencia de don Pascual Beut y el trabajo personal

Independientemente de los legados que permiten afrontar con calma el futuro, los hermanos Beut han ido generando en los últimos años su propio patrimonio. De Ricardo, en esos primeros años, sabemos que actuó como administrador de la sociedad *Beut y compañía*, dedicada a la administración de clases pasivas; Luis, a la pintura, cuyos beneficios invertía en acciones; y José, al comercio. Por eso, en el testamento, Pascual Beut exige que no se consideren herencia los bienes que cada uno de los hermanos hayan conseguido como rentas de su trabajo.

Les corresponderán de su padre, entre otras cosas, una casa en la calle san Miguel y unas hijuelas de 27.046,66 pesetas a cada uno, de un total de 79.776,25 pesetas invertidas en *billetes hipotecarios de la isla de Cuba*, de la *Diputación Provincial*, de las *Carreteras de la Diputación*, etc.

Más adelante, en 1913, los hermanos Beut son beneficiarios del legado de Leonor Barrachina Doria, al que finalmente renunciarán.

2.4.4. Bienes y legados de los Lluch-Diana

Sabemos que a la muerte de don Vicente Lluch y Esteve, en 1881, los Lluch Diana eran propietarios, de al menos, diez inmuebles repartidos en las siguientes calles: Bolsería, números 17, 21, 26 y 37; Mercado, número 4; Cuarte, números 23 y 29; Barcas, número 8; Alta, número 53; Palomar, número 12. Un patrimonio inmobiliario valorado en 262.363 pesetas, que – en los años 1880 – aportaba unas rentas de 13.889 pesetas anuales²⁹. De todo ello, los hermanos Beut Lluch recibirán de la parte correspondiente de su madre, una casa en la calle Bolsería, número 5 antiguo o 7 moderno, compuesta de planta baja con deslunado cubierto de cristales, pequeñas hayas, dos pisos altos y terrado; en la que, en el 1881, Pascual Beut invierte 7.500 pesetas para su mejora.

Años antes, en 1877, con la muerte de su madre, M^a Desamparados Lluch Diana, los contadores partidores estiman que a cada uno de los hermanos Beut corresponde una legítima de 10.516,26 pesetas que reciben en acciones de la compañía *Alpera, Bonet y compañía*.

En 1889, los tres jóvenes recibirán otro legado, la herencia de su tío José Lluch Diana, que junto a cantidades en metálico, les legará el edificio de la plaza del Mercado, número 4, hoy calle de San Fernando, número 24. La casa colindante, el número 3, le corresponderá a su tía Trinidad Lluch y Diana³⁰. En octubre de 1898, los hermanos Beut Lluch llegarían a un acuerdo para permutar entre ellos las propiedades de Bolsería y del Mercado, por la que, a partir de ese momento, la propiedad de Bolsería correspondería a José; mientras que, Ricardo y Luis conservarían la propiedad del edificio de la plaza del Mercado, número 4. A cambio, y en virtud de la diferencia de tasación, aportarán estos dos últimos – y cada uno – la cantidad de 319,50 pesetas a su hermano José. La propiedad de la Plaza del Mercado – que ahora es la calle de san Fernando – sigue

29 Importe que no incluía la renta producida por la casa de la calle de las Barcas.

30 En la imagen de la página siguiente, vemos cómo coinciden los rasgos de ambas fachadas, por lo que nos hace notar, todavía en 2016, que pertenecieron al mismo propietario.

ocupada por la antigua y conocida farmacia de Rubió, siendo todavía propiedad de los herederos de Ricardo y de Luis.

2.5. Requena: un lugar para la inspiración

La vida de Beut, aunque transcurrió mayoritariamente en Valencia, está vinculada a la ciudad de Requena – perteneciente a la provincia de Cuenca hasta 1851 – y a la que no sólo tenía un gran aprecio, sino que también le inspiró, haciendo de ella el tema y el escenario de parte su obra.

Su hermano Ricardo, dos años mayor que él³¹, se había casado – en la Iglesia de santa María – con la joven Josefa Berzal Martín; quien – junto a sus hermanos Vicente, Encarnación y Carlos – eran hijos del matrimonio formado por Vicente Berzal Miguel³² y María Martín Redón³³. La esposa de Ricardo, Josefa Berzal, pertenecía a una familia de terratenientes que, aunque no tuvieran largas raíces en la zona, contaban con algunas fincas para el cultivo de la vid. El hecho de que Luis Beut no estuviera casado, unido a su gran modestia y

afable trato, generó una cordial relación con la mujer de su hermano Ricardo, a quien tanto cariño le unía; motivo por el que, Beut vivió en el domicilio de su hermano y su cuñada hasta el mismo día de su muerte en 1929. Por eso, cuando en épocas de calor o de vendimia, la familia Beut-Berzal se trasladaba a sus tierras de Requena, no era extraño que Luis les acompañara Encontrando descanso, silencio e inspiración; a la vez que, la altura de los viñedos, le alejaba del húmedo calor de Valencia.



Imagen. La familia Beut-Berzal, c. 1915 (Fuente: A.L.B.).

31 Según el padrón municipal de 1873 de Valencia, había nacido el 17 de septiembre de 1871.

32 Fallecido el 29 de julio de 1901, a los 61 años.

33 Fallecida en marzo de 1924, a los 74 años.

En el centro de Requena, contaban con la propiedad que los suegros de Ricardo poseían, en el número cuatro, de la antigua calle de García Berlanga, hoy conocida por San Luis. Ello les permitía relacionarse socialmente con las familias más distinguidas del momento y con sus propios parientes, algunos de los hermanos de Josefa, que allí estaban asentados.

Algunos de los nombres de esas familias han llegado hasta nosotros: los Agulló, los Cánovas, los Guix, los Lamo de Espinosa, los Sáez; con las que Luis tenía una estrecha relación – y a las que obsequió con alguna de sus obras – y que, en 2016, todavía conservan el recuerdo de Beut y que les ha sido transmitido de las generaciones anteriores.

Curiosamente, será Requena el único lugar que recuerde el nombre de una joven con la que Luis tuviera un romance. A ella le dedico varias obras, entre ellas un retrato en el que la inmortalizaba con un velo sobre un torso bastante desnudo; algo que causó bastante estupor en la sociedad puritana y cerrada de la época.

En este lugar, tuvo Beut muy buenas experiencias y recuerdos de las zonas vitivinícolas, especialmente de las fincas que sus parientes tenían en San Juan – *La Berzala* – o en la carretera del Pontón – *La Borracha* – ya que contaban con amplias casas para los propietarios y caseros. De aquellas experiencias son fruto las pequeñas tablas de animales – burritos, gallinas, perros – o de carros; también, se inspiran en esos motivos, sus reconocidos óleos de vendimias.



Imagen: La Berzala, en San Juan
(Fuente: Silvaje, 2014)

Por otro lado, algunos hermanos de Josefa Berzal y algún

sobrino, compaginaban durante el año su residencia entre Requena y Valencia, en la calle de Cirilo Amorós; en la misma calle que, a principios del siglo XX, vivían los Beut-Berzal y, muy cerca, de los Beut-Torres. De estas continuas estancias en la capital, se deben las amistades entre los Berzal y pintores como Francisco Cortina – hijo del famoso pintor de Almácer Antonio Cortina Farinós – Vila Prades; amistades que también lo eran de Beut.

Allí contemplaba a los vendimiadores mientras transportaban, desde los pies de las vides, las espuestas repletas de racimos oscuros y brillantes, hasta las grandes bodegas de *La Borracha*; en donde unos grandes depósitos se llenaban con el pisado de las uvas de la cosecha. Luego eran reservados, en toneles de maderas nobles y olorosas, en los oscuros sótanos del caserón; que, en mucho recuerdan los escenarios en los que discurren las borracheras de los mosqueteros de sus cuadros.

Pero por si la belleza de los campos no era suficientemente elocuente, Ricardo plantó con sus propias manos una extensísima pinada en una colina que se encontraba en los terrenos de la propiedad y que, con los años, parecería haber sido fruto de una generación natural. En ella había – y todavía hay – dos bancos, que estratégicamente situados en las zonas de la colina con mejores vistas de los campos, permitían contemplar sosegadamente las labores del campo y las distintas tonalidades que la inclinación del sol generaba sin descanso.

Muchas de sus obras están inspiradas en esos campos que podía ver desde la ventana de su habitación en *La Borracha*; siempre repletos de vides, formando enormes extensiones de distintas gamas de verde que se prolongaban en las llanuras, sólo interrumpidas por pequeños montículos de tierra y vegetación. Todo ello quedó grabado para siempre: el paisaje configuraba su mirada y su mirada la concepción de la vida.

Pero con el tiempo, y los acontecimientos, la casa de la finca se fue deteriorando; en la guerra de 1936, comenzaron ocupándola los militares, al tiempo que se vendían o se cambiaban los enseres por avituallamiento.



Imagen: vista de la fachada posterior de la casa de la finca *La Borracha*, ya en desuso (Fuente: Silvaje, 2014).

Como dato curioso añadiremos que, en agosto de 2010, tanto *La Berzala* como *La Borracha* fueron el escenario de la película “*El hombre de las Mariposas*”, dirigida por el cineasta Maxi Valero; siendo los principales actores Lluís Soler, Claudia Silva o Ana Millán. La productora, *Somnia Ars S.L.*, improvisó para el rodaje en *La Borracha* un emporchado que, en 2014, todavía se podía ver en la parte posterior del edificio, correspondiendo con las puertas de entrada a la sala de prensado de las uvas.

Capítulo 3. Formación académica y artística

“¿No es lastimoso que el alumno de Historia pueda exponer de memoria la serie de los emperadores romanos, aun de aquellos que ninguna influencia ejercieron en los acontecimientos de su tiempo, e ignore hasta los nombre de Virgilio y de Horacio, de Cicerón, de Tito Livio y de Tácito?”

F. S. Casado

3.1. Primeros estudios y la *Real Academia de San Carlos*

Sobre los estudios que cursó Beut, hemos podido recopilar algunos datos referentes al periodo comprendido entre 1883 y 1893; a partir de esta fecha, no parece que haya recibido formación en instituciones, sino que quedó a cargo de Joaquín Agrasot. Con estos datos, hemos podido establecer tres importantes etapas en la vida académica del joven Beut.

La primera, haría referencia a la educación encargada al profesor Antonio Guijarro. De esta etapa, conocemos su aplicación, rendimiento y buena conducta moral, a través de las cartas que el profesor Guijarro remitía – mensualmente – a don Pascual Beut para ponerle al corriente de los avances de sus hijos. Por los datos de esta correspondencia, sabemos que las lecciones tenían lugar en un domicilio diferente al familiar y con presencia de más alumnado, aunque con carácter privado.

De estos informes mensuales, también podemos colegir dos datos importantes; en primer lugar, que a pesar de ser Luis el más pequeño de los hermanos con edad de estudiar, era el que más destacaba por su aplicación. Afirmará el profesor Guijarro a don Pascual: “los niños trabajan y cumplen el pequeño más que el mayor, pero todo lo tengo en consideración”. Y, en segundo lugar, hacer referencia a una valoración – de cariz amistoso – que Guijarro hace a don Pascual sobre sus hijos: “que Dios se los conserve con los mismos sentimientos que hoy tienen para que sean la honra de sus canas y el apoyo de su vejez”³⁴.

34 Carta número 5, de 20 de diciembre (A.L.B.)

Así pues, los exámenes que confirmaron sus conocimientos durante los años que se formó con el profesor Guijarro, especificados por cursos, son los siguientes:

Curso 1883-1884

1. Geografía: notable (Secretario del Tribunal: Federico de Mendoza)(fecha: 19 junio 1884).
2. Primero de Latín y Castellano: bueno (Secretario del Tribunal: Federico de Mendoza) (fecha: 2 junio 1884).

Curso 1884-1885

1. Segundo de Latín y Castellano: bueno (Secretario del Tribunal: José A. Ortí) (fecha: 28 mayo 1885).
2. Historia de España: sobresaliente (Secretario del Tribunal: José A. Ortí) (fecha: 28 mayo 1885).

Curso 1885-1886

1. Aritmética y Álgebra: bueno (Secretario del Tribunal: Dr. Fuster)(Fecha: 15 de junio de 1886).
2. Francés: bueno (Secretario del Tribunal: A. Gaspar) (Fecha: 12 de junio de 1886).
3. Historia Universal: bueno (Secretario del Tribunal: Manuel Zabala)(Fecha: 18 de junio de 1886).

Al finalizar estos estudios, se consideraba superado el ciclo exigido para acceder a la siguiente etapa; por lo que encontramos en el *Archivo Luis Beut*, el certificado de pago de derechos por varias gestiones entre organismos educativos. Entre ellos – y con fecha de 31 de octubre del 1885 – el director del *Instituto Universitario* firma una certificación de estudios para ser, posteriormente, remitida al Rector de las *Escuelas Pías* de Valencia. Dicho certificado era la condición de admisión para los estudios que Beut solicitaba ingresar el curso de 1886-1887.

Comenzaba ahora una nueva etapa en la vida de Beut, en la que podría conocer a los grandes referentes de la pintura valenciana que, como profesores, impartían clase en la academia. En esta segunda etapa, no sólo asistirá en los años de 1886 a 1889 a las clases de las *Escuelas Pías* sino que compatibilizará dichos estudios con su

formación en la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* de Valencia; instituciones que gozaban de un preeminente prestigio social en la ciudad.

Las materias estudiadas, en cada institución, y las calificaciones obtenidas, en esta etapa, son las siguientes:

Curso 1886-1887

Instituto Universitario

1. Francés: bueno (Secretario del Tribunal: A. Gaspar) (Fecha: 17 de junio de 1887).
2. Geometría y Trigonometría: bueno (Secretario del Tribunal: Dr. Fuster) (Fecha: 17 de junio de 1887).
3. Retórica y Poética: sobresaliente (Secretario del tribunal: Francisco Fullana) (Fecha: 17 de junio de 1887).

San Carlos

1. Dibujo de Figura (sección nocturna - grupo externos): sobresaliente (Secretario del Tribunal: Eduardo Soler y Llopis) (fecha: 21 de mayo de 1887).

Curso 1887-1888

Instituto Universitario

1. Física y Química: notable (Secretario del Tribunal: ilegible) (Fecha: 16 junio 1888).
2. Psicología, Lógica y Ética: sobresaliente (Secretario del Tribunal: José A. Ortí) (fecha: 18 Junio 1888).

San Carlos

1. Dibujo de Figura (sección noche): sobresaliente el grupo de figuras (Secretario del Tribunal: Vicente – ilegible –) (fecha: 22 de mayo de 1888).

Curso 1888-1889

Instituto Universitario

1. Agricultura elemental: notable (Secretario del Tribunal: ilegible) (fecha: 8 de junio de 1889).
2. Historia Natural: sobresaliente (Secretario del Tribunal: ilegible) (fecha: 10 de junio de 1889).
3. Grado Bachiller:
- Primer ejercicio: aprobado (Secretario del Tribunal: Antonio

Gaspar).

- Segundo ejercicio: aprobado (Secretario del Tribunal: E. Sanchis).

San Carlos

1. Geometría plana y lecciones de descripción -primer curso-: sobresaliente (Secretario del Tribunal: Juan Peyrón) (fecha: 3 de mayo de 1888).

El curso 1888-1889 supondría un nuevo cambio en la vida académica de Beut, pues el 17 de junio del 1889 se inscribió para obtener el grado de Bachiller³⁵. El examen dividido en dos ejercicios, tuvo lugar – el segundo – el día de 28 de junio, en un tribunal en el que E. Sanchis ejercía de Secretario del Tribunal. Con el título de Bachiller en su currículum dejaba este campo de estudios para ir conduciendo su vida hacia lo que era su pasión, el arte.

Por ello, su tercera etapa, coincide con la dedicación que, en exclusiva, recibirá en *San Carlos* en el periodo de 1889-1893. En dicho periodo, aunque no tenemos pruebas fehacientes de que Beut aprendía al lado de Agrasot, diversos hechos – no sólo cronológicos – nos hacen pensar de que esa relación ya existía en estos momentos.

Durante el curso 1889-1890 fue compañero en *San Carlos* de los que, con el tiempo, también se consagrarían como grandes pintores: Stolz, Plá y Rubio, Mongrell, Vila o Verde³⁶

Las asignaturas, y calificaciones, de estos años 1889-1893 son las siguientes:

Curso 1889-1890

1. Anatomía Pictórica: se matricula.
2. Teoría e Historia de las Bellas Artes: se matricula.
3. Perspectiva: se matricula.
4. Paisaje: aprobado (Secretario Tribunal: Ricardo Soria) (Fecha: 4 de junio de 1890).

35 Los derechos del título de Bachiller de Beut, número 41 del curso 1888-89 fueron satisfechos en Valencia en fecha de 12 de septiembre de 1889.

36 Registro de Matrícula. Estudios superiores 1880-1893. Escuela de Bellas Artes de Valencia.

Curso 1890-1891 (No hay datos)

Curso 1891-1892

1. Teoría e historia de las Bellas Artes: bueno (Secretario del Tribunal: Ricardo Soria) (Fecha: 7 de octubre de 1892).
2. Perspectiva lineal: notable (Secretario del Tribunal: Ricardo Soria)(fecha: 5 de octubre de 1892).
3. Anatomía pictórica: sobresaliente (Secretario del Tribunal: Ricardo Clemente) (fecha: 7 de octubre de 1892).

Curso 1892-1893

1. Dibujo del antiguo: notable (Secretario del Tribunal: Ricardo Soria Ferrando) (fecha: 5 de junio de 1893).

A partir de este momento, Beut abandona las instituciones oficiales de formación como percibimos por la ausencia de datos suyos en los listados de matrículas y calificaciones; pero, como hemos comentado con anterioridad, ciertas circunstancias nos invitan a pensar el por qué de un año académico – el 1891 – sin actividades tuyas, u, otros cursos – el 1893 – con una sola asignatura. No sería descabellado pensar que pudiera estar en algún estudio de pintura recibiendo las enseñanzas de algún aventajado maestro.

Apoyamos estas sospechas en los datos que nos llegan por fuentes ajenas a lo académico valenciano, como pueden ser las palabras que TEMPLE nos hace llegar sobre Beut.

“Estudió licenciatura en la Universidad, permitiéndole tres o cuatro horas al día para pintar; pero abandonó este camino cuando tenía diecinueve años, y se convirtió en alumno de Joaquín Agrasot [...] Estuvo activo públicamente hasta que tuvo veintidós años, pero a raíz de un problema de salud estuvo obligado a suspender la exposiciones de sus obras por algún tiempo antes 1904” (1909, p. 68)³⁷.

Los diecinueve años de Beut tendrían lugar en mayo de 1892, cerca de ese curso sin datos académicos (1890-1891) y del curso con una sola asignatura (1892-1893). Pudo producirse en giro de manera

³⁷ La traducción es mía.

gradual, al asistir a una asignatura que resultara fundamental para su formación, pero vinculada – casi totalmente – con la formación de su maestro Agrasot, al que también apunta Temple.

Junto a ello, los datos sobre su frágil salud y los comentarios que durante su vida se producirán sobre ella, incluyendo aquellas menciones a su *vagancitis crónica*³⁸ – que pueden coincidir con la enfermedad a la que se refiere Temple – y que no son un jocoso modo de llamarle ocioso, sino que harían referencia a algo que, en lenguaje médico, recibía esa denominación y que sería un cierto tipo de fibromialgia.

3.2. El estudio de Agrasot y el estilo de Beut

3.2.1. El maestro Agrasot

Joaquín Agrasot – nacido en el año 1837 – era natural de Orihuela (Alicante) y comenzó sus estudios artísticos en *San Carlos* de Valencia, pero pronto, la Diputación de Alicante, le concedió una beca de pensionado en Roma en donde asistió a la *Academia de San Lucas*. De esta etapa proviene su amistad con Mariano Fortuny, Rosales, Palmaroli, Gisbert o Casado de Alisal. Desde que Agrasot volvió de Roma, se instaló en la calle Vicente López, número 3, y es allí donde transmitió a Beut sus conocimientos y visión de la vida. A la muerte de Agrasot, Beut seguirá ocupando este estudio hasta 1929.

Desde muy pronto, entre Beut y Agrasot se forjó una amistad que casi configuraba una relación paterno-filial. Además, contamos con un antecedente a esta etapa que puede ilustrar esta doble vinculación – artística y afectiva – es el dato del testamento de Pascual Beut – de 14 de septiembre de 1899 – que en la cláusula decimocuarta, al instituir a los contadores partidores de su herencia, dice:

“y para que lleven a cabo las operaciones todas conducentes a la liquidación de sus bienes, nombra por comisarios partidores con

38 Carta de 8 octubre de 1914, de don Mario de la Mata, amigo y cliente de Beut y, a la vez, la fuente por la que Temple conoce los datos y obras más significativas de Beut.

las más amplias facultades concedidas por derecho para formar todas las operaciones divisionarias de su herencia, a don José Morella Cayetano y don Arturo Pérez de Lucía Campos, a los dos juntos y a cada uno de por sí; y en defecto del señor Morella, a don Joaquín Agrasot y Juan.”

Aunque finalmente Agrasot no realizó esta tarea, es significativo que se le incluyera en un asunto de tanta confianza. A pesar de no poder precisar si la relación de Agrasot con la familia era anterior a la instrucción de su pupilo, si que podemos afirmar que, en la fecha que otorgó testamento, la vinculación y cercanía con la familia era más que evidente.



Imagen: Agrasot y Beut dirigiendo a los alumnos del estudio, c. 1900 (Fuente: A.L.B)

Según AZCÁRRAGA, y como reacción a la pintura neoclásica, surge un afecto por la pintura llamada de género que elegía la sencillez de las escenas cotidianas, independientemente de la temática, pues se podía elegir algo tan dispar como unas escenas aristocráticas como una huerta con sus labradores. Fue este el campo en el que Agrasot más resaltaba ya que su “fácil dibujo, paleta de amable colorido y cierto virtuosismo de ejecución resultaban cualidades muy

favorables para el cultivo de la pintura de género”(1999, p. 38).

Aunque en su obra encontramos obras de *casacones* – terminología que recibe su nombre de la indumentaria propia del siglo XVIII y que era el centro de esta temática –, y mosqueteros, la mayoría de sus personajes y escenas costumbristas tienen que ver con el Levante, sus personajes y su indumentaria. Por ello, encontraremos muchos pañuelos anudados en la cabeza en los hombres, y vestidos y peinados femeninos al estilo de la huertanas de Valencia y Alicante. Se le llamará el *pintor de los huertanos* y no quitará ni de su mente ni de sus lienzos las adoradas vides de su tierra de Orihuela, Jávea y Denia, cuyos emparrados parecen formar parte de las estructuras de los lienzos de que se sirve, ya que están continuamente representados.

En Beut encontró un virtuoso discípulo y un fiel amigo, y que adoptará de tal modo su estilo y temática que, en algunos casos, será difícil distinguir su autoría. En referencia a ello, tenemos que decir, que ha sido repetido hasta la saciedad el hecho de que algunas obras de Agrasot fueron pintadas por su discípulo que, aunque por su gran modestia no popularizó su firma, pero que era consciente de que alcanzarían mayor precio de venta con el reconocimiento de su maestro.

Un episodio que marcaría de por vida a Agrasot fue la muerte de su amigo Fortuny, a causa de la hemorragia estomacal provocada por una úlcera. La amistad con Fortuny había propiciado que Goupil – marchante de Fortuny – distribuyera sus obras a nivel internacional. Este hecho podría la explicación de que – al menos en los primeros años de su carrera artística – las obras de Beut fueran vendidas en América e incluso que le pusiera en contacto con importantes coleccionistas españoles.

Algunos de los reconocimientos que Agrasot recibió durante su vida fueron: Tercera medalla en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1864 y la Segunda medalla en la de 1867; en 1876, la medalla de arte de la *Exposición Universal de Filadelfia*; en 1888, la segunda medalla en la *Exposición Internacional de Barcelona*. Junto a ello fue nombrado presidente del *Círculo de Bellas Artes*, del que había sido uno de sus creadores, y miembro de las Academias de San

Carlos de Valencia y de san Fernando de Madrid. Además fue galardonado con la *Orden de Alfonso XII*. Pero, como añade AZCÁRRAGA, “ni premios, cargos ni honores cambiaron su condición de hombre bueno, franco y sencillo”(p. 40).

A día de hoy, y con las obras que hemos conseguido conocer, no podemos decir que Beut tuviera un estilo o una producción diferente a la de Agrasot, más bien al contrario, Beut será un continuador del estilo y temática de su maestro. Aunque, como bien dicen los críticos del momento, destacara como colorista y por su buen manejo de la técnica del pastel.

3.2.2. El estilo de Beut

Luis Beut seguirá fiel al estilo de su maestro Agrasot, de quien ha aprendido el uso del color y con quien ha practicado el dibujo; campo del que será uno de sus virtuosos embajadores. Además, en los primeros años en que Beut está con Agrasot, será testigo y artífice de esa tendencia a dejar a un lado la pintura histórica para abrazar la pintura de género.



L. Beut. Detalle de *Parabán*, S-2016-P-128 (Fuente: Silvaje).

Pérez Galdós, citado por LÓPEZ JIMÉNEZ, al comentar la Exposición Nacional de 1884, se lamentará al observar muestras de esta pintura histórica, no por rechazar la historia, sino porque se miraba el pasado con tanta añoranza e imaginación que, al idealizarlo, no se percibía ni la realidad del pasado, ni la realidad del presente: “es probable que por muchos tiempo sigamos asediados por las cotas de malla, las dalmáticas de terciopelo, las ropillas, los mantos de armiño, las vestiduras recamadas de oro y plata, y por los ya desacreditados casacones de la época goyesca”(1970, p. 123).

Pero, aunque ese cambio se fue haciendo una realidad, no se había producido siempre con el cambio mental que anhelaban algunos, sino porque las nuevas clases – con capacidad de adquirir obras de arte – demandaban estas obras; además, la facilidad con que los marchantes colocaban estas obras a sus clientes exigía, muchas veces, la reproducción seriada de una misma obra.

AZCÁRRAGA (1999, p. 41), sobre los gustos de algunos coleccionistas, hará el siguiente lamento en tono irónico: “porque el fallo irremediable de la pintura de género es que en ella cobra demasiada importancia la anécdota o argumento – aunque el argumento ¡ay! Sea siempre lo que más atraiga a aquellos a quienes menos atrae el arte de la pintura”.

En el campo del dibujo era un virtuoso tal y como podemos comprobar ante cualquiera de sus múltiples trabajos, y de lo que han hecho constar diversos críticos de arte como ALDANA (1970, p. 55) que le reconoce como “buen colorista y dibujante”. El que para algunos como REUS, tenía sus especialidad en *figura* (1986, p. 178), contaba para otros, como Contreras (AA.VV, 2009) con un “buen nivel descriptivo”. Además, encontramos continuas referencias a su dominio de la acuarela, al gran número de obras que realizó con esta técnica, siendo paradójico que tan sólo hayamos podido catalogar una de sus acuarelas y que se encuentra en la colección de sus herederos.

Por otro lado, se dirá que la técnica del pastel, “género de pintura, tan poco cultivado entre nuestros artistas, ha encontrado en Beut un notable intérprete” (ALCAHALÍ, p. 65). Con esta técnica realizó *La Odalisca*, obra con la obtuvo la tercera medalla – su primer premio

importante – en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895.



L. Beut. *En la taberna*, S-2016-P-29. (Fuente: Silvaje).

LÓPEZ-CHAVARRI (1978, p. VII), en un artículo en *Las Provincias*, con motivo de la organización y rescate de la memoria de Beut, afirma:

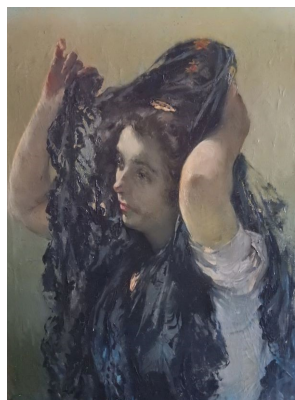
“luminoso y fértil interprete de nuestro paisaje al que aprehende con cálida potencia a la vez que con exquisita elegancia: el encanto de lar y de luz de un huerto casi jardín interior, unas orondas vides, un inefable gusto oriental tan de la época [...] nos recuerda la gran calidad de retratista de Beut [...] a la par que lucen gentiles cabeza femeninas (con un trato primoroso de telas y tocados) [...] colección que contrapone un delicado juego de sombras, unas flores vistosísimas o momentos de factura tan segura como leve”.

En otros artículos del mismo periódico, con motivo de la exposición retrospectiva de la *Sala Garbí*, afirmarán que domina especialmente la técnica del pastel y que en sus obras “acredita aquel

famoso concepto dorsiano de la obra bien hecha”, pues:

“la contemplación de estos cuadros del más puro y delicado impresionismo constituye una auténtica delicia. Admirable son sus delicados retratos al pastel, sus contraluces, sus luminosos paisajes de exquisita entonación, magnífico dibujo y magistral perspectiva, realizado con una limpieza de color extraordinaria”.

Una parte muy importante de la obra catalogada se corresponde a temas femeninos, que desde sus famosas odaliscas – de cuerpo entero – incluirán también rostros, torsos; tendrán cabida los cuerpos desnudos, semicubiertos, vestidos ricamente o según costumbres gitanas, representará cabezas con velos, mantillas, tocados florales o descubiertas; pero, siempre, dignas, elegantes y serenas.



L. Beut. *Mujer con mantilla Negra*, S-2016-P-67
(Fuente: Silvaje).



L. Beut. *Rostro de mujer*, S-2016-P-81
(Fuente: Silvaje).



L. Beut. *Gitana*, S-2016-P-43
(Fuente: Silvaje).

Sobre la pintura, el estilo y los temas de la pintura de Beut no se ha pretendido agotar, en este breve apartado, todo lo que de él se puede decir; más bien, deberemos tener en cuenta los aspectos estudiados en otros capítulos y que abarcan campos que no sólo afectan a su obra artística, sino que responden a la evolución de su pensamiento.

Capítulo 4. Desarrollo artístico y vital

*“La belleza perece en la vida,
pero es inmortal en el arte”.*
Leonardo da Vinci

4.1. La Exposición Artística, Industrial y Agrícola (1894)

El 19 de julio de 1894, se inaugura la *Exposición Artística, Industrial y Agrícola*, a la que Beut se presenta y por las que, el 15 de agosto, la *Junta de la Junta General de Feria* a propuesta del jurado y con la aprobación de la comisión, concede accésit de medalla de segunda clase a don Luis Beut Lluch por dos cuadros al óleo

4.2. *La Odalisca* (1895)

El 17 de junio de 1895, la Reina Regente – en nombre de hijo y por petición del jurado de la *Exposición General de Bellas Artes* – concede la medalla de tercera clase a Luis Beut y Lluch por su pastel titulado *La Odalisca*. En él, se representa una escena oriental en la que una mujer ataviada con los vestidos propios del lugar y época, reposa sobre una alfombra provista de múltiples almohadas. Las odaliscas eran esclavas de las mujeres del harén y debido a su belleza, en algunos casos, podían llegar a convertirse en concubinas. En este caso, el tema dará título a la obra.

Este pastel – de grandes dimensiones³⁹ – de magistral colorido y con una técnica poco empleada en la época, en la que a Beut se le consideraba maestro; una “especialidad en pocos le igualan y ninguno lo supera, acaso por la razón de pocos dominen el dibujo, y en nadie sea tan seguro ni tan elegante como en Luis Beut” (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 2009, p. 4).

³⁹ Manejamos como posibles las siguientes medidas: 118 x 178 cm.

De la obra original, sabemos que fue situada en el domicilio familiar de Beut en la calle Cirilo Amorós. Al producirse el matrimonio de Luis Beut Berzal, hijo de Ricardo – hermano del pintor – la familia se traslada gradualmente al domicilio de la que ahora era su esposa. Se trataba de la joven María Torres Tarín, cuyo abuelo



Imagen: detrás, Luis y Amparo Beut Berzal, en el edificio de los Torres-Tarín. Delante, María Torres, nieta del propietario, y Romualdo Aguilar, su cuñado (c. 1930. A.L.B).

materno había mandado construir, en 1922, un edificio modernista que no distaba mucho de su antiguo domicilio. Allí se trasladó también Amparo, la otra hija de Ricardo, que había contraído matrimonio con el médico Romualdo Aguilar; y, con su traslado, también se trasladó el cuadro. La obra permaneció allí, hasta que a la muerte de Amparo Beut Berzal y debido a sus grandes dimensiones, fue trasladado hasta la calle Palau, en donde se encontraba la galería anticuaria de Murillo. Esto ocurrió sobre 1991, momento desde el que se ha perdido la pista a esta obra.

Es realmente una limitación, a la hora de apreciar la belleza de la obra y su soberbia minuciosidad, el hecho de no poder contemplarla ni al natural ni tampoco en color, ya que las fotografías que de la obra se conservan son en blanco y negro o sepia. De todos modos, podemos hacernos una idea de la paleta de colores utilizada debido a que realizó diversas copias para amigos, familiares y para la venta, siendo adquirida alguna obra en Buenos Aires.

El barón de ALCAHALÍ comentará esta obra – biografiando a Beut – en su diccionario, aludiendo a la juventud y a la fama de la que ya goza como pintor en Valencia. Señala que la técnica del pastel es poco frecuente y aventura que pronto se abrirá camino a nivel nacional.



L. Beut. *Odalisca*, S-2016-P-45 (Fuente: Silvaje).

Y, junto con un elogioso comentario al dibujo y al colorido, se permite la licencia de aconsejar, entre familiaridad e ironía, sobre el hecho de que la modelo escogida estuviera entrada en carnes: “pero cuide el señor Beut [...] de no agrandar tanto las figuras, o escoger modelos⁴⁰ de menos corpulencia, porque en cuadros como el citado, si se contemplan de cerca abruma el tamaño de la hermosa odalisca, y si de lejos, se pierden, o cuando menos no se saborean bien, las innumerables bellezas del colorido y del diseño”(ALCAHALÍ, p. 65).

En las pocas y breves menciones que de Beut se hará en estudios y publicaciones sobre arte, será frecuente encontrar que entre las obras figura *La Odalisca* y también *La Vendimia*, debido a que fueron incluidas en catálogos de exposiciones por las que se le concedieron sendas medallas de tercera clase. Además, a este motivo – al igual que su maestro Agrasot – recurrirá en diferentes etapas de su vida.

40 De la modelo que posó para esta obra y que era una de las habituales del estudio de Beut, sabemos que murió de tifus – un año después de haber posado para esta obra – a los 20 años. Este hecho nos permite fechar las obras en las que ella aparece, como anteriores al 1897.

4.3. Barcelona y las exposiciones de Bellas Artes (1896 y 1898)



Alexandre de Riquer, Cartel Exposición Bellas Artes 1896
(Fuente: Ayuntamiento de Barcelona).

4.3.1. Exposición Nacional de Barcelona de 1896

En esta ocasión, Beut presenta una obra titulada *Pasatiempos*, con el número 125 del catálogo, que fue expuesta en la sala tercera de la sección española.

A este evento artístico concurren también otros pintores valencianos, como Albiol, Agrasot (*Predicar en el desierto*, nº 182. 1000 pesetas) o Vila Prades. Con otros nombres de referencia nacional: Checa, Casas, Capdevila, García y Rodríguez, Masriera, Mir, Palencia, Regoyos, Picasso, Rusiñol, Suñer o Zuloaga.

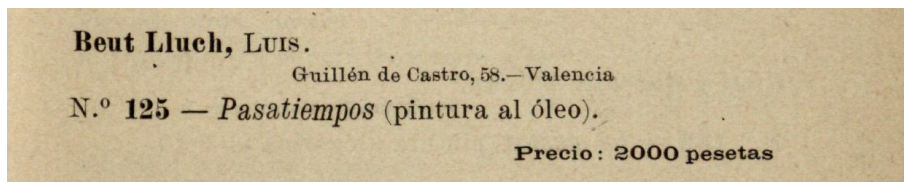


Imagen: detalle del catálogo de la exposición de 1896 (Fuente: Silvaje).

Aunque no podemos unir el título con una imagen concreta, creemos que, por similitud con títulos de otros autores, puede representar una escena costumbrista en la que un hombre y una mujer – vestidos de huertanos – conversan en un huerto, o a través de una ventana.

4.3.2. Exposición Nacional de Barcelona de 1898

Este es uno de los momentos históricos de la época de Beut, como ocurrirá en 1914, en que el contexto político, social y cultural actúan como poderosos condicionantes para sus contemporáneos. Los conflictos que desde 1895, con el *Grito de Oriente*, venían desarrollándose en Cuba, multiplicarán sus dimensiones con la explosión del acorazado *Maine*, hecho detonante de la entrada en escena de EE.UU. en lo que sería conocida como guerra de la independencia de Cuba o Guerra hispano-cubana-norteamericana, en donde EE.UU. apoyaría las fuerzas cubanas.

El desenlace del conflicto concluiría con la acatación del *Tratado de París*, el 10 de diciembre de 1898, en donde España, con más de 50.000 muertos, se desprendía de Cuba, Guam, Islas Filipinas y Puerto Rico. Una dura decisión tomada por la regente María Cristina y que, como emanan sus propias palabras en el telegrama a Montero Ríos, era un golpe, no sólo moral, sino también económico para España:

“El Gobierno de Su Majestad, movido por razones nobles de patriotismo y de humanidad, no asumirá la responsabilidad de volver a traer a España todos los horrores de la guerra. Para evitarlos, se resigna a la penosa tarea de someterse a la ley del vencedor, por dura que sea, y como España carece de los medios materiales para defender los derechos que cree que son suyos, se aceptan los únicos términos que los Estados Unidos le ofrecen para la conclusión del tratado de paz” (WOLF, 2006, p. 172).

Con estos términos trágicos se da por finalizado el periodo de ultramar, marcando a toda una generación de intelectuales de los más diversos ámbitos. El mundo del arte no será ajeno a ello, ese desastre quedará expresado plásticamente y dará fe de lo ocurrido en públicas exposiciones.

Barcelona, en su *IV Exposición Nacional de Industrias y Artes*, recogerá ese contexto histórico de belicismo aún activo, en un evento que se extendería del 23 de abril al 11 de julio.



F. Mirabent. Cartel premiado (Álbum *Salón*, n. 20,16-6-1898).

Un importante estudio sobre las exposiciones catalanas de esta época es el realizado por OJUEL (2013), que recogerá los detalles más importantes tanto de los artistas como de los expositores. Por ella, sabemos que en esta ocasión se expondrán 1.683 obras, de las cuales, 724 (el 43 % de las obras expuestas) pertenecían a la sección de pintura y que fueron realizadas por 522 artistas (el 53 % de los que concurrían en la exposición); disciplina que acaparó 130 (59 %) de los 221 premios que se concedieron en total.

	REPARTO DE PREMIOS DE LA EXPOSICIÓN DE 1898				
	Medallas 1ª clase	Medallas 2ª clase	Medallas 3ª clase	Menciones honoríficas	Diploma honorífico (=1ª medalla)
NACIONALES (N) – pintura –	7	11	17	30	11
EXTRANJEROS (E) – pintura y dibujo –	23	23	14	13	4
Total (N + E)	30	34	31	43	15
TOTAL	153				

Tabla. Reparto de premios en la Exposición de 1898 (Fuente: Ojuel).

En la tabla, que hemos elaborado para esta tesis, recogemos cómo fueron repartidos los premios por categorías y por procedencia geográfica. Aunque en los premios concedidos a artistas nacionales sólo se recoge la disciplina de pintura, hemos incluido también la disciplina de dibujo al considerar a los artistas extranjeros.

Para la comisión encargada de los premios, la numerosa participación de artistas extranjeros no debía ser una limitación para el reconocimiento de los nacionales y, por ello, optaron por conceder los premios de forma equitativa: 66 nacionales y 64 extranjeros. A este criterio, y según opiniones de la época, se unió el interés de quedar bien con los artistas, hecho que hizo que se multiplicaran los premios y se crearan reconocimientos por categorías inesperadas que no habían sido incluidas en las bases de la convocatoria.

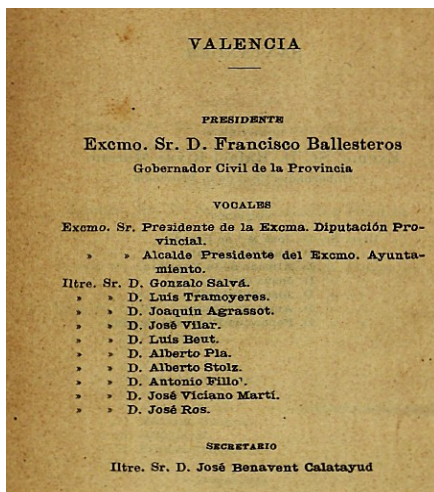


Imagen. Detalle del catálogo de la exposición de 1898, en donde aparece Beut (Fuente: Silvaje).

Beut concurrió en esta exposición con una pintura al óleo, *Razones de fuerza* – catalogada con el número 177 – que fue expuesta en la sala tercera. Por ella recibió una mención honorífica, siendo el número diez, del listado – no alfabético – de los premiados en su misma categoría. De dicha obra, a día de hoy, no conocemos ni su paradero ni cuál era su contenido; tampoco si fue adquirida o no, aunque nos consta que el precio en que fue valorada eran 2.000 pesetas.

A esta misma exposición, concurrió, también, Joaquín Agrasot con tres obras: *En la feria* (112), *Preludio del baile* (113) y *Un taller de sastrería en 1800* (114). Otros valencianos que también participaron fueron: Benedito, Plá y Rubio, Benlliure (José) y Albiol.

4.4. El Palacete de don José de Ayora

A finales del siglo XIX, la zona conocida como Algirós –del árabe *al-zurû*, que significa *el canal* – era todavía una zona libre de construcciones, en donde la huerta de Valencia mostraba su fecundidad al ser regada por la acequia que daba nombre a esta localización.

Precisamente por encontrarse en una zona tranquila, sólo habitada por un reducido grupo de labradores, don José de Ayora – reconocido comerciante de la época – la elige para construir allí un palacete rodeado de un hermoso jardín, que haría las funciones de casa de recreo.



Imagen: vista del Palacete de Ayora desde sus jardines, en 2014
(Fuente: Ayuntamiento de Valencia).

La construcción fue encomendada al arquitecto Pelegrín Mustieles del que conocemos otras importantes edificaciones en Valencia, como el *Edificio Grau* (c/ La Paz, 36) o *La Quinta de Ntra. Sra. de las Mercedes* de Benicalap, conocida como *Casino del Americano*.

Sobre el emplazamiento en la propiedad y los datos arquitectónicos sabemos que “que se asienta sobre elevado en la zona norte del jardín, obteniendo una terraza en altura que se cierra con una balaustrada y rodea al edificio, el desnivel se salva mediante una escalinata en la fachada principal que da acceso al palacio. Se trata de un edificio cuadrangular compuesto de planta baja, planta noble y ático bajo la cubierta, con una torre cuadrada en la parte central de esquinas achaflanadas [...] La cubierta es a cuatro aguas y presenta una cúpula que adopta forma bulbosa con teja dorada”⁴¹.

41 AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. *Palacete y Jardín de Ayora*, [en línea]. Valencia: Autor. Disponible en: <http://goo.gl/biv2yW> [2016, 15 de julio].

Pero lo que resulta fundamental para nuestra investigación es que sabemos que en el año 1900, la decoración mural del edificio fue encargada a cinco pintores de relevancia en Valencia: Luis Beut Lluch, Antonio Fillol, Julio Peris Brell, Ignacio Pinazo Camarlench y Ricardo Verde. Los datos que se conocen sobre la decoración son escasos, pero sabemos que realizaron la pintura de las escalinatas y de algún techo. Sin embargo, de la pintura que realizó Beut conocemos algo más, ya que TEMPLE (1909) cita una obra realizada para un techo con el título de *La Batalla de las Flores*.



L. Beut. Detalle de *La Batalla de Flores*, S-2016-P-76 (Fuente: A.L.B.)

Las investigaciones que hemos llevado a cabo nos llevan a concluir, casi con toda seguridad, que dichas pinturas son las que en nuestra catalogación hemos referenciado como S-2016-P-76 y que acompañamos con dos fotografías encontradas en el archivo Luis Beut. En dichas fotografías, que por estar en color sepia nos impiden apreciar la riqueza cromática que Beut tan bien manejaba, vemos a pequeños ángeles junto a mujeres que, con cuerpos semidesnudos, se lanzan flores mutuamente. Todo ello se desarrolla en una escena celestial – sentados sobre nubes – con una profusión de motivos

vegetales y florales, como hojas de parra y grandes rosas.

Es curioso el personaje que lleva en su mano como una especie de gran abanico redondo (imagen inferior) que recuerda los objetos utilizados para protegerse durante el lanzamiento de flores en la conocida batalla, del mismo nombre, que tiene lugar en Valencia el último domingo de julio – coincidiendo con la feria – desde el año 1891⁴². Motivo que, otros pintores como Pinazo, plasmarían en alguna de sus obras, o, también, fiesta para la que diseñaron la decoración de las carrozas que se utilizarían en el desfile.



L. Beut. Detalle de *La Batalla de Flores*, S-2016-P-76 (Fuente: A.L.B.)

En 1983, el Ayuntamiento de Valencia compró el palacete y evitó su derribo, después de años de abandono y su uso como discoteca – la conocida *Paradís* – que habían contribuido a la progresiva destrucción de lo que había sido una suntuosa vivienda, que también sirvió de oficina de la Policía y de guardería municipal.

A pesar de ello “se conserva la claraboya central de hierro y vidrio en diversos colores con algunas pinturas decorativas, la escalera

42 AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. *Feria de julio*, [en línea]. Valencia: Autor. Disponible en: <http://goo.gl/HRd8Gi> [2016, 15 de julio].

está realizada con mármol y madera”⁴³; pero desconocemos si se conservan las pinturas y, en ese caso, cual es el estado que presentan.

4.5. *La Vendimia, 1904*

“El vino mueve la primavera,
crece como una planta la alegría.
Caen muros, peñascos,
se cierran los abismos,
nace el canto”
P. Neruda

En 1904, recibirá Beut un nuevo reconocimiento por su labor que, por los datos recopilados, tenía un especial valor. Pues, según refleja TEMPLE (p. 68), los últimos años de Beut habían estado marcados por sus problemas de salud, con lo que no había podido dedicar las horas al trabajo que una de sus obras necesitaba. Por ese motivo, en los dos o tres últimos años parecía que hubiera estado oculto, hasta que “exhibió *La Vendimia* (Medalla de Tercera Clase, Madrid)⁴⁴, y atrajo visiblemente la atención sobre él, señalándolo como un hombre de considerable promesa”. Para esa progresiva recuperación que había experimentado en su salud, la tercera medalla, debió de constituir un poderoso elixir que lo devuelve imparable al estudio. Pues, en esa época verán la luz obras de magistral realización, como el *Retrato de Alfonso XIII*, dos retratos de la señora De la Mata y el *Retrato de la señorita Flora Iglesias*.



L. Beut. *La Vendimia*, S-2016-P-93
(Fuente: Circulo Español, Chile).

43 Ídem.

44 El 27 de mayo de 1904, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes – en nombre de Alfonso XIII – firma el diploma por el que se le concede el reconocimiento.

La Vendimia es la inmortalización de un episodio – no muy lejano en el tiempo para él – y que había contemplado en *La Borracha*: unos jornaleros recogen la uva que ya ha madurado. Es un óleo que, dentro de la sencillez, se muestra equilibrado, espontáneo y vivo; parece que el trabajo se haga solo y no produzca cansancio a los vendimiadores, que recogen y cargan las espuestas en un carro. Al fondo, un grupo de mujeres, sigue con las tareas de la recolección, en ese mar verde que constituyen las vides.

Al parecer, la obra original es la que se encuentra en el *Palacio Círculo Español* – en Santiago de Chile – institución fundada el 1 de febrero de 1880 por un grupo de españoles.

4.6. La *Exposición regional de Valencia de 1909*

“Sabe que despertará mañana
y seguirá resucitando así
miles y miles de siglos.”
V. Blasco Ibáñez

Pocos momentos ha habido tan apasionantes en la historia de los últimos siglos de Valencia, como el periodo de preparación y ejecución de la *Exposición regional* de 1909. Pues, tal y como nos hemos referido brevemente, en apartados anteriores, a la situación de una Valencia que, a finales del siglo XIX, en muy poco se distinguía de cualquier pequeña capital de provincia.

Mal comunicada con Madrid, con un puerto que no daba abasto al tráfico que se producía, con pocos y malos hoteles, con un alto grado de analfabetismo y con una agonizante industria sedera; pero, aunque no se podían negar las limitaciones, se contaba con todos los ingredientes para propulsarse y conseguir sus objetivos.



M. Benlliure. Medalla conmemorativa de la exposición de 1909 (Fuente: Silvaje).

Sin negar ninguno de los méritos de los expositores que en ámbitos bien dispares – como la aviación, la automoción, la arquitectura, los avances en el cultivo citrícola, los nuevos y potentes abonos – apostaban por lo que hoy denominaríamos I+D+i; pero la gran lección que ofreció Valencia, fue una lección de ciudadanía y superación. Si bien es cierto que la organización no estuvo exenta de trabas políticas y económicas, la población supo guardarse para sí todo lo que constituía un bien individual en beneficio de un amplio bien común.

Para entender lo que supuso para los ciudadanos de Valencia ser la sede de un evento que ellos mismos organizaban y que les situaría ante la opinión pública internacional, comenzaremos trayendo a colación unas palabras con las que TRÉNOR (1912, p. 10) resumía, en el 1912, el papel que había asumido desde 1908:

“¡VALENCIA!...¡MI VALENCIA!...Si he logrado servirte y complacerte; si por virtud de mis acometividades consigues que de Cenicienta de España, España te haya convertido en una de sus ciudades predilectas; si entiendes que he desbrozado tu provenir de abrojos y obstáculos, dejándole franco y seguro y envidiables y envidiado, no veas en lo por mi realizado intento el más leve de ambición, de provecho, de vanidad personal... debía pagarte la dicha de ser tuyo cuando llegase el momento en que me creyeras útil a tu bien y a tu grandeza”.

Sería inadecuado considerar, al menos sin matices, que existiera en la ciudadanía un sentimiento de inferioridad frente a otras regiones; pero, podemos interpretar por algunos de los testimonios de la época, la impresión generalizada de que no se potenciaban las peculiaridades y fortalezas que la zona del Levante valenciano era capaz de aportar.

Por eso, Trénor la llamará *la Cenicienta de España*; aunque la misma España, se sintiese de ese modo ante Europa. Sentimiento que incluso se recogerá – como tarea vital – en el himno que el maestro Serrano había compuesto para la ocasión, y que comenzaba con su tan conocido verso “*per ofrenar noves glories a Espanya*”.



L. Beut (1909). *Concurso Hípico*, S-2016-D-32 (Fuente: A.L.B.)

En un editorial de *El Pueblo* – rotativo fundado por Blasco Ibáñez y de tendencia republicana – se podía leer:

“El Certamen que se inaugura es la moderna Valencia que se asoma a Europa notificándole que en esta España tan menospreciada por su atraso e incultura, cuyas causas son de todos conocidas, y no resulta pertinente analizar ahora, hay una región donde el Progreso tiene millares de entusiastas adeptos que profesan la religión del trabajo y con su laboriosidad incansable han logrado europeizarse y están decididos a dedicar constante acción para que llegue un día en que la patria amada, España entera, ocupe un lugar preferente en el mundo progresivo y civilizado”⁴⁵.

Con estas sensibilidades a flor de piel, Tomás Trénor, recién elegido presidente del *Ateneo Mercantil* – una de las instituciones más representativas de la ciudad – enrola a su directiva en la aventura de la exposición, concediendo “a su presidente un amplio voto de confianza, para ejecutar debidamente este anhelo”⁴⁶ al tiempo que

45 “El Pueblo”, edición del 22 de mayo de 1909, p. 1 (probablemente lo escribió Azzati).

46 Actas de la Junta Directiva del Ateneo Mercantil de Valencia, de 25 de marzo de 1908.

ponen “a disposición del presidente cuantos medios y recursos posee el Ateneo, para cumplimentar la misión que se le encomienda”⁴⁷.

Para tal fin se constituye un comité ejecutivo con Trénor a la cabeza, del que formarán parte diez hombres más, procedentes de la industria, los negocios y la administración. Entre todos se pone en marcha el proyecto al que irán sumándose voluntarios de primer nivel en diversos campos. La elección de los arquitectos será de vital importancia, ya que, el recinto que albergará las exposiciones y eventos, será la mejor publicidad para los potenciales visitantes y, también, una potente presentación ante la sociedad europea. Uno de los principales arquitectos de la exposición fue Vicente Rodríguez – amigo personal de Beut – que diseñó, entre otras cosas, el arco de la entrada, la fuente luminosa, el *Gran Casino* o el *Palacio de Bellas Artes*.

En el *Archivo Luis Beut* se conserva un diseño de la fachada del *Gran Casino*⁴⁸ dibujado por Beut, del que no sabemos si fue una idea previa para su amigo el arquitecto Rodríguez; o, si al contrario, fue Rodríguez quien le facilitó las líneas maestras que seguiría la fachada del imponente edificio con vistas a que Beut las tuviera en cuenta al presentarse como participante en el concurso que el Círculo de Bellas Artes organizaba para elegir a los cartelistas del evento.

Sobre tal concurso, sabemos que Beut fue el ganador de los carteles del *Concurso Hípico* y del *Gran Casino*; obras de cuidado dibujo, con gran dominio de la paleta de colores. La intención de la comisión de que la publicidad fuera una buena muestra de arte, quedó más que satisfecha con las obras que artistas como Stolz, Climent, Mongrell o Verde, presentaron para el evento.

Así, el sábado 22 de mayo de 1909, Alfonso XIII – que venía de Madrid acompañado por Antonio Maura, presidente del Gobierno – inauguraba una exposición que había sido preparada con entusiasmo y ejemplaridad entre los organizadores y los ciudadanos. El *alma mater* del evento era don Tomás Trénor y Palavicino, a quien el rey

47 Ídem.

48 Con referencia de catalogación: S-2016-D-31.

concedería como reconocimiento a su labor el título de Marqués del Turia.



L. Beut. *Gran Casino* (1909), S-2016-D-31 (Fuente: A.L.B.).

Entre la diversidad de expositores que la exposición albergaba, se encontraba el *Palacio de Bellas Artes* que había sido construido por el arquitecto Rodríguez. Para la ocasión, Beut expone tres obras: un pastel, un desnudo femenino y el *Retrato de la señorita Carmen Escudero*, que es considerado como “irreprochable de factura, de insuperable dibujo, fresco de color, de asombroso parecido”.

De la comisión – *ex profeso* – de la sección de Bellas Artes conocemos el nombre de Joaquín Agrasot que reunía tres cargos: vicepresidente segundo y miembro de las subcomisiones de pintura y de escultura. A pesar del impacto social, la exposición no consiguió cumplir ni con las expectativas de visitantes ni de recaudación; por lo que se prolongó durante el año 1910, bajo el epígrafe de *Exposición nacional*.

Según SÁNCHEZ (2009) se podrían sacar dos grandes conclusiones de la exposición en el ámbito industrial. La primera es que fue más industrial de lo que se publicitó, y ello “fue el reflejo de

una sociedad en la que ya se había producido un desarrollo industrial”; la segunda conclusión, es que, a corto plazo, no tuvo un impacto apreciable sobre la industria de Valencia, pero, en el medio y largo plazo, no se puede valorar a causa de la *Primera Guerra Europea*.



L. Beut. *Retrato de la Srta. Carmen Escudero* (Fuente: A.L.B.).

4.7. *Vistiéndose para el carnaval, 1912*

“Musa, la máscara apresta,
ensaya un aire jovial
y goza y ríe en la fiesta
del Carnaval.”
R. Darío

Antes de adentrarnos en los pormenores de la *Exposición nacional de Bellas Artes* de 1912, analizaremos brevemente el porqué se cita a Beut como domiciliado en la calle Jovellanos, nº 2, de Madrid.

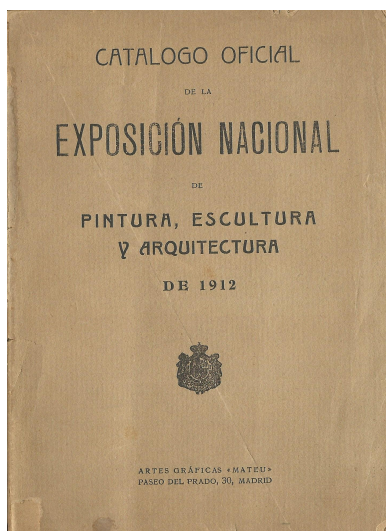


Imagen: Catálogo de la Exposición de 1912 (Fuente: Silvaje).

Curiosamente, al estudiar la lista de pintores participantes en la exposición, nos encontramos con que, varios de ellos, están domiciliados en la misma dirección; algo que nos hace pensar en un alojamiento abierto al público, el domicilio de un marchante, o un lugar perteneciente al ámbito de las artes. Entre los nombres que aparecen en el catálogo, encontramos los siguientes: Arnaiz, Benitez, Bertodano, Beut, Capulino, Cusi, Diaz, Domenge, Espina, Gálvez, Guitierrez, Inigo, Larroque y Martínez. Pero entre ellos no existía

nexo alguno – mas que el arte – pues eran naturales de Sevilla, Barcelona, Zaragoza, Bilbao o Madrid, entre otros lugares; y, entre sus maestros, figuraban nombres, tan reputados como dispares entre si, como Carlos de Haes, Santamaría, Cecilio Plá, Muñoz Degrain o Plasencia, entre los principales.

La duda del domicilio queda fácilmente resuelta cuando, en nuestra investigación, encontramos que la persona que consta empadronada en esa casa y fecha se apellida Macarrón⁴⁹. Por ese motivo, concluimos que todos estos pintores – incluido Beut – eran representados por Ángel Macarrón y su familia; que durante tanto tiempo había regentado un comercio especializado en productos para la bellas artes; al mismo tiempo que ofrecían servicios de representación. Al margen de estos datos, destacaremos la importante labor que realizaron los Macarrón en la conservación y traslado de las obras del Museo del Prado en la Guerra Civil.

Además, en esta exposición, encontramos un extenso elenco de

49 Padrón del año 1905 (Archivo Histórico Municipal de Madrid).

pintores valencianos participantes⁵⁰; los más relevantes fueron: Benedito, Benlliure, Cortina, Fillol, Mongrell, Muñoz Degrain, Murillo, Brell, Ignacio y José Pinazo, Plá, Stolz o Verde. En esta ocasión, Beut, expone cuatro obras de gran formato – óleo sobre lienzo – que son, en su totalidad retratos – uno masculino y tres femeninos – de los hemos obtenido nuevos e interesantes datos a raíz de nuestra investigación.

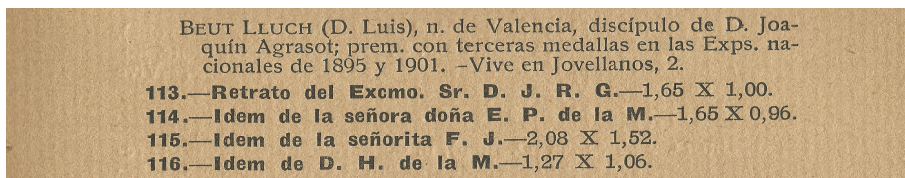


Imagen. Detalle de la página del *Catálogo de la Exposición de 1912*, en donde aparece Luis Beut y las obras presentadas (Fuente: Silvaje).

En referencia a la obra número 114 de dicha exposición, y a pesar de que no se precisa el nombre de la mujer retratada – sino que sólo se consignan unas iniciales – podemos concluir que corresponden con la fotografía que, al final del catálogo, en la sección gráfica se aporta de una mujer con ropajes orientales y una sombrilla de la que sí se dice que es el retrato “de la señora doña E. P. de la M”. El pie de foto sólo indica el autor: “D. L. Beut.- Retrato”. Al cruzar estos dos datos, no sólo conseguimos unir título con imagen, sino que también conocemos las medidas de dicha obra.

Podemos intuir que las siglas que aparecen en el catálogo de la exposición se corresponden con sus iniciales, así “ la señora doña E. P. de la M” sería la señora De la Mata, conclusión a la que llegamos no sólo por puro azar, sino porque la obra número 116 de esta misma exposición, y que presenta Beut, se corresponde a un retrato de “D.H.

50 El listado completo de los participantes en la especialidad de pintura, incluyendo los anteriores es el siguiente: Albiol, Aldás, Alonso, Andreu Santamans, Bádenes, Ballester Marco, Benedito, Benlliure, Beut, Blesa Prats, Fco. Cortina, E. Cuñat, F. Ferrandiz, Ferrando, E. Ferrer, P. Ferrer, Fillol, J. Francés, F. Francés, Fungairiño, G. Blanco, J. Garnelo, A. Gil, E. Gimeno, A. Gomar, C. Gómez, Gómez Novella, González Martín, V. Ibáñez, Lacárcel, Llager, F. Martin, F. Mellado, Merenciano, B. Mongrell, Moreyra, Moya, Muñoz Degrain, T. Murillo, E. Najas, Peris Brell, Ignacio Pinazo, José Pinazo, C. Plá, H. Romero, Sánchis Lázaro, R. Stolz, Suay, S. Tuset, Valls, R. Verde.

de la M.”, es decir, don Honorio de la Mata, hermano de Mario de la Mata. Lo que no podemos precisar con total exactitud es a qué señora De la Mata se refiera la obra, pues podría corresponder a la madre de Mario y Honorio – casada con el señor De la Mata – o, también, a la esposa de cualquiera de estos dos hermanos.



L. Beut, *Retrato E. P. de la M.* (Fuente: Catálogo Exposición 1912).



L. Beut, *Vistiéndose para el carnaval* (Fuente: Subastas Durán 2010).

En oposición a esta teoría podríamos encontrar la distancia cronológica entre la fecha de la ejecución de la obra – 1904 – y la fecha de la exposición – 1912 – pero no es algo ajeno a los pintores el hecho de presentar a concurso obras que fueron pintadas con anterioridad y realizadas por encargo, pues con ello no entrarían en conflicto con las bases de estos certámenes que, en algunos casos, sólo pedían que las obras aportadas no hubiesen sido expuestas al público en alguna galería.

Sobre la familia De la Mata volveremos, con más detenimiento, en el próximo apartado cuando hablemos de la *Primera*

Guerra Europea; pero esta no es la única incógnita que presenta dicha obra, en el caso de que sea correcto el uso del singular al referirnos a ella. De momento, los pasos que durante cien años ha seguido esta obra son desconocidos. Sobre todo, si tenemos en cuenta que hemos descubierto en nuestra investigación que, o bien existe una copia similar al original – salvo un antifaz en el rostro de la mujer – o bien, la obra original fue retocada para ser vendida.

Sin embargo, cien años después, hemos visto circular por el mercado del arte una obra con el rostro cubierto con un antifaz, y que fue sacado a subasta por la *Casa Durán*⁵¹, el 25 de mayo de 2010. Y, al conocer las medidas de la versión del antifaz por el catálogo de la subasta (167 x 96 cm, O/L), hemos podido contrastar sus medidas, con las del retrato “de la señora doña E. P. de la M” (165 x 96 cm, O/L) de las que diverge en 2 cm. de altura; esta variación pudo ser originada por un error de medición en 1912 –contando con la mayor precisión de los mecanismos modernos de medición que habrían sido empleados por la conocida casa de subastas – todo ello en el caso hipotético de que estemos ante la obra original retocada.

El catálogo de la casa de subastas Durán nos da la oportunidad de contemplar la obra en color, algo que cambia completamente nuestra percepción de la obra; pero, a la vez, nos proporciona otros datos interesantes. Uno de ellos es el título de la obra: *Vistiéndose para el Carnaval*; título que no sabemos si procede desde el primer momento o es de época posterior, pero, teniendo en cuenta otros títulos que el propio Beut otorgó a sus obras, podría perfectamente tratarse del original.

Otro dato muy significativo es el precio de salida de esta obra en la subasta, que fue situado en 10.000 euros. Aunque no conocemos el alcance final de las pujas, sí refleja la valoración de la obra, pues aunque el apellido Beut no resonaba entre los profanos al arte, siempre, por diversos datos que hemos ido aportando en este trabajo, fue considerado como un pintor de calidad y estilo.

51 La subasta es la número 459, y el número de lote 43. Puede consultarse el catálogo en: <http://www.duran-subastas.com>

4.8. La Primera Guerra Europea y Mario de la Mata (1914)

“Para los historiadores,
los príncipes y los generales son genios;
para los soldados siempre son unos cobardes”.
L. Tolstoi

Uno de los episodios más curiosos en la vida de Beut está precisamente relacionado con la amistad con don Mario de la Mata y la correspondencia intercambiada durante 1914.

Sabemos que la relación entre ambos personajes se remontaba, al menos, a principios del siglo XX, momento en el que Beut había realizado ya varias obras para el señor De la Mata, entre ellas su retrato y dos retratos de su mujer (1904). Junto a esas obras, nos llega también la noticia de que De la Mata poseía también un retrato de Flora Iglesias (1904), nombre que no sólo figura en referencias artísticas⁵², sino que también era uno de los nombres que formaban parte del ámbito relacional de Beut⁵³.

De la figura de don Mario de la Mata, afincado en la Calle Alcalá, número 52, de Madrid, podemos hacernos una idea a través de los datos que se desprenden de las menciones que de él se hacen en el mundo del coleccionismo artístico.

Por ejemplo, en la obra *Modern Spanish Paintings* de TEMPLE (1909), De la Mata es citado como poseedor de obras de pintores contemporáneos – algunos muy cotizados ya en ese momento – y que tienen estilos tan diversos como:

Antonio Muñoz Degrain: *Las orillas del Tiber* (1886); *Un canal en Venecia* (1887); *Isabel la Católica rezando en la Colegiata de Taverna por el éxito de la empresa de Colón* (1898); *Don Quijote y Sancho Panza después de la aventura con los molinos* (IBÍD., p. 32)⁵⁴.

52 TEMPLE (1909)

53 Se deduce de la correspondencia de 8 de octubre en la que De la Mata y Beut hablan de ella.

54 Por tratarse de la misma obra, a partir de ahora sólo indicaremos el número de página en donde se encuentra dicha citación. Además han sido traducido los

Ignacio Pinazo Camarlench: *Las hijas del Cid* (1879); y *Flores* (p. 35).

J. Moreno Carbonero: *Don Quijote y Sancho Panza atravesando la Sierra Morena* (p. 40).

Aureliano de Beruete: *La orilla del río en Pravia, Asturias* (p. 48).

Leonardo Alenza y Nieto: *Un gitano exhibiendo su perro amaestrado* (p. 58).

José Nin y Tудо: *Retrato de una Maja* (p. 64).

Luis Beut Lluch: *Retrato del señor De la Mata; dos retratos de la señora De la Mata* (1904); y el *Retrato de la señorita Flora Iglesias* (1904)"(p. 68).

Francisco Domingo y Marqués: *Una terraza con personajes del siglo XVIII*, pintada en el mejor periodo del artista (p. 86).

José Jiménez Aranda: *Un músico aficionado* (p. 89).

Ignacio León y Escosura: *Los enmascarados; y, Un bufón* (p. 91).

José Villegas y Cordero: *Un estudio de palomas, Venecia* (p. 95).

Salvador Sánchez Barbudo: *Marina desde Venecia* (p. 97).

Joaquín Sorolla: *Reparando la red; Fantasía moruna; La Virgen atendida por una mujer; y, La avenida* (1890) (p. 116).

Gonzalo Bilbao y Martínez: *Estudio sobre el efecto del sol* (p. 248).

Santiago Rusiñol: *Después del baile* (p. 252).

López Mezquita: *Un anticuario* (p. 260).

Horacio Lengo y Martínez: *Un jardín con palomas; y, Jugando a la brisca* (p. 264).

Francisco Masriera y Manovens: *Retrato de una mujer* (p. 265).

Contando con que las obras indicadas ya constituyen de por sí una interesante colección particular de arte, sabemos por otros medios que De la Mata poseía también otras obras.

Es precisamente la obra de Temple la que nos da la primera pista sobre la identidad de la persona del firmante de la carta de 8 de octubre de 1914. Con motivo de nuestra investigación, se inspeccionó la biblioteca del *Archivo Luis Beut* con la intención de obtener información sobre los gustos y aficiones que este pintor tenía en el campo literario y que pudieron estar vinculadas a la producción de sus

títulos de las obras. La traducción es mía.

obras. Uno de los libros – *Historia de España*, de Zabala –, ⁵⁵ contenía en su interior la citada carta; por lo cual, se revisaron completamente las bibliotecas, tanto de Valencia y como de Requena, que constituyen este archivo. Junto a este importante documento, se encontró diversa correspondencia y documentación relativa a los estudios académicos de los tres hermanos Beut Lluch, que había permanecido silenciosa durante más de cien años.

A continuación, transcribimos literalmente la carta – en su totalidad – y posteriormente analizaremos los datos que nos aportan.

“ALCALÁ 52
MADRID

Dear Beut,

Your last letters to hand to which I have not replied before, to the first through having received it in Madrid with a month and a half delay, and to the second because owing to te fatigue of our last adventurous journey I preferred to take a little rest and do so as at present in all tranquility.

We left Madrid on the 26th July for London, stopping at Hendaye on the 27th and 28th of the same month. On the 29th we left for Paris where we only stayed overnight and on the 30th we left for London were we arrived on the same day.

We took possession of our rooms at the Hotel Piccadilly, little dreaming of the cloud hanging over uor heads, and just imagina what was our surprise when we found that at last, as the Correspondencia would say, the so often announced European war had broken out. And to make matters worse, England, whom I and everybody thought would keep aloof from the conflict, declares war on Germany for violating the Belgian frontier, she who has done nothing else but violate frontiers, territories, and everything that has come under her nose. Our plans were knocked on the head; from this moment our only thought was to return to Madrid, not only because it is

55 Debía corresponder a la segunda o tercera edición (falta la primera página) de la obra de Manuel Zabala Urdaniz, vinculado con la ciudad de Valencia y sus más importantes instituciones de las que recibió reconocimientos oficiales. Fue usado como manual en la enseñanza y probablemente, como en otras materias, los hermanos Beut compartieron manuales. Este ejemplar contiene varias rúbricas de Ricardo Beut Lluch.

inexpedient to stay in a country at war, but also because the moratorium having been decreed we were faced by the fact that the Banks might possibly refuse to pay current accounts and letters of credit if they thought fit. Most of them did so abiding by the sweet principle of "get your money and do not pay up, for we are mortals". But our return was not so easy of execution, for to come by way of France would have been madness, and all navigation was for the moment held up. At length the Royal Mail line advertised the sailing from Liverpool on the 21st of August of the Lier "Alcantara" for Buenos Ayres putting in at Vigo. After having consulted on the matter we made up our minds to take this route which we did on the 28th of August as the Company put off its departure till that date.

The crossing was most agreeable in every sense and it would have been more so if a French or British cruiser we came across on the 2nd night of our sailing, nor doubt taking us for a German boat, because we had all lights put out, had not fired at us a canon shot that destroyed with a terrible crash a part of the upper bridges of the boat. The consequent scene is not easy to relate; we were all under the impression that the boat would sink and we were all putting on lifebelts in order to leave the boat of which were the unfortunate passengers. Happily our ship was able to continue her course, our captain explaining to us that the incident was caused by a collision with a French boat named "Venetia", but nobody believed that version and everybody believed in the account I have just given you of the fact.

We reached Vigo on the morning of the 31st were we had the opportunity of admiring its magnificent bay, but we only stayed twenty four hours for as you may have read during the whole of this summer typhoid fever has been raging not to speaking of the bad hotel we put up at, where in spite of my paying a hundred pts. A day they could not, or would not provide an armchair for me in which I might lounge and read my papers comfortably. We left at once for Madrid and our journey was most weary and interminable making us miss the Liverpool-Vigo voyage even including the encounter with the battleship and its awe inspiring cannon shot.

We are therefore here since the beginning of this month and thanks to the methodical and hygienic mode of living we pursue we have quite recovered from the past emotions and we are decided to remain in Madrid till the conclusion of the war and as soon as it is over we think of repairing to the scene of

operations in order to be able to appreciate with our own eyes and on the spot the havoc made by the God Mars in regions up till now favoured by peace.

I can tell you nothing about the Exhibition. It is one of the innumerable things that the war has knocked on the head. We felt so extremely put out that we did not even go to see it.

I think that Florita not return so soon as she thought. Therefore write to her to Mancherter as in any case if she were not there the letter would be sent on to her. I think that this is the best plan.

An what have you to say to me about the war? Do you favour the allies or the Germans? Dis you make capital out of the fall in the Stock Exchange, or did the evente entrap you having speculated on the rise? Do not fail to tell me all you can abot this as you know how greatly I am interested in al that concerns you.

As the chronic vagancitis you are suffering from you do not know how sorry I am for it. It is a pity that a man of your value should allow his privileged talent to run to seed in this way. However these times are no good for sermons or homilies but allow me to deplore the fact that he who shoulde be a Sorolla or a Benedicto is content to remain a Lupiañez or just think of it a Mr. Abades.

Kind remembrances from all to all and a specially friendly handshake from
your very sincerly,
Mario”

En primer lugar, esta carta – como documento histórico – nos relata la experiencia concreta – y peculiar – que una familia española vive durante los acontecimientos bélicos de 1914; y que, a la vez, aporta algunos datos sobre los comentarios de la prensa y de las gentes de aquella época sobre la situación que les ha tocado vivir. El arte, como vemos aquí, nos es ajeno al acontecer de la historia sino que, como en este caso, queda a merced de la fluctuación entre la guerra y la paz, la riqueza y la pobreza, la cultura o la ignorancia. La exposición de arte que había sido motivo para emprender el, para la época, largo viaje queda truncada de raíz o, literalmente, golpeada en su cabeza.

Las primeras líneas del escrito abren nuevas oportunidades en

la investigación futura pues, sabemos de las dos cartas que con anterioridad a esta Beut había remitido; aunque es de interpretar que, la relación entre ambos personajes superara esta breve correspondencia epistolar.

La primera incógnita que se nos presentaba era descubrir quien era el firmante – Mario – que afincado en una distinguida zona de Madrid había sido el protagonista del maltrecho viaje. No sería hasta cinco o seis meses después de haber realizado el descubrimiento cuando se pudo conocer dicha identidad y que, además, se produjo por coincidir datos relacionados en otra línea de investigación.

Los valiosos datos que sobre la fechación de algunas obras de Beut se encuentran en la selecta publicación de TEMPLE (1909) arrojaban un dato que podría haberse despreciado con facilidad por su aparente insignificancia. Pero, era de entender, que la Florita de la que hablaban dos personajes relevantes para la época – como Luis y Mario, el firmante – no podía corresponder a alguien de categoría inferior. Al tiempo, no es el de Flora, o Florita, un nombre tan habitual que permita la confusión de identidades.

Se optó por seguir esta línea de investigación que acabó demostrando que la Florita de la correspondencia, era la misma Flora a la que Temple citaba en su obra, al hacer referencia a las obras – de Beut – que don Mario poseía en su colección de arte. Al continuar con esta indagación, conocimos que el señor De la Mata respondía al nombre de Mario; iniciándose así una serie de comprobaciones que confirmaron la anterior suposición.

Con anterioridad a estos paralelismos, se había intentado comprobar la identidad del Mario que firmaba la carta, con una visita al edificio número 52 de la calle Alcalá de Madrid; pues no habría sido de extrañar que fuese un edificio de construcción y propiedad de la misma familia y, que en la actualidad, contara todavía con descendientes del citado personaje. Por ello se consultó a los residentes, tanto vecinos como empleados, en busca de datos sobre quiénes podrían haber sido los que ocupaba la casa en aquella segunda década del siglo XX. Esta línea no dio resultados, ya que tanto el portero del edificio como los residentes allí, en 2014, llevaban poco

tiempo en el inmueble. Resultó curioso que uno de los bajos del edificio, destinados a comercio, estuviera ocupado por la reputada joyería – y casa de subastas – *Ansorena*, que podría haber estado relacionada. Esta línea fue rechazada de inmediato, ya que su llegada al inmueble fue posterior a la guerra civil española – de 1936 – sucediendo al conocido salón de té *Bakany*.

A pesar de los más de cien años que nos separan en el tiempo, hemos obtenido de la *Royal Mail Ship*, el listado de pasajeros que el 28 de agosto de 1914 embarcó en el citado vapor *Alcántara* con destino Buenos Aires, pero con escala en Vigo. Allí, instalados en primera clase, descubrimos que son tres los hermanos De la Mata: Mario, abogado, de 41 años; María, sin ocupación, de 39 años; y Honorio, estudiante, de 18 años. A ellos, les sigue el nombre de María Sandier, de 39 años y dedicada al servicio doméstico, y que, al viajar en primera clase, hace pensar que hubiera viajado con ellos para atender sus necesidades.

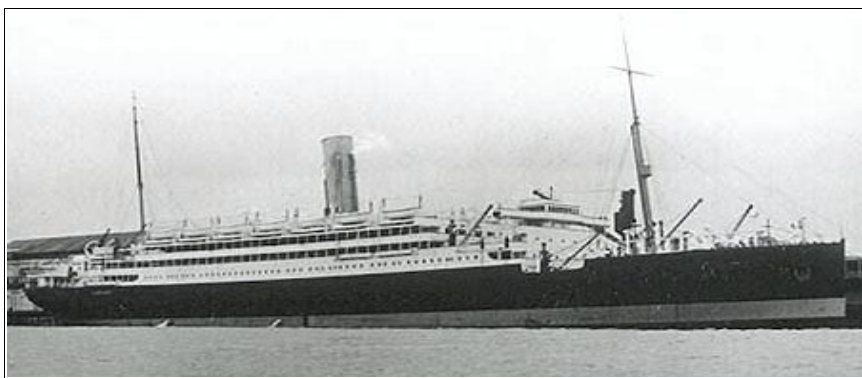


Imagen. El vapor *Alcántara*, en 1914 (Fuente: Royal Mail Line).

La historia del *Alcántara* estuvo marcada por la mala suerte: su viaje inaugural fue el 14 de junio de 1914, en una travesía desde Shothampton a Buenos Aires, dos meses después fue torpedeado con el señor De la Mata abordo y, en 1916, fue hundido por el fuego del buque alemán *Greif*. En dos años de vida, dos bombardeos; aunque, sabemos por referencias históricas, no fue el único barco de la compañía que sufrió tan desdichado desenlace.

En otro orden de cosas, de esta correspondencia hemos podido

obtener, también, unos importantes datos sobre la figura de Beut, ya que en el último párrafo Mario de la Mata ofrece su valoración personal sobre la figura y la obra de su amigo. En primer lugar, hace referencia a lo que viene a denominar como “*chronic vagancitis*”, a la que nos hemos referido con anterioridad en este estudio. Ella parece ser la causa de que Beut no sea más prolífico en su obra y, por lo tanto, más conocido en el ámbito artístico. Le dirá que “*it is a pity that a man of your value should allow his privileged talent to run to seed in this way [...] allow me to deplore the fact that he who should be a Sorolla or a Benedicto is content to remain a Lupiañez or just think of it a Mr. Abades*”.

A pesar de la interpretación que hemos realizado sobre esta curiosa patología, no podemos soslayar que se incluye cierto reproche personal que daría a esa “*vagancitis*” un carácter de pereza a modo de falta de empeño y dedicación. De todos modos, que un coleccionista de arte de nivel, como De la Mata, tenga esa optimísima valoración de la obra del talento de Beut no es nada desdeñable; pues, alguien que atesora pintura contemporánea de las firmas de Domingo, Pinazo Camarlench o Sorolla, posee un criterio claro sobre la calidad de una obra.

La Guerra continuaría por varios años, imponiendo de nuevo – a una generación tocada ya por el desastre del 98 – una situación de belicismo y de desencanto.



Wilhelm Lehmbruck⁵⁶. *El caído* (1915-1916)(Fuente: Staatliche Museum zu Berlin).

56 “Wilhelm Lehmbruck sólo estuvo un corto periodo de tiempo como enfermero en un hospital militar alemán. El periodo de la guerra coincide con un gran momento de creatividad y actividad para él. Su escultura *El caído* es una representación de la víctima, del soldado derrumbado, herido, pero que aún mantiene el coraje de continuar. Es una obra de gran tamaño en la que impresiona el gesto del soldado, con la cabeza apoyada en el suelo, a punto de desfallecer pero que aún se arrastra.” (Thyssen-Bornemizsa, 2008, p. 31).

Name of Ship <u>Alcantara</u>		Date of Departure <u>28 AUG 1914</u>		Where Bound <u>BUENOS AIRES</u>												
Steamship Line <u>THE ROYAL MAIL STEAM PACKET CO.</u>		Port at which Passengers have contracted to land.		Country of Intended Residence.*												
NAMES AND DESCRIPTIONS OF ALIEN PASSENGERS EMBARKED AT THE PORT OF <u>LIVERPOOL</u>																
B.—NON-TRANSMIGRANTS, that is Alien Passengers other than those included under A.																
(1) Contract Ticket Number.	(2) NAMES OF PASSENGERS.	(3) CLASS. (Watch 1st, 2nd or 3rd.)	(4)	(5) Profession, Occupation, or Calling of Passengers. <small>In the case of First Class Passengers this column need not be filled up.</small>	(6) AGES OF PASSENGERS. <small>Except for First Class Passengers since the age has to be stated.</small>						(7) Country of which Citizen or Subject.	(8) Country of Last Permanent Residence.*				(9) Country of Intended Residence.* Future Perman- ent Residence.*
					Adults of 12 years and upwards.	Children between 1 and 12.	Infants.	Argentinian.	White.	Scottish.		Irish.	Foreign Countries.			
	Fidel y Bigandez y	1st	Vigo	Lawyer	42					Argentine	1				Spain	
	Mariano Bigandez y	✓	✓	none	35						1					
	Herrnige Mendonça	✓	✓	Student	20					Portugal					Portugal	
	Mario de la Mata	✓	✓	Lawyer	41					Spain					Spain	
	Maria de la Mata	✓	✓	none	39											
	Honori de la Mata	✓	✓	Student	18											
	Maria Landier	✓	✓	maid	29											
	Frederico P. Castro	✓	✓	Student	27						1					
	Fortunato J. Cardoso	✓	✓	Correspondent	20					Portugal	1				England.	
	Dario Delagar	✓	✓	Merchant	53					Chile					Chile	
	Everisto Mda	✓	Lisbon	Artist	42					Portugal					Portugal	
	Antonio Guzman	✓	✓	none	33											
	Octavio Guzman	✓	✓	none	25											
	Rosa de J. Oliveira	✓	✓		52					Brazil					Brazil	
	Lidia Oliveira	✓	✓		16											
	Alfredo Nazareth	✓	✓	Artist	46					Portugal					Portugal.	
	Emilio del Vera	✓	✓	none	34					Italy					Italy	
	Leta del Vera	✓	✓		38											
	Charles Hill	✓	✓	Artist	38					Portugal					Portugal.	
	José R. Gomez	✓	✓	Engineer	30											
	Jacob Albeduis	✓	✓	Merchant	60											
	Antonia Albeduis	✓	✓	none	50											
	Malde Potter	✓	✓					11								
	Carlos Empis	✓	✓	Merchant	24					Belgium						
	Phyllis King	✓	✓	Minister	33					U.S.A.					U. Africa	
	Clara E. King	✓	✓	none	29											
	Arthur Leria	✓	✓	clerk	19					Brazil	1				Portugal	
	Milton S. V. Vieira	✓	✓		24											
	Elisio Parreto	✓	✓	Merchant	45											
	Maria Parreto	✓	✓	none	38											
	Helena Parreto	✓	✓													
	Luette Parreto	✓	✓													
	Fannie J. Albuquerque	✓	✓							Portugal	1					
	Jennie A. Albuquerque	✓	✓								1					
	Alberto Pereira	✓	✓	Merchant	30										Brazil	
	Antonio Cardoso	✓	✓	none	22										Portugal	
	Moses Tequerra	✓	✓	Student	17											
	Rosalina Costa	✓	✓	Maid	48											
	Clementina Santos	✓	✓	none	53											
	Maria Santos	✓	✓													
	Carmen Santos	✓	✓													
	José Diaz	✓	✓	Student	21						1					
	Vigo L. Peterson	✓	✓	Merchant	26					Denmark					England.	
	Francisco M. Villas Boas	2nd	Vigo	Engineer	39					Portugal					Spain	
		114									70			34		

Imagen. Hoja de embarque de la Royal Mail Lines en la que aparecen don Mario de la Mata y sus hermanos, en 1914 (Fuente: The National Archives, London).

4.9. El III Centenario de la muerte de Cervantes (1916)

“Yo apostaré que antes de mucho tiempo
no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero,
donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas.
Pero querría yo que la pintaren manos de otro mejor pintor
que el que ha pintado estas ”.
Sancho Panza

En 1916, al conmemorarse el III centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, se organizaron celebraciones a nivel nacional que pretendían difundir el mensaje de su obra en todos los ámbitos culturales: literatura, pintura, escultura, bibliofilia, filatelia, filosofía, historia o el turismo, con las rutas de peregrinación cervantina. Por ello, fueron muchas las exposiciones artísticas de esta temática; e incluso, en las exposiciones de temática libre, se pudieron contemplar luchas contra molinos, veladas de armas, cenas en casa de los duques, a Sancho gobernando un reino, y así, un sinfín de reminiscencias de este tipo.

En el *Archivo Luis Beut*, hemos encontrado una fotografía – imagen inferior – que recoge la imagen de dos hombres, caracterizados de don Quijote y Sancho, para ser posteriormente trasladada al lienzo. Por el reverso de la fotografía sabemos que fue tomada el 28 de julio de 1894 y, que el hombre que figura como Sancho Panza, es Beut.



Imagen. Beut en el papel de Sancho Panza (Fuente: A.L.B.)

A día de hoy, no podemos fechar con exactitud las obras que Beut realiza con esta temática; como mucho, las podríamos encuadrar entre 1893 y 1916. Con esta ocasión, muchos pintores contemporáneos cultivaron estos temas cervantinos, sobre los que se reflexionaba desde diferentes ámbitos. Dirá ORTEGA (1987, p. 43) que, “ha habido una época de la vida española en que no se quería reconocer la profundidad del Quijote. Esa época queda recogida en la historia con el nombre de Restauración. Durante ella llegó el corazón de España a dar el menor número de latidos por minuto”.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se contabilizaron 17 exposiciones oficiales, entre las que 73 tenían relación con temas cervantinos: 17 sobre la vida de Cervantes, 50 sobre el *Quijote* y 6 sobre otras obras del autor. Entre ese grupo de pintores, podemos encontrar al valenciano Pinazo Camarlench que, en 1899, participará en un certamen con con obra *Sancho leyendo el Quijote*.



L. Beut. *Cervantes*, S-2016-P-24 (Fuente: Silvaje).

De la biblioteca de Beut – que también pinta episodios sobre la obra y vida de Cervantes – hemos rescatado una edición de 1832, en cinco volúmenes, del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Además, como pintor e intelectual bien relacionado, estuvo siempre al corriente de los temas y polémicas que iban surgiendo alrededor de esta cuestión.

Al margen de las exposiciones organizadas por Bellas Artes, Muñoz Degrain pinta – entre 1916 y 1920 – una colección de lienzos sobre el Quijote que donará a la *Biblioteca Nacional*; en ellos, plasma de modo magistral los episodios más destacados – y cargados de mensaje – que aparecen en la obra cervantina.

4.10. La última década de Beut (1919-1929)

En 1918, mientras Agrasot posaba en su estudio para el escultor Francisco Marco, recibió la visita de Sorolla; que allí mismo improvisó el diseño del pedestal en el que debía instalarse la que – según su opinión – era una magnífica escultura. La prueba previa en escayola pintada, fue conservada por Beut en recuerdo del gran afecto y admiración que profesaba a su maestro. En la actualidad, se conserva en el *Archivo Beut Lluch*.



Imagen: Agrasot posando para Francisco Marco en 1918 (Fuente: A.L.B.).

Agrasot fallece el 8 de enero de 1919, dejando un huella imborrable en Valencia y en Beut que se quedará en el estudio – frente al Turia – que había ocupado durante tantos años su maestro. Sorolla, junto a otros pintores destacados del momento y los miembros del

Círculo de Bellas Artes, se encargará de organizar la cuestación popular que sufragará los gastos del monumento en su honor que se instaló en la Glorieta de Valencia; y que todavía se conserva en el 2016.

Las últimas obras y noticias de Beut comienzan a desvanecerse con la muerte de Agrasot en 1919; de momento, los únicos datos que sobre estas fechas son conocidos son los relativos a su testamento y últimas voluntades. Incluso, la correspondencia que entre amigos y familiares se genera, parece indicar que Beut había pasado por algunas dificultades en sus últimos momentos, aunque no sabemos a qué tipo de problemas se refiere.

Luis Beut Lluch fallece el 25 de diciembre de 1929, tras una breve agonía, a los 57 años. Asombrosamente, sobre la fecha de la muerte hemos encontrado numerosas versiones que – evidentemente equivocadas – la situaban frecuentemente en 1910; pero también hemos visto extrañas oscilaciones, pues se llegaron a barajar fechas como 1894 o 1950. Su funeral fue celebrado con la sencillez que con él mismo quiso vivir y ser recordado, y sus restos reposan en un nicho familiar compartido del cementerio municipal de Valencia.

Sus últimas voluntades quedaron recogidas en su testamento de 5 de octubre de 1923:

“Nº 1519

Minuta para el testamento de D. Luis Beut Lluch, natural de Valencia, hijo de D. Pascual y de D^a Desamparados.

5 octubre 1923 - ante el notario de Valencia D. Manuel Brugada (P^a Mariano Benlliure).

Primera. Deja todo lo concerniente a su entierro y bien de alma a la voluntad de sus albaceas para cuyo cargo nombra a su hermano D. Ricardo Beut Lluch y a su esposa D^a Josefa Berzal Martín, a los dos juntos y a cada uno de por si indistintamente; rogándoles no obstante que su cadáver, vestido con ropa interior y envuelto en un sudario, sea conducido al Cementerio por el trayecto mas corto; y si su fallecimiento ocurriera en Valencia, en coche de dos caballos, caja modesta, y en ningún caso a hombros.

Además que no se publiquen esquelas, ni que sus exequias

fúnebres consistan en funeral, sino a lo sumo, en un diario de misas.

Segunda. Manifiesta que fallecieron sus ascendientes, no teniendo descendientes, y por tanto puede disponer libremente de todos sus bienes para después de su muerte.

Tercera. En su virtud instituye por su único y universal heredero a su hermano D. Ricardo Beut Lluch en pleno dominio; y si le premuriere o falleciere sin disponer de los bienes de la herencia del testador, nombra como sustitutos a sus dos sobrinos D. Luis y D^a Desamparados Beut Berzal también en pleno dominio, con derecho de acrecer el uno al otro que falleciere sin descendiente.

Cuarta. Recomienda con la mayor eficacia a sus herederos que si en alguna ocasión D. José Beut Lluch, hermano del testador, se encontrare necesitado, le auxilien con la mayor intensidad que su estado económico, sin que esta recomendación que seguramente en conciencia espera atenderán sus herederos, pueda en ningún caso convertirse en derecho para su citado hermano D. José.

Quinta. Prohíbe la intervención de la autoridad judicial en las operaciones de su testamentaría aunque resultaren interesados menores ausentes o incapacitados pues todas ellas se practicaran por los herederos amistosamente por medio de las necesarias escrituras.

Sexta. Revoca expresamente los testamentos que con anterioridad al presente tiene otorgados”.

La noticia de su muerte – por lo inesperada – sorprende a su hermano José en Buenos Aires; su otro hermano, Ricardo, será el encargado de darle la noticia mediante un escrito:

“Mi querido hermano Pepe,

Ni puedo ni sé cómo decirte lo que es preciso. Prepárate a leer la noticia y que Dios tenga piedad de todos nosotros. Nuestro pobre Luis nos dejó el día de Navidad a las 9, tras media hora de agonía en los brazos de la pobre Pepa , dándole inyecciones mi pobre hijo y otro médico de la vecindad que llegó a última hora; la víspera parecía que estaba bien, te escribió la carta que te mandamos fecha 24 y, cuando nada lo hacía presumir y menos lo esperábamos, llegó su fatal hora y con ella la de todos nosotros; el entierro fue modesto como nos lo tenía indicado todo, pero fue una sentidísima manifestación de duelo, vinieron muchos y todos lo acompañaban llorando; está descansando con

el papá y los abuelitos, y nada más porque no puedo más, ya puedes comprender... Pepa y mis hijos no lo han dejado un momento y mi hijo lo enterró y está muy trastornado y Dios nos proteja a todos. Ya comprendemos tu situación y cuando puedas leer esto que no sé como te escribo. No cablegrama porque nada se resolvía porque no podías llegar a verle y esta carta se la daremos a Solis, que esta con nosotros tomando parte muy sentida y ellos te mandarán esta carta más sosegados con instrucciones a María, para que te dé la noticia como crea menos mal, y también te incluimos la carta y el documento que nos acaba de mandar el abogado y amigo Cortina, pues no hay más remedio que ponerte en conocimiento de lo que es preciso sepas para tu conocimiento. Y no puedo más y cuídate mucho y un abrazo fuerte de Pepa, los chicos y de tu hermano que no te olvida,

Ricardo

Comunicálo a Briz y Vila y escribe enseguida”.



Luís Beut Lluch pintando (Fuente: A.L.B.)

Otro de los documentos que se conserva sobre los momentos posteriores al muerte de Beut y la reacción que generó en sus allegados, nos la ofrece el que fuera su amigo y abogado Manuel Cortina, en una carta que se adjunta a la anterior y se remite a José Beut . Entre las cosas que cita, habla de la tristeza que provocó la noticia a los que, como cada día, asistían a la tertulia del *Círculo de Bellas Artes*, en la que Beut participaba.

“Sr. D. José Beut Lluch = Muy Sr. Mio – Cuando el hermano de V. Luis parecía que por su aspecto exterior estaba muy lejos de la muerte, le sorprendió esta el día de Navidad de manera tan rápida que nos dejó anonadados a sus amigos de la intimidad en la tertulia diaria del *Círculo de Bellas Artes* – El sentimiento causado por la desgracia y la estima en que se tenía al pobre Luis se demostró en la concurrencia numerosa que acudió a rendirle el último tributo de amistad a pesar de haber prohibido publicarlo en la prensa, por lo cual sólo se comunicó a la familia y amigos de más frecuente trato – Luis siempre excesivamente modesto en perjuicio de sus personales intereses de lo cuál se resintió en los últimos tiempos aunque esto nadie pudo conocerlo: tal vez fuera yo el único a quien lo comunicara por nuestra amistad íntima y antigua, y por el secreto profesional necesario entre cliente y abogado – Por virtud de esta relación tenía en mi poder la minuta de su último testamento con encargo expreso de que apenas ocurriera su fallecimiento comunicara las instrucciones necesarias a Ricardo y a Pepa para que se atuvieran a sus deseos en cuanto al entierro y exequias fúnebres y a V. Para que conociera su última voluntad respecto a sus bienes – En cumplimiento pues de aquel encargo al propio tiempo que envió a V. La expresión de mi pena por la pérdida de tan buen hermano he rogado a Ricardo que al escribir a V. le incluya esta con una copia de las cláusulas testamentarias

Con este triste etc etc,
Antonio Cortina”

Desde aquel momento, y hasta la fecha, poco se había sabido de Beut. A los pocos años, el 14 de junio de 1933, fallece también su hermano Ricardo Beut Lluch a consecuencia de una miocarditis; tenía 61 años de edad. Serán sus hijos, Luis y Amparo Beut Berzal, quienes recojan el legado que ha llegado vivo hasta nuestros días.

SEGUNDA PARTE



**EL PAISAJE Y EL COSTUMBRISMO
VALENCIANO**

Capítulo 5. Acercamiento al concepto paisaje

«La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando teniendo nosotros consciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza»
I. Kant

En los capítulos quinto y sexto, realizaremos un acercamiento al concepto de paisaje que se encuentra implícito en la pintura valenciana costumbrista de finales del siglo XIX. Por ello, en este quinto capítulo, y en primer lugar, delimitaremos dicho concepto y consideraremos sus características fundamentales teniendo en cuenta los estudios de Burckhardt, Simmel o Berque.

En segundo lugar, mediante el análisis de los discursos pronunciados – en su recepción pública – por algunos miembros de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, mostraremos lo que de común o particular ofrecen las visiones de estos destacados miembros de la intelectualidad artística del momento, o bien, de aquellos que reflexionaron con posterioridad sobre esta época.

Finalmente, fijaremos nuestra mirada en lo que desde el ámbito de la literatura han aportado escritores del prestigio de Azorín, Unamuno u Ortega y Gasset; en esta tarea, la obra y la figura de Vicente Blasco Ibáñez no sólo será relevante, sino que nos servirá para mostrar la vertiente literaria del paisaje costumbrista.

Una vez realizado este análisis, estaremos en condiciones de identificar – en el capítulo sexto – los temas, técnicas y formas, que los pintores costumbristas de Valencia – especialmente Luis Beut – emplean para representar el paisaje.

5.1. Belleza, naturaleza y paisaje

Como punto de partida, deberemos tener en cuenta que el paisaje no es una realidad objetiva; y que, por ello, no ha sido percibida en todas las culturas y épocas, sino que ha necesitado de

unas condiciones especiales para su aparición. BERQUE (1997) propone cuatro⁵⁷ características, que necesitan darse sincrónicamente, para considerar que una cultura posee el concepto de paisaje: que las culturas posean términos específicos para nombrar lo que se quiere significar con el concepto paisaje⁵⁸, que la arquitectura muestre su interés por la realidad paisajística – bien en villas de recreo o en la construcción de jardines –, que, en pintura, el paisaje sea el tema central y no una excusa para el decorado de otro tema, y que, en poesía, la descripción y contemplación del paisaje – como tema central – sea fuente de deleite.

En este sentido, BURCKHARDT (1982) al estudiar la belleza del paisaje, busca, en las diversas épocas históricas, el origen y las causas que propiciaron la construcción y evolución del concepto paisaje; por ello, realiza un recorrido que – desde Grecia y Roma – le lleva al Renacimiento. Y, aunque para él, un momento clave será la escuela flamenca del siglo XV – en la que comienza a distinguirse la independencia de la realidad manifestada en la naturaleza de la plasmada en la obra de arte – su mirada se posa sobre todo en Italia, en donde descubre – en la persona de Eneas Silvio Piccolomini, futuro papa Pío II – el ejemplo de persona que ha conseguido educar de tal modo la mirada (p. 234) que llega a tener un concepto de paisaje más bien propio de la época Moderna; ya que, en sus escritos, plasma unas reflexiones que superan lo visualizado en la naturaleza y, con verdadera fruición estética, manifiesta la existencia de un sentimiento que trasciende la mera contemplación de la realidad natural.

A este respecto, MADERUELO (2005) presenta una genealogía del paisaje en la que, desde un primer esbozo implícito en la cultura romana se evoluciona a un concepto explícito en el siglo XVII. Entre

57 Hemos señalado cuatro características, aunque en otros estudios se habla de cinco, incluso seis.

58 BERQUE (2009) distinguirá que pueden darse dos realidades distintas al abordar el tema del paisaje: por un lado, el *pensamiento sobre el paisaje* y, por otro lado, el *pensamiento paisajero*. En el primer caso, exige la existencia de un concepto y de su realización; en el segundo, lo que él llama “la sabiduría que ha sido desarrollada desde la experiencia del hacer”. En este segundo caso, no se exige una definición positiva del concepto de paisaje; sino que, más bien, se consideraría como un estado en el que el paisaje está comprendido implícitamente dentro de la acción de esa cultura.

los factores necesarios para que se produzca esta evolución, será fundamental fijarse en la poesía china; que, ya en el siglo V, contaba con varios términos concretos – separados de otras realidades de la naturaleza⁵⁹ – para referirse al paisaje (v. gr. *Shanshui*). Al mismo tiempo, se creaban jardines – cuidados al detalle para producir efectos visuales – con el único fin del disfrute visual. En el ámbito pictórico, resulta más difícil establecer una fecha inicial en la conceptualización del paisaje, ya que, debido a la fragilidad del soporte material utilizado, es posible que se hayan perdido testimonios anteriores a los que se conservan. Pero, los que han llegado hasta nosotros corresponden al siglo VII⁶⁰ – periodo Tang – y fueron realizados por artistas como *Wu Daozi* o *Wang Wei*.

Por otro lado, tampoco será tarea sencilla concretar el origen etimológico del término paisaje, pues procede de al menos, dos raíces distintas: la raíz germánica (*landschaft*, *landskip* o *landscape*) y la raíz latina (*paesaggio*, *paysage*, *paisagem* o *paisaje*). Además, no es cuestión únicamente de diferenciación etimológica, sino que también existen diferencias conceptuales; pues, mientras que en el primer caso es una idea que circunscribe una región geográfica, en el segundo caso, la etimología nos ofrece dos derivaciones: *pagus* (aldea) y *paganus* (aldeano), que abren la visión geográfica a otros horizontes relacionales.

En el léxico español, no podemos constatar fidedignamente la aparición de dicho término, hasta principios del siglo XVIII; aunque su uso⁶¹ y alcance, no queda clarificado hasta el siglo XIX.

59 BERQUE (1997) dirá en referencia a esta distinción entre los conceptos de naturaleza y paisaje, que será muy evidente cuándo se produce esta diferenciación pues “si la naturaleza se convierte en algo bello agradable de mirar es porque la miramos como paisaje”.

60 MADERUELO sitúa en esta época del siglo VII, los primeros testimonios pictóricos de la existencia del concepto del paisaje, aunque, también es cierto, que insiste en que se conservan testimonios que desde el siglo III y IV, representan en cierto modo paisajes, pero no lo hacen de modo independiente, sino como decorado para otras escenas (2005, p. 22-23).

61 IBÍD., p. 30. Ejemplo de ello, es el uso que Madrazo, como director del Museo del Prado, realiza del término paisaje cuando, en 1843, se redacta el catálogo sobre los fondos del museo; pues de los 238 considerados como paisajes, sólo les concede el nombre a once. Los otros acaban siendo denominados países o vistas.

El arte, como hará notar Maderuelo, más que transformar con su ejercicio las sensibilidades estéticas de su época, exige a las bellas artes ser representado; de modo que, el papel del artista será captar esas nuevas sensibilidades, latentes ya en la sociedad, y que son fruto del desarrollo social, económico, cultural y geográfico. Sin embargo, el paisaje, más que como el resultado de una evolución diacrónica del pensamiento, surge como una nueva perspectiva que, desde la relectura de la época Clásica realizada en el Renacimiento, ha tomado la mirada del hombre y desde la que configura al mundo y a la naturaleza, de manera distinta a como lo hacía en su pasado reciente.

Por ello, cuando se sitúa el origen del paisaje en la Holanda del siglo XVI no se podrá prescindir de las características que le aporta la coyuntura social del momento⁶²; ni, tampoco, de la confusión que se produce, en los primeros momentos, entre paisaje y topografía. Pero, y ahora sí habrá una evolución cronológica sobre las nuevas bases, que irán mostrando “un paisaje autónomo que no es ancila de otras narraciones o historias” (MADERUELO, 2005, p. 14). Al mismo tiempo, comenzarán a aparecer, en los países nórdicos, pinturas realistas de que desde Goltzius, van Mander o Koninck, serán muy pronto asumidas por pintores de otros países; como es el caso del español Velázquez, en su óleo titulado *Las lanzas*.

Este salto cualitativo que se produce desde el Renacimiento, pero sobre todo desde el siglo XVII, se basa en la distinción previa entre naturaleza y paisaje. Para ello, remontándonos a 1913, analizamos la *Filosofía del paisaje* de SIMMEL (1986), para quien no pueden confundirse ambos conceptos; pues, mientras que la naturaleza hay que entenderla como una única e indivisible realidad, el paisaje, para algunos, podría parecer una parte de ese todo. Sin embargo, sería imposible no incurrir en contradicción al seguir manteniendo ambas concepciones como iguales; pues, al admitir la unicidad indivisible de la naturaleza – como un continuo fluir en el espacio y el tiempo – no se podrá soslayar que la configuración del paisaje necesita de la delimitación. Pero, esta parcelación aparente no

62 Entre las que está, por ejemplo, la dependencia política de los Países Bajos frente a España – con Carlos V y Felipe II – en plena reforma protestante, agudiza una crisis iconoclasta que rechaza las obras religiosas o mitológicas, con lo que se ve favorecida la producción de retratos y bodegones.

enajena partes de la naturaleza, sino que crea una nueva realidad – independiente y autosuficiente – que es el paisaje.

Siguiendo este razonamiento, se colige que el momento constitutivo del paisaje es, cuando un factor ajeno a la naturaleza – la mirada humana –, se hace eco del “sentimiento de la naturaleza” (p. 166), que es inmanente a la condición humana⁶³. Pero, como afirma Simmel, el sentimiento del paisaje no configura la realidad paisaje de manera independiente, sino que hay que eliminar “la escisión entre un Yo que ve y un Yo que siente” (p. 185); puesto que la unidad natural del ser humano se establece en un mismo acto configurador en el artista que, a través su mirada, produce la unidad del paisaje. Por ello, para los que no son artistas existe una limitación al no estar acostumbrados “a percibir este y aquel elemento aislado allí donde el artista sólo ve y configura el paisaje” (p. 186).

En relación a este salto cualitativo, Calvo Serraller señala que *algo* sucede en la mente de los que contemplan la naturaleza para que lleguen a verificar el salto a la realidad paisaje. Según su teoría, este *algo*, como *conditio sine qua non*, es la omisión de determinados significados – cargas, impuestos, esfuerzos, etc. – en el significante paisaje; puesto que, estos significados imposibilitaban para la recreación estética en la tierra, la vegetación, la lluvia o el sol, al ser considerados como lugares, necesidades o dificultades de su trabajo. Por ello, afirmará:

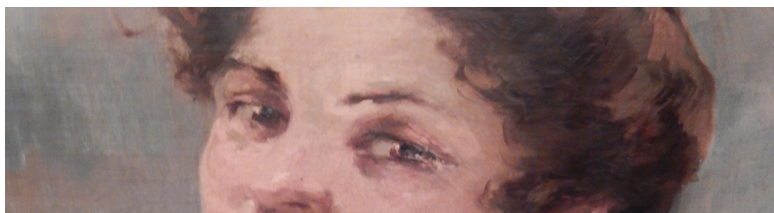
“hace falta que el hombre se libere⁶⁴ de esa carga onerosa y pueda mirar alrededor sin la preocupación de que una tormenta o sequía arruinen su economía para que alguien pueda

63 En este sentido, muestra cómo el hombre ha actuado del mismo modo en otras esferas de la cultura vinculadas con otros sentimientos humanos; ese sería el caso del sentimiento religioso – religiones positivas –, del conocimiento cotidiano – ciencia empírica – o del sentimiento artístico – arte –, que han pasado del ámbito subjetivo al objetivo.

64 En este sentido, viene a nuestra mente el concepto de *forclusión* en Lacán, por el que, en cierto modo y privándole de sus componentes psicológicos subconscientes, se excluiría del universo significante una realidad – la de carga, la preocupación y onerosidad – que no va a volver a formar parte de ese significante. Esta tarea de *forclusión* sería realizada sobre todo entre la burguesía, que – aunque de origen rural – se ve ahora impulsada económicamente con el desarrollo de la industria y liberada de las cargas directas del trabajo agrícola.

realmente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso [...] la naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el 'pago' en 'país' o 'paisaje'"(CALVO, 1993, pp. 11-12).

Una vez derribadas las barreras significativas, se desarrolla un *paralelismo sinestésico* (MADERUELO, 2005, pp. 37-39)⁶⁵ entre ojo y pensamiento, por el que se configura el paisaje; pues, ya no será *lo que se ve* – la naturaleza –, sino *lo que se contempla* e interpreta por lo sentidos, lo que configura la nueva realidad. Además, esta acción configurativa necesita de la acción de un sujeto real que, mediante una mirada que contempla – educada para mirar –, configurará el paisaje movido por el puro goce estético.



L. Beut, detalle de S-2016-P-128. *Parabán* (Fuente: Silvaje).

En este sentido, BESSE (2010) habla del paisaje como el fruto de la “contemplación a distancia del mundo” (p. 17). Entendiendo que el ser humano, en un mismo momento temporal, mira – contempla – la naturaleza con los ojos del cuerpo y del sentimiento; y, por esa nueva configuración de su mirada, se apropia del elemento dado en la naturaleza cargándolo de nuevos significados. Por lo que al generarse la suficiente distancia significativa con lo contemplado, es consciente de que ya no está delante de la misma realidad que le había sido dada del mundo natural, sino que está ante algo distinto que denomina paisaje. Por ello, el paisaje no es ni naturaleza ni sentimiento, sino la intersección de ambas realidades; más bien, el paisaje “es una zona de contacto donde se da, a una velocidad infinita, el cruce del mundo y el de la conciencia. De ahí, la gracia del pensamiento y del paisaje” (IBÍD., p. 183).

65 Podemos entender esta expresión, como la combinación de varios y diferentes elementos sensoriales en una misma expresión.

5.2. El paisaje en los académicos de San Fernando de Madrid

Desde la fundación de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, es tradición que los elegidos nuevos académicos pronuncien en la sesión de su investidura pública, un discurso en el que, o bien reflexionaban sobre sus propias ideas estéticas, o bien analizaban y valoraban la trayectoria, aciertos o influencias que, tanto otros artistas como las diversas escuelas habían tenido en el ámbito de las Bellas Artes. Estos testimonios poseen un importante valor en sí mismos, pues no es el medio habitual por el que se expresan los artistas – como muchos de ellos reconocen al iniciar sus discursos – viéndose en la tesitura de formular en letras, desde un estrado, lo que concebían en sus mentes y en sus impulsos creativos. En lo que a nuestra tesis interesa, tendremos en cuenta aquellos discursos, con sus correspondientes réplicas, que se vinculan con la naturaleza y el paisaje, el realismo y el idealismo o, entre otros asuntos, la pintura de género.

En varios de los discursos de los académicos encontramos citado – para bien o para mal – a Ruskin, quien como escritor y profesor de Historia del Arte en Oxford, sigue con la labor emprendida por Diderot en la crítica del arte. Al definir la labor del artista, consideraba que su labor debía conjugar dos tareas “ver y sentir” (GARCÍA MELERO, p. 145), tomando la misma postura entre naturaleza y paisaje que desarrollan estos mismo académicos en su pensamiento. Además, para Ruskin “el verdadero fin del gran arte es lo infinito y lo maravilloso, que el hombre puede constatar sin comprender y amar sin saberlo definir” (ÍDEM).

En suma, esta visión que acabamos de presentar está en el trasfondo de una época, a la que habrá que unir las particularidades que cada autor le concede. Para favorecer una mejor comprensión, los abordaremos según el orden cronológico en el que fueron leídos.

5.2.1. Nicolás Gato de Lema

Un nombre que no podemos dejar pasar en el ámbito

paisajístico decimonónico, es el de Nicolás Gato de Lema⁶⁶ – discípulo de Madrazo y de Vicente López – que, el 4 de diciembre de 1859, en su discurso de entrada refleja cuál era la visión que, en su época, se tenía de la pintura de paisaje. En esta tarea, realiza un trazado histórico, marcado por la filosofía y la arqueología, en el que investiga la predisposición de diferentes épocas y culturas para acoger o rechazar el concepto del paisaje; por ello, esboza la situación de la India o Egipto – divinización de lo natural –, de Grecia – divinización del hombre –, de Roma – como esparcimiento – o del cristianismo – obra de Dios.

Sin embargo, para Gato, no será hasta el siglo XVI, con las figuras de Nicolas Poussin y Claude Lorrain, cuando se inaugure la nueva era del paisaje; aunque, previamente, deberá superar el escollo que el siglo XVII supuso para las artes, ya que fue un periodo de decadencia cultural y de pérdida del poder político de España. Una decadencia dolorosa, sobre todo cuando se había disfrutado previamente de artistas del nivel de Rivera, Velázquez, Zurbarán o Murillo (GATO, p. 108), y que, en cierta manera, ya habían cultivado el paisaje, puesto que en sus lienzos eran capaces de combinar varios géneros al mismo tiempo.

Con la edad Moderna – que encuentra en Goya su mejor aliado y representante – se inicia una recuperación del paisaje, debido a que la personalidad del ser humano, encuentra más entendible el paisaje, por enraizarse en lo natural, que los asuntos de filosofía, de historia o de técnica artística que estaban fomentando otras temáticas.

Pero lo importante, para Gato, en esta nueva sensibilidad, es entender que el paisaje no es una copia de la naturaleza, sino que el artista “imprime unidad al conjunto, hace brotar de él un pensamiento, y procura que haya en su ejecución esa frescura imperceptible, ese reposo campestre, esa armonía serena, esa belleza que se siente mejor que se explica, pero cuyos secretos enseñar al par la intuición y la práctica del arte y el estudio de la naturaleza”(IBÍD., p.112).

66 Nació en Madrid en 1820 y murió en 1883. Nombrado académico de San Fernando en 1859, es reconocido por su trayectoria como restaurador del Museo del Prado.

Además, hace notar la multitud de ámbitos en los que se desarrolla la influencia del paisaje en la vida diaria, puesto que no sólo abarca a la historia, la literatura, sino que también al arte dramático, a la cultura a la ingeniería, el ejército y los montes. Y aunque hay mucho que avanzar en el cultivo del paisaje en España, ya se han creado algunas cátedras superiores de paisaje; y, además, la creación de escuelas de acuarela, técnica que permite una realización y difusión única hasta el momento, ayudará a una mejor comprensión y mayor valoración de los paisajes como género pictórico.

5.2.2. Carlos de Haes y Federico de Madrazo

Carlos de Haes es uno de los primeros pintores españoles que captan apuntes del paisaje al aire libre, pero al considerar que la elaboración de la obra debe llevarse a cabo en el estudio, no será considerado totalmente un plenairista. Entra en la Academia, en 1860, siendo considerado como un paisajista de prestigio, de marcado carácter realista, aunque evitaba la crudeza en las representaciones. En su discurso, valora también la relación de otras culturas con el tratamiento del paisaje, pero discrepa de otros contemporáneos, como Gato, al considerar que es más difícil entender y sentir la pintura de paisaje – por ser demasiado poética su reflexión sobre el universo – que la pintura de historia o costumbres, que por su cercanía a la vida cotidiana despiertan más interés en el espectador.



Carlos de Haes, *Paisaje* (Fuente: Museo Carmen Thyssen).

Por ello, pensará que es más ventajoso para el paisaje parecerse a la realidad que a un ideal imposible, pues “mucho tiempo hace que la naturaleza es bella [...] y sin embargo, desde ayer tan solo ha empezado el artista [...] añadiéndole el fuego de su pensamiento y de su corazón, a comprender el lenguaje de los bosques y de los valles” (HAES, p. 296). Del mismo modo, se desprende de esta sentencia que, si bien la percepción de la naturaleza no es igual para todos, será la imaginación de cada artista la que posibilite o no la configuración del paisaje.

MADRAZO (p. 300), en la contestación su discurso, aseverará que frente al realismo de la obra de Haes, es también “preciso considerar y mirar el mundo exterior con los ojos del alma”; pues, si la simple captación por los ojos de la realidad ya convirtieran a la naturaleza en obra de arte, los daguerotipos también deberían ser considerados artistas. Pero, sin embargo, los ojos del alma deberán mirar a la naturaleza para configurarla como obra de arte; porque, las fragancias, los murmullos o las brisas presentes en la naturaleza, no pueden fijarse en lienzo por la mera copia del natural, sino que necesitan del talento de quien sabe asociar – a lo que quiere imitar – el “*quid divinum...* la inspiración, el sentimiento, el numen, la gracia” (IBÍD., p. 301).

En este planteamiento, Madrazo pone en el centro de la configuración del paisaje tanto a los elementos subjetivos introducidos por el artista – lo relativo al hombre y su *psique* – como a los motivos que despiertan interés en el observador; resultando curioso que esta parte subjetiva sea la que conceda objetividad a la obra, pues, para el espectador, el sentimiento será la clave interpretativa de la obra.

Por otro lado, analizando los motivos de la escasez de paisajistas en España, apunta a dos razones fundamentales: en la primera, afirma que las luchas políticas y religiosas – vividas en los siglos XVI y XVII – pusieron la atención en la pintura histórica y social, impidiendo que pudiera dedicarse a la exigente observación del paisaje; y, en segundo lugar, y como consecuencia de esta, el hecho de que esta pintura de paisaje – interiorizada, calmada y sencilla – no resultaba atractiva a una generación acostumbrada a las grandes gestas, las dramáticas emociones y luces deslumbrantes.

5.2.3. Vicente Palmaroli

Consciente de la incomprensión y de las críticas que recibe el arte de su época, Palmaroli realiza un recorrido por diferentes épocas pictóricas, con la intención de mostrar la imposibilidad de comprender un estilo artístico sin una contextualización previa. Ejemplo de ello, es el rechazo que sufrió Goya en su época, pues sus contemporáneos no sólo no entendieron su búsqueda de inspiración en lo cotidiano o que plasmara en sus lienzos los sentimientos populares; sino que, más extraño resultaba, sobre todo para los entendidos, que supeditara su magnífica condición de dibujante ante el interés de plasmar una impresión. Sin embargo, nadie dudaba ya – en la época de Palmaroli – del genio de Goya, que era considerado, por todos, como el iniciador de la época Moderna.



V. Palmaroli (Fuente: Museo Carmen Thyssen).

Siguiendo con la lógica de este razonamiento, entiende que el verdadero progreso se habría logrado cuando, al tener en cuenta el pensamiento y los sentimientos de la época⁶⁷ mediante el uso de la pintura de género se han plasmado obras en las que la realidad es el centro; siendo, la pintura de paisaje, uno de los mejores ejemplos de adaptación y comprensión de la realidad.

⁶⁷ Con el cultivo de la pintura de género se muestran en las obras diversos sentimientos humanos como la abnegación, la heroicidad, la caridad o el dolor.

Por otro lado, al considerar cuál es el mejor modo para fomentar el cultivo de lo bello, señala a la naturaleza como fuente de inspiración, incluso, privilegiándola por encima de la religión; pues, la contemplación y reflexión sobre la naturaleza, crea un equilibrio entre idea y forma, que permite evitar las impropiedades, incorrecciones y anacronismos que provocaría un desmesurado interés en coloridos y técnicas (PALMAROLI, p. 16). En este sentido, reconoce que las épocas en las que los artistas han tomado a la naturaleza como fuente de inspiración coinciden con las mejores producciones artísticas. Ejemplo de ello, es la mala producción artística de los siglos XVI y XVII españoles, aunque fueron siglos de religiosidad formal. Mientras que en la época de Ingres – época considerada descreída – se lograron magníficas reproducciones bien acabadas y con gran carga de sentimiento, gracias al imprescindible apoyo y estudio constante que debe hacerse de la naturaleza como fuente de inspiración.

5.2.4. Muñoz Degrain

Aunque las Academias comienzan a establecer cátedras de paisaje y el liberalismo político proporciona una libertad entre los críticos contrarios al academicismo riguroso, las nuevas percepciones del paisaje tardan en llegar a una Valencia, todavía muy volcada en la pintura de historia (ALBA y GIL, 2009). Uno de sus importantes iniciadores, junto con Monleón, será Muñoz Degrain, quien formula en el discurso de ingreso sus ideas sobre la libertad formal que debe acompañar al pintor en la creación de sus obras.

Por otro lado, y en la constante lucha entre realismo e idealismo, será necesario tener en cuenta las percepciones que cada artista – como observador de la naturaleza – tiene sobre lo que contempla; pues al percibir lo contemplado se identifica con lo que representa al plasmar en el paisaje los sentimientos producidos, y que son tan variados “como el manantial de donde nace, y muy diferente de la monótona e impersonal reproducción de la fotografía”(MUÑOZ DEGRAIN, p. 8).

En referencia a su estilo realista, aunque cargado de sentimiento, dirá Temple que “él es un hombre de acusado ingenio y dotado con una excepcional posesión en Arte, la imaginación, y en un

grado inusual. Su descripción de cualquier tema propuesto es representado invariablemente ante el espectador de manera sorprendente e impresionante, caracterizada por la gran decisión de su dibujo, y aunque imbuido casi siempre con un fuerte sentimiento poético, sus obras son destacables por su realismo”⁶⁸ (TEMPLE, p. 30).

5.2.5. Manuel Domínguez

Manuel Domínguez afronta en su discurso, las relaciones entre pintura y naturaleza, debido a que, para la escuela naturalista la verdadera cuestión artística residía en la copia de la realidad tal cual venía dada en la naturaleza; una visión en la que la primacía de lo técnico y lo formal era evidente.

Sin embargo, Domínguez – coincidiendo con los impresionistas – sostiene el acento en aquello que de personal aporta el artista como fruto de la contemplación de la naturaleza; en este sentido, entiende que en ese proceso de captación del artista se produce un fenómeno de adaptación por el que lo natural se une con lo personal y luego se plasma en el lienzo. Dando a entender, con estos planteamientos, la imposibilidad de constituir el paisaje, si no se añade a la naturaleza aquellas características particulares que ha captado la sensibilidad de ese artista. Ejemplo de ello es que la distinción entre fotografía y pintura se basa en que en la pintura, la captación y plasmación de la naturaleza no se desarrolla de forma automática, sino que, como dirá Paul Delaroche, citado por DOMÍNGUEZ (1900, p. 23), “es preciso que el artista obligue a la naturaleza a pasar a través de su inteligencia y corazón”.

5.2.6. Francisco Silvela y de le Vielleuze

Para Silvela, el arte tiene dos características fundamentales: la primera, la realidad, que proviene de la naturaleza; la segunda, el símbolo, que el *genio* del artista es capaz de construir desde los contextos ideológicos y sociales de su época (SILVELA, p. 14).

Estas dos características – realidad y símbolo – se funden en

68 La traducción del original inglés es mía.

una sólo al mediar el sentimiento, generado por lo que denomina *vida* o *movimiento*. Por ello, la obra de arte no es una imitación del natural – aunque tenga semejanzas con la naturaleza o en la historia narrada –, sino que, por la transformación de la naturaleza que ha realizado el artista, se han introducido modificaciones que suprimen o acrecientan algunas de sus características; con la finalidad de introducir al espectador en el universo de símbolos y sentimientos captados por el *genio* del artista.

Pero, junto a ello, si el artista descuida en exceso lo natural, impedirá que se produzca cualquier tipo de emoción estética; y, aunque podrá presentar en su obra un diálogo entre lo feo y lo bello, lo agradable y lo desagradable, al resultarle imposible encontrar en la naturaleza una fealdad radical o excluyente, deberá amarla (IBÍD. p. 34).

Por otro lado, la propia dinámica del arte realiza una labor social, puesto que el artista no es egoísta y pone a disposición de la sociedad la obra de arte, de manera que también pueda gozar de ella; más aún, el arte, al tratar temáticas y representar personajes impensables en otras épocas, actúa como elemento cohesionador social al recoger – desde la Modernidad – la labor de políticas democráticas.

5.2.7. Luis Menéndez Pidal

Al esbozar sus apreciaciones acerca del medio de expresión en el arte, Menéndez Pidal afirma que, la intención del artista, al contemplar la belleza, es “concebir y reproducir de manera sensible las bellezas reales y las ideales”(MENÉNDEZ, 1907, p. 8). Exigiendo la conjunción simultánea tanto de la inteligencia como del sentimiento, puesto que se produce un enfrentamiento interior en el artista en el que pugnan dos elementos: el signo – la materia rebelde – y la idea –el espíritu poderoso –.

Así pues, en la naturaleza buscará lo que más se acomode a su idea, para representarla una vez la ha purificado de todo lo que por ser superfluo resulta innecesario. Con estas premisas, es más fácil comprender porqué al entender el arte como imitación de lo natural,

no se está buscando tanto la copia – en el sentido de imitación – sino la representación – o positivización – de la emoción sentida. La sinceridad – entendida como la no imitación pictórica – será la característica que mejor identifique esta representación, y la reconocerá en pintores como Corot o Millet, que fueron capaces de mostrar el alma humana y la fisonomía del paisaje. A otros, como Miguel Ángel o Bouchardon, les criticará – por la falta de sinceridad – y reconocerá que le provocaron admiración, pero nunca emoción (IBÍD., p. 8-10).

Pero la sinceridad – del sentimiento – por sí sola no es capaz de crear la obra de arte, sino que deberá ser conjugada con la imaginación –fruto de la unión con los conocimientos científicos y la fruición estética de las obras maestras del arte –; aunque, por muchos conocimientos técnicos que se tenga, nunca podrá llegar – por el estudio de dichas obras – al conocimiento del sentimiento plasmado por el autor, pues esos sentimientos, “brotaron espontáneos e inconscientes en el momento del éxtasis artístico en el que el pintor, como en oración, se puso en contacto con la naturaleza” (IBÍD., p. 12).

En este sentido, y haciendo un comparación con los métodos filosóficos – como conjunto de medios para encontrar la verdad –, es necesario que quien contempla la obra de arte utilice también un método propio: entender que cada artista tiene un modo peculiar de pensar, mirar y sentir. Por ello, será más importante interpretar el sentimiento que constreñir el proceso creativo a la sola ejecución, conduciendo a la copia y no a la creación; pues, si cada mirada concede una intencionalidad a la naturaleza, el paisaje no puede ser otra cosa que la composición resultante de una particular focalización en la mirada y del sentimiento concreto experimentados por el pintor.

Menéndez no habla de una mirada parcial y aislada, ni tampoco de una mirada comparativa, sino de lo que él denomina “mirada suprema” o “mirada total” (IBÍD., p.13), que surgiendo de lo particular conduce a lo general. Es decir, que no discrimina en el momento creativo ni lo particular frente a lo general, ni viceversa; sino que el intelecto y el sentimiento acaban adaptando la naturaleza del mundo físico.

Ahora bien, exige a ese sentimiento interpretador del mundo físico una condición: la búsqueda de la universalidad. Por ello, entendemos que, si bien el sentimiento y la mirada del pintor configuran el paisaje – o la obra de arte en general –, es necesaria la universalidad para reconocer y valorar correctamente la internacionalizada creativa del artista; porque, para Menéndez, citando la paráfrasis que de Kant realizaba Taine, “los que no pretenden más que manifestar una pasión individual y no tienen en cuenta, en alguna manera, la vida de todos los seres, podrán innovar, pero su arte será impotente e incomprensible, y otros vendrán más inspirados que crearán con estos elementos heterogéneos obras más sólidas, duraderas y abiertas a todos por la universalidad” (IBÍD., p. 15)⁶⁹.

A su vez, la universalidad, será condición indispensable de la interpretabilidad necesaria del momento creativo, que parte de la “observación atenta y ordenada de la naturaleza y el arte, caldeada por el fuego del sentimiento, templada en el frío de la razón y pulida y afinada por el martilleo de la voluntad” (ÍDEM).

5.2.8. Joaquín Sorolla y Bastida

El discurso de Sorolla, aunque escrito en 1914, fue leído de manera póstuma el 2 de febrero de 1924, debido a la enfermedad que retrasó irremediadamente su toma de posesión en la Real Academia. En él, pone de manifiesto la satisfacción que le supuso el nuevo renacimiento valenciano – que sitúa en los años 50 a 80 del ochocientos – y que, iniciado por el poeta Tomás Villarroya (MONTOLIU, 1962)⁷⁰, encuentra en Bernardo Ferrándiz, Antonio

69 En este sentido cita también a Balmes, para quien el extremado refinamiento en el sentir produce un refinado egoísmo.

70 Manuel de Montoliu (1962) en su obra *La Renaixença i els Jocs Florals: Verdager*, dirá sobre Villarroya: “A la fi aparegué a València la figura de l'autèntic precursor de la Renaixença, el que ha estat anomenat amb raó l'Aribau valencià, el poeta Tomàs Villarroya. Nat a València el 8 de juny de 1812, acollí amb simpatia les orientacions particularistes de la literatura catalana; i esperonat per l'exemple de Rubió i Ors, les poesies del qual havien fet conèixer a València els escriptors Arolas i Pérez, assajà de dignificar la parla del seu poble escrivint algunes composicions serioses en valencià. Les poesies valencianes de Villarroya, dedicades a cantar sentiments íntims i subjectius, són filles del mateix impuls interior que mogué Aribau a escriure la

Cortina, Francisco Domingo y Marqués, Muñoz Degrain, Emilio Sala o Ignacio Pinazo, los impulsores de la pintura regional, de la vida festiva y popular, la naturaleza realista pero con temperamento, la buena construcción y la atención a los matices, etc.

Sorolla destaca la figura de Cortina, quien a pesar de ser notablemente imaginativo fue un intérprete respetuoso de la naturaleza; opinión que nos muestra la distinción entre copiar o imitar lo visto en la naturaleza y, por otro lado, que la interpretación de lo que ve – con sinceridad – configure la realidad que contemplada. Además, Cortina aporta también mucho a la pintura regional valenciana al tratar temas festivos y populares, entre los que destaca las batallas de flores, cabalgatas o las fallas.

Importantísimas son, a nuestro juicio, las consideraciones⁷¹ que hace Sorolla sobre “las cualidades del artista soñado: temperamento nacido para pintar, educados sus ojos para la visión [...] ejerce tal sugestión en mi alma que hoy, como entonces, caería sollozando entre sus brazos” (SOROLLA, p. 16). De estas palabras, queremos destacar tres ideas fundamentales. En primer lugar, el artista plasma lo que de particular hay en él mediante el *temperamento*, al igual que reconocía Zola, citado por DOMÉNECH (1924, p. 29); mostrando la exclusividad de cada artista en la configuración de la obra de arte. En segundo lugar, era necesaria la educación de la mirada para lograr el salto cualitativo necesario entre Naturaleza y paisaje, pues para despertar sentimientos tan profundos – tercera idea – es preciso que contemple y configure la realidad con los ojos del alma (MADRAZO, p. 300).

seva Oda. També con aquest, Villarroya sentí la fretura d'expressar aquest sentiments en l'única llengua que li permetia usar d'una plena sinceritat, perquè era l'única que, com diu Aribau, li eixia del centre del seu pit'. Pera aixó quan vol cantar l'amor; diu en un moment de sincera expansió: ' En ta llaor desplegaré jo els llavis / i una cançó diré filla del cel / en l'oblidada llengua de mos avis / més dolça que la mel.' Versos on vibra evidentment un ressò de l'Oda d'Aribau” (p. 41-42).

71 Estas cualidades las destaca en la figura de Domingo y Marqués, aunque son trasladables a cualquier artista. Por otro lado, vemos cómo Sorolla presenta plantemientos muy semejantes sobre la mirada o el temperamento con otros contemporáneos.

Muy elocuente es la metáfora que utiliza para referirse a la creatividad y a la fuente de inspiración propia de los grandes artistas; pues, en su opinión: “estos genios privilegiados hacen arte como la Naturaleza el milagro de la vida, sin proponere nada en la génesis que brota espontáneamente de su corazón” (SOROLLA, p. 17). Con ello, no sólo se refiere a la espontaneidad del momento creativo, sino que también alude al *genio* (SILVELA, p. 14) contenido en esa sabia que hace brotar sin ningún planteamiento previo y, por otro lado, a la gratuidad del momento creativo tanto en la Naturaleza como en el pintor, que crean sin esperar nada a cambio.

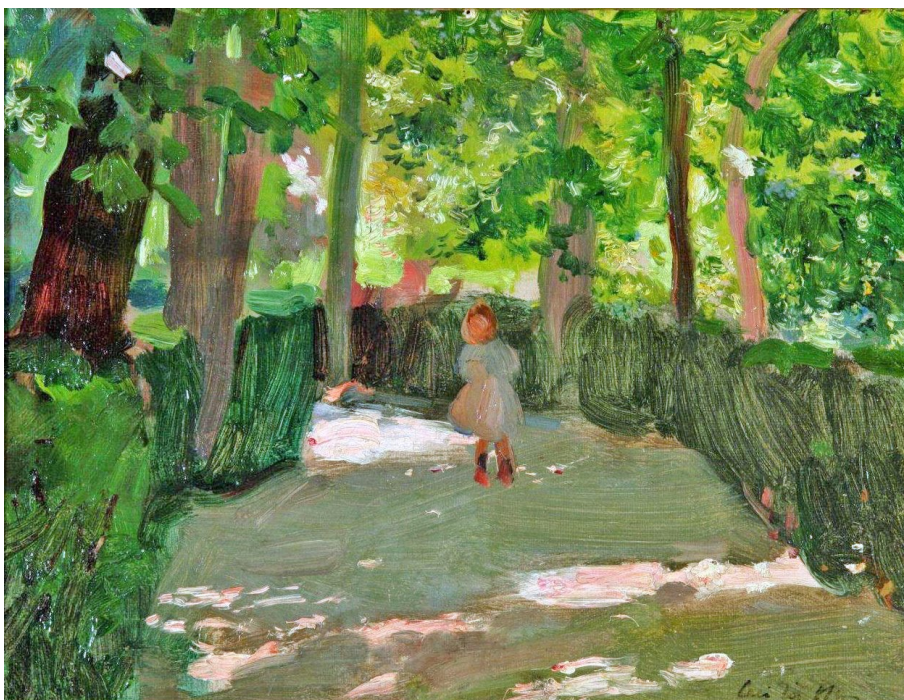
Al referirse a Muñoz Degrain, Sorolla dice que “atacó con brío [...] los espléndidos espectáculos de la brava Naturaleza, creando un arte personal, jugoso, con claridad nacida del motivo pintado” (SOROLLA, p. 19); por lo que, al buscar el significado de la expresión atacar con brío, entendemos que hace referencia a una interpretación airosa y bien lograda de lo contemplado en la Naturaleza, más que a una mera copia del natural por muy excelente que sea. Además, que el lo pintado cobrara una claridad nacida del mismo motivo hace referencia a una cualidad interpretativa añadida por el pintor en el momento de la configuración de la obra de arte.

Y haciendo referencia a Pinazo, se reconoce deudor del planteamiento de la naturaleza de su amigo, a quien consideraba un verdadero filósofo de la naturaleza, al fundamentarse en la observación profunda y constante de la misma; dicha observación, requería una presencia y familiaridad constante con la naturaleza, por lo que era muy frecuente encontrar a Pinazo pintando en cualquier lugar al aire libre, donde hubiera fiesta, encuentro y vida. Además, considera Sorolla que, Pinazo es el iniciador de un regionalismo fuerte y muy necesario para manifestar la riqueza y variedad de España, que “por su situación topográfica, lo pide y lo necesita” (ÍDEM).

La idea que Sorolla tiene sobre la pintura excede los conocimientos meramente formales o estilísticos, pues la entiende como una forma de vivir que le constituye como persona en medio de el mundo; por ello, debe asumir el arte los nuevos retos que propone la historia, y sin dejar de lado su idealismo deberá adaptarse al medio (IBÍD., p. 20).

5.2.9. Cecilio Plá

En su discurso – de 23 de marzo de 1924 – reconoce Plá que se siente deudor de tres grandes pintores: Emilio Sala – de quien fue discípulo – Martínez Cubells y Sorolla, que fueron sus predecesores inmediatos en el sillón de la Academia de San Fernando. A Cubells le atribuye, más allá de su magnífica labor como restaurador, su contribución con las pinturas de historia y sus excelentes retratos. De Sorolla destaca cualidades como el poder de su pintura, su magia, la factura, el color o que debido a su bondad personal, captara en la temática de sus obras “las tristezas humanas de modo sensible y sublime” (PLÁ, 1924, p. 9). Pues era capaz de plasmar como nadie el poder de una “luz deslumbradora para los demás, elocuente para él, de nuestro sol, palpitante de vida y movimiento”(ÍDEM).



Cecilio Plá (Fuente: Generalitat Valenciana).

En relación a la imitación, recomienda la sinceridad pictórica, puesto que es fundamental que el temperamento interprete la naturaleza que ha contemplado para se surja el paisaje.

5.2.10. Rafael Doménech Gallissà

En las ideas de Doménech Gallissà, la naturaleza también está mediada por la personalidad del pintor. Por ello, reconoce centralidad de la definición de Zola al entender la obra de arte “como un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento” (DOMÉNECH, 1924, p. 29); entendiendo que, en lo que denomina temperamento, se encierra una concepción de la vida capaz de mediar y transformar la naturaleza dada.

Desde este punto de vista, ofrece una interesante perspectiva más allá de la pintura, pues habla de la obra de arte, en la música, la danza o la arquitectura; y que, además, ejemplifican el proceso creativo: contemplar y transformar. Para mostrar este proceso, emplea el término “dialogar”, en la que la dinámica creativa mantiene tres diálogos: con la naturaleza, consigo mismo – en la que el artista realiza su aportación a través de una mirada que configura el paisaje – y un diálogo con el público que contempla la obra de arte. Por estos motivos, Plá considera inútil cualquier intento de establecer principios dogmáticos sobre el valor e interpretación de la obra de arte, que pretendan ser válidos, como principios universales, para todo tiempo y espacio.

5.3. La generación del 98 y de 1914

El paisaje es uno de los temas recurrentes de la *Generación del 98*, y que, además, ve plasmado en las obras pictóricas que Carlos de Haes y Beruete⁷² van creando desde principios del siglo XIX; sobre todo, porque en la búsqueda de identidad de España, el paisaje será un buen aliado para conocer la propia realidad.

Martínez de Pisón reconocerá que, para los noventayochistas, el paisaje "era una expresión concentrada de nuestra identidad colectiva – el paisaje como patria –, una concreción de una realidad más dilatada, un espejo acumulador cuyo reconocimiento permite ver lo real y comenzar un proceso de devolución de España a sí

⁷² Al plasmar en sus obras la sierra del Guadarrama, apoya esa visión a considerarla como la columna vertebral de la Península. Azorín también se apoyará en la contemplación de la montaña del Mediterráneo.

misma”(MARTÍNEZ DE PISÓN, 1998a, p. 46). Pero, la aportación del 98 no es sólo la posibilidad de valorar el paisaje como algo dado por el artista, sino que también posibilita el surgimiento de una mirada nueva en España; es decir, a partir de ese momento, la mirada cuenta ya con una educación especial que posibilita configurar lo que ve de un modo distinto a otras épocas. Por ello, no sólo nos aportan el paisaje, sino que han operado en los ojos del español el milagro de una mirada educada.

Estos escritores conforman – en sus obras – un paisaje al que dotan de sentimientos y valores, y que se plasma, también, en los pintores de su época, como Sorolla, Regollos, Beruete, Zuloaga o Baroja. En este sentido, al igual que cada pintor acaba configurando su paisaje propio, cada generación acaba compartiendo un concepto de paisaje, que ha sido elaborado por las aportaciones de sus miembros.

5.3.1. Azorín

Con el convencimiento puesto en que un mejor conocimiento de la geografía, era necesario para descubrir el alma de España, realiza Azorín una serie de viajes en los que intenta captar en el paisaje el espíritu de quienes la habitan, pues “el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos”(AZORÍN, 1917, p. 43).

Por ello, el paisaje – callejuelas, jardines, monumentos decadentes, etc. –, es capaz de reflejar las particularidades de cada región, en el que la huella humana está presente. Conocer sus costumbres y sus artes nos ayuda en el afán regenerador de una España entendida como nación; un concepto que también tiene mucho que ver con la mirada, pues, donde algunos sólo ven tierra y gentes, otros ven, realizando una configuración especial, una nación, que en el fondo no es otra cosa que paisaje. Por ello, los tres grandes escritores de esta generación – Azorín, Baroja y Maeztu – marcada por el desastre del 98 encuentran acomodo y solución a sus problemas en la consideración del paisaje como clave de la regeneración.

Dice Azorín, citado por DÍEZ DE REVENGA (1998, p. 127), en un artículo⁷³ del *Diario de Barcelona*, que titula *La poesía de Castilla*:

“Yo veo las llanuras dilatadas, inmensas, con una lejanía de cielo radiante y una línea azul, tenuemente azul, de una cordillera de montañas. Nada turba el silencio de la llanada; tal vez en el horizonte aparece un pueblecillo, con su campanario, con sus techumbres pardas. Una columna de humo sube lentamente. En el campo se extienden, en un anchuroso mosaico, los cuadros de trigales, de barbechos, de eriazo. En la calma profunda del aire revolotea una picaza, que luego se abate sobre un montecillo de piedras, un majano, y salta sobre él para revolotear luego otro poco. Un camino, tortuoso y estrecho, se aleja serpenteando; tal vez las matriarias inclinan en los bordes sus botones de oro. ¿No está aquí la paz profunda del espíritu? Cuando en estas llanuras, por las noches, se contemplan las estrellas con su parpadear infinito, ¿no estará aquí el alma ardorosa y dúctil de nuestros místicos?”.

Los del 98, se esfuerzan por expresar en palabras sencillas las emociones que sienten al contemplar lo que les rodea, comparando su tarea a la del artista. Por otro lado, como regeneracionistas, son conscientes de una tarea que no pueden ni eludir ni demorar, pues “son las ocho de la mañana: si sois artista, si sois negociantes, si queréis hacer una labor intensa, levantaos con el sol... es la hora de recorrer las callejas y las plazas de las ciudades para nosotros ignoradas” (AZORÍN, 1998, p. 346).

5.3.2. Unamuno

En un artículo que titula *País, paisaje y paisanaje*, UNAMUNO (1979) explicita mediante metáforas cuál es su idea de paisaje y el modo en que de los tres sustantivos que conforman el enunciado del artículo, dos – país y paisanaje – se convierten en sujetos activos y necesarios de la acción constitutiva del tercer sustantivo: paisaje. Para describir España, utiliza una metáfora por la que compara a la Península con una mano, cuyos dedos son los ríos que conducen al mar. Es imposible separar esta visión de Unamuno, de su concepto de

73 Con fecha de 27 de julio de 1908.

intrahistoria; pues piensa, que esa palma de la mano, que es España, necesita de una lectura quiromántica en la que esas líneas que la recorren – la historia y la geografía – sean interpretadas.

Entonces, aparecerá Castilla o la niebla, eternos elementos simbólicos en Unamuno: “al dar vista desde el Alta del León, mojón de dos castillas [...] aparéceseme como en niebla de tierra el paisaje, súbeseme éste al alma y se me hace alma”(IBÍD., p. 199). Una niebla que confunde, que evoca lo irreal, pero que acaba conformando la parte más importante de su ser. Pudiéndose interpretar, en toda la metáfora, la idea de que el paisaje es una conformación que se realiza partiendo del país dado, que no es otra cosa que la naturaleza. Por tanto, la actividad creadora es la imaginación que *confunde* (es decir, *funde con*), que fusiona en una sola cosa dos realidades – la vista y la imaginada – por lo que “fe [...] es crear lo que vemos. E imaginar lo que vemos es arte, es poesía”(IBÍD., p. 200). Esa podría ser su forma de entender el salto que hace pasar de la visión de la naturaleza (lo que vemos) a la conformación del paisaje (imaginar lo que vemos).

Pero, en esta fusión creadora del paisaje, se necesita tener en cuenta un tercer sujeto constitutivo, el paisanaje; pues, y siguiendo con la metáfora de Unamuno, en esta interpretación quiromántica, el paisanaje (1979, p. 200)⁷⁴– las gentes con su intrahistoria – acaban configurando el país en donde viven, como paisaje.

5.3.3. Machado

Machado está fuertemente marcado por la misma visión pesimista de España que envuelve a los intelectuales de finales del siglo XIX; en ese afán regeneracionista, se esfuerza por descubrir la verdadera realidad del país y de sus habitantes. En el análisis que SOBEJANO (1976) realiza sobre la obra de Machado, señala que la verdadera motivación que lleva a la creación poética es la búsqueda de la verdad en los problemas que encierra la vida, la muerte, el alma española, los sentimientos, el tiempo o lo eterno. Y, huyendo de la individualización, plasma en *Proverbios y Cantares* o *Campos de*

74 “En esta mano, entre sus dedos, entre las rayas de su palma, vive una humanidad; a este paisaje lo llena y da sentido y sentimientos humanos un paisanaje”.

Castilla, una respuesta universal a esas cuestiones; y, para ello, nada mejor que utilizar un lenguaje cercano y breve.

Sin embargo, toda la obra machadiana está imbuida de un profundo simbolismo, debido a que considera que el símbolo es la mejor forma de captar la verdad contenida en la realidad; y, al tiempo, consigue universalizar sus escritos con símbolos fácilmente perceptibles. Por ello – considerando la función hermenéutica del símbolo – dirá MACHADO (2003b) en el proverbio XII:

“Da doble⁷⁵ luz a tu verso,
para ser leído de frente
y al sesgo”.

MACHADO (1999, p. 195), a través de Juan de Mairena, dice: “hay hombres [...] que van de la poética a la filosofía; otros, que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto como en todo”. Mostrando, con estas palabras, los diversos lugares – poesía o filosofía – en los que el ser humano puede buscar la verdad; pero, al final, es una tarea que no concluye. El único modo de conseguir la verdad y la victoria sobre el tiempo acaba en manos de la evocación de la vida y de la historia; y, por ello, el paisaje será un lugar privilegiado en el que lo universal y lo eterno son alcanzables por la contemplación evocadora.

La naturaleza evocada – entendiendo evocar como un modo de configurar – es el paisaje, que es capaz de transmitir sentimientos; por ello, utiliza frecuentemente la personificación⁷⁶ cuando describe el paisaje. Además, esta evocación machadiana (LEÓN, 2002) puede entenderse como una experiencia onírica, en la que el sueño transmutor evoca el misterio de la creación; por la que el cambio producido, acaba siendo un cierto modo de configuración.

“Y podrás conocerte recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,

75 El poema xxxv, *Hay dos modos de conciencia*, de *Proverbios y Cantares*, hace referencia a esta misma posibilidad de acercarse a la verdad por la realidad y el símbolo. Lo abordaremos en el apartado 6.2.4 de esta tesis.

76 “tierras pobres, tierras tristes / tan tristes que tienen alma”.

en este día en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda memoria, solo vale
el don preclaro de evocar los sueños”.

Muchos de los símbolos que Machado utiliza, en su búsqueda de la verdad, hacen referencia a la Naturaleza: la tarde, el limonero, el agua y la fuente, el camino, el río y el mar. Muchas veces, este paisaje se convierte en una realidad abierta que refleja lo que somos o lo que no somos, o lo que creemos ser; puesto que el paisaje tiene alma. Por eso, en los poemas de Machado, mediante la contemplación de la naturaleza, el alma experimenta emociones en las que sueña que existen opciones de vida y lugares distintos a la realidad; y, por ello, “son dichos poemas súbitas vislumbres del mundo, juntos ahí lo real y lo suprasensible con una identificación alcanzada raramente” (CERNUDA, 1975, p. 113). Pero, sin embargo, no existen los paraísos soñados y debe ocuparse del momento presente, pues su tarea es su vida y su alma, y debe hacerlo en un tiempo y una realidad que no ha elegido; además, se encuentra ya inmerso – por el hecho de estar vivo – en el fluir de un río que irremediablemente le lleva al mar.

Por un lado, el simbolismo del agua queda sometido al estado en el que se encuentra el agua pues, habitualmente, cuando contempla el nacimiento del agua la experimenta como vida; si la ve fluir o correr, la entiende como fugacidad; y si la ve estancada, significa muerte. YNDURÁIN (1968) estudia tres de los símbolos que se refieren al agua y que están vinculados a lugares: el río, la fuente y el mar. En este sentido, la fuente es el espacio en donde el agua se encuenra más cercana al hombre y, en cierto modo, le recuerda un pequeño mar – aunque un mar limitado – pues posee dimensiones humanas; pero, el estancamiento del agua le envuelve en un sentimiento de monotonía, de tedio, de tristeza y de recuerdo. El río es símbolo del devenir imparabable de la vida y que, al ser un discurrir continuo, no es perfecto ni acabado; y, aunque el río acaba llevándole al mar – constituyéndose en una realidad intermedia entre fuente y mar – es un símbolo agotado, en el mismo sentido que lo es la fuente. Por otro lado, río y mar están en planos distintos a la fuente, porque son realidades que considera suprahumanas y, por ello, debe hacer un acercamiento para comprenderlas. El mar es el símbolo de lo absoluto, lo ilimitado, de la

plenitud; pero puede tener dos tipos de connotaciones, ya que puede entender el mar como vida o como muerte. Por ello, al entenderlo desde su perspectiva escatológica acaba convirtiéndose en símbolo del olvido o en representación de una tumba; en el que, como destino final de los ríos, se convierte en perspectiva última.

Si a estos símbolos se les añade el matiz que le proporcionan otras simbologías como la tarde – declive, tristeza o reflexión – y el camino – devenir, reflexión o vida – todavía enriquece más el contenido del mensaje que ha querido plasmar en su poesía. Por otro lado, es interesante que se preste atención al uso de la paleta cromática (BENÍTEZ, 2003) en las descripciones simbólicas, pues si una tarde o una fuente ya es triste de por sí en Machado, lo será mucho más si en la descripción utiliza colores fríos y oscuros.

5.3.4. Ortega y Gasset

El buen conocimiento geográfico de Ortega – que es consciente de la ignorancia geográfica de los españoles – le llega, sobre todo, de la mano de los más destacados intelectuales del momento⁷⁷, tanto nacionales como internacionales. Su interés – que parece apoyarse en la lectura de los libros de viajes – le empuja a un conocimiento en mayor profundidad, llegando a una actitud vital que le exige buscar el sentido en todas las realidades que le rodean (ORTEGA, 1987); sin embargo, en esta búsqueda, destierra todo lo relativo a la causalidad en las relaciones entre geografía y determinismo social, por las que algunos contemporáneos suyos – como Ratzel, Torres Campos o Lucas Mallada, entre otros – hacían depender las desgracias nacionales y personales de las condiciones geográficas y naturales.

En obras como *La redención de las provincias* (IBÍD., 1973), analiza cuestiones radicales en la relación entre el hombre y el paisaje; llegando a la conclusión de que la conformación del paisaje es el fruto de la experiencia vital en el que se sintetizan las cosas y las ideas. En este sentido, un interesante punto de vista de Ortega es la relación que

⁷⁷ Los más señalados serían: Hernández Pacheco, Dantín Cereceda, Vidal de la Blache, de Davis, etc.

establece entre la naturaleza – prehistoria – y el paisaje – historia –; pensamiento que desarrolla al comentar la obra de Hegel. Por ello, si la historia es considerada con un discurrir, no puede vincularse con la naturaleza que es entendida como mantenimiento y repetición; más, será considerada como un momento previo a la historia y también al paisaje.

Siguiendo con este razonamiento, afirma que combate la identificación de la naturaleza, como un medio, porque “el medio no es ningún determinado, es la ubicuidad”(IBÍD., 1965, p. 54). Una idea que le confirma en su rechazo a los determinismos geográficos, pues hay tantos hombres como paisajes, es que “las condiciones geográficas no determinan la historia de un pueblo. En un mismo rincón del planeta han acontecido las formas más diversas de historia... de ser hombre” (ÍDEM).

Por ello, parafraseándose a sí mismo, dirá que “el medio al convertirse para mí en circunstancia, se hizo paisaje” (ÍDEM); convirtiendo lo azaroso del “estar” en un medio, con la tarea que supone configurar en un paisaje, pues no hay otra manera de vivir que no sea entendiendo el medio como circunstancia que me constituye como persona. Y, por ende, alcanzar una visión común entre las personas es lo que nos constituye en nación.

Muy evocadoras son sus palabras al decir que “la tierra prometida es el paisaje prometido” (IBÍD., 1965), por las que muestra al paisaje como una realidad configurada desde la cosa dada por la naturaleza y la idea generada por el sentimiento; pero, al considerarlo como tierra prometida, va más allá de pensarlo como un medio en donde vivir, sino como el culmen de los deseado: a la naturaleza le añado mi sentimiento y la elevo a la perfección. Pues, no sólo hablamos de un lugar, sino que en el paisaje Ortega encuentra cualidades morales y educadoras; de manera que si el hombre hubiera frecuentado más su contacto, sería “más bueno y más profundo. Dime el paisaje en que vives y te diré quién eres”(IBÍD., 1983, p. 55).

En *La deshumanización del arte* (ORTEGA, 2008) realiza un análisis fenomenológico de la realidad, en el que propone la diferencia existente entre *realidad vivida* y *realidad contemplada*; diferencia que

nos sirve para entender que el momento configurativo del paisaje, tiene mucho que ver con el tipo de sentimiento del que se sirve el pintor para crear su paisaje. Por lo que explicaría muy bien que, ante el mismo hecho o la misma realidad natural, nunca podrían coincidir dos configuraciones iguales de la misma realidad.

Esta diferencia entre lo *vivido* y lo *contemplado* es explicada mediante el caso de la agonía de un hombre ilustre, en el que analiza el hecho desde la perspectiva de cuatro asistentes: la esposa, el médico, un periodista y un pintor. Aunque todos estuvieron presentes en el mismo lugar y momento, cada uno de ellos podría hacer un relato con grandes variaciones respecto de otro, pudiendo, en algún momento, dar la sensación de que estábamos contemplando hechos diferentes. Ello sería explicado por la distancia espiritual que mediaría entre cada personaje y la escena. La gradación oscilaría desde la mayor proximidad de la esposa, en cuanto a participación sentimental, a la máxima distancia representada por el pintor. Para este, no cabría mayor captación de la realidad que la de los colores, las distancias, etc. Los *grados de alejamiento* equivaldrían a *grados de liberación*, pues en él se da la transición perfecta de la realidad vivida a la realidad contemplada. Pero no podemos marginar o eliminar la *realidad vivida* sino que es algo fundamental para que una poesía o un cuadro pueda ser inteligible.

5.3.5. Blasco Ibáñez

Sin duda, es imprescindible para nuestra investigación estudiar las principales ideas de la obra Blasco Ibáñez⁷⁸, sin descuidar los rasgos de su persona pues, como bien expresa esta sentencia atribuida a Marimée, “la novela más variada de Blasco Ibáñez, es sin duda, su vida”. Entre las influencias más notorias que recibe Blasco, encontramos en literatura a Dumas, Hugo, Balzac o Zola, en música a Wagner o, en política, Pi y Maragall.

BLASCO IBÁÑEZ (1976b, p. 16) concede al temperamento el mismo papel que realiza la mirada en la configuración del paisaje,

⁷⁸ Traemos a colación a Blasco Ibáñez, por su esencia naturalista; dejando de lado la cuestión de si debe incluirse o no en esta generación del 98, aunque comparte con ellos ciertas características.

puesto que “la novela es la realidad vista a través de un temperamento”. Así pues, el temperamento cataliza la mirada a determinadas cosas o situaciones que suceden en el ámbito de la realidad y no a otras, a las que desprecia por “inútil, mediocre y monótono”(ÍDEM); por ello, realiza una labor configuradora de lo observado, al sumar a la realidad lo que de particular tiene su mirada.

En su obra, busca la tipificación que encuentra en labradores, propietarios o pequeños burgueses, etc.; sobre los que giran las tramas de sus novelas, en las que, con tremendo realismo, no se arredra a presentar escenas duras y desagradables. Enraizado en la denuncia social y el compromiso político revolucionario, considera a las izquierdas como portadoras de la razón, el progreso o la ciencia, frente a una España con tres grandes enemigos: la monarquía, la iglesia y el ejército. Por ello, al implicarse en temas sociales, muestra las injusticias a que son sometidos los humildes; y que, a pesar acusado de cierta demagogia, defenderá, sobre todo, en sus artículos en la prensa.

Entre las novelas que mejor reflejan esta cuestión, se sitúa *La Barraca*; en la que su bien patente naturalismo aprovecha las escenas de la huerta para mostrar a sus gentes y trabajos – entre placidez y hostilidad – entendiendo que quedan marcados irremediabilmente por el ámbito natural. Con el mismo trasfondo de denuncia, escribe *Arroz y Tartana*, en el que – situando al Mercado como centro de la vida de la ciudad – presenta las vidas de la burguesía y la pequeña nobleza, en una lucha por el aparentar social e indiferentes a los problemas de los jornaleros y servidumbre. Y mientras que deja al descubierto las debilidades de un pueblo inculto, manifiesta la incompetencia de la clase política; sin embargo, su denuncia no viene acompañada por una propuesta de solución.

Un ejemplo del naturalismo de las descripciones de Blasco lo encontramos en este artículo de prensa:

“A la caída de la tarde, por los caminos hondos y rojizos, bordeados de naranjos que cortan con su follaje la mancha incandescente de la puesta del sol, se ve pasar alguna muchacha que regresa de la fuente, con el busto erguido, los codos

pegados al talle, sobre la cabeza el cántaro inmóvil, esbelta y con un paso rítmico, como una canéfora helénica. Para ahuyentar el miedo que la infunden la soledad del campo y la noche que llega, canta en el silencio del crepúsculo y sale de sus labios inconscientes el himno amoroso de Segismundo junto al árbol de la choza prehistórica, el fresco 'Canto de la primavera'..., sin que la pobrecilla sospeche, ni remotamente, que ha existido Wagner” (1904, p. 12).

Capítulo 6. Beut y el paisaje costumbrista valenciano

*“Pintad vuestra época, la época presente,
lo que veis, lo que os rodea, lo que sentís”
B. Pérez Galdós*

6.1. Raíces formales y temáticas de la pintura de Beut

6.1.1. Realismo y *plein air*

Al estudiar la pintura luminista de la Valencia del siglo XIX, nos hacemos conscientes de la restricción del término, pues, más bien, habría que considerar el luminismo a nivel de Levante o como luminismo mediterráneo. Ello es debido a que son varias las fuentes de donde bebe en su gestación y que tienen su origen en tres países del ámbito mediterráneo: España, Francia, con el *plein air*, e Italia, con los *macchiaioli*.

Por ello, y dado que hemos abordado el plenairismo y los *macchiaioli* en los puntos anteriores, sólo nos referiremos a España, en donde encontramos como precedente el realismo pictórico, en el que Carlos de Haes es el referente. Para enmarcar correctamente el realismo, es muy importante tener en cuenta los antecedentes históricos que hemos expuesto en el capítulo primero; sería imposible entender el apego y el uso político de la pintura de historia en una sociedad que no hubiera vivido tanto desorden social y político; pues, en su intención de construir una nación, necesitaba establecer unos hitos y personajes comunes en los que asentarse. Además, el poder que estaba adquiriendo la burguesía establece nuevas relaciones sociales y de potenciales compradores de arte.

Así, recogiendo el legado de Goya, se fomenta un realismo social – aunque muy desposeído de su vertiente de denuncia – que plasmará escenas de costumbres, bastante cargadas de sentimentalismo, recogidos, sobre todo, en tres grandes temáticas:

marinas, campos y montañas. El campo que mejor les permitirá a los luministas el ejercicio del color y de las luces, será el de las marinas; pero, a diferencia de lo que ocurría en el Romanticismo, la mayoría de sus escenas suceden en la playa, no en alta mar (PERESÁN E ISIDORO, 2007).

No sólo influirán cuestiones espaciales – aire libre – en la caracterización del plenairismo o pintura *au plein air*, sino que también cuestiones ideológicas, cromáticas y emotivas, sino que esta forma de pintar fue favorecida por la aparición de los tubos de pintura al óleo, las estructuras telescópicas de los caballetes con caja de pintura incorporadas y la técnica de la acuarela. Corot, Turner o Constable son los más conocidos representantes de esta tendencia que no estuvo exenta de polémica pues, como constata BAUDELAIRE (2000), muchos cuadros plenairistas no fueron estimados como obras de arte frente a los cuadros realizados tradicionalmente en el estudio.

En España, y sobre todo en Valencia, la figura de Ignacio Pinazo, será determinante en el tratamiento de la luz y del plenairismo, como le reconocerá Sorolla en su discurso de ingreso en San Fernando. Este legado será recogido por Sorolla o Agrasot que se centrarán en la pintura de género, en la que la *macchia* y el abocetamiento serán muy característicos.

6.1.2. *Macchiaioli*

Hacia 1860, y reuniéndose en el *Caffè Michelangiolo*, surge un grupo de pintores⁷⁹ que comparten el rechazo frente al Romanticismo – con su pintura de historia – y el encorsetamiento academicista. Una característica es la conciencia de grupo, que les llevará a presentarse a la exposición de Florencia de 1861 con obras pintadas en conjunto.

Curiosamente – como también les ocurrirá a los impresionistas franceses – reciben, en 1862, el nombre despectivo *macchiaioli* debido a que utilizan la *macchia* como forma de pintar; nombre que ellos mismos aceptaran para autodenominarse.

⁷⁹ Entre los miembros más representativos del grupo encontramos a Fattori, Lega, Signorini, Abbati, Boldini y Borrani.

Un hecho histórico les aglutina bajo la misma lucha por la unidad nacional, que estaba envuelta en varios procesos reunificadores y tenía al país dividido en bandos enfrentados. Por ello, y apoyados por la burguesía culta del momento, presentan en sus pinturas de retratos y costumbres unos valores que proponen para construir de nuevo esa unidad nacional.

Representaran diferentes temas de historia en sus obras, que previamente han sido despojadas del discurso y encorsetamiento romántico. En estas representaciones de batallas, los soldados, los heridos o los prisioneros, cobran importancia por ellos mismos y no conforman el decorado para engrandecer a la patria, resaltar heroísmos y distinguir a los que han sido derrotados de los que resultan victoriosos.

Traemos el tema de los *macchiaioli* a colación para tomar postura en una polémica, cada día más clarificada, pero todavía vigente entre los que buscan la genealogía e identidad de la pintura valenciana de finales del siglo XIX. Mientras que en algunos textos vemos que a estos pintores se les llama impresionistas valencianos – por la semejanza en la técnica pictórica que guardan con los impresionistas franceses – vemos que en otros textos se desautoriza totalmente esta denominación.

A nuestro entender, la influencia de los *macchiaioli* en la pintura española llega a través de un nexo común entre ellos y el reconocido pintor español Mariano Fortuny, que será Domenico Morelli⁸⁰. En el verano de 1861, Fortuny, que había vuelto a Roma en 1860, después de su estancia en el norte de África para documentar la Guerra de Marruecos, conoce, durante su visita a Florencia, la obra de Morelli, que por aquel entonces mantenía un interesante debate entorno al realismo pictórico con los recién denominados *macchiaioli*,

80 Su vida transcurre entre 1826 y 190; y, por su profundo inconformismo – que le llevó varias veces al calabozo en su etapa de estudiante de la Academia de Nápoles – pudo sentirse identificado también con la defensa de la unidad de Italia que pretendían los *macchiaioli*, aunque no formó parte de su grupo. Compartía además el profundo rechazo a lo preestablecido por la academia y el Romanticismo, por lo que buscó con ahínco plasmar lo real, lo verosímil, en la forma y contenido psicológico de su obra.

de quien era viejo amigo. Además, en estos debates, contaban con la asistencia de pintores no italianos como Manet, Degas o Tissot.

Desde hacía varios años, a Morelli le resultaba atractiva la cuestión del realismo desde que visitó el *Salón de París*, de 1855; en el que pintores como Delacroix, Ingres, Corot, Millet, Meissonier, Breton o Courbet, habían expuesto unas obras caracterizadas por una técnica en la que utilizaban la pintura de manchas y el luminismo.

Así pues, interpretamos a través de estas conexiones el motivo por el cual Fortuny entra en contacto con los *macchiaioli*, a pesar de no ser miembro del grupo, practicar temáticas en sus obras – aunque fuera por cuestiones puramente comerciales – contrarias a lo que ellos propugnaban, ni tampoco compartir los ideales y compromisos políticos que atañían exclusivamente a los italianos. Sin embargo, son bien evidentes las afinidades técnicas, sobre todo, su defensa radical de la pintura plenairista, en la que mediante el empleo de claroscuros – en los que contrastaban incisivamente los colores – y en tablas de formatos pequeños y apaisados, plasmaban el mundo de los campesinos – realismo social – y sus costumbres, o abordaban retratos alejados de todo formalismo en el posado.

Así pues, y a pesar de su corta vida, Fortuny marca a los que bien por coincidir con él en Roma – como Agrasot, Pinazo o Sorolla – o por haber estudiado su obra, recogen su legado.

6.1.3. La escuela de Barbizon

La denominación de escuela de Barbizon, es debida a que varios pintores – como Corot, Millet, Rousseau, Daubigny o Dupré – con ideas similares sobre la necesidad de huir de las grandes urbes, se retiran – sobre el año 1848 – al pueblo de Barbizon. Bajo la influencia que sobre ellos había ejercido la pintura paisajista inglesa – Constable – y la holandesa, cultivan la temática del paisaje – con gran ausencia de personajes, con la excepción de Millet – en la que partiendo de un realismo con toques románticos practican el claroscuro, los matices lumínicos y cromáticos.



Jean F. Millet (1857). *Las espigadoras* (Fuente: Musée d'Orsay).

Uno de los detalles más característicos de su pintura es la utilización del color verde para matizar la luminosidad; algo que, como afirma HERNÁNDEZ (2003), será muy diferente en el luminismo de Valencia, que se servirá, sobre todo, del blanco, aunque, en ocasiones, utilice tonos más bien ocres.

Para ellos, la Revolución industrial, la burguesía, las transformaciones en el paisaje es un revulsivo que les lleva a valorar la naturaleza y a buscarla como lugar en donde poder retirarse a crear.

6.2. El paisaje costumbrista de Beut: clasificación temática

Podemos decir que la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX es realista, luminista y plenairista; por lo que la denominación “impresionismo valenciano”, quedará totalmente desfasada dado que, por los motivos aludidos y la cronología, los pintores valencianos reciben influencias francesas – luministas y plenairistas francesas – y técnicamente presentan semejanzas con los *macchiaioli* italianos.

Pero, a nuestro entender, el compromiso político que presenta el grupo de los italianos también tiene su equivalente español y del que queda constancia en la temática costumbrista y regionalista; pues, los acontecimientos políticos – Restauración y pérdida de las colonias – generan un apego hacia la patria, una vuelta de la mirada hacia Castilla y un interés por la historia y grandeza de la historia de un país que por su ancestral multiculturalidad – árabes y judíos – pone a España como ejemplo ante Europa de exotismo y abolengo, porque: “una nación es un universo de imágenes; en una palabra, un imaginario. Y la invención de cualquier nación exige la fabricación de un imaginario histórico en el que las representaciones del pasado sean fácilmente comprensibles para todos”(PELLETIER, 2012, p. 8).



L. Beut, S-2016-P-38. *Odalisca* (Fuente: Silvaje).

Antes de comenzar nuestro recorrido por los diferentes temas que componen esta muestra sobre el paisaje costumbrista en la persona de Beut, queremos situar las escenas en un contexto histórico y social real que, en ocasiones, la pintura costumbrista no sólo soslaya, sino que llega a ignorar. Como señalaba SANCHIS GUARNER (1978, p.74), en esta época “*calia fer l'art assequible i plaent, tant el plàstic com el literari, tot i traent-li qualsevol dificultat o complicació i llevant-li tot allò que fos problemàtic o inquietant; és a dir, l'artistic es limitava a l'agradable, o, pitjor encara, es reduïa al grotesc*”. Una dura crítica que no está exenta de razón, pues las pinturas del costumbrismo, están bastante exentas de crítica social; y, mientras se produce el ensalzamiento de luces y colores en las acequias y

barracas, en los naranjos o viñedos, para que se olviden de que muy pocas de esas tierras que trabajan les pertenecen. Más bien, una pequeña burguesía urbana, el clero y la nobleza, siguen cobrando las rentas de unas tierras que no trabajan. Algo que Blasco Ibáñez capta en novelas como *La Barraca* al narrar la dura historia de la familia de Batiste y que presenta a los huertanos menos amables que los cuadros de costumbres, como recogerá LLORENTE (1889, p. 455): “tiene nuestro campesino la sangre caliente de los africanos. Tanto como es sufrido para el trabajo, es fácil y pronto para la pendencia, tenaz en los agravios, duro para la venganza”.

Es verdad que el costumbrismo es fruto de una situación histórica de mayor moderación que etapas anteriores, pero soslaya los aspectos críticos con la sociedad. Una característica muy importante es la identificación y plasmación de personajes tipo propios de lo regional, que en Valencia estará muy centrado en la huerta, el vestido, la fiesta, el mar, buscando la captación preciosista de los detalles más pequeños. Además, muchas veces repite modelos, e incluso las mismas composiciones, en donde gitanos, mosqueteros, huertanos y huertanas, se convierten en tipologías muy amortizadas pictóricamente, en donde es necesario realizar una forclusión previa, como hemos indicado anteriormente.

En otros aspectos, da la sensación de que más que buscar ruptura con el pasado histórico, en Valencia, se buscan conexiones con un pasado anhelado, que nunca fue real. De ahí también su africanismo, a raíz de la presencia de la cultura árabe en el Mediterráneo y búsqueda de la originalidad que también encontraría en el mundo gitano pues “sólo una raza despreciada siempre por las otras razas y perseguida siempre por nuestras mismas leyes, ha conservado su primitiva originalidad, sin que el tiempo en su violenta carrera, haya podido despojarla de uno solo de sus hábitos, de una sola de sus costumbres”(HERRERO, 1964, p. 1155). En ese sentido, la habitual tipificación costumbrista, incluirá en la tipología gitana la inteligencia y astucia en los negocios, algún tipo que otro de trampa y cobardía, pero también celoso del honor de los suyos y algo tendente al sensualismo.

Así los describía Blasco Ibáñez en *La Barraca*, cuando Batiste

va al mercado de animales que estaba en el cauce del río, junto al Puente de Serranos:

“Los gitanos, secos, bronceados, de zancas largas y arqueadas, zamarra adornada con remiendos y gorra de pelo, bajo la cual brillaban sus ojos negros con resplandor de fiebre, hablaban sin cesar, echando su aliento a la cara del comprador como si quisieran hipnotizarle [...] el gitano extendió sus brazos con teatral indignación, retrocedió algunos pasos, se arañó la gorra del pelo e hizo toda clase de grotescos extremos para expresar su asombro. ¡Madre de Dios! ¡Veinticinco duros! ¿Pero se ha 'fijao' usted en el animal? Ni 'robao' se lo podría dar a tal precio”(IBID, 2012, p. 121-124).



L. Beut, S-2016-P-17. *Gitana*
(Fuente: Silvaje).

6.2.1. La huerta valenciana

Lamentablemente, no podremos analizar con toda la precisión que quisiéramos la obra de Beut, puesto que la mayoría de las obras que han llegado hasta nosotros, lo hacen mediante la reproducción fotográfica de las obras originales. Sin embargo, su mimetismo con Agrasot, nos permitirá acercarnos de manera bastante exacta, al uso

del color y pincelada. Además, como vemos en la imagen inferior – *Sobremesa valenciana* – la simetría, el equilibrio de la composición, el uso de elementos subordinados son compartidos con Beut. Es una escena plenairista que exige un estudio cuidadoso de la naturaleza, que es el elemento en el que se desarrolla la vida de estas gentes. Es un escena realista pero que le permite cierto preciosismo, en la que destaca sobre todo su maravilloso ejercicio del dibujo y manejo del color. Destaca el tratamiento del suelo y de los árboles, en los que matiza y precisa con color sus características.



J. Agrasot, *Sobremesa valenciana* (Fuente: CAM).

Al tratar este tema en la pintura de Beut, debemos señalar la influencia no sólo temática o formal, sino también la del sentimiento íntimo hacia la huerta. La intrahistoria que el Levante mediterráneo tiene con su paisaje de huertas.

“Cuando en época de cosecha contemplaba el tío Barret los cuadros de distinto cultivo en que estaban divididos sus campos, no podía contener un sentimiento de orgullo, y mirando los altos trigos o las coles con su cogollo de rizada blonda, los melones asomando el verde lomo a flor de tierra y los pimientos y tomates medio ocultos por el follaje, alaba la bondad de sus tierras y los esfuerzos de todos sus antecesores al trabajarlas mejor que las demás de la huerta. Toda la sangre de sus abuelos estaba allí. Cinco o seis generaciones de Barrets habían pasado la vida labrando la tierra, volviéndola al revés,

medicando sus entrañas con el ardoroso estiércol, cuidando que no decreciera su jugo vital, acariciando y peinando con el azadón la reja de todos aquellos terrones, de los cuales no había uno que no estuviera regado con el sudor y la sangre de su familia” (BLASCO IBÁÑEZ, 2012, p. 22).

Aunque la ciudad de Valencia se encuentra en la actualidad pegada al mar, tuvo en el siglo XIX una identificación mayor con la huerta y con las zonas del interior. Esa vinculación también se verá en la literatura, y en la descripción que de las zonas de naranja Blasco Ibáñez describe en las comarcas de las Ribera Norte y Sur, o la Costera. Esta es una cuestión de vital importancia para el ciudadano de la Valencia de aquel momento, y, por la condición de zona rural, marcará también la forma de sus poblaciones, de sus casas, de sus formas de vida.



Fillol, *Huertos valencianos* (Fuente: Ayuntamiento de Valencia)

Por ello, no sólo la pintura recogerá la importancia – más allá de lo económico – que tiene el cultivo de la naranja en la huerta de Valencia, sino también historiadores de diversas épocas como Gaspar J. Escolano, citado por LLORENTE (1889, p. 597), que, a principios del siglo XVII, decía:

“Si hay campo fértil en el reino de Valencia, son las dos riberas del Júcar, por las soberbias cosechas que de todas cosas se cogen en ellas, mayormente de seda y arroz; de forma que a ninguna otra provincia reconocen ventaja en la calidad y cantidad. Los hombres que en ellas nacen y se crían, son tan indómitos y valerosos, que por sus ordinarios bandos traen desasosegado el reino a menudo, sin temor al morir o a matar”.

Ejemplo 1. *De charla.*

Vemos un paisaje propio de la huerta, en donde los frutales son vigorosos y cuyo ritmo productivo marca el ritmo de vida de todas sus gentes: pues como vemos en la escena, padre, madre e hija, forman parte del paisaje de la zona. Cada uno un rol, pero que está marcado también por la huerta. Porque ella tiene sus ritmos de sembrar, cuidar, abonar, recolectar o podar; y, el hombre, está a merced de sus tiempos y, como vemos en la imagen, sus descansos también los marca la huerta.

Sin embargo, dentro de ese ritmo existen vidas y tiempos distintos, las flores, las hortalizas, son ritmos dentro del ritmo; como en la vida del ser humano: la hija viene de recoger hortalizas, la madre prepara ramos para la venta y puede que sea la hija la que vaya a vender ambas cosas al mercado. Así queda plasmado por Blasco Ibáñez en las filas de huertanos encaminándose de madrugada a la ciudad, en *La Barraca*; o, en el bullicioso mercado que reúne los mejores productos de la huerta, de *Arroz y tartana*.

La realidad de la huerta crea un paisaje humano propio que también está identificado con la tierra en la que vive, sus cabezas cubiertas para soportar el sol, las ropas claras, telas sutiles que transpiren, fajines para proteger los riñones de los trabajos y esfuerzos del campo, una manta para soportar el frío húmedo de la mañana cuando le dan el agua para el riego, etc. La disposición descuidada de las flores, en el suelo, nos recuerda la obra S-2016-P-75.



Ejemplo 1: L. Beut, S-2016-P-64. *De charla*
(Fuente: A.L.B.).

Esta misma realidad que vemos plasmada en esta obra de Beut, en la que nos describe con sus pinceladas hasta los más pequeños detalles:

“El labrador se ufana de ser labrador, y no quería imitar a los menestrales de la capital. Hasta época muy reciente resistió toda innovación en sus hábitos, en sus costumbres, en su misma vestimenta. Hay, quién se opone a la corriente arrolladora, que borra lo que hay de antiguo, peculiar y característico en todos los pueblos. El huertano de Valencia ha cambiado mucho, pero cuando lo vemos envuelto en su manta rayada, y liada a la cabeza el pañuelo de colores, nos parece todavía una figura oriental, con el *keffí* y el *albornoz*, como traen también a nuestros oídos notas del Oriente los prolongados gritos de las mujeres, asustadas o jubilosas, y los ásperos alaridos (*relinchos*) con que, en el silencio de la noche, acompañan los mozos el tañido melancólico de las guitarras y sus desmayadas canciones de amor”(LLORENTE, 1889, p. 441).

Además nos indica que, la propia vestimenta, es algo que ha

configurado al huertano dentro de ese paisaje; no quiere cambiar su vestido, porque de algún modo se identifica con un significado que lo une a otras generaciones previas y a una tierra.

Ejemplo 2. *A la vuelta del campo.*

En esta segunda imagen, al margen de las variantes compositivas, encontramos la representación de una escena similar en la que incluso los personajes representados son los mismos que en el ejemplo 1. La vegetación ocupa de manera prominente la mitad superior de la composición, fruto de la simetría axial horizontal que domina la obra, y de la que se intuyen fuertes matizaciones del color que a través del claroscuro dibuja la escena, le concede profundidad y transmite fuerza. Más aún, esa intensidad de la vegetación subordina la escena y sus personajes a su colorido y forma.

La imagen del primer plano, nos da la espalda, no importa en la escena, sino que más bien se sitúa como un espectador más que es testigo de lo que ocurre, es testigo del transcurrir de la vida y del fluir del tiempo. Plasma los roles del trabajo de unas gentes que son parte del paisaje, que transforman la naturaleza y que aprovechan todo lo que les puede dar.



**Ejemplo 2: L. Beut, S-2016-P-65. *A la vuelta del campo*
(Fuente: A.L.B.).**

El huertano viene cargado con los frutos que la tierra y el sol le

han dispuesto para hoy; a otros frutos no les ha llegado el momento, para otros es demasiado tarde. Depende del sol, de la lluvia, la temperatura, el viento, etc., igual que las flores que aportan un importante ingreso en la casa. Cada variedad tiene su época, sus cuidados específicos; no sólo el paisajista estudia la naturaleza, sino que el paisajista también estudia a los que la estudian.

Las pinceladas se intuyen rápidas y sueltas, lo importante es captar los efectos lumínicos, casi del mismo modo que las gentes representadas captan la vitalidad de la luz.

Ejemplo 3. *Danzas valencianas.*

Cuando el sol desaparece no se queda el paisaje sin luz, pues la vida, el movimiento y la ilusión permanecen en los colores de los ropajes de las gentes. Como si la luz del sol, a modo de bronceado, les hubiera tomado la piel del alma con un tono dorado de felicidad y viveza. No hay luz del sol, porque ahora ya no es tiempo de trabajo. Es un paisaje que propone e invita a distraerse, alegrarse y bailar.

En esta obra consigue el equilibrio mediante una simetría axial en la que la superioridad numérica de la escena del lado izquierdo es compensada por la frondosidad de la vegetación del lado derecho. La vida de la huerta permite que sucedan escenas distintas, pues mientras unos bailan, otros hablan, otros mocean.



Ejemplo 3: L. Beut, S-2016-P-58. *Danzas valencianas* (Fuente: Silvaje).

“ellas comenzaban a llamar la atención de los mozos de la huerta, asistían con sus pañuelos de seda nuevos y vistosos y sus planchadas y ruidosas faldas a las fiestas de los pueblecillos, y despertaban al amanecer para ir descalzas y en camisa a mirar por las rendijas del ventanillo quiénes eran los que cantaban les albaes o las obsequiaban con rasgueos de guitarra” (BLASCO IBÁÑEZ, 2012, p. 25-26).

Y como exalta Teodoro LLORENTE (1889, p. 449), “tañer la guitarra y echar un copla es cosa que el muchacho aprende aquí tan pronto como a escardar cebollinos”.

Ejemplo 4. *De camino al campo.*

Sin embargo, a pesar de estos relatos y de las pinturas festivas, la vida de la huerta no era fácil, sino que la soledad, esfuerzo, ignorancia, pobreza, enfermedad, fueron recogidas, sobre todo, en la obra naturalista y dura de Blasco Ibáñez; en el caso de Beut, obviará completamente esta realidad.

En este ejemplo 4, *De camino al campo*, desarrolla una escena sin movimiento, en la que parece que se espera la compañía de alguien más – presumiblemente un joven – para acompañar a uno de sus mayores a recoger agua; mostrando una imagen típica de la vida en las barracas de la huerta, ejemplo irremediamente de patriarcado y con clara obediencia a sus mayores.



Ejemplo 4, L. Beut, S-2016-P-84.
De camino al campo (Fuente: A.L.B.).

Pero además, no hay movimiento en el exterior de la casa porque se subordina al movimiento de lo que ocurre dentro – espacio invisible –, pues la puerta abierta y los personajes que esperan indican que algo está sucediendo en el interior.

Ejemplo 5. *Porche emparrado.*



Ejemplo 5. L. Beut, S-2016-P-97. *Porche emparrado* (Fuente: Silvaje).

La casa es una excusa para captar los juegos de luz en la naturaleza, no importa que sea un emparrado creado por el hombre, la luz traspasa de manera natural. Al final, la mezcla de las dos cosas, emparrado-hombre y parra-naturaleza crean el paisaje. No hay personas, pero hay vida, una luz que cambia y se transforma generando un movimiento que no se repite porque las parras crecen. Son pinceladas largas y con mucha pasta, que acaban formando manchas de luz. Se busca el efecto, la sensación lumínica. La vida es representada por la puerta abierta, a pesar de la ausencia de personas, en cualquier momento puede entrar o salir alguien. Pero hay vida, aunque algo oculta, pero sigue estando ahí, en el centro hay una fuente natural: al final todo está ahí, luz, agua, movimiento, vino y vida. Los tonos tierra transmiten el calor del momento, logrando el equilibrio y la profundidad por la combinación de colores y texturas.

Dejando de lado nuestro análisis concreto de este ejemplo 5, en la obra general de Beut, vemos cómo – de manera recíproca – el pintor configura el paisaje, que a su vez configura a sus gentes, y viceversa. Además, el paisaje en el que habitan ha influido de tal modo en sus gentes y arquitectura (REY, 2002) que han adaptado sus vidas al medio; incluso los materiales que necesitan para construir sus casas⁸¹, han sido obtenidos de los lugares que habitan y por medio de su trabajo. Además, la misma mirada de los contemporáneos sabía interpretar otro tipo de realidades; así lo muestra BLASCO IBÁÑEZ:

“la prosperidad de la familia parecía reflejarse en la barraca, limpia y brillante como nunca. Vista de lejos destacábase de las viviendas vecinas, como revelando que había en ella más prosperidad y más paz [...] los rojos ladrillos del pavimento frente a la puerta brillaban bruñidos por las diarias frotaciones: los macizos de albahacas y dompedros y las enredaderas formaban pabellones de verdura, por encima de los cuales recortábase sobre el cielo el frontón triangular y agudo de la barraca, de inmaculada blancura” (2012, pp. 154-155).

La contemplación de la naturaleza es fuerte y constante en Beut, que necesita pasar largo tiempo captando esta luminosidad y para – mediante el sentimiento – convertir lo visto en una realidad con la que se identifica un pueblo.



L. Beut, S-2016-P-61. *Un descanso* (Fuente: A.L.B.).

81 “Aunque edificadas en terreno del amo, son propiedad del labrador, y obra en gran parte de sus manos. Para construirla, no necesita arquitecto, ni casi albañil. De su mismo campo extrae la tierra arcillosa, con la cual forma adobes, que enjuga y tuesta el sol de la canícula. Sus árboles le dan estacas y viguetas; a mano tiene el material para los cañizos y en los carrizales de la Albufera la paja, que, bien tejida, da protector cubierta a la modesta cabaña”(LLORENTE, 1889, pp. 447-448)

Otros ejemplos de obras de Beut dedicadas a este tipo de paisaje, son las siguientes:



L. Beut, S-2016-P-62. *Paella en la huerta* (Fuente: A.L.B.).



L. Beut, S-2016-P-59. *Bordando en el porche* (Fuente: S. Galerías de Arte).



L. Beut, S-2016-P-59. *Escogiendo flores* (Fuente: S. Galerías de Arte).

6.2.2. El campo y las zonas vitivinícolas

Su relación con Agrasot, natural de Orihuela, y frecuente de las zonas de Jávea, Denia y Alicante, le acercan a las temáticas – tratadas también por Sorolla – de la elaboración de la pasa: el escaldado y el secado al sol. Estas obras que presentamos como ejemplo, son necesariamente plenairistas; y poseen, un ejercicio de composición detenido, con un magnífico estudio y conocimiento de la naturaleza, de los lugares, del sol y de su intensidad.

“De Burjasot en adelante, va subiendo el camino y cambiando el aspecto del país; no sonrío como la huerta de Valencia, cultivada cual un jardín y poblada de alegres aldeas, alquerías y barracas: aquí, la población, agrupada en villas distantes, deja solitario el campo, que extiende con severa amplitud las líneas uniforme de sus lomas, mesetas y cañadas, cubiertas de grisientos olivares, o de viñedos que, si regocijan la vista al brotar y desplegarse sus tiernos pámpanos, acentúan el tono grave del paisaje cuando los agosta el verano o los desgarran el otoño, dejando desnudas las rugosas cepas” (LLORENTE, 1889, p. 519).

Asumir este tema también es asumir las costumbres, la cosmovisión de las gentes que dedican su vida al cultivo de las vides y la producción de vino y pasas. La ausencia de personajes en algunas obras, transmite la vida tranquila y sencilla de estas gentes; logrando incluso, transmitir más, cuantas menos distracciones contienen las obras. Como si se hubiera fusionado gente y naturaleza, produciendo un paisaje suficientemente elocuente, que habla donde no haya nadie que tenga voz: el paisaje habla por sí mismo.

Por la diversidad geográfica y climática del Levante valenciano, la vid se cultiva desde hacía varias generaciones en lugares distintos; de manera que, a algunas zonas, se las reconocía por la calidad del vino:

“y más allá, en aquella dirección de Mediodía, a Turís, villa grande, también muy agricultora y famosa por su excelente vino (Nota: El vino más común y más conocido de Turís, es tinto, enjuto y de mucha fuerza alcohólica; pero produce también

aquel terreno otro dulce y licoroso, que era muy buscado, y aún lo es, como vino de misa” (LLORENTE, 1889, p. 565).

Por otro lado, podría analizarse desde la perspectiva del paisanaje cómo es tratado el tema del vino en la pintura⁸² y en la literatura de esta época; pero, aunque no lo haremos, traemos a colación una poesía de MACHADO (2003a, p. 81) que recoge esta realidad, al tiempo que la vincula en el proceso de evocación:

“Un vino risueño me dijo el camino.
Yo escucho los áureos consejos del vino,
que el vino es a veces escala de ensueño.
Abril y la noche y el vino risueño
cantaron en coro su salmo de amor”.

Ejemplo 6. *La vendimia.*

Esta es una de la versiones que compuso Beut, en la época de 1904, al ser premiado con una tercera medalla en la *Exposición Nacional* de 1904. Esta escena, como en los otros casos, no se enmarca en la zona de Alicante, sino en la de Requena. Allí, en las fincas de su cuñada, capta los paisajes que le rodean y aunque algún cuadro, como este en caso, muestra escenas, no le está sirviendo el paisaje como decorado, ni como excusa. Es un ejemplo, de país y paisanaje, componiendo un paisaje. Podemos llegar a la conclusión de que Beut está primando el paisaje, en esta variante vitivinícola, dado que son muchas las obras que realiza sobre esta temática, incluso en el mismo lugar geográfico, en el que no introduce ningún personaje o escena costumbrista.

En esta obra, realiza un estudio de la luz – que incide desde la izquierda – y que matiza a todos los personajes y a todas las vides. La composición de la obra se divide en tres escenas, que además ocupan niveles de profundidad distintos, en las que cada grupo de personajes tiene su propio nivel de vides. Lo mismo ocurre con los tres niveles de montañas situadas detrás de los vendimiadores.

82 En este análisis, del paisanaje y el vino, podríamos encajar varias obras de Beut, sobre todo aquellas de Mosqueteros o escenas festivas de valencianos en la huerta.



Ejemplo 6. L. Beut, S-2016-P-94. *La vendimia* (Fuente: Silvaje).

La composición y la profundidad de las escenas no se logra sólo por el dibujo, sino por el uso del color en las sombras. El claroscuro será la clave de la profundidad. Cuanto mayor sea el tamaño de la sombra, resaltada en oscuro, mayor será la cercanía al espectador; para lograr lejanía irá poco a poco reduciendo el tamaño e intensidad en las sombras.

En el primer grupo, formado por dos mujeres que sostienen un capazo con uvas, recae el peso visual. En este mismo grupo, hay dos profundidades, la mujer del centro y la de la derecha, que está en primer plano. Los pañuelos de ambas, poseen una luminosidad que es transmitida a toda la obra certeramente, iluminando de esta forma toda la composición. Además, las sombras que el pañuelo provoca en las frentes de las mujeres – con ese juego de claroscuros – conceden mayor intensidad a la luz solar. En cuanto a las vides y montañas de planos inferiores, están dibujados exclusivamente por el color; incluso – como se puede ver en el segundo plano de montañas – los árboles que aparecen en la derecha, son matizados en profundidad y altura mediante el uso del color y el manejo de la pincelada.

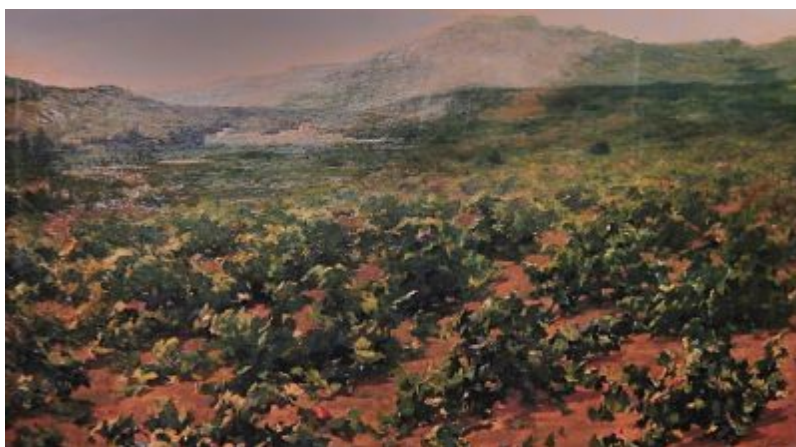
Equilibra la composición pues el centro es el capazo, una mujer a cada lado, y en la escena del hombre, su color más vivo equilibra la composición de los otros tres. Es una obra, cuya luz llena

de vida y fuerza la escena, la misma acción de los vendimiadores no parece un trabajo ni costoso, ni desagradable, incluso parecen contener los movimientos propios de un baile.

Ejemplo 7. *Viñedos*.

En esta imagen, plasma un realidad completamente distinta al ejemplo 6, a pesar de ser la misma zona. No hay luz, todavía, no se sabe si está amaneciendo y oscureciendo por la intensidad de la luz; sin embargo, las nubes bajas, como niebla, son señal de que muy pronto la humedad y la helada se disipará al salir el sol. Es un cuadro que transmite melancolía, pero, a pesar de ello, parece que la seguridad de la salida del sol le ayude a contener la calma en mitad de la oscuridad. Y aunque contiene verdes claros, es capaz de realizar con un juego más matizado, unos claroscuros que le permiten también remarcar las profundidades.

La ausencia de figuras permite ver la distancia entre las líneas de la vides, que aquí marcan determinantemente la perspectiva de la composición. Al igual que en el ejemplo 6, cuanto más cerca del espectador sucede la escena, más oscuras son las sombras; clarificándose conforme se alejan los planos. Sin embargo, la parte más profunda de la izquierda, – la zona con más peso visual – difumina los oscuros para dar profundidad. Esta obra a pesar del color, es como una invitación a participar de la transformación que va a darse allí en breve.



Ejemplo 7. L. Beut, S-2016-P-95. *Viñedos* (Fuente: Silvaje).

Las gentes que cultivan estas zonas, por la dedicación que hay que dedicar a estos trabajos,

“forman estos una raza eminentemente rural, tan adherida al terruño como los árboles que plantaron sus padres. No es de su propiedad aquel terruño; pero les asegura su usufructo a costumbre, que hace hereditarios los arriendo. El amo (propietario), que está allá en la ciudad, es para ellos como un patrono, a quien acuden en sus necesidades, y que les deja entera libertad para el cultivo” (LORENTE, 1889, p. 440).

Podemos ver, en la obra de otros pintores, como Sorolla, escenas de la misma temática; en este caso, proponemos dos óleos – pintados sobre 1914 – en Jerez:



J. Sorolla, *Vendimia* (Fuente: Museo Sorolla)



J. Sorolla, *Vendimia* (Fuente: Museo Sorolla)

Ejemplo 8. *Secado de la pasa.*

En esta escena, que se desarrolla en la provincia de Alicante, consigue Beut captar un paisaje trasunto de luz y de color; en el que,

en una simetría axial – trazada por un claroscuro compositivo – logra el equilibrio cromático con una acertada combinación de colores cálidos: naranjas, rojos, tierra. El blanco de la mitad derecha, con diversas tonalidades e intensidades, se equilibra con el lado izquierdo; y, la ropa azul, no la desconecta totalmente del cielo.

En el centro de la acción está el paisaje, que no actúa como decorado; más bien, somete el resto de la composición – como lo que ocurre dentro del *riurau* – a lo fortuito. Parece que las aves son las únicas que se percatan de la teofanía del espíritu vital contenido en la naturaleza y que está produciéndose con los matices de luz; y que, a pesar de la intensidad, no es cegadora ni artificial, recordando con ello, las palabras de UNAMUNO:

“Pintaba una vez un amigo una escena al aire libre, bajo un emparado por entre cuyas hojas se filtraba la luz de una tarde radiante, y entornando los ojos me decía: '¿Qué, hace sol?' A lo que hube de decirle: todo arte tiene sus límites, y lo que tu pretendes, por lo visto, es pintar un nacimiento de sol, cerrar las ventanas todas de tu aposento en que esté su cuarto y que aquel sol pintado alumbre”(1976, p. 58).



Ejemplo 8. L. Beut, S-2016-P-98. *Secado de la pasa* (Fuente: Silvaje).

El sol y el fuego son los actores principales de la composición y los que transmiten la acción y el movimiento que los personajes no

tienen; la transformación de las uvas en pasas es el resultado de los procesos y temperaturas a las que son sometidas. El pintor contempla los elementos naturales y los conforma con su mirada, obteniendo un producto nuevo: el paisaje; por ello, y a modo de metáfora, el sol y el fuego, transforman del mismo modo, aquello que miran – uvas – y crean una nueva realidad – las pasas – desde lo que han recibido.

Ejemplo 9. *En la era.*

La imagen de los campos del Levante mediterráneo, varía profundamente dependiendo de la estación del año en la que se encuentran. No sólo por las diversas intensidades de luz y de temperatura a las que están sometidas; sino porque el ciclo natural de los productos de la huerta y sus campos – con sus ciclos de siembra y cosecha – matizan el horizonte con tonos muy específicos:

“las brillantes hoces iban tonsurando los campos, echando abajo, las rubias cabelleras de trigo, las gruesas espigas que, apopléticas de vida, buscaban el suelo doblando las débiles cañas. En las eras amontonábase la paja formando colinas de oro que reflejaban la luz del sol; aventábase el trigo entre remolinos de polvo, y en los campos desmochados, a lo largo de los rastros, saltaban los gorriones buscando los granos olvidados. Todo era alegría, trabajo gozoso” (BLASCO IBÁÑEZ, 2012, pp. 152-153).



Ejemplo 9. L. Beut, S-2016-P-103. *En la era* (Fuente: Silvaje).

Por ello, el que cultiva y vive en estas tierras, no necesita de ningún calendario erudito para conocer cuál debe ser la tarea ese día; sino que, una simple mirada al campo, le comunica cuál debe ser su función. El campesino, ha educado también su mirada y sabe leer el paisaje que le rodea; más aún, el paisaje, necesitará de la acción continua – casi configurativa – de un paisanaje que lo mantiene con sus cuidados y mirada.

Ejemplo 10. *Campo.*

Cuando a mitad del siglo XIX, el paisaje comienza a convertirse en tema central de las representaciones pictóricas, se manifiestan posturas muy duras sobre la poca personalidad y sentido de dichas composiciones; más bien, parecía que estuvieran a medio camino de ser terminadas. Estas ideas, son recogidas por la crítica artística del momento – para apoyarlas o rechazarlas – y constituyen, a día de hoy, un valioso testimonio sobre el paisaje como obra de arte:

“La pretendida torpeza de Corot provenía, no de que no supiera pintar – disparate grande – , sino de que su lenguaje pictórico se ceñía, haciéndose uno con ellas, a su peculiar manera de ver, de sentir y de pensar. Pocas veces se ha dado en la pintura una adecuación más perfecta de elementos” (ENCINA, 1971, p. 195).

En este sentido, encontramos este ejemplo 10 en la obra de Beut, en el que la ausencia de personajes o animales, podría dar a entender que no hay actividad en la escena; sin embargo, supondría dejar de lado la profundidad de la vida captada y presente en la obra. No sólo se transmite la acción por los efectos de unas sombras que varían según el transcurso de las horas; sino que, en ese campo está manifestándose la vida. Son la luz y el color los que dan sensaciones a la obra; sin embargo, lo que le da la vida, es la mirada del pintor que ha sabido captar la realidad radical presente en la naturaleza.

En cuanto a la cuestión compositiva y formal, vemos cómo con sigue el equilibrio mediante la compensación entre los elementos, las sombras y el color; y, aunque el peso visual, está en las sombras del primer plano, su escala y composición nos introducen en el centro de la obra. Curiosamente, hay una intención en el paisaje representado y

que busca – en tres niveles – manifestar tres ámbitos del ser humano: cuerpo, alma y espíritu.



Ejemplo 10. L. Beut, S-2016-P-119. *Campo* (Fuente: Silvaje).

En un primer plano, los árboles y las sombras, nos remiten a lo material, a un cuerpo que está en contacto con la tierra, con lo condicionado; en un segundo término, la escena – que atravesando los primeros árboles – nos conducen a un claro, en el que los tonos de la hierba y los árboles, provocan sentimientos de placidez y llenan el alma humana; sin embargo, no acaba aquí la escena, sino que adentrándonos en la obra somos conducidos a lo más profundo – con el ascenso a unos montañas que nos acercan al azul y luz celeste – el pensamiento manifiesta las realidades más profundas de un espíritu que se siente pleno.

“Aquello eran tierras: siempre verdes, con las entrañas incansables, engendrando una cosecha tras otra; circulando el agua roja a todas horas como vivificante sangre por las innumerables acequias y regadoras que surcaban su superficie como complicada red de venas y arterias” (BLASCO IBÁÑEZ, 2012, p. 47).

Otras obras de Beut que pueden servirnos como ejemplo para

ver la configuración del paisaje en escenas del campo son las siguientes:



L. Beut, S-2016-P-89. Corrales (Fuente: Silvaje).



..... **L. Beut, S-2016-P-125. Casas**
(Fuente: Silvaje).



L. Beut, S-2016-P-126. Casas con alero (Fuente: Silvaje).

6.2.3. El jardín y los patios

Una de las condiciones de las que hablaba Berque para considerar que una cultura tenía el concepto de paisaje, era que construyera jardines y villas de recreo en el campo; en el caso de

Valencia, esta es una tradición que le viene de lejos y que, incluso, le ha venido cargada con connotaciones de otras culturas como la árabe, a las que debe, entre otras cosas, sus sistema de regadío.

En estos jardines, tanto Beut como Agrasot, se guían de la perfección en el dibujo que tanto caracterizó su obra; además, se ayudan del color para matizar profundidades y formas. El claroscuro tiene predominancia absoluta para captar estas escenas en las que la ausencia de personajes reafirma la idea de centralidad de la naturaleza, aunque no podemos olvidar que, de algún modo, los jardines son obra de la mano del hombre. Por otro lado, son muchos los pintores que se decantan por esas temáticas en la época de Beut y que, como hemos



J. Agrasot. *Jardín valenciano* (Fuente: Ayuntamiento Orihuela).

visto, correspondían también con su interés luminístico y plenairista; este también será el caso de Agrasot, Pinazo o Sorolla, entre muchos otros. El mejor ejemplo de la configuración del paisaje por el pintor, es que los lugares frecuentados por los pintores valencianos de finales del siglo XIX solían ser los mismos; y, en ningún caso, podemos decir que sean los mismos paisajes. Por ello, el realismo y naturalismo de estos pintores, no puede entenderse como la mera copia del natural, sino que en la captación de esa realidad se ha introducido el elemento personal, el sentimiento, el genio o el temperamento.

Ejemplo 11. Jardín.

El ejemplo 11, muestra una de las pocas acuarelas que conocemos en la actualidad de Beut, aunque – como comentaremos en el estudio de su obra – fue un técnica que practicó con frecuencia y solvencia. Esta técnica – la acuarela – le permite como vemos en la imagen superior, conseguir una pincelada rápida, suave y que, en algunos momentos, se convierte en etérea. Toda la composición está muy equilibrada, como fruto de un buen dibujo previo; tanto en la representación de los árboles como en los espacios destinados a contemplar el cielo, se consigue lograr una armonía que puede percibirse cuando se contempla.



Ejemplo 11. L. Beut, S-2016-P-87. *Jardín* (Fuente: Rocabert).

Ejemplo 12. *Jardín a contraluz.*

Bien distintos, entre sí, son los ejemplos 11, 12 y 13; no sólo en el color, sino también en las pinceladas, los efectos lumínicos, los encuadres, la técnica o los sentimientos que evoca. Más en concreto, los dos óleos – ejemplos 12 y 13 – presentan incidencias del sol distintas: en el primer caso, es una luz de vespertina captada desde un discreto rincón, que protege de la incidencia directa del sol; mientras que, en el ejemplo 13, todo es luz directa y efusividad.

El ejemplo 12 es una magnífica recreación de una zona apartada de un jardín, que Beut capta mediante un claroscuro – mostrado en su máxima expresión – y con una pinceladas decididas y llenas de pasta.



Ejemplo 12. L. Beut, S-2016-P-108. *Jardín a contraluz* (Fuente: Silvaje).

No hay mejor descripción para esta escena que este poema de MACHADO (1993, p. 169):

“Fue una tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta ...
La fuente sonaba.
Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta”

En sus versos, encontramos símbolos machadianos como la tarde o la fuente que, en un poema cargado de personificaciones, nos van sumergiendo en la monotonía y el tedio de la experiencia vital experimentada por el poeta en el momento de su composición. Estos sentimientos íntimos son los que – como en el ejemplo 12 – configuran el paisaje representado: en el caso de Beut, a través de la mirada; en Machado, por la evocación transmutadora. Además, los matices que en la pintura consigue Beut con sus pinceladas o sus marcado claroscuro compositivo, lo consigue también Machado con

los adjetivos utilizados: triste, soñolienta, negra, polvorienta, vieja, agrio, mohoso, grave o muerta; y, en esta misma línea, al adjetivar sustantivos personificados, concede un mayor sentimiento trágico al devenir monótono y limitado de la vida.

Para mostrar otra vertiente en el paisaje de jardines de Machado, podríamos añadir uno de sus poemas de *Soledades*, en el que los sentimientos transmitidos son completamente distintos a los versos anteriores. Ello ocurre porque, en este poema (MACHADO, 2003a, poema XXX) la luz que reciben sus paisajes – a pesar de contar con la soledad y el recuerdo – le conceden placidez y serenidad, pues mediante la evocación onírica, ha configurado lo que había experimentado como una nueva realidad abierta a la esperanza.

“Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
la placidez del sueño
en el paisaje familiar soñado”.

Ejemplo 13. *Casa y jardines de Requena.*

En el ejemplo 13, es mediodía, no se puede escapar a la luz inquisitorial y azulada; de manera preventiva anunciaba UNAMUNO que “donde hay mucha luz, exceso de luz, suele pasar algo de lo que pasa donde hay muy poca, y es que los matices se ahogan; un violento claroscuro los ahoga. El matiz es cosa de países de niebla y de horas de crepúsculo” (1976, p. 58). Sin embargo, este aviso no es necesario en el caso de Beut que, como gran colorista, maneja perfectamente las intensidades y matices que quiere conseguir en el tratamiento de la luz.

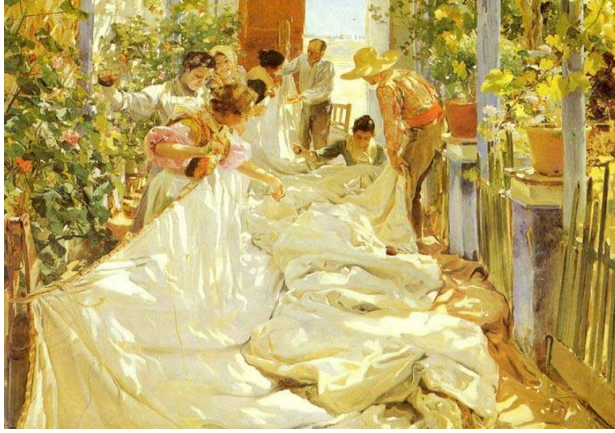
El jardín no era un elemento de la naturaleza extraño al hombre, sino que, más bien, el jardín es la naturaleza configurada por el jardinero en paisaje; por ello, cuando el hombre va dejando los campos para vivir en núcleos urbanos, necesita de la presencia de ese elemento natural con el que se siente tan identificado. Los jardines valencianos, favorecidos por el clima el carácter social de sus gentes, se acaban convirtiendo en los lugares en los que se desarrollan los

actos más variados; pues desde la individual lectura o paseo, las conversaciones de los amantes y los chismes sociales, los bailes festivos o las tareas del trabajo, acaban teniendo lugar entre sus muros vegetales.



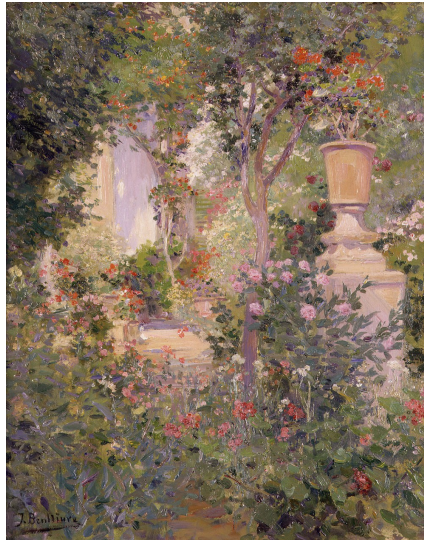
Ejemplo 13. L. Beut, S-2016-P-120.
Casa y jardines de Requena (Fuente: Silvaje).

Ejemplo de ello, es la obra de Sorolla *Reparando las redes*, en la que un grupo de pescadores, con sus mujeres, aprovechan las sombras de los emparrados de sus jardines domésticos para zurcir las redes agujereadas del uso constante en la pesca. La vida de los valencianos, entre otros pueblos españoles, no puede entenderse sin un jardín – por pequeño que sea – junto a ellos; es decir, de algún modo, la cuestión estética ha configurado también su mirada doméstica, de modo que, al configurarla junto al jardín, se abraza al elemento natural de sus orígenes.



J. Sorolla. *Reparando redes* (Fuente: Museo del Prado).

Por otro lado, el ámbito más íntimo de la creatividad del pintor, necesita también de ese elemento natural para desarrollar su inspiración; pero no nos referimos a una inspiración dirigida a la aprehensión del elemento natural como base a la que transformar por el genio y el sentimiento. Sino que, el pintor, busca aquí – en el jardín – el lugar de encuentro consigo mismo, con su alma y espíritu; configurándose y realizándose a sí mismo como artista.

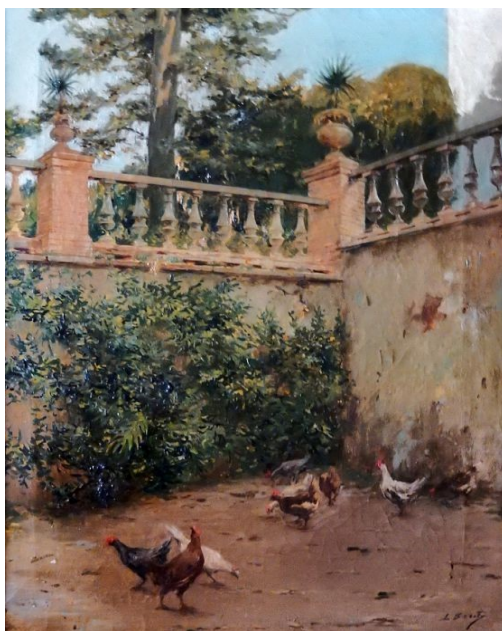


J. Benlliure. *Jardín del pintor valenciano*
J. Benlliure (Fuente: M. Bellas Artes de Valencia).

Por ello, no será extraño que – cuando la economía se lo permite – las casas y los estudios de los pintores estén dotados de cuidados jardines; ese será el caso de Sorolla o Benlliure. Además, será muy lógico encontrar – en personajes como Blasco Ibáñez – una presencia tan grande del naturalismo en sus descripciones y novelas. Otros literatos del momento también escriben sobre el mismo tema:

«Recorrimos juntos el jardín, las carreras estaban cubiertas de hojas secas y amarillentas, que el viento arrastraba delante de nosotros con un largo susurro; los caracoles inmóviles como viejos paráliticos tomaban el sol sobre los bancos de piedra; las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto, y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el amarillo del agua, parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono» (VALLE INCLÁN, 1952, pp. 139-140).

Otras obras características de Beut sobre esta temática son:



L. Beut, S-2016-P-85. *Jardín con vistas al gallinero*
(Fuente: Silvaje).



L. Beut, S-2016-P-88. *La Alameda de Valencia* (Fuente: Silvaje)

6.2.4. La playa

Como hemos apuntado al situar la parte histórica en esta tesis, la ciudad de Valencia está profundamente ligada a la huerta; y, no será, hasta mitad del siglo XIX con el derribo de las murallas y con el progresivo ensanche de la ciudad hacia el mar del siglo XX, cuando algunos de sus habitantes la consideren como marcada por la realidad marítima.

Ignacio Pinazo será el precursor en este cambio de mirada de los artistas valencianos, y en Sorolla o Blasco Ibáñez encontrará dos grandes intérpretes; más aún, como Blasco contaba en el prólogo de *Flor de Mayo*, ellos se conocieron cuando durante un paseo se encontró a Sorolla “que laboraba a pleno sol, reproduciendo mágicamente sobre sus lienzos, el oro de la luz, el calor invisible del aire, el azul palpitante del Mediterráneo, la blancura transparente y sólida al mismo tiempo de las velas, a mole rubia y carnal de los bueyes cortando las olas majestuosas al tirar de las barcas” (BLASCO IBÁÑEZ, 1978, p. 20).



J Pinazo, Merienda en la playa (Fuente: M. Bellas Artes Valencia)

Ejemplos 14 y 15. Pescadores y En la orilla.

En el caso concreto de Beut, sólo hemos podido localizar, hasta el presente, dos obras vinculadas con el mar. Para interpretarlas, será importante fijarse en el lugar donde sucede la escena: la playa o el mar, ya que en Valencia, es una novedad que la mirada se abra por primera vez a los temas del mar. Para analizar con la mayor fidelidad la obra de Beut, no podemos dejar de lado la trayectoria de Agrasot; quien, como afirma HERNÁNDEZ (2003), trata muy pocas veces este tema, y cuando lo hace, plasma escenas – desde la orilla – pero de la zona de Alicante.

Además, el mar, como ningún otro elemento de la naturaleza, es capaz de producir sensaciones lumínicas, ya que por los reflejos de la luz en el agua, genera colores, matices, brillos, que constituirán la característica más relevante del luminismo valenciano. Pero pintar estas escenas, necesitarán de la observación detenida y realización completa al aire libre. Por ello, los ejemplos 14 y 15, son escenas espontáneas, en la que los grupos compositivos no han sido previamente preparados en el estudio. No son fruto de una disposición de los miembros por altura, rango, con vestido cuidado, sino que son el fruto de una fugaz escena de la vida cotidiana.



Ejemplo 14. L. Beut, S-2016-P-79. *Pescadores*
(Fuente: S. Galerías de Arte).

Mediante el uso de la simetría axial, con eje vertical, compone una obra que tiene el peso visual en su base; los colores ocres con los que matiza hasta el oleaje del mar, son reforzados con los ropajes oscuros de las pescadoras que de cuclillas se encuentran clasificando la pesca. La escena sucede en la orilla y con un sol que cada vez está más alto, aunque es por la mañana. Ante el mar se despiertan todos los sentidos, no sólo del pintor, sino también en el observador, por ello, dirá MERLEAU-PONTY “la visión, el tacto, el oído son otras maneras de entrar en el objeto” (1987, p. 87)⁸³.



Ejemplo 15. L. Beut, S-2016-P-80.
En la orilla (Fuente: Silvaje).

83 La traducción es mía.

Como puede verse en obras de Sorolla o Pinazo, para favorecer esa espontaneidad con la que se pinta el mar, no preparan el soporte sobre el que van a pintar. Incluso, en alguna tabla, podemos ver cómo la madera es visible y sirve para representar la arena. Al referirse a la obra de Sorolla (PONS-SOROLLA, 2001, p. 230) hace notar la dificultad que entraña el dominio moderado de la paleta de colores, ante la inmensidad de sensaciones producidas por el mar:

“Sorolla, sin aumentar los colores de su paleta, que como todos los verdaderos coloristas son pocos, extiende y multiplica el número de los matices, así como el número de los contrastes audaces, y logra preciosos acordes con azules y amarillos, violetas y cadmios, verdes y rojos, sin olvidar las riquísimas modulaciones del blanco, color en cuyo empleo el sabe dar notas personales...Reflejos dorados en las rocas de las aguas transparentes, espumas de mar en la sombra, cabrilleos del sol sobre las ondas movidas. Blancura de sábanas heridas por la llamarada solar...lo momentáneo de una irisación; lo que eternamente cambia; lo que brilla fugaz y huye”.



J. Sorolla. *La hora del baño* (Fuente: Museo Sorolla).

Cada mar tiene unas características propias, unos tonos que se consiguen por la incidencia particular de una latitud; esas notas diferenciales son las que sirve para configurar al mar como paisaje,

las que sirven para narrar historias llenas de sentimiento sin necesidad de articular una sola palabra. Además, para el pintor luminista es una oportunidad y un reto constante enfrentarse al mar, pues, mientras que el bosque observado muta con la hora y la temperatura, pero sigue siendo el mismo árbol, nunca ocurrirá eso con el mar; es el símbolo del cambio, del movimiento, de la acción de los fenómenos en un sólo instante. Y, por tanto, acaba siendo el símbolo de las costumbres de un pueblo, la cosmovisión del Levante mediterráneo.

En la poesía de MACHADO (2003b, poema XXXV), el mar cobra una gran importancia: en él se esconden el pensamiento más profundo sobre la vida y la muerte, sobre el presente y el imposible más allá del poeta. Por ello, utiliza el mar como símbolo de lo absoluto, de lo ilimitado; y, poniéndolo en una balanza – que depende de la decisión personal – duda entre concebirlo como vida o como muerte; porque lo importante en la vida del ser humano es descubrir la verdad sobre el sentido de la existencia. En este caso, la doble modalidad de conciencia, corresponde con un doble actuar: ¿busco en la vida las respuestas o espero estoicamente a que se resuelva por sí misma?. En este caso concreto, el mar simboliza la existencia, la vida... y, en esa etapa temporal, debe el hombre – el poeta y el pintor – configurar su respuesta – su poesía y su paisaje –.

“Hay dos modos de conciencia:
una es luz, y otra, paciencia.
Una estriba en alumbrar
un poquito el hondo mar;
otra, en hacer penitencia
con caña o red, y esperar
el pez, como pescador.

Dime tú: ¿Cuál es mejor?
¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena
muertos, los peces del mar?”.

TERCERA PARTE

CATALOGACIÓN DE LA OBRA DE BEUT

Unas palabras al catálogo

Si les decimos a las personas mayores:
"He visto una casa preciosa de ladrillo rosa,
con geranios en las ventanas y palomas en el tejado",
jamás llegarán a imaginarse cómo es esa casa.
Es preciso decirles:
"He visto una casa que vale cien mil francos".
Entonces exclaman entusiasmados:
"¡Oh, qué preciosa es!"
A. Saint-Exupery

Como fruto de varios años de investigación, hemos podido elaborar la primera catalogación de la obra de Luis Beut; no ha sido fácil conocer el paradero de las obras, ni tampoco realizar un acercamiento aproximado a la fecha en que vieron la luz. Sin embargo, hemos logrado recopilar algunos testimonios orales de los descendientes de Beut que, junto a la investigación biográfica, han ido mostrando nuevas pistas y lugares en donde seguir buscando. Los premios obtenidos en las exposiciones nacionales del siglo XIX y XX, junto a otros hitos de la vida de Beut, han ido configurando los grandes periodos en los que hemos dividido su vida.

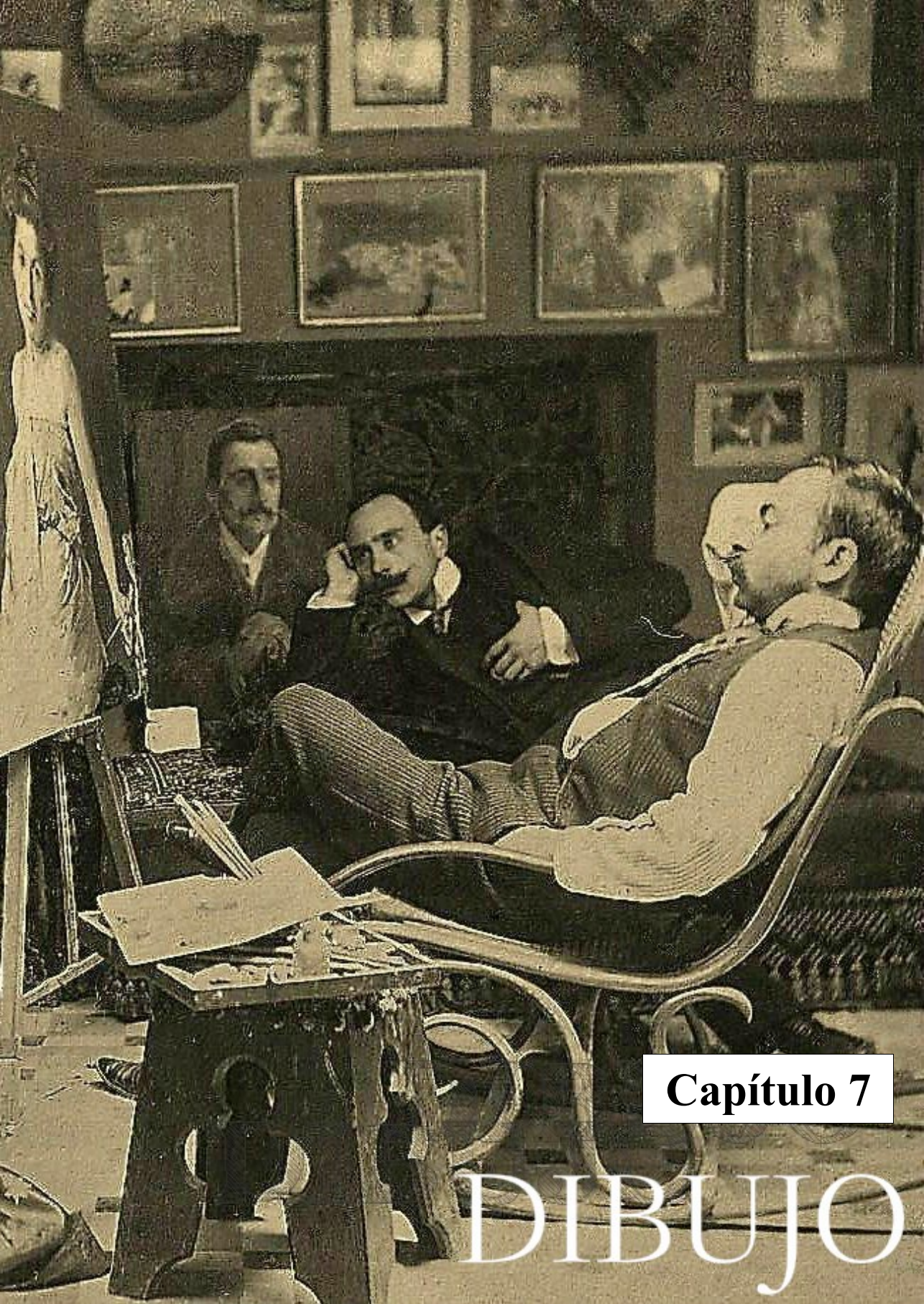
En un primer momento – al iniciar la investigación – no tuvimos más remedio que elaborar un listado provisional en el que se recogieran las obras con sus principales características; pero, en la presente tesis, presentamos una catalogación en el que no sólo se aportan sus datos técnicos, sino que podemos acompañar el listado con el testimonio gráfico de las obras.

Para sistematizar la obra de Beut, hemos dividido las obras según la técnica pictórica o el soporte en el que fueron realizadas: dibujos, pintura o artes decorativas. En la catalogación, ceñida al orden cronológico, hemos establecido unas referencias para facilitar su clasificación y citación; y que sigue el siguiente esquema: S-2016-letras-nº. En el que cada elemento tiene un significado e intencionalidad: S, en referencia al catalogador (Silvaje), el año de

catalogación (2016), la inicial de la sección a la que pertenece (D, dibujo; P, pintura; AD, artes decorativas) y el número correlativo adjudicado a la obra.

Además, en los capítulos dedicados a las secciones de la catalogación, junto a las fotografías y algún comentario, se seguirá la misma estructura descriptiva: título de la obra, referencia, fecha exacta o aproximada, técnica, soporte y medidas en centímetros, presencia o ausencia de firma y situación en la obra, lugar de conservación y propietario. Además, en el caso de que lleve alguna inscripción, se hará constar en la descripción. Las abreviaturas usadas en el catálogo y sus correspondencias están indicadas en la página IX de esta tesis doctoral.

Al finalizar cada sección, se añade un índice con las referencias, títulos, técnicas y soportes, firmas, año y página en la que se encuentra la ficha técnica y gráfica. Además, se incluirá, en el anexo I, un índice general de las tres secciones y, en el anexo II, un índice general temático; la finalidad de estas indexaciones es facilitar la labor de futuros investigadores.



Capítulo 7

DIBUJO

ASIRIA Y BABILONIA, PERSAS Y ÁRABES

(S-2016-D-1)

c. 1888

Tinta sobre papel, 24,5 x 32,5 cm

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut

Comenzando su recorrido por el dibujo antiguo, Beut nos muestra los principales ropajes que eran usados tanto por las primeras culturas: babilonios, asirios, persas y los árabes. Para ello, junto a la minuciosa realización de los dibujos, incluirá una descripción escrita de las ropas, los usos y las evoluciones que han sufrido con el tiempo. Distinguirá para ello, las diferencias existentes entre el vestuario masculino, femenino, militar, sacerdotal y real.

Transcribimos las anotaciones manuscritas en el dibujo, sobre indumentaria: “Árabes: El traje primitivo se reducía a una pieza de tela rollada al cuerpo. Otro más moderno se reduce a una pieza como la anterior mas otra que, pasando por debajo de un sobaco, se



L. Beut, detalle dibujo S-2016-D-1. Traje de hombre y de mujer (Fuente: Silvaje).

hecha hacia atrás por encima del otro hombro. La camisa la usan desde los tiempos más remotos. Es más o menos ancha, con o sin mangas, la sujetan al cuerpo por una correa o faja.

La pieza más característica es un manto de tela burda, tejida con lana o piel de camello. Se parece a un saco, en el fondo un agujero para la cabeza y otros dos a los lados para los brazos. Se cubren la cabeza con un pañuelo.



L. Beut, S-2016-D-1. Asiria y Babilonia, persas y árabes. (Fuente: Silvaje).

El traje de la mujer apenas difiere del hombre. Se compone de una camisa hasta los pies o media pierna. Abierto por arriba hasta el estomago – cubren su cabeza con un pañuelo puesto de cualquier modo. Usan manto largo de lana.

Traje persa: composición de blusa y calzón así como en Egipto es el faldellín y en Asiria la túnica. La blusa llegaba. Desde el cuello a las rodillas, estaba abierto por delante, de mangas bastante estrechas y se unía al cuerpo por un cinturón. El calzón al principio estrecho y de cuero, acabó por ser ancho juntamente con altas polainas de cuero. El

calzado primero era un pedazo de cuero o tela que se unía al pie atándolo al empeine, llegaba hasta los tobillos, luego se adoptó la costumbre de teñirles. En el reinado de Jerges se introdujeron las medias botas con ribetes de colores”.



L. Beut, detalle dibujo S-2016-D-1. Portador del parasol, traje sacerdotal y guerrero (Fuente: Silvaje).

Junto a la indumentaria, también plasma una serie de motivos vinculados con dichas culturas como: espadas, escudos, animales alados, carros, tambores, sandalias, etc.



L. Beut, detalle dibujo S-2016-D-1.
Guerrero (Fuente: Silvaje).



L. Beut, detalle dibujo S-2016-D-1. León y deidad (Fuente: Silvaje).



L. Beut, detalle dibujo S-2016-D-1. Escena cotidiana en la ciudad (Fuente: Silvaje)

PERSIA, MEDIA, TROYA Y GRECIA

(S-2016-D-2)

c. 1888

Tinta sobre papel, 24,5 x 32,5 cm

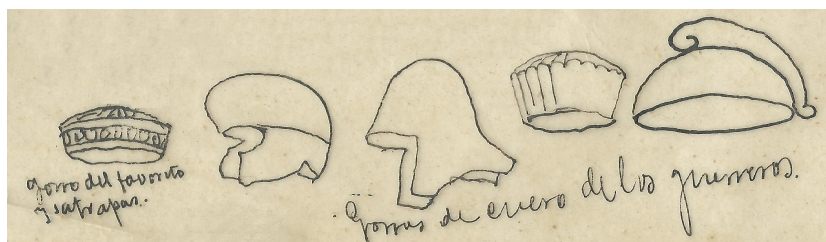
Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut

De Persia, describe el traje regional y apunta que, los guerreros, “llevaban la espada a la derecha”. En cuanto a Media, indica que “la pieza característica el [ilegible] de tal longitud que tenía que recogerse con un cinturón. Piezas distintivas de la autoridad real la faja y el casquete de la primera figura [abajo derecha]”.



L. Beut, detalles dibujo S-2016-D-2. **Izquierda**, traje regional persa. **Derecha**, indumentaria meda. **Abajo**, Gorro del favorito y sátrapas y gorros de cuero de los guerreros. (Fuente: Silvaje).





L. Beut, S-2016-D-2. Persia, Media, Troya y Grecia (Fuente: Silvaje).

“Traje primitivo de hombre el *himación* o manta. El *quitón* después se hizo muy largo y al sujetarla a la cintura se le dio mucha longitud a la parte doblada formando como un manto luego se separó de la parte superior y se llamó *exomis*.



L. Beut, detalle dibujo S-2016-D-2. Trajes griegos (Fuente: Silvaje)

GRECIA Y ROMA

(S-2016-D-3)

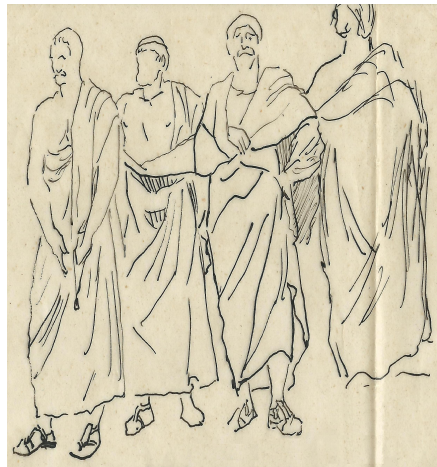
c. 1888

Tinta sobre papel, 24,5 x 32,5 cm

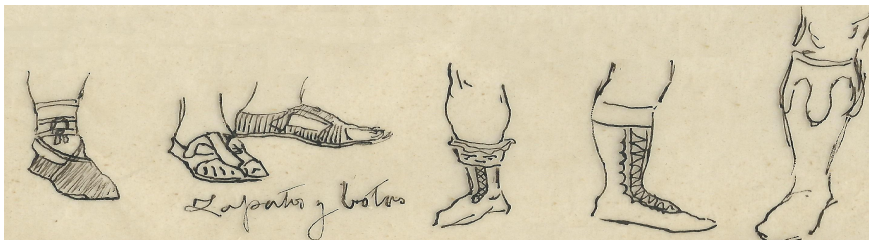
Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut

Sobre la indumentaria etrusca, Beut nos indica que “el primitivo traje es el *himatión* griego llevado del mismo modo, después se modificó alargándose y redondeándose las puntas – en esta forma lo usaron también los romanos- usaron también el *quitón*”.



L. Beut, detalles dibujo S-2016-D-3. **Izquierda**, dama con vestido típico. **Derecha**, hombre con el *himatión*. **Abajo**, zapatos y botas (Fuente: Silvaje).





L. Beut, S-2016-D-3. Grecia y Roma (Fuente: Silvaje).

A los pies del monte Parnaso, se encontraba la villa de Delfos en donde el día 7 de cada mes – en memoria del nacimiento de Apolo – se podía consultar al famoso oráculo, quien a través de su pitonisa – también conocida como Sibila, por llamarse así la primera – profetiza a ricos y a pobres sobre los más diversos asuntos. Conocida es pues la leyenda esculpida en el pronaos del templo que, en griego, decía: *γνῶθι σεαυτόν* (conócete a ti mismo). Poseía tan alta reputación en su época que se consideraba que no se equivocaba nunca y que, si no se cumplía lo dicho, era porque se había entendido mal el oráculo. Sobre la figura de esta pitonisa recae también la atención de Beut que la plasma en uno de sus estudios, y lo hace mostrándola sentada en su famoso trípode y poniendo en sus manos un ramo de hojas de laurel,

consideradas en aquel momento como una droga, así queda recogido en un antiguo texto de Juan Crisóstomo:

“El trípode de la Pitonisa o Pitia se hallaba sobre una grieta muy profunda de la roca. Por esa grieta emanaban unos gases tóxicos que hacían que la mujer entrara rápidamente en un estado de embriaguez y desesperación con grandes tiritonas, es decir, entraba en trance, desgreñada y arrojando espuma por la boca. Además masticaba hojas de laurel, lo que ayudaba a alcanzar ese estado psicossomático”.



L. Beut, detalle dibujo S-2016-D-3. La Pitonisa de Delfos (Fuente: Silvaje).

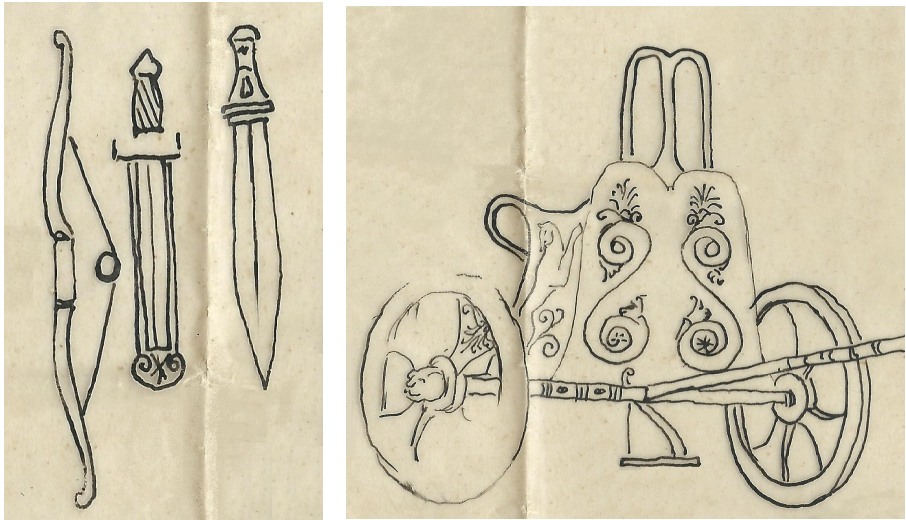
En este mismo dibujo, Beut, aborda la temática romana y realiza la siguiente descripción: “La prenda principal la túnica. La



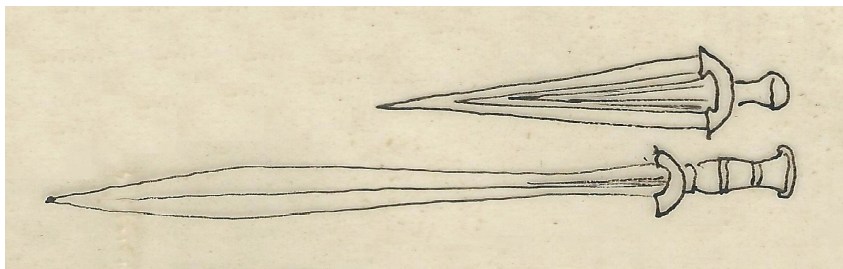
L. Beut, detalle dibujo S-2016-D-3. **Izquierda**, calzado romano. **Derecha**, romanos con toga y emperador con el cetro y túnica de gala (Fuente: Silvaje).

toga desde el principio del invierno era el traje de gala. El *himación* griego sustituía a veces a la toga. La toga fue por largo tiempo el traje característico de los romanos. Eres tres veces más largo que el individuo y doble de ancha.”

Incluye también distintos dibujos sobre temas bélicos, en donde mostrará un carro de combate y los diversos tipos de espadas.



L. Beut, detalles dibujo S-2016-D-3. **Izquierda**, arco y espadas. **Derecha**, carro de guerra. **Abajo**, espadas (Fuente: Silvaje).



ROMA
(S-2016-D-4)

c. 1888
Tinta sobre papel, 24,5 x 32,5 cm
Sin firma
Valencia, Archivo Luis Beut

ROMANOS, GALOS, GERMANOS Y BIZANTINOS

(S-2016-D-5)

c. 1888

Tinta sobre papel, 24,5 x 32,5 cm

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-5. Romanos, galos, germanos y bizantinos
(Fuente: Silvaje).

ESCLAVO DESNUDO

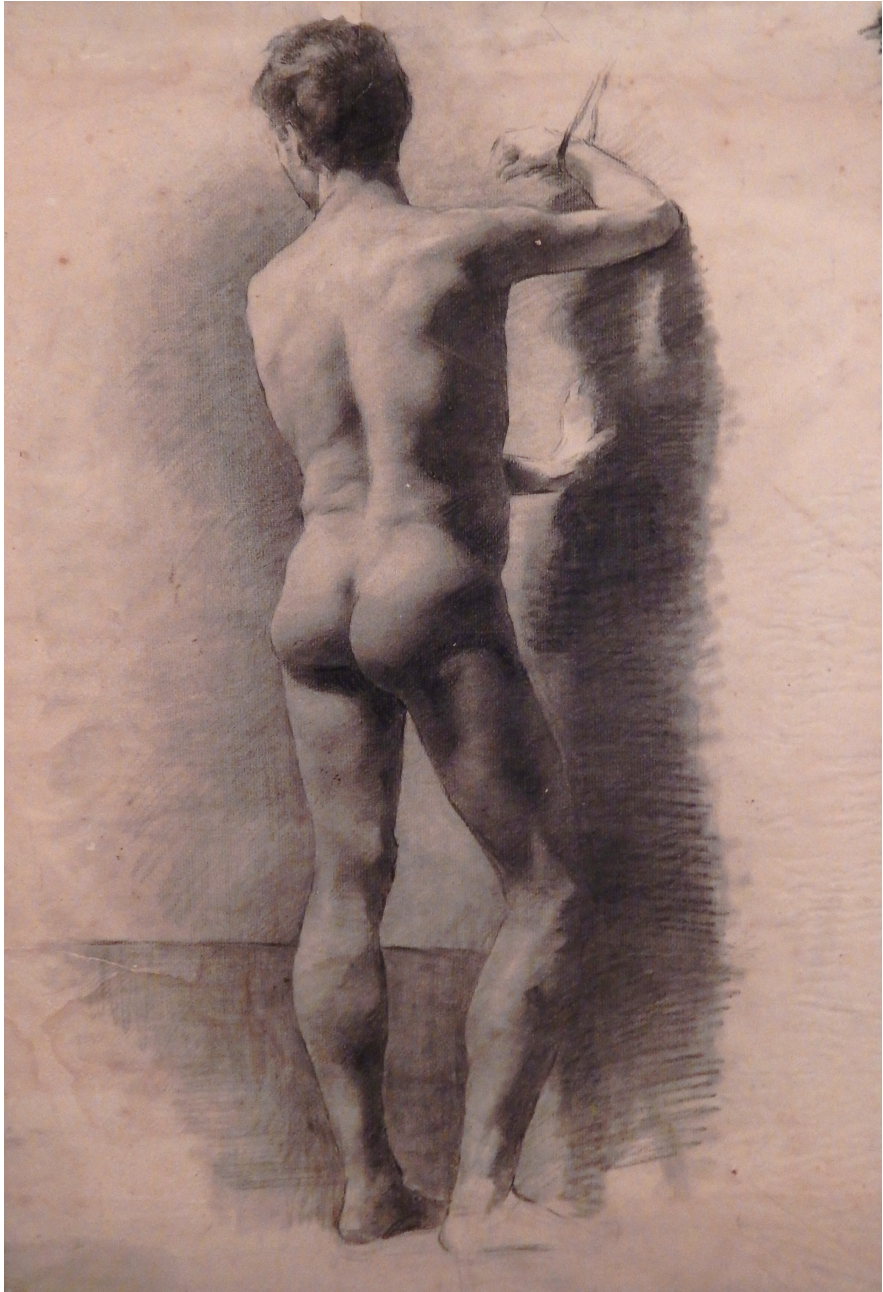
(S-2016-D-6)

c. 1889

Carboncillo sobre papel, 59 x 38 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-6. *Esclavo desnudo* (Fuente: Silvae).

ANGELITOS VENDIMIADORES

(S-2016-D-7)

c. 1889

Carboncillo sobre papel, 56 x 40 cm

Sin firma

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-D-7. *Angelitos vendimiadores* (Fuente: Silvae).

MUJER ORDEÑANDO UNA CABRA

(S-2016-D-8)

c. 1889

Carboncillo sobre papel, 27 x 44 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-8. *Mujer ordeñando una cabra* (Fuente: Silvaje).

CIRIALOT DEL CORPUS CHRISTI

(S-2016-D-9)

c. 1890

Carboncillo sobre papel, 44 x 26 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-9. *Cerialot del Corpus Christi* (Fuente: Silvaje).

NIÑOS JUGANDO CON UN CABALLO

(S-2016-D-10)

c. 1890

Carboncillo sobre papel, 33 x 44 cm

Firma en ángulo inferior derecha

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-10. *Niños jugando con un caballo* (Fuente: Silvaje).

**MUJER CON HOMBRO DERECHO AL
DESCUBIERTO**

(S-2016-D-11)

c. 1891

Pastel sobre papel

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-11. *Mujer con hombro derecho al descubierto* (Fuente: A.L.B.).

**MUJER CON HOMBRO IZQUIERDO AL
DESCUBIERTO**

(S-2016-D-12)

c. 1891

Pastel sobre papel

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-12. *Mujer con hombro izquierdo al descubierto* (Fuente: A.L.B.).

CON LAS MANOS EN LA CABEZA

(S-2016-D-13)

c. 1892

Pastel sobre papel

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-13. *Con las manos en la cabeza*
(Fuente: A.L.B.).

EL ESPÍA
(S-2016-D-14)

c. 1892

Lápiz y acuarela sobre tela, 30 x 32 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-14. *El espía* (Fuente: Silvaje).

PÓRTICO CON MUJERES Y MILITARES

(S-2016-D-15)

c. 1892

Lápiz y acuarela sobre tela, 27 x 45 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-15. *Pórtico con mujeres y militares* (Fuente: Silvaje).



**L. Beut, detalles dibujo S-2016-D-15. Arriba, charla de militares.
Abajo, mujeres cosiendo (Fuente: Silvaje).**



MILITARES Y COSTURA

(S-2016-D-16)

c. 1892

Lápiz sobre tela

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-16. *Militares y costura* (Fuente: Silvaje).

MÁS DIFÍCIL TODAVÍA

(S-2016-D-17)

c. 1892

Lápiz sobre tela, 19,5 x 27,5 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-17. *Más difícil todavía* (Fuente: Silvaje).

MOSQUETEROS A CABALLO

(S-2016-D-18)

c. 1892

Lápiz sobre tela, 19,5 x 27 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-18. *Mosqueteros a caballo* (Fuente: Silvaje).

MOSQUETEROS

(S-2016-D-19)

c. 1892

Lápiz sobre tela, 18,5 x 24 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-19. *Mosqueteros* (Fuente: Silvaje).

LABRADORES

(S-2016-D-20)

c. 1898

Lápiz sobre tela, 18,5 x 24 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-20. *Labradores* (Fuente: Silvaje).

OCUPANDO LA TARDE

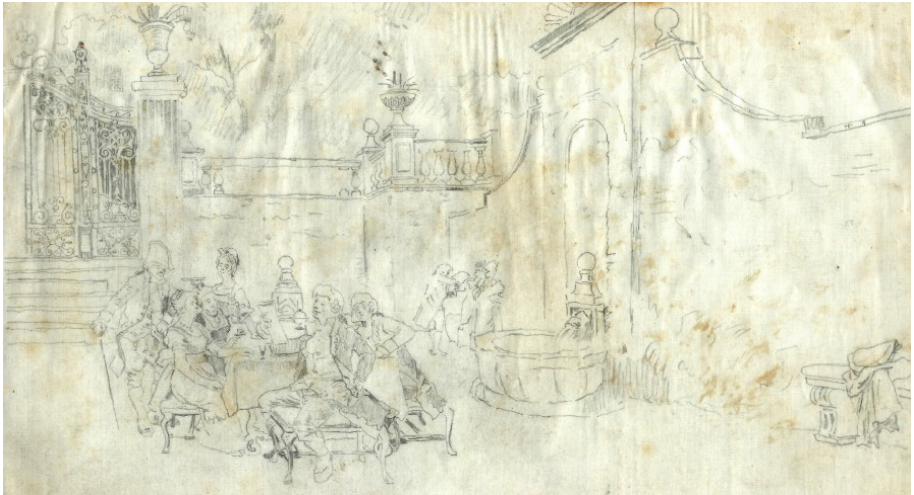
(S-2016-D-21)

c. 1892

Lápiz sobre tela

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-21. *Ocupando la tarde* (Fuente: Silvaje).

RECEPCIÓN EN PALACIO

(S-2016-D-22)

c. 1892

Lápiz sobre tela, 27,5 x 19,5 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-22. *Recepción en palacio* (Fuente: Silvaje).

ODALISCA

(S-2014-D-23)

1895

Firma ángulo superior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-23. *Odalisca* (Fuente: A.L.B.).

NIÑO

(S-2016-D-24)

c. 1900

Carboncillo sobre papel, 31 x 41 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-24. Niño (Fuente: Rocabert).

VENDIMIADOR Y VALENCIANAS

(S-2016-D-25)

c. 1902

Lápiz sobre papel

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-25. *Vendimiador y valencianas* (Fuente: Silvaje).



L. Beut, detalles dibujo S-2016-D-25. Arriba, valencianas. Abajo, vendimiador (Fuente: Silvaje).



PESCADORES

(S-2016-D-26)

c. 1902

Lápiz sobre papel

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut

Esta dibujo, sirvió de boceto a Beut para componer la obra S-2016-P-79, *Pescadores* (imagen inferior).



L. Beut, *Pescadores* (Fuente: Subastas Galerías de Arte).



L. Beut, S-2016-D-26. *Pescadores* (Fuente: Silvaje).

DOBLE ABECEDARIO MODERNISTA

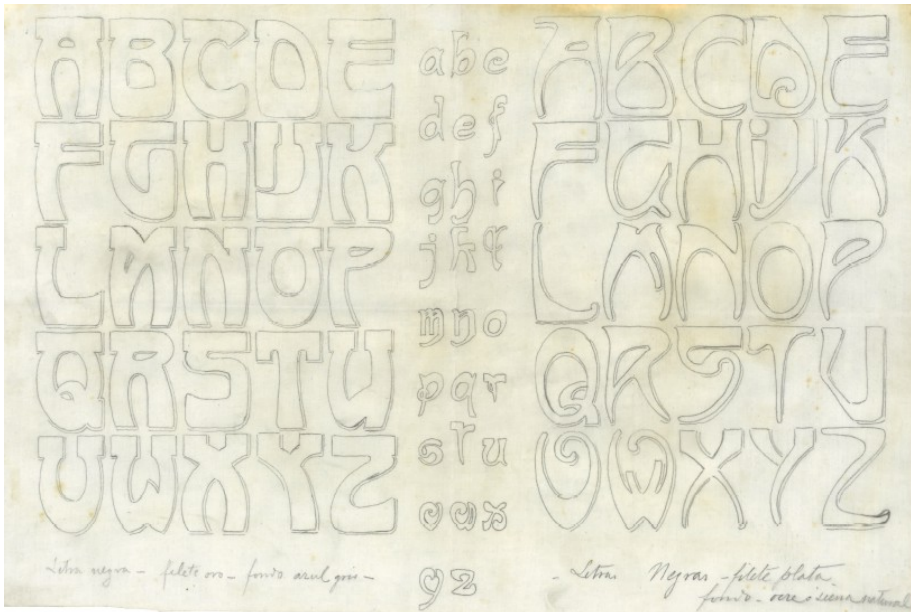
(S-2016-D-27)

c. 1905

Lápiz sobre tela

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-27. Doble abecedario modernista (Fuente: Silvaje).

MOTIVOS MODERNISTAS I

(S-2016-D-28)

c. 1905

Lápiz sobre tela

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-28. *Motivos modernistas I* (Fuente: Silvaje).

MOTIVOS MODERNISTAS II

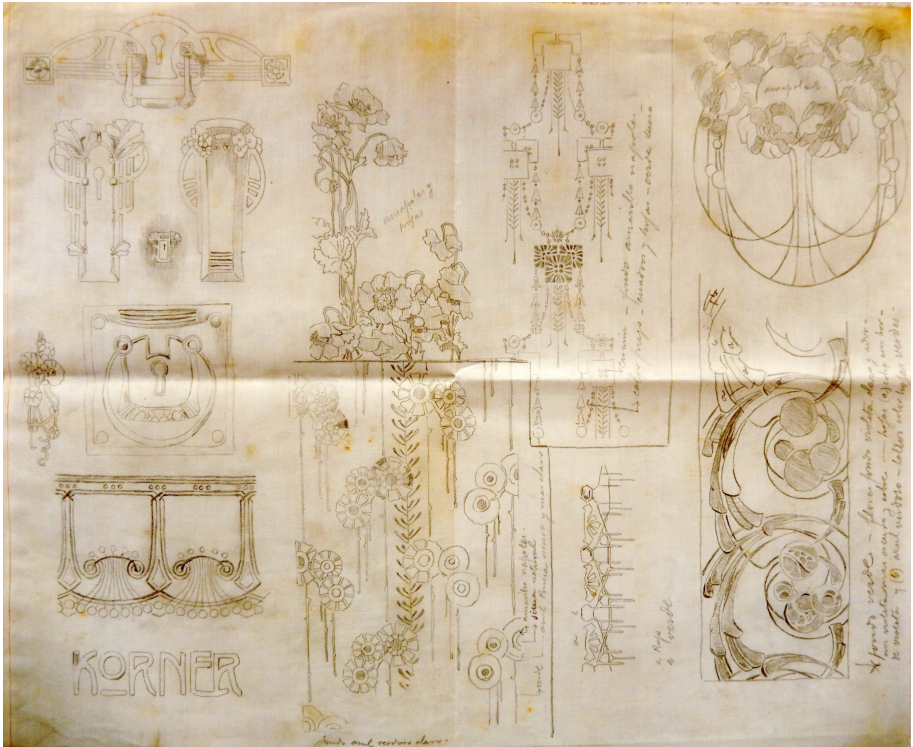
(S-2016-D-29)

c. 1905

Lápiz sobre tela

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-29. *Motivos modernistas II* (Fuente: Silvaje).

MOTIVOS MODERNISTAS III

(S-2016-D-30)

c. 1905

Lápiz sobre tela, 39 x 24,5 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-D-30. *Motivos modernistas III* (Fuente: Silvaje).

GRAN CASINO

(S-2016-D-31)

1909

Lápiz sobre papel vegetal

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-31. *Gran Casino* (Fuente: Silvaje).

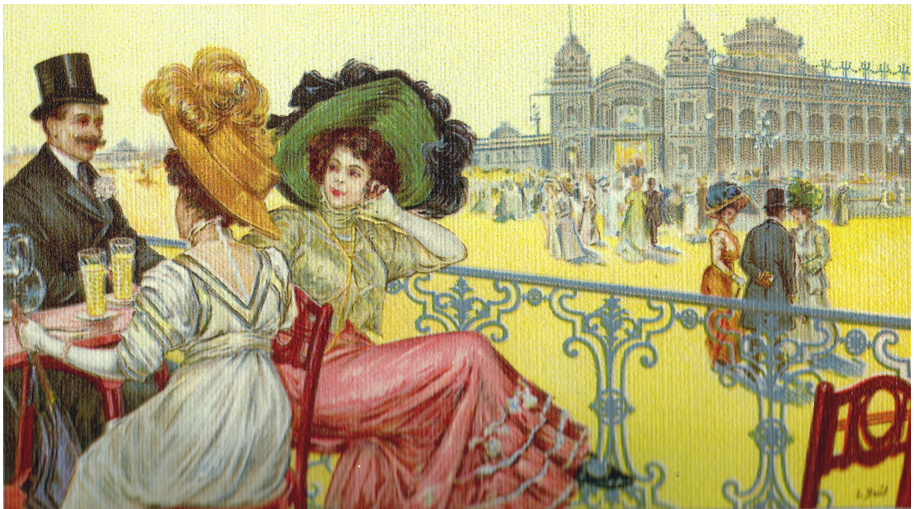
GRAN CASINO

(S-2016-D-32)

1909

Pastel

Firma en ángulo inferior derecho
Valencia, Ayuntamiento Municipal



L. Beut, S-2016-D-32. *Gran Casino* (Fuente: Las Provincias).

CONCURSO HÍPICO

(S-2016-D-33)

1909

Pastel

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, Ayuntamiento Municipal



L. Beut, S-2016-D-33, *Concurso Hípico* (Fuente: Las Provincias).

LA CREMÀ
(S-2016-D-34)

1917

Litografía

Firma en ángulo superior derecho

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-D-34. *La cremà* (Fuente: Silvae).

MUJER A DOS CARAS

(S-2016-D-35)

Lápiz sobre papel, 3 x 8 cm

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut

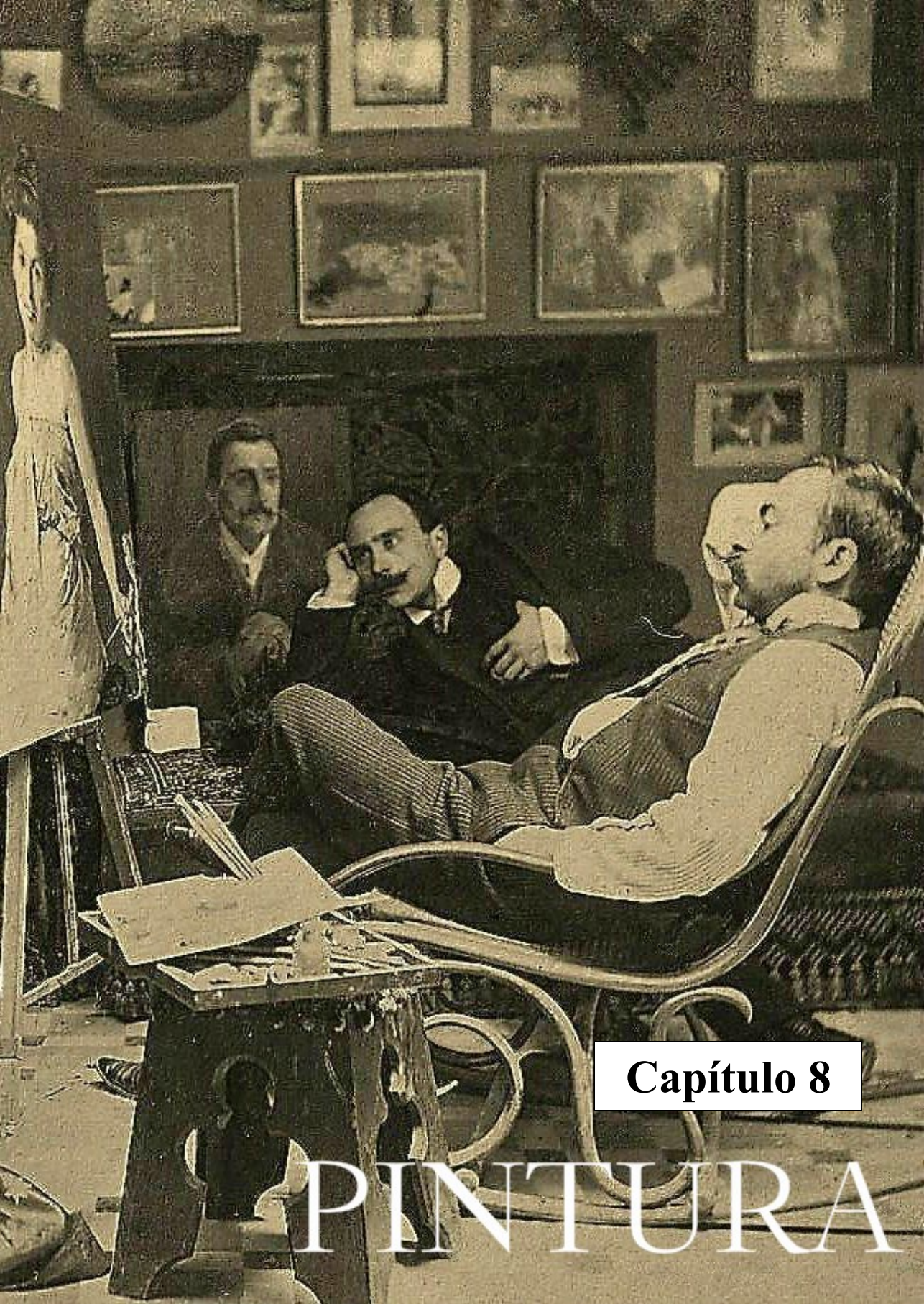


L. Beut, S-2016-D-35.
Mujer a dos caras (Fuente: Silvaje).

SECCIÓN DIBUJO
– Índice –

Nº CATALOGO	TÍTULO	SOPORTE Y MEDIDA	FIRMA	AÑO	PÁGINA
S-2016-D-1	<i>Asiria, Babilonia, persas y árabes</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	166
S-2016-D-2	<i>Persia, Media, Troya y Grecia</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	170
S-2016-D-3	<i>Grecia y Roma</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	172
S-2016-D-4	<i>Roma</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	176
S-2016-D-5	<i>Romanos, Galos, Germanos y Bizantinos</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	178
S-2016-D-6	<i>Esclavo desnudo</i>	C/P – 59 x 38 cm	NO	c. 1889	180
S-2016-D-7	<i>Angelitos vendimiadores</i>	C/P - 56 x 40 cm	NO	c. 1889	180
S-2016-D-8	<i>Mujer ordeñando a cabra</i>	C/P – 27 x 44 cm	SI	c. 1889	182
S-2016-D-9	<i>Cirialot del Corpus Christi</i>	C/P – 44 x 26 cm	SI	c. 1890	184
S-2016-D-10	<i>Niños jugando con un caballo</i>	C/P - 33 x 44 cm	SI	c. 1890	186
S-2016-D-11	<i>Mujer con hombro derecho al descubierto</i>	Pastel/P	SI	c. 1891	188
S-2016-D-12	<i>Mujer con hombro izquierdo al descubierto</i>	Pastel/P	SI	c. 1891	190
S-2016-D-13	<i>Con las manos en la cabeza</i>	Pastel/P	SI	c. 1892	192
S-2016-D-14	<i>El espía</i>	La/A/Tela – 30 x 32 cm	SI	c. 1892	194
S-2016-D-15	<i>Pórtico con mujeres y militares</i>	La/A/Tela – 27 x 45 cm	SI	c. 1892	198

S-2016-D-16	<i>Militares y costura</i>	La/Tela	NO	c. 1892	200
S-2016-D-17	<i>Más difícil todavía</i>	La/Tela – 27,5 x 19,5 cm	NO	c. 1892	202
S-2016-D-18	<i>Mosqueteros a caballo</i>	La/Tela -27 x 19,5 cm	NO	c. 1892	204
S-2016-D-19	<i>Mosqueteros</i>	La/Tela – 18,5 x 24 cm	SI	c. 1892	206
S-2016-D-20	<i>Labradores</i>	La/Tela – 18,5 x 24 cm	SI	c. 1892	208
S-2016-D-21	<i>Ocupando la tarde</i>	La/Tela	NO	c. 1892	210
S-2016-D-22	<i>Recepción en palacio</i>	La/Tela – 27,5 x 19,5 cm	NO	c. 1892	212
S-2016-D-23	<i>Odalisca</i>	Pastel	SI	1895	214
S-2016-D-24	<i>Niño</i>	L/P – 31 x 41 cm	SI	c. 1900	216
S-2016-D-25	<i>Vendimiador y Valencianas (Boceto)</i>	La/P	NO	c. 1902	218
S-2016-D-26	<i>Pescadores</i>	La/P	NO	c. 1902	220
S-2016-D-27	<i>Doble abecedario modernista</i>	La/Tela	NO	c. 1905	222
S-2016-D-28	<i>Motivos modernistas I</i>	La/Tela	NO	c. 1905	224
S-2016-D-29	<i>Motivos modernistas II</i>	La/Tela	NO	c. 1905	226
S-2016-D-30	<i>Motivos modernistas III</i>	La/Tela- 39 x 24,5 cm	NO	c. 1905	228
S-2016-D-31	<i>Gran Casino</i>	La/P	NO	1909	230
S-2016-D-32	<i>Gran Casino</i>	Pastel	SI	1909	232
S-2016-D-33	<i>Concurso Hípico</i>	Pastel	SI	1909	234
S-2016-D-34	<i>La Cremà</i>	-	SI	1917	236
S-2016-D-35	<i>Mujer a dos caras</i>	La/P – 3 x 8 cm	NO	-	238



Capítulo 8

PINTURA

BOTÍN

(S-2016-P-1)

c. 1887

Óleo sobre tabla, 10 x 17 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular

Compartiendo temática con la obra S-2016-P-2, Beut realiza un estudio de uno de los botines de su padre, en esta ocasión la perspectiva es el frontal y lado izquierdo. Las botas, desgastadas y abiertas, se enmarcan, en esta tabla, sobre tonos marrones.

Por la temática y técnica, se enmarcan en su primera época de pintura y como un trabajo académico.



L. Beut, S-2016-P-1. *Botín* (Fuente: Silvaje).

BOTINES Y MANTA

(S-2016-P-2)

c. 1887

Óleo sobre lienzo, 26,5 x 36,5 cm

Sin firma

Valencia, colección particular

Este estudio, de unos botines y una manta, corresponde a la primera época de la pintura de Beut; ya que, por su temática, parece tener algún tipo de relación con un trabajo de formación.

Sobre un fondo beige oscuro, pinta unos botines marrones, sin anudar y con la piel desgastada; entre ellos, una manta rayada en color rojo.

Por los datos que los descendientes de Beut han transmitido sobre la historia de este óleo, sabemos que estos botines pertenecían a Don Pascual Beut y Bonet, padre del pintor. Hasta hace escasos años todavía se conservaba el taburete de madera torneada y enea en donde se apoyan.



L. Beut, S-2016-P-2, *Botas y manta* (Fuente: Silvaje).

BURRITO

(S-2016-P-3)

c. 1890

Óleo sobre tabla, 21 x 14 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-3. *Burrito* (Fuente: Silvaje).

BURRITO

(S-2016-P-4)

c. 1890

Óleo sobre tabla, 15,5 x 24 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-4. *Burrito* (Fuente: Silvaje).

LABRADOR VALENCIANO

(S-2016-P-5)

c. 1890

Óleo sobre tabla, 16,5 x 10 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-5. *Labrador valenciano* (Fuente: Silvaje).

VALENCIANA DANZANDO

(S-2016-P-6)

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 38 x 24 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-6. *Valenciana danzando* (Fuente: Silvaje).

VALENCIANA

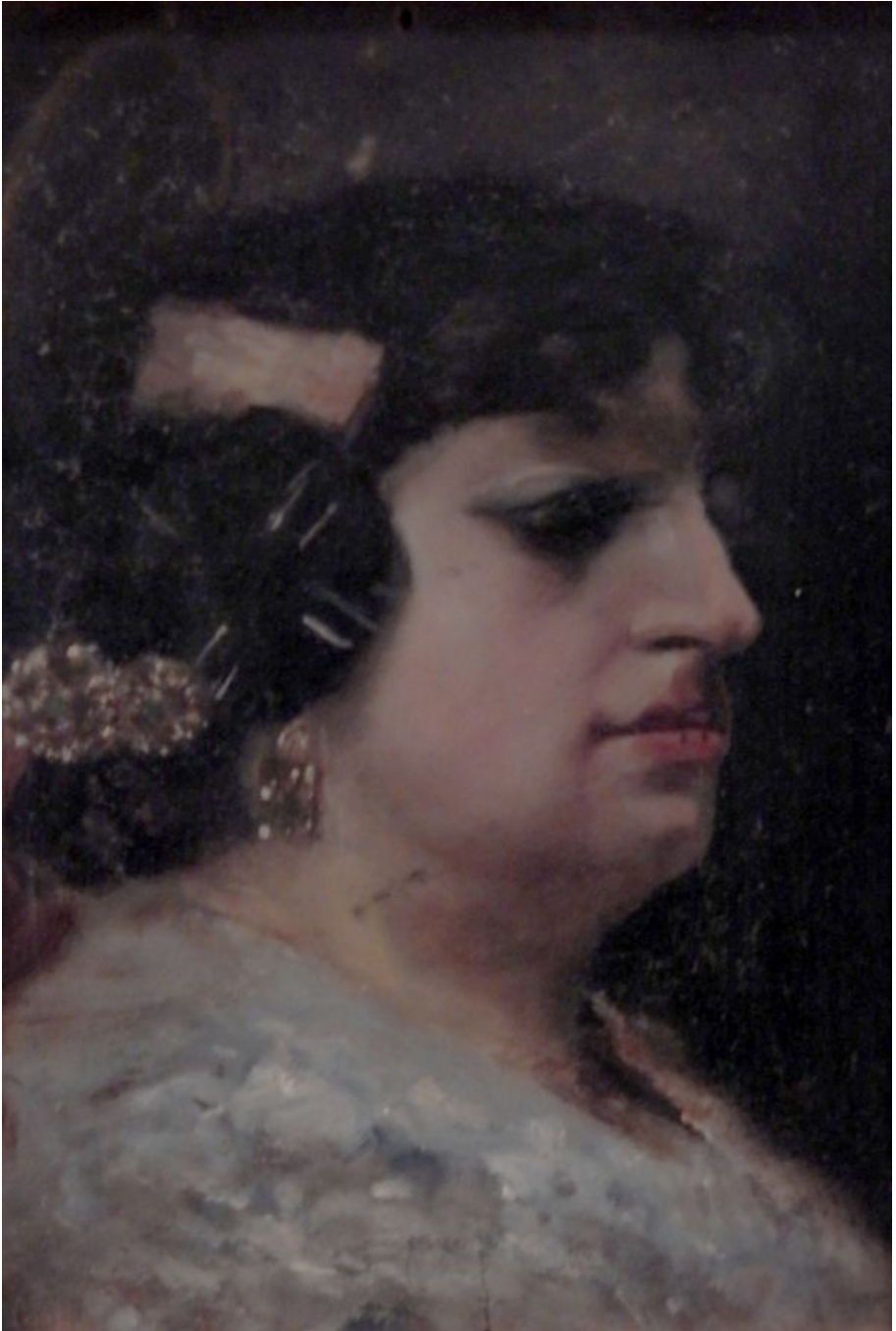
(S-2016-P-7)

c. 1890

Óleo sobre tabla, 22 x 15 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-7. *Valenciana* (Fuente: Silvaje).

PERRITO

(S-2016-P-8)

c. 1890

Óleo sobre tabla, 14 x 20 cm

Firma en ángulo superior izquierdo

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-P-8. *Perrito* (Fuente: Silvaje).

PERRO

(S-2016-P-9)

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 18 x 26 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-9. *Perro* (Fuente: Silvaje).

TARTANA

(S-2016-P-10)

c. 1890

Óleo sobre tabla, 11,2 x 18 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-10. *Tartana* (Fuente: Silvaje).

GALLOS

Gallo I (S-2016-P- 11) y **Gallo II** (S-2016-P-12)

c. 1890

Óleo sobre lienzo (pegado a tabla), 35,5 x 33 cm (cada uno)

Sin firma

Valencia, colección particular

Estos dos lienzos, formaban en su origen una sola obra;
fue dividida, alrededor de 1950, por Luis Beut Berzal.



L. Beut, S-2016-P-11, *Gallo I* (Fuente: Silvaje).



L. Beut, S-2016-P-12, *Gallo II* (Fuente: Silvaje).

BODEGÓN A CONTRALUZ

(S-2016-P-13)

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 50 x 66 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-13. *Bodegón* (Fuente: Silvaje).

DESNUDO SOBRE BANCO

(S-2016-P-14)

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 50 x 63 cm

Firma en ángulo inferior derecha

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-14. *Desnudo sobre banco* (Fuente: Silvaje).

DESNUDO FEMENINO

(S-2016-P-15)

c. 1890

Óleo sobre tabla, 11 x 21 cm

Firma en ángulo superior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-15. *Desnudo femenino* (Fuente: Silvaje).

PERFIL DE MUJER

(S-2016-P-16)

c. 1892

Óleo sobre tabla, 26 x 20 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-16. *Perfil de mujer* (Fuente: Silvaje).

GITANA

(S-2016-P-17)

c. 1892

Óleo sobre tabla, 22 x 14 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-17. *Gitana* (Fuente: Silvaje).

TORSO

(S-2016-P-18)

c. 1892

Óleo sobre lienzo, 47 x 33 cm

Sin firma

Valencia, colección particular

Como podemos comprobar en la fotografía que acompañamos, esta escultura en forma de torso era una de las piezas que se encontraban en el estudio de Beut.



Imagen: Luis Beut pintando en su estudio (Fuente: A.L.B.)



L. Beut, S-2016-P-18. *Torso desnudo* (Fuente: Silvaje).

FLORES

(S-2016-P-19)

c. 1892

Óleo sobre tabla, 31,5 x 22,5 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-19. *Flores* (Fuente: Silvaje).

CASAS

(S-2016-P-20)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 39 x 23 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-20. *Casas* (Fuente: Silvaje).

CALLEJÓN

(S-2016-P-21)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 36 x 27 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-21. *Callejón* (Fuente: Silvaje).

PATIO DE TOLEDO

(S-2016-P-22)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 44,5 x 22 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular

“Toledo”.



L. Beut, S-2016-P-22. *Patio de Toledo* (Fuente: Silvaje).

CABEZADAS

(S-2016-P-23)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 52 x 40,5 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular

La fotografía inferior, hallada en el Archivo Luis Beut, de la que procede la obra que recogemos en este apartado, nos recuerda – por la puerta que vemos situada al fondo – la zona de Granada; tema que le servirá de inspiración para sus temas más exóticos, como las odaliscas.

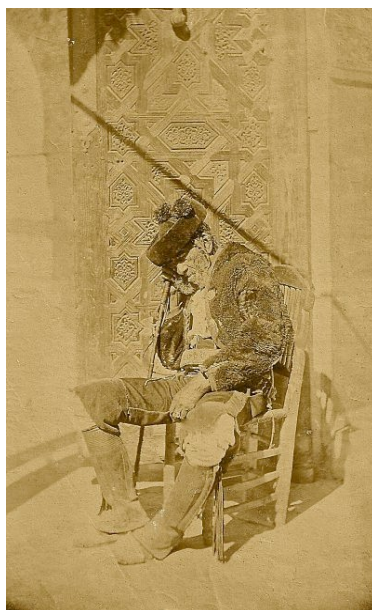


Imagen: puerta árabe (Fuente: A.L.B.).



L. Beut, S-2016-P-23. *Cabezadas* (Fuente: Silvaje).

CERVANTES

(S-2016-P-24)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 35 x 24,5 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-24. *Cervantes* (Fuente: Silvaje).

BOBO DE CORIA

(S-2016-P-25)

c. 1893

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 41 x 30 cm

Firma en ángulo inferior derecha (poco visible)

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-P-25. *Bobo de Coria* (Fuente: Silvaje).

MORO

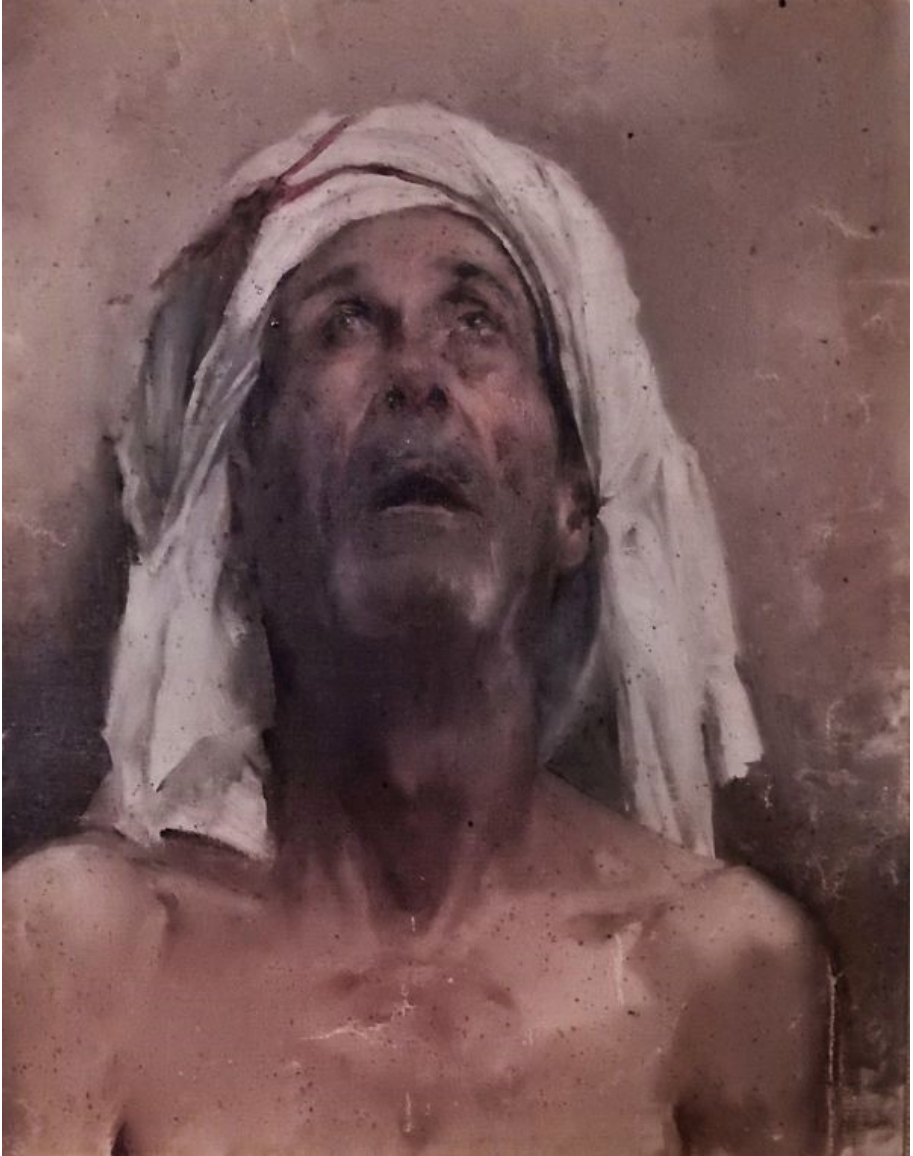
(S-2016-P-26)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 52 x 42 cm

Sin firma

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-P-26. *Moro* (Fuente: Silvaje).

MORO CON TURBANTE

(S-2016-P-27)

c. 1893

Óleo sobre tabla, 25,5 x 20 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-27. *Moro con turbante* (Fuente: Silvaje).

BEBEDOR DEL SIGLO XVIII

(S-2016-P-28)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 85,5 x 31,5 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-28.
Bebedor del s. XVIII (Fuente: Silvaje).

EN LA TABERNA

(S-2016-P-29)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 68 x 57 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-29. *En la taberna* (Fuente: Silvaje).

EN LA TABERNA

(S-2016-P-30)

c. 1893

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-30. *En la taberna* (Fuente: A.L.B.)

MOSQUETEROS EN LA TABERNA

(S-2016-P-31)

c. 1893

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-31. *En la taberna* (Fuente: A.L.B.).

REFRESCÁNDOSE

(S-2016-P-32)

c. 1893

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-32. *Refreshándose* (Fuente: A.L.B.).

PATIO

(S-2016-P-33)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 37 x 44 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-33. *Patio* (Fuente: Silvaje).

PATIO INTERIOR

(S-2016-P-34)

c. 1893

Óleo sobre lienzo, 76 x 52,5 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-34. *Patio interior* (Fuente: Silvaje).

MOSQUETERO

(S-2016-P-35)

c. 1893

Óleo sobre tabla, 82 x 122,5 cm (paleta)

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Esta obra forma parte de la composición que realizaron varios pintores en una paleta y que fue inventariada – en 1925 – en la Academia de San Carlos de Valencia (con la referencia: Garín, 1955, nº 677), en donde ingresó como parte del legado de Don Enrique Bort. Está depositada en las Cortes Valencianas.



L. Beut, S-2016-P-35. *Mosquetero*
(Fuente: San Carlos, Valencia).

MOSQUETERO

(S-2016-P-36)

c. 1893

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior izquierdo



L. Beut, S-2016-P-36. *Mosquetero* (Fuente: Maestrosdelretrato.blogspot.com).

MOSQUETERO

(S-2016-P-37)

c. 1893

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-37. Mosquetero (Fuente: A.L.B.).

ODALISCA

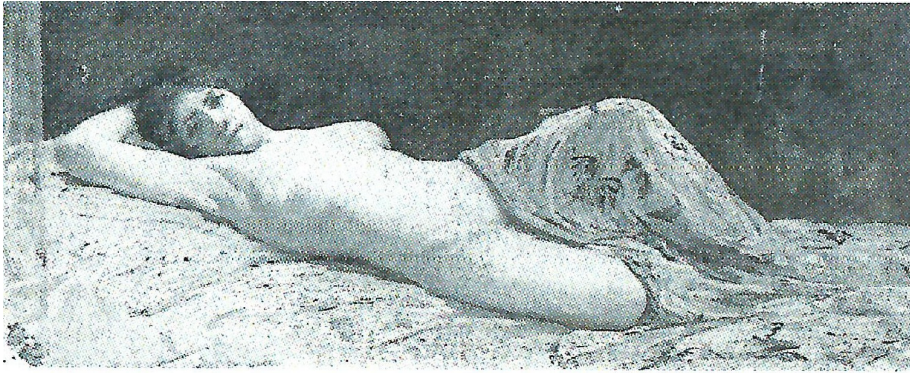
(S-2016-P-38)

c. 1895

Óleo sobre lienzo, 60,2 x 145,9 cm

Firma

Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos



L. Beut, S-2016-P-38. *Odalisca* (Fuente: San Carlos, Valencia).

DESNUDO FEMENINO

(S-2016-P-39)

c. 1895

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-39. *Desnudo femenino* (Fuente: A.L.B.).

GITANA

(S-2016-P-40)

c. 1895

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

“A Don José Escolano”.



L. Beut, S-2016-P-40. *Gitana* (Fuente: Maestrosdelretrato.blogspot.com).

GITANA

(S-2016-P-41)

c. 1895

Óleo sobre lienzo, 29 x 25 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular

“A Vicente, y que lo disfrute muchos años.”



L. Beut, S-2016-P-41. *Gitana* (Fuente: Silvaje).

GITANA

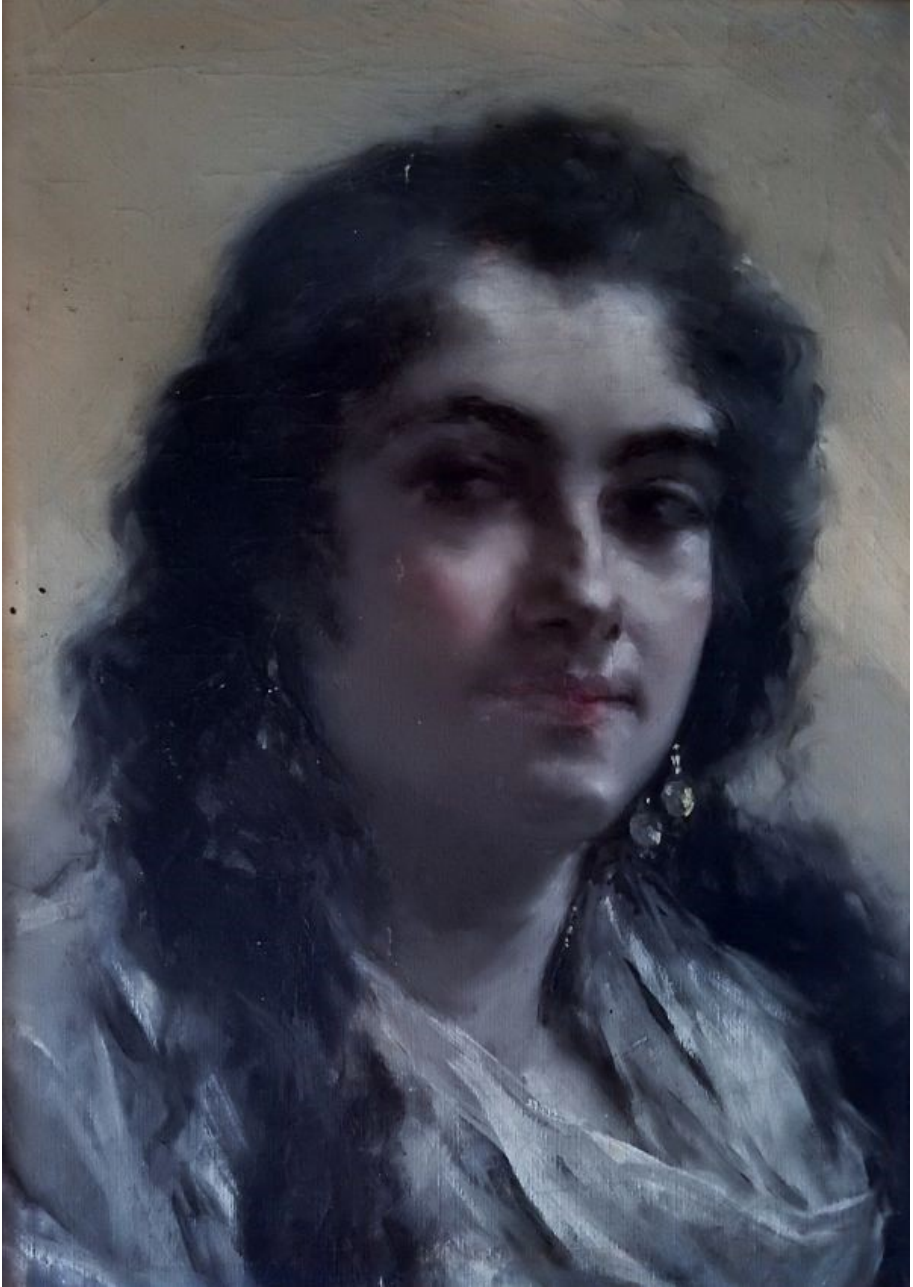
(S-2016-P-42)

c. 1895

Óleo sobre lienzo, 49 x 35 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-42. *Gitana* (Fuente: Silvaje).

GITANA

(S-2016-P-43)

c. 1895

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-43. *Gitana* (Fuente: Silvaje).

GITANA

(S-2016-P-44)

c. 1895

Óleo sobre lienzo, 48,26 x 30,48

Firma en ángulo inferior izquierdo



L. Beut, S-2016-P-44. *Gitana* (Fuente: Budapestauction.com).

ODALISCA

(S-2016-P-45)

c. 1895

Óleo sobre lienzo, 76 x 100 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-45. *Odalisca* (Fuente: Silvaje).

ODALISCA DESCANSANDO

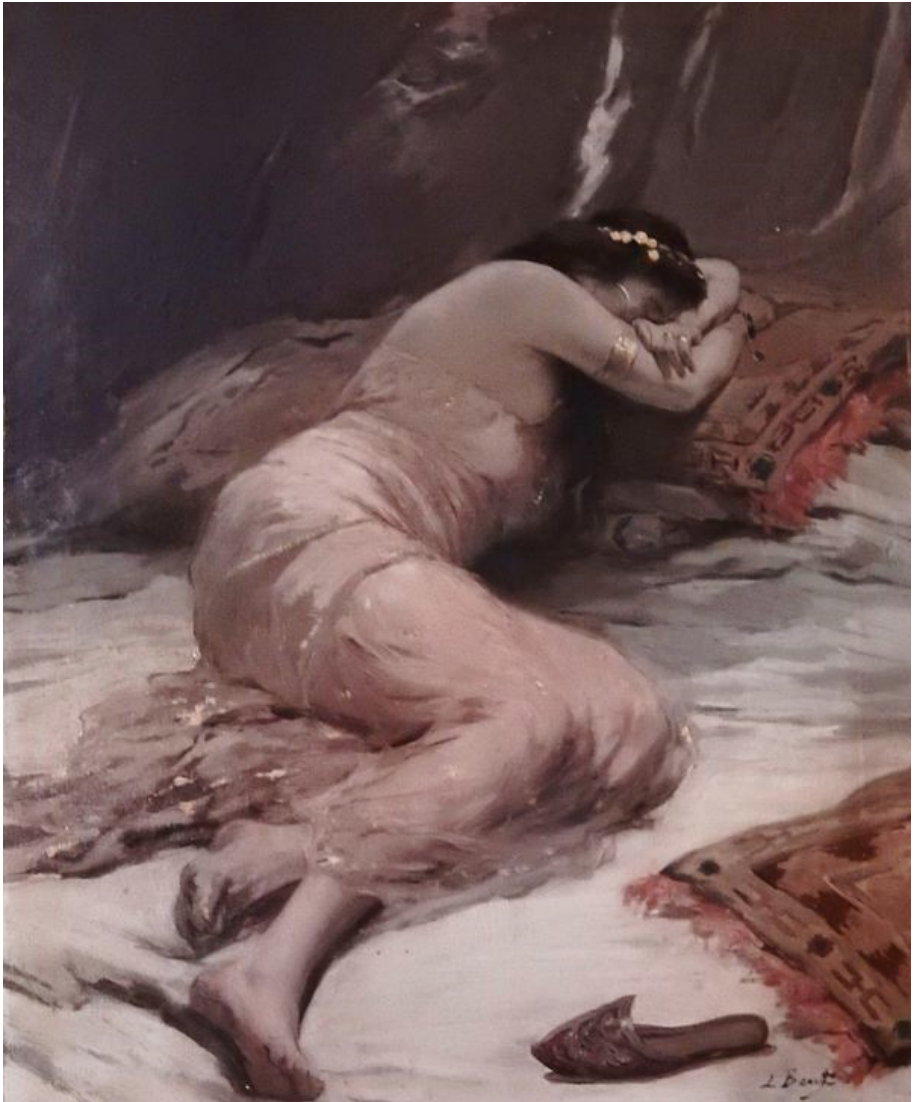
(S-2016-P-46)

c. 1895

Óleo sobre lienzo, 59 x 48 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-P-46. *Odalisca descansando* (Fuente: Silvaje).

ODALISCA

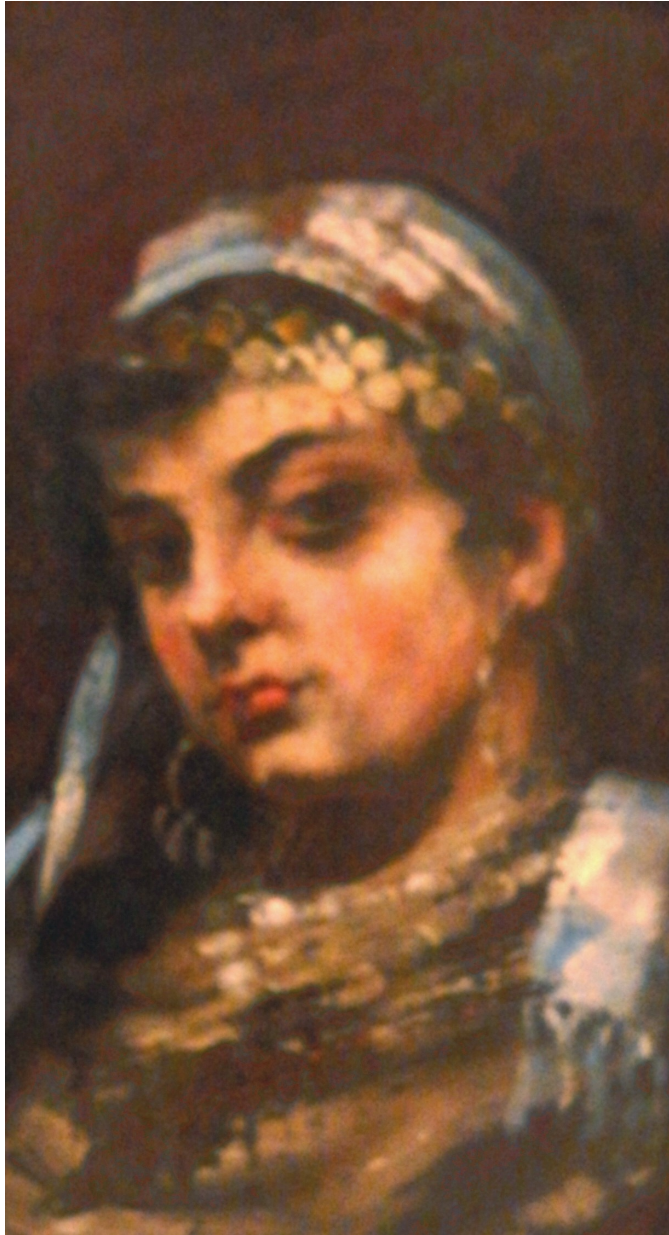
(S-2016-P-47)

c. 1895

Óleo sobre tabla, 17 x 10 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-47. *Odalisca* (Fuente: Silvaje).

ODALISCA

(S-2016-P-48)

c. 1895

Óleo sobre tabla, 17 x 10 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-48. *Odalisca* (Fuente: Silvaje).

ODALISCA

(S-2016-P-49)

c. 1895

Óleo sobre lienzo (pegado a madera), 31 x 42 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-49. *Odalisca* (Fuente: Rocabert).

MUJER RECOSTADA

(S-2016-P-50)

c. 1895

Óleo sobre lienzo, 46 x 52 cm

Firma en ángulo superior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-50. *Mujer recostada* (Fuente: Silvaje).

AUTORRETRATO

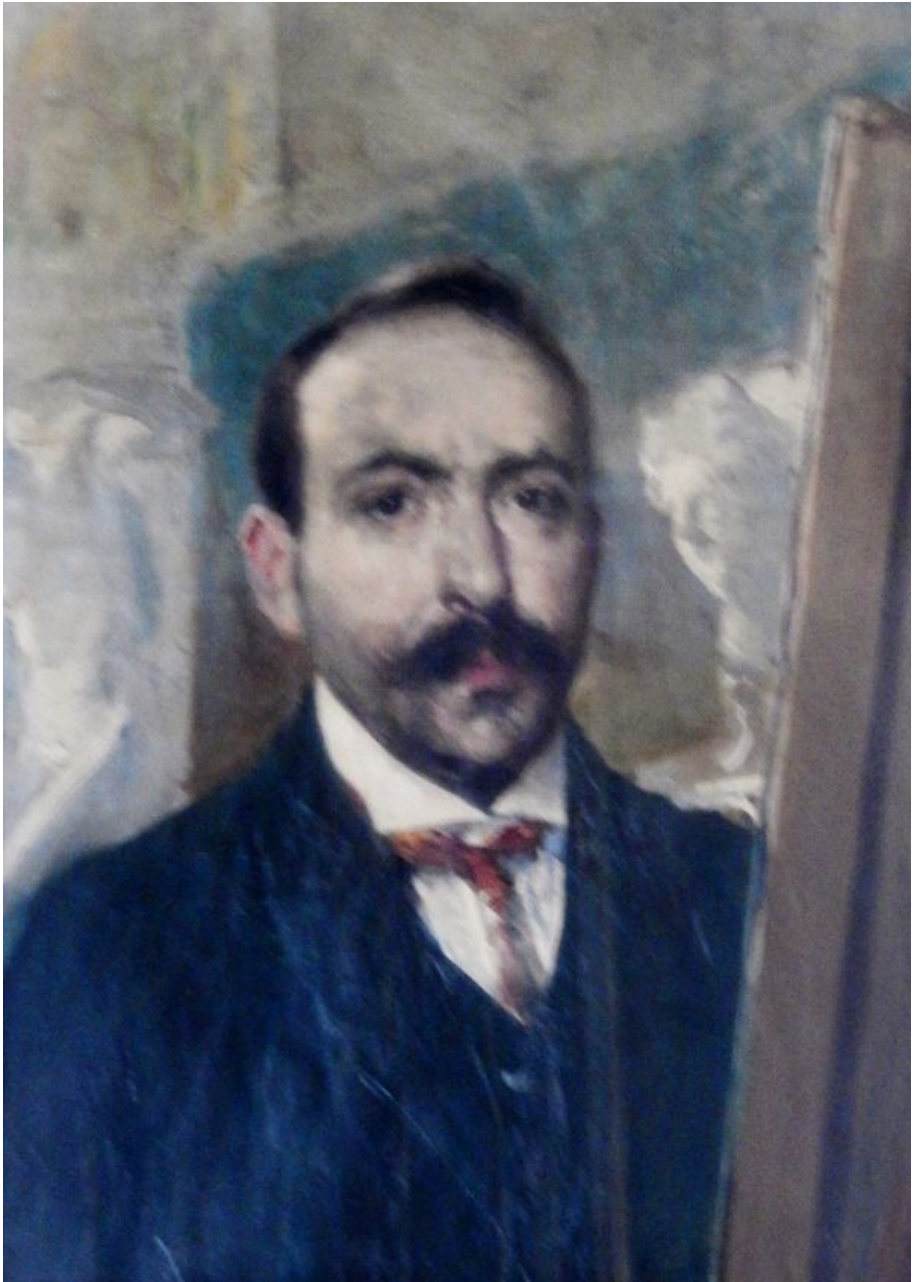
(S-2016-P-51)

c. 1896

Óleo sobre lienzo, 65 x 47 cm

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-51. *Autorretrato* (Fuente: Silvaje).

RETRATO DE PASCUAL BEUT BONET

(S-2016-P-52)

1896

Óleo sobre lienzo, 125 x 107 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, detalle de S-2016-P-52, en el que se pueden leer algunos titulares del Diario de Valencia (Fuente: Silvae).



L. Beut, S-2016-P-52. *Pascual Beut Bonet* (Fuente: Silvaje).

CANTE

(S-2016-P-53)

1898

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-53. *Cante* (Fuente: A.L.B.).

¿ESTÁ PARECIDO?

(S-2016-P-54)

1898

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-54. *¿Está parecido?* (Fuente: A.L.B.).

¿ESTÁ PARECIDO?

(S-2016-P-55)

c. 1898

Firma en ángulo inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-55. *¿Está parecido?* (Fuente: Silvaje).

¿ESTÁ PARECIDO?

(S-2016-P-56)

c. 1898

Óleo sobre lienzo

En fotografía, colección particular

(Imagen inferior)

¿ESTÁ PARECIDO?

(S-2016-P-57)

c. 1898

Óleo sobre lienzo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-57.

¿Está parecido? (Fuente: A.L.B).



L. Beut, S-2016-P-56. *¿Está parecido?* (Fuente: Silvaje).

DANZAS VALENCIANAS

(S-2016-P-58)

1898-1908

Óleo sobre lienzo, 59 x 99 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-58. *Danzas valencianas* (Fuente: Silvaje).

BORDANDO EN EL PORCHE

(S-2016-P-59)

1898-1908

Óleo sobre lienzo, 73 x 53 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-59. *Bordando en el porche* (Fuente: Subastas Galería de Arte).

ESCOGIENDO FLORES

(S-2016-P-60)

1898-1908

Óleo sobre lienzo, 73 x 53 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-60. *Escogiendo flores* (Fuente: Subastas Galería de Arte).

UN DESCANSO

(S-2016-P-61)

1898-1908

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-61 *Un descanso* (Fuente: A.L.B.).

UNA PAELLA EN LA HUERTA

(S-2016-P-62)

1898-1908

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-62. *Paella en la huerta* (Fuente: A.L.B.).

DE CHARLA

(S-2016-P-63)

1898-1908

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-63. *De charla* (Fuente: A.L.B.).

DE CHARLA

(S-2016-P-64)

1898-1908

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L Beut, S-2016-P-64. *De charla* (Fuente: A.L.B.).

A LA VUELTA DEL CAMPO

(S-2016-P-65)

1898-1908

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-65. *A la vuelta del campo* (Fuente: Silvaje).

MUJER CON MANTILLA BLANCA

(S-2016-P-66)

c. 1899

Óleo sobre lienzo, 77 x 60 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-66. *Mujer con mantilla blanca* (Fuente: Silvaje).

MUJER CON MANTILLA NEGRA

(S-2016-P-67)

c. 1899

Óleo sobre lienzo, 76 x 49 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-67. *Mujer con mantilla negra* (Fuente: Silvaje).

MUJER CON VELO NEGRO

(S-2016-P-68)

c. 1899

Óleo sobre lienzo, 59 x 41 cm

Firma en ángulo superior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-68. *Mujer con velo negro* (Fuente: Silvaje).

RETRATO DE RICARDO BEUT LLUCH

(S-2016-P-69)

c. 1900

Óleo sobre lienzo, 75 x 51,5 cm

Firma en ángulo superior derecho

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-69. *Ricardo Beut Lluch* (Fuente: Silvaje).

RETRATO DE JOSEFA BERZAL MARTÍN

(S-2016-P-70)

c. 1900

Óleo sobre lienzo, 75 x 51,5 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, Archivo Luis Beut

“A mi hermana”



L. Beut, S-2016-P-70. *Josefa Berzal Martín* (Fuente: Silvaje).

TOCADO CON FLORES

(S-2016-P-71)

c. 1900

Óleo sobre lienzo, 44,5 x 33 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-71. *Tocado con flores* (Fuente: Silvaje).

PERFIL DE MUJER

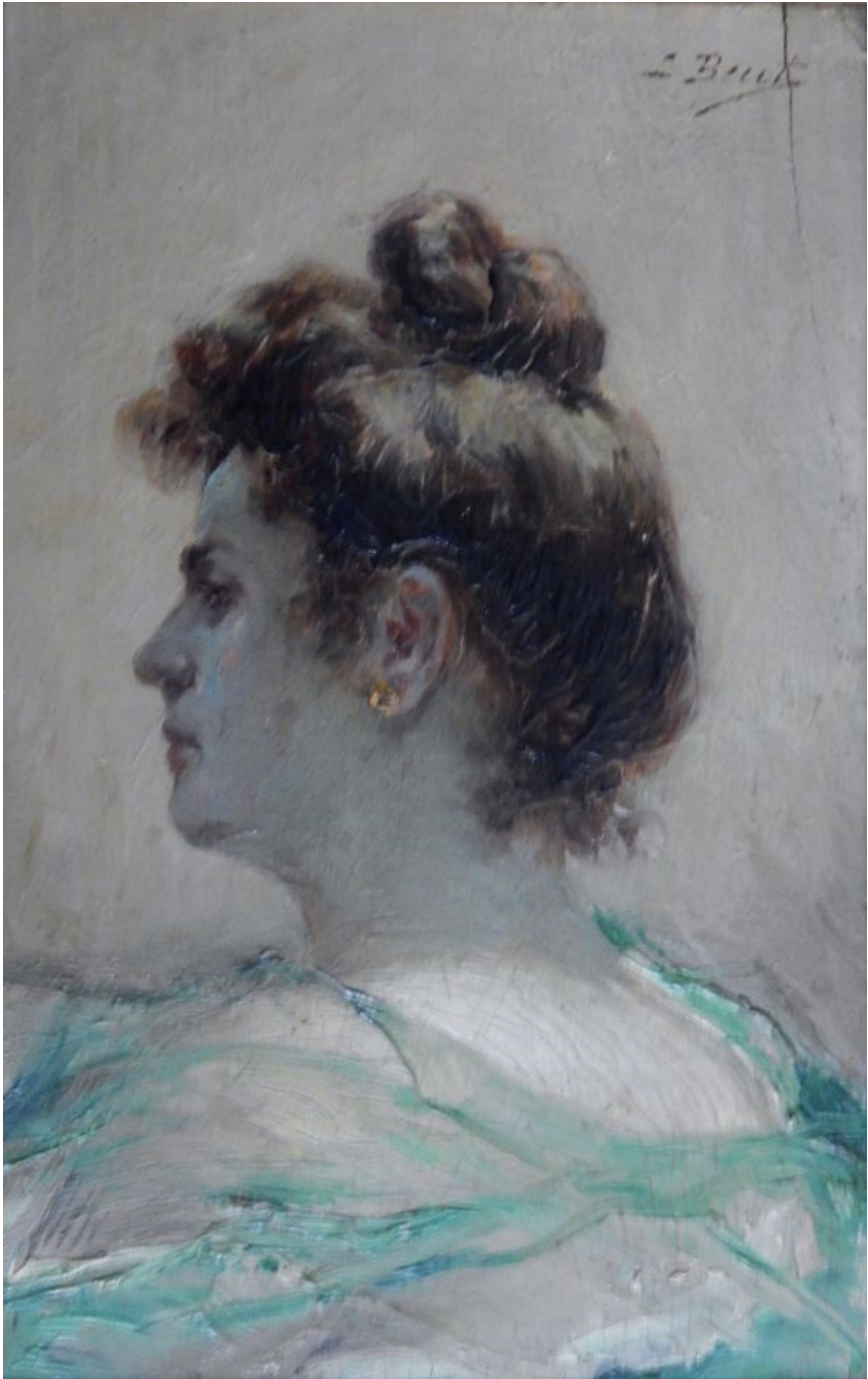
(S-2016-P-72)

c. 1900

Óleo sobre tabla, 22 x 14 cm

Firma en ángulo superior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-72. *Perfil de mujer* (Fuente: Silvaje).

ROSTRO DE MUJER

(S-2016-P-73)

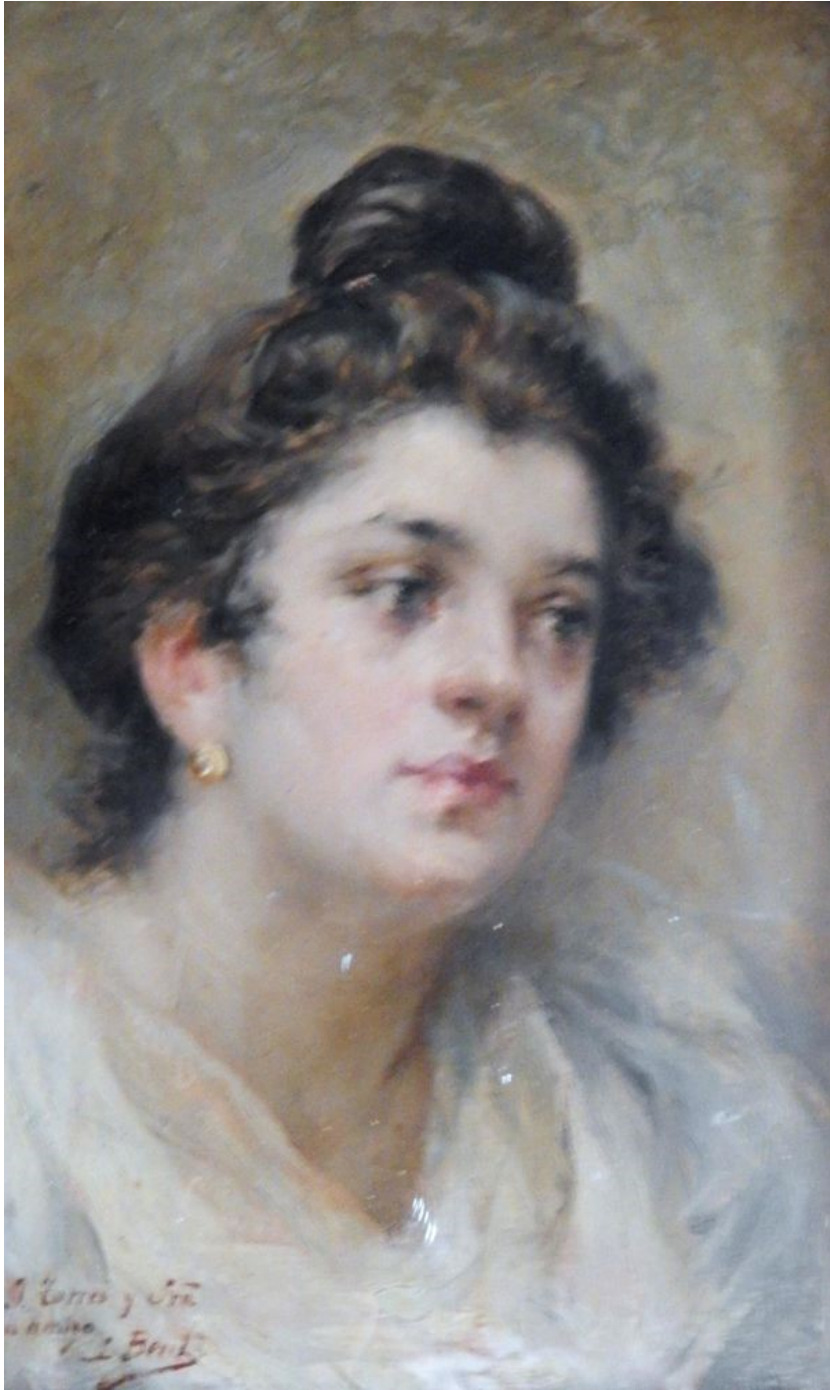
c. 1900

Óleo sobre lienzo, 30,5 x 20 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular

“A J. Torres y Sra. Su amigo.”.



L. Beut, S-2016-P-73. *Rostro de mujer* (Fuente: Silvaje).

JOVEN ROMÁNTICA

(S-2016-P-74)

c. 1900

Óleo sobre lienzo

En fotografía, Archivo Luis Beut



Detalle de una fotografía en la que Beut está pintando la obra S-2016-P-74
(Fuente: A.L.B.).

FLORES

(S-2016-P-75)

c. 1900

Óleo sobre lienzo, 56,5 x 83 cm

Firma en ángulo inferior derecha

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-75. Flores (Fuente: Silvaje).

LA BATALLA DE FLORES

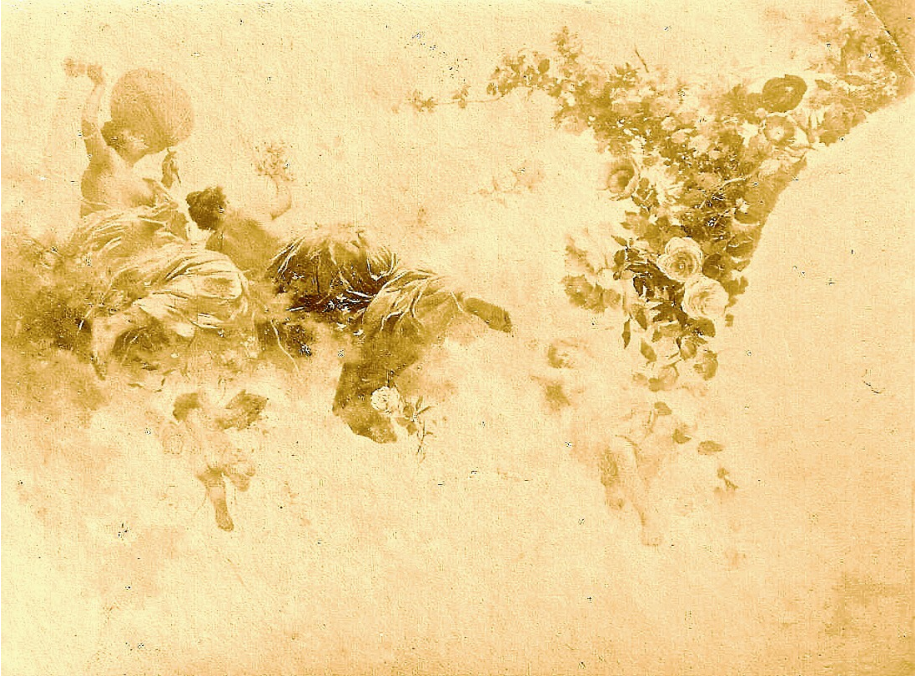
(S-2016-P-76)

1900

Fresco

Valencia, Palacio de Don José de Ayora

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, detalles de S-2016-P-76. *La batalla de flores* (Fuente: A.L.B.).



FLORES

(S-2016-P-77)

c. 1902

Óleo sobre lienzo, 41,5 x 30 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-77. Flores (Fuente: Silvaje).

DOS JARRONES CON FLORES

(S-2016-P-78)

c. 1902

Óleo sobre lienzo, 56 x 91 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-78. *Dos jarrones con flores* (Fuente: Silvaje).

PESCADORES

(S-2016-P-79)

c. 1902

Óleo sobre lienzo, 40 x 53 cm

Firma en ángulo inferior derecho

El viernes 26 de abril de 2013
se subastó en *Galería de arte, Subastas*
C/ Cirilo Amorós, 55 – Valencia –



L. Beut, S-2016-P-79. *Pescadores* (Fuente: Subastas Galerías de Arte).

EN LA ORILLA

(S-2016-P-80)

c. 1902

Óleo sobre lienzo, 44 x 32 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-80. *En la orilla* (Fuente: Silvaje).

ROSTRO DE MUJER

(S-2016-P-81)

c. 1902

Óleo sobre lienzo, 51 x 40 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-81. *Mujer* (Fuente: Silvaje).

EN LA CUADRA

(S-2016-P-82)

c. 1902

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-82. *En la cuadra* (Fuente: A.L.B.).

AGUADOR

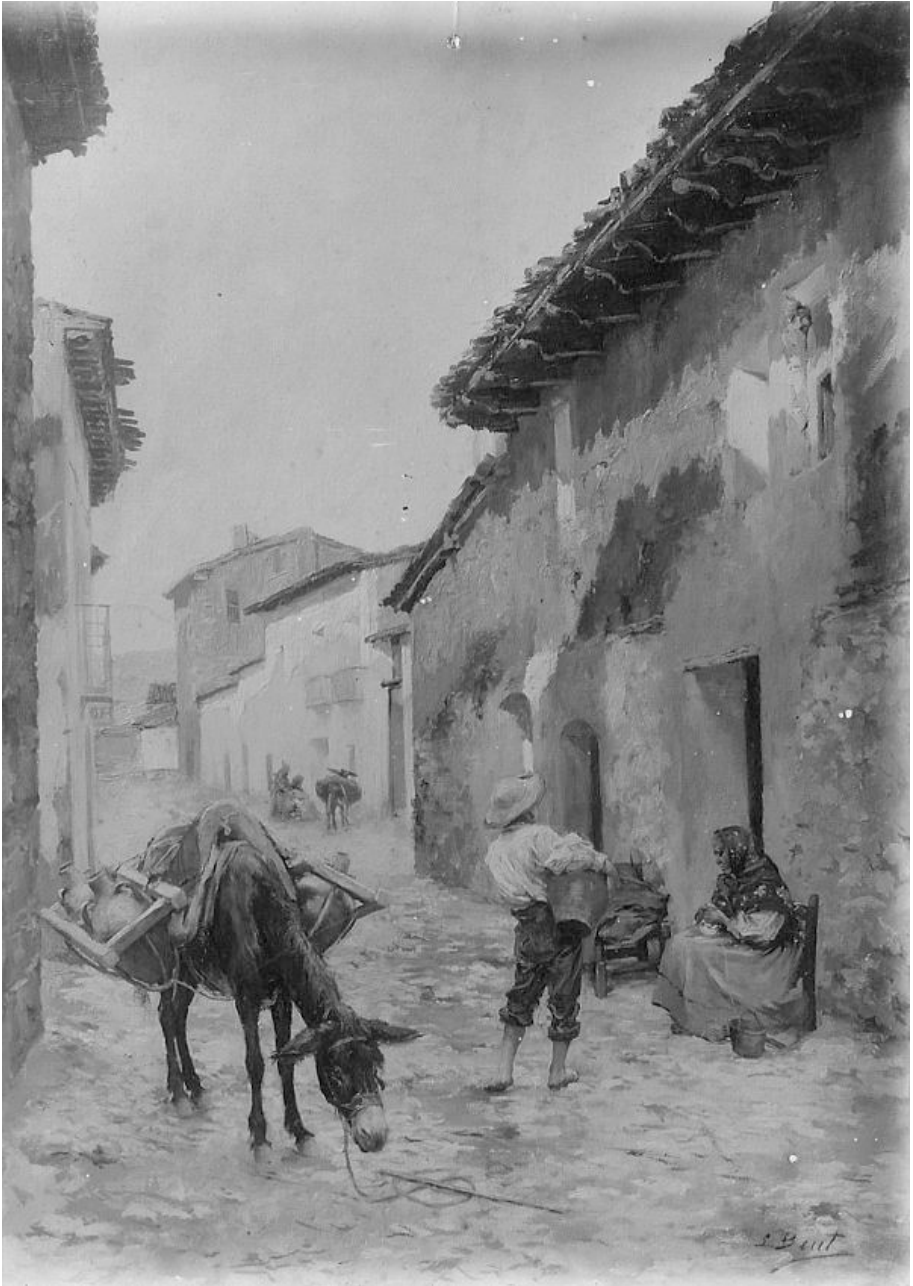
(S-2016-P-83)

c. 1902

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-83. *Aguador* (Fuente: A.L.B.).

DE CAMINO AL CAMPO

(S-2016-P-84)

c. 1902

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-84. *De camino al campo* (Fuente: A.L.B.).

JARDÍN CON VISTAS AL GALLINERO

(S-2016-P-85)

c. 1903

Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-85. *Jardín con vistas al gallinero* (Fuente: Silvaje).

BOSQUE

(S-2016-P-86)

c. 1903

Óleo sobre tabla, 31,5 x 20 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-86. *Bosque* (Fuente: Silvaje).

JARDÍN

(S-2016-P-87)

c. 1903

Acuarela sobre papel, 15,5 x 23,5 cm

Firma en ángulo inferior derecha

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-87, *Jardín* (Fuente: Rocabert).

LA ALAMEDA DE VALENCIA

(S-2016-P-88)

c. 1903

Óleo sobre lienzo, 54 x 75 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-88. *La Alameda de Valencia* (Fuente: Silvaje).

CORRALES

(S-2016-P-89)

c. 1903

Óleo sobre tabla, 14 x 24 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-89. *Corrales* (Fuente: Silvaje).

BURRITO CON ALFORJA Y CÁNTAROS

(S-2016-P-90)

c. 1903

Óleo sobre lienzo, 57 x 39,5 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-90. *Burrito con alforja y cántaros* (Fuente: Silvaje).

PÓRTICO DE LA IGLESIA DE REQUENA

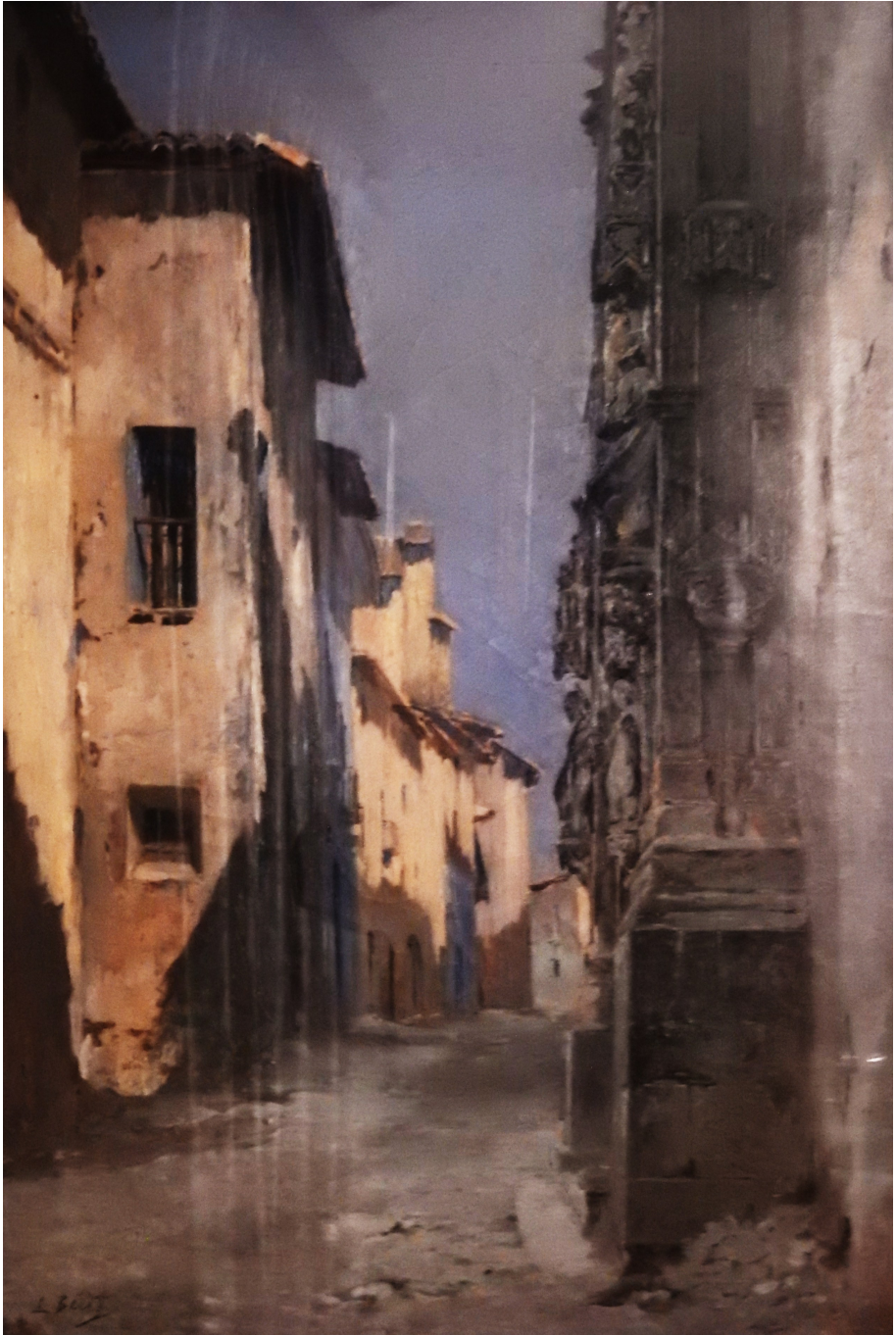
(S-2016-P-91)

c. 1904

Óleo sobre lienzo, 81 x 55 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-P-91. *Pórtico de la Iglesia de Requena* (Fuente: Silvaje).

A LA SALIDA DE MISA

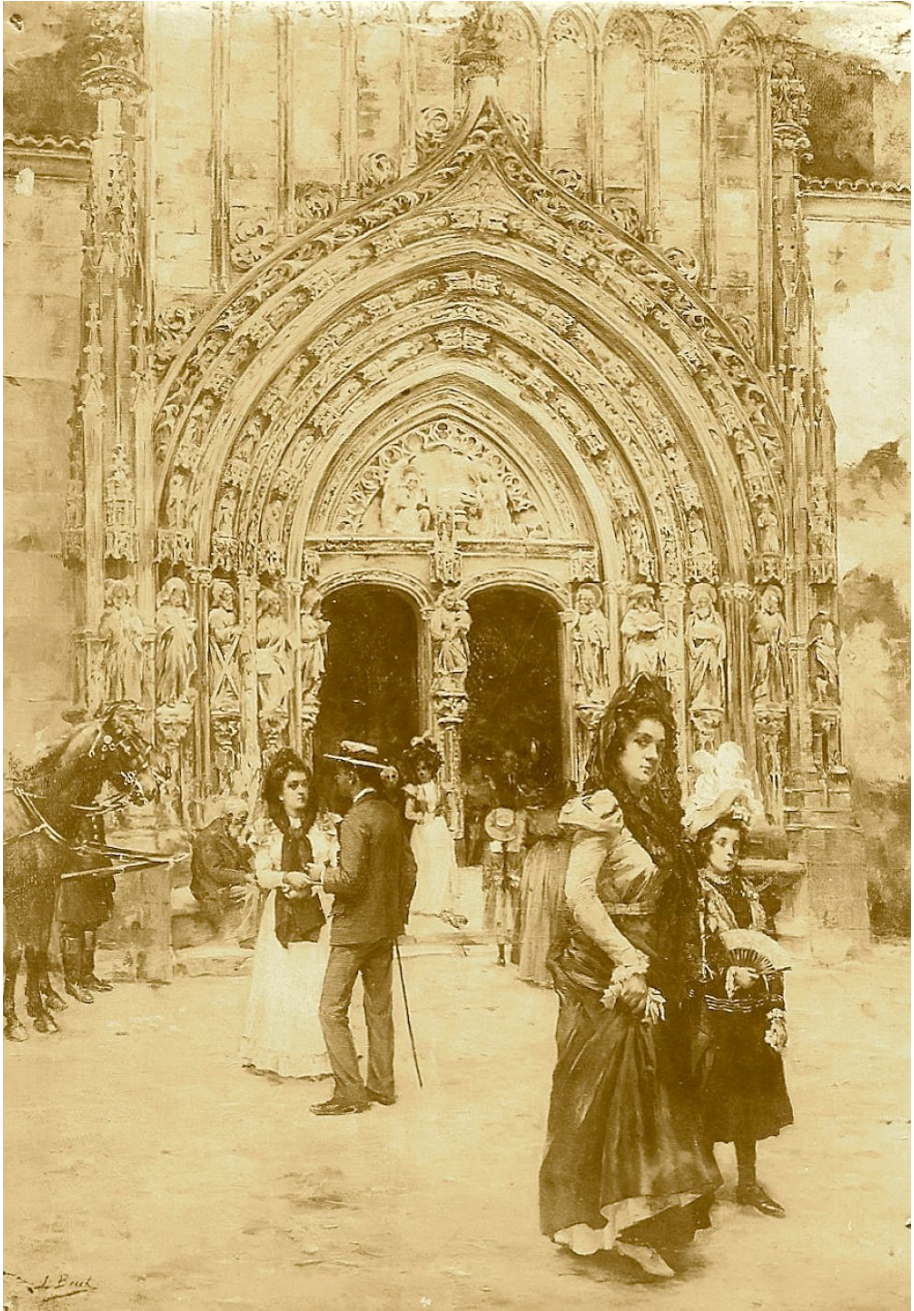
(S-2016-P-92)

c. 1904

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-92. *A la salida de misa* (Fuente: Archivo Luis Beut).

LA VENDIMIA

(S-2016-P-93)

1904

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

Chile, Palacio Casa de España



L. Beut, S-2016-P-93. *La vendimia* (Fuente: C. E. Chile).



L. Beut, S-2016-P-93. *La vendimia* (Fuente: Silvaje).

LA VENDIMIA

(S-2016-P-94)

1904

Óleo sobre lienzo, 46 x 62 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-94. *La vendimia* (Fuente: Silvaje).

VIÑEDOS
(S-2016-P-95)

c. 1904

Óleo sobre lienzo, 57 x 96 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-P-95. *Viñedos* (Fuente: Silvaje).

CASA CON EMPARRADO

(S-2016-P-96)

c. 1904

Óleo sobre lienzo, 22 x 29 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Requena, colección particular

“Al amigo Virgilio Sáez”



L. Beut, S-2016-P-96. *Casa con emparrado* (Fuente: Silvaje).

PORCHE EMPARRADO

(S-2016-P-97)

c. 1904

Óleo sobre lienzo

Sin firma



L. Beut, S-2016-P-97. *Porche emparrado* (Fuente: Silvaje).

SECADO DE LA PASA

(S-2016-P-98)

c. 1904

Óleo sobre lienzo, 53,5 x 76 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-98. *Secado de la pasa* (Fuente: Silvaje).

BURRITO CON ALFORJA

(S-2016-P-99)

c. 1904

Óleo sobre tabla, 10,8 x 17,2 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-99. *Burrito con alforjas* (Fuente: Silvaje).

RETRATO DE LA SEÑORA. E. P. DE LA MATA

(S-2016-P-100)

1904

Óleo sobre lienzo, 165 x 96 cm

Firma

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-100. *Retrato de la Sra. E.P. De la Mata*
(Fuente: Ayuntamiento de Barcelona).

ADORNADA CON FLORES

(S-2016-P-101)

c. 1905

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior izquierdo



L. Beut, S-2016-P-101. *Adornada con flores* (Fuente: Maestrosdelretrato.blogspot.com)

RETRATO DEL REY ALFONSO XIII

(S-2016-P-102)

1905

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-102. *Alfonso XIII* (Fuente: A.L.B.).

EN LA ERA

(S-2016-P-103)

c. 1905

Óleo sobre lienzo, 45,5 x 62,5 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular

(Imagen inferior)

EN LA ERA

(S-2016-P-104)

c. 1905

Firma en ángulo inferior izquierdo

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-104. *En la era* (Fuente: Silvae).



L. Beut, S-2016-P-103. *En la era* (Fuente: Silvaje).

ROSTRO DE MUJER

(S-2016-P-105)

c. 1905

Óleo sobre lienzo, 41 x 34 cm

Firma en ángulo superior derecho

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-P-105. *Rostro de mujer* (Fuente: Silvaje).

AUTORRETRATO CON FLORES

(S-2016-P-106)

c. 1905

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, colección particular (Requena).



L. Beut, S-2016-P-106. *Autorretrato con flores* (Fuente: L. Beut Torres).

DESCANSANDO

(S-2016-P-107)

c. 1907

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-107. *Descansando* (Fuente: A.L.B.).

JARDÍN A CONTRALUZ

(S-2016-P-108)

c. 1907

Óleo sobre lienzo, 52,5 x 76 cm

Sin firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-108. *Jardín al contraluz* (Fuente: Silvaje).

EL TRASLUZ

(S-2016-P-109)

c. 1907

Óleo sobre lienzo, 53 x 82 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-109. *El trasluz* (Fuente: Silvaje).

PATIO CON POZO

(S-2016-P-110)

c. 1907

Óleo sobre lienzo, 50 x 62,5 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-110. *Patio con pozo* (Fuente: Silvaje).

RETRATO DE LA SEÑORITA CARMEN ESCUDERO

(S-2016-P-111)

c. 1909

Óleo sobre lienzo

Firma

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-111. *Retrato de la Señorita Carmen Escudero*
(Fuente: Diario de Valencia).

AUTORRETRATO SONRIENTE

(S-2016-P-112)

c. 1910

Óleo sobre lienzo, 47,5 x 61 cm

Sin firma

Valencia, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-112. *Autorretrato sonriente* (Fuente: Silvae).

BODEGÓN
(S-2016-P-113)

c. 1910

Óleo sobre lienzo, 76,5 x 45 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-113. *Bodegón* (Fuente: Silvaje).

BODEGÓN
(S-2016-P-114)

c. 1910

Óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm

Firma en ángulo inferior

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-114. *Bodegón* (Fuente: Tamayo).

BODEGÓN
(S-2016-P-115)

c. 1910

Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm

Firma en ángulo superior derecho

Valencia, colección particular

“A mi amigo V. Rodríguez”



L. Beut, S-2016-P-115. *Bodegón* (Fuente: Silvaje).

LEYENDO

(S-2016-P-116)

c. 1910

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

En fotografía, Archivo Luis Beut



L. Beut, S-2016-P-116. *Leyendo* (Fuente: A.L.B.).

LEYENDO

(S-2016-P-117)

c. 1910

Óleo sobre lienzo, 54 x 77 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Requena, colección particular



L. Beut, S-2016-P-117. *Leyendo* (Fuente: Silvaje).

MUJER TEJIENDO

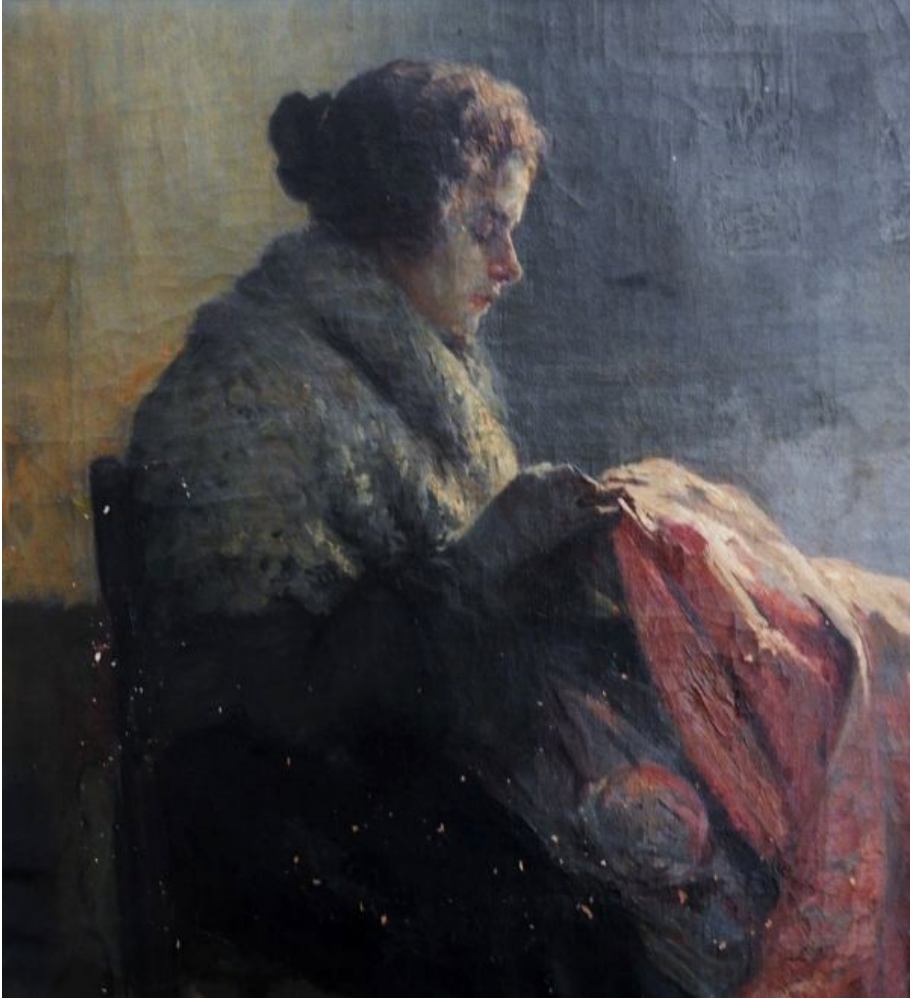
(S-2016-P-118)

c. 1910

Óleo sobre lienzo, 48 x 44 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-118. *Tejiendo* (Fuente: Silvaje).

CAMPO

(S-2016-P-119)

c. 1910

Óleo sobre lienzo, 68 x 85 cm

Firma

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-119. *Campo* (Fuente: Rocabert)

CASAS Y JARDINES DE REQUENA

(S-2016-P-120)

c. 1910

Óleo sobre lienzo, 90 x 60 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-120. *Casas y jardines de Requena* (Fuente: Silvaje).

SAN MARCOS DE VENEZIA

(S-2016-P-121)

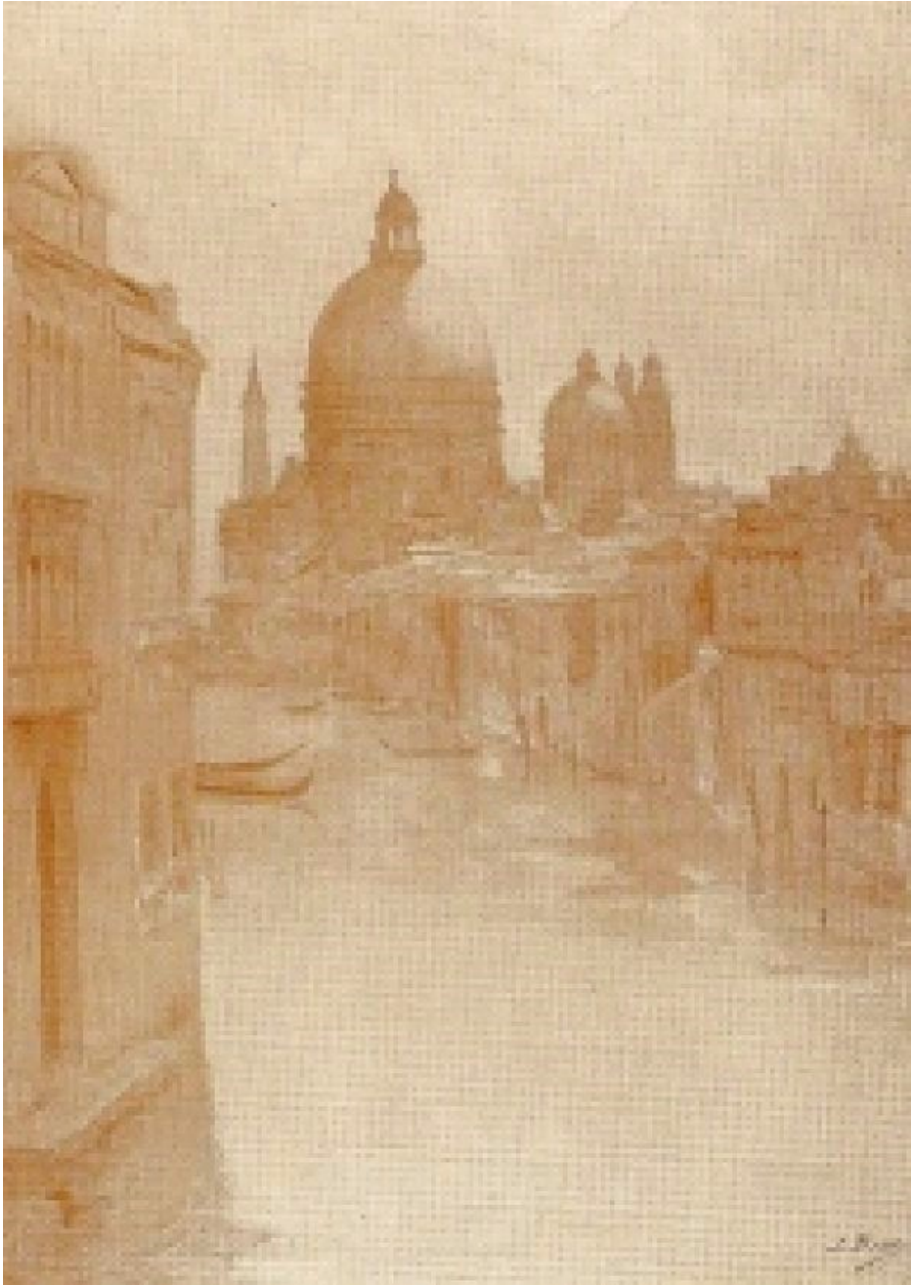
.

c. 1912

Óleo sobre lienzo

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-121. *San Marcos de Venecia* (Fuente: Galerías Garbí).

VISTIÉNDOSE PARA EL CARNAVAL

(S-2016-P-122)

c. 1912

Óleo sobre lienzo, 167 x 96 cm

Firma en ángulo inferior derecho



L. Beut, S-2016-P-122. *Vistiéndose para el carnaval*
(Fuente: Subastas Durán).

DAMA EMPOLVADA

(S-2016-P-123)

c. 1912

Óleo sobre lienzo, 30,5 x 19 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-123. *Dama empolvada* (Fuente: Silvaje).

GUITARRISTA VALENCIANO

(S-2016-P-124)

1912

En fotografía, Archivo Luis Beut

Esta obra de Beut, es muy similar a la obra de J. Agrasot – propiedad de la Colección BBVA, con número de inventario P01076 – titulada *Huertano*.



J. Agrasot. *Huertano* (Fuente: Coleccionbbva.com).



L. Beut, S-2016-P-124. *Guitarrista valenciano* (Fuente: La ilustración católica).

CASAS

(S-2016-P-125)

c. 1919

Óleo sobre tabla, 31,5 x 19,5 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-125. *Casas* (Fuente: Silvaje).

CASAS CON ALERO

(S-2016-P-126)

c. 1919

Óleo sobre lienzo, 33,5 x 23,5 cm

Firma en ángulo inferior derecho

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-P-126. *Casas con alero* (Fuente: Silvaje).

PERFIL DE MUJER

(S-2016-P-127)

c. 1920

Óleo sobre lienzo, 50 x 67 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo

Valencia, colección particular

“A Matilde y Arturo”



L. Beut, S-2016-P-127. *Rostro de mujer* (Fuente: Silvaje).

PARABÁN

(S-2016-P-128)

c. 1920

Óleo sobre lienzo

Sin firma

Valencia, colección particular

Nos encontramos, sin ninguna duda, ante la obra más representativa de Beut. Un parabán de cinco hojas, de las mismas dimensiones, en el que hay recogidos diecisiete rostros de mujeres.

Aunque desconocemos la fecha exacta de su realización, podemos acotar como probable la época en la que Beut contaba con su propio estudio o coincidiendo con los últimos años de su trabajo con Joaquín Agrasot. Lo que nos lleva a concluir esta datación es la propia entidad de la obra, es decir, al margen de su valor artístico y su función decorativa, esta pieza tenía una función práctica: proporcionar cierta intimidad a las modelos para que se vistieran para el posado.

Más tarde, a la muerte de Beut, en 1929, la obra fue trasladada al domicilio de su sobrino Luis Beut Berzal, en donde también ejerció una función práctica. Fue colocado en el comedor delante de unos grandes ventanales, matizando la luz solar que incidía por las tardes. En esta ocasión el parabán se separó, por primera vez, en dos partes

-una de dos piezas y la otra de tres- situándolas a ambos lados de la puerta que desde el comedor se abría a la terraza de la vivienda que, a pesar de ser una primera planta, constituía uno de esos jardines a que la arquitectura modernista acostumbraba a realizar en los edificios señoriales de la época.

En este domicilio permaneció hasta 1977 cuando, a consecuencia del fallecimiento de la viuda de Luis Beut Berzal, las obras de arte fueron repartidas entre los tres hijos como herederos. La obra en cuestión formó parte de los lotes correspondientes al único hijo varón del matrimonio finado quien instaló la obra en su domicilio de Valencia, pero fuera del edificio familiar del céntrico barrio de la capital.

La obra permaneció allí hasta 2011, momento en el que regresó a su antigua colocación en el edificio al que había llegado tras la muerte del pintor, siendo, por segunda vez, separado en dos partes e instalado en la que se conoce como "sala negra" -debido al color del suelo hidráulico- que actúa como antesala de la zona noble de la casa.

Aquí permaneció durante dos años, hasta noviembre de 2013 momento en el que fue, de nuevo, reconstituido e instalado en una sala aneja al comedor. Por primera vez, en cien años, la obra dejó el suelo para ser colocada en la pared como una composición mural de gran tamaño. Este hecho permitió que los rostros, que hasta ahora estaban a ras de suelo, fueron contemplados como una nueva obra ya que la

función práctica del parabán habían soslayado en parte la importancia artística de la obra.

En cuanto a su composición material, encontramos una estructura de madera que utiliza cada una de sus cinco hojas como marco para los lienzos en que lo conforman y que se articula mediante unas bisagras; la parte posterior de los lienzos, se encuentra recubierta por una tela, de la época, en color verde que recubre aquellas partes que para la fijación de los lienzos pudieran haber quedado menos favorecidas estéticamente.

Dicha estructura es completada por diez pequeñas patas de madera -de doce centímetros- que le permiten estar apoyada en el suelo. Las medidas de cada uno de los lienzos es de 198 cm. -de altura- por 48 cm. -de ancho- sin contar con los marcos de 6 cm. La estructura, en medidas totales, tendría unas dimensiones de 210 cm de alto por 288 cm de ancho.

La composición de esta obra, de temática femenina, consta de diecisiete rostros de mujeres, más o menos en su tercera década de vida, de procedencias sociales y étnicas muy diferenciadas. Por ejemplo, el rostro central del parabán (nº 9) -de mayores medidas que las otras- es una joven ataviada con los ropajes propios del siglo XIX de la alta sociedad, mientras que la mujer representada debajo de ella es una joven gitana (nº 10). Impregnando la obra del sentimiento de dignidad de la mujer, al margen de su cultura o clase social.



L. Beut, S-2016-P-128. *Parabán* (Fuente: Silvae).

1	4	8	11	15
73 cm	50 cm	66 cm	55 cm	66 cm
2	5	9	12	16
69 cm	48 cm	80 cm	50 cm	77 cm
3	6	10	13	17
56 cm	48 cm	52 cm	50 cm	55 cm
	7		14	
	52 cm		43 cm	

Tabla: Cuadro con las alturas de cada retrato (ancho: 48 cm). Fuente: Silvae.

SECCIÓN PINTURA

– Índice –

Nº CATALOGO	TÍTULO	SOPORTE Y MEDIDA	FIRMA	AÑO	PÁGINA
S-2016-P-1	<i>Botín</i>	O/T - 10 x 17 cm	SI	c. 1887	244
S-2016-P-2	<i>Botines y manta</i>	O/L - 26,5 x 36,5 cm	NO	c. 1887	246
S-2016-P-3	<i>Burrito</i>	O/T - 21 x 14 cm	NO	c. 1890	248
S-2016-P-4	<i>Burrito</i>	O/T - 15,5 x 24 cm	SI	c. 1890	250
S-2016-P-5	<i>Labrador valenciano</i>	O/T - 16,5 x 10 cm	NO	c. 1890	252
S-2016-P-6	<i>Valenciana danzando</i>	O/L - 38 x 24 cm	NO	c. 1890	254
S-2016-P-7	<i>Valenciana de perfil</i>	O/T - 22 x 15 cm	NO	c. 1890	256
S-2016-P-8	<i>Perrito</i>	O/T - 14 x 20 cm	SI	c. 1890	258
S-2016-P-9	<i>Perro</i>	O/L - 18 x 26 cm	NO	c. 1890	260
S-2016-P-10	<i>Tartana</i>	O/T - 11,2 x 18 cm	NO	c. 1890	262
S-2016-P-11	<i>Gallo de perfil</i>	O/L - 35,5 x 33 cm	NO	c. 1890	262
S-2016-P-12	<i>Gallo vuelto</i>	O/L - 35,5 x 33 cm	NO	c. 1890	264
S-2016-P-13	<i>Bodegón a contraluz</i>	O/L - 50 x 66 cm	SI	c. 1890	266
S-2016-P-14	<i>Desnudo sobre banco</i>	O/L - 50 x 63 cm	SI	c. 1890	268
S-2016-P-15	<i>Desnudo femenino</i>	O/T - 11 x 21 cm	SI	c. 1890	270
S-2016-P-16	<i>Perfil de mujer</i>	O/T - 26 x 20 cm	NO	c. 1892	272
S-2016-P-17	<i>Gitana</i>	O/T - 22 x 14 cm	NO	c. 1892	274
S-2016-P-18	<i>Torso</i>	O/L - 47 x 33 cm	NO	c. 1892	276
S-2016-P-19	<i>Flores</i>	O/T - 31,5 x 22,5 cm	SI	c. 1892	278
S-2016-P-20	<i>Casas</i>	O/L - 39 x 23 cm	NO	c. 1893	280
S-2016-P-21	<i>Callejón</i>	O/L - 36 x 27 cm	SI	c. 1893	282
S-2016-P-22	<i>Patio de Toledo</i>	O/L - 44,5 x 22 cm	SI	c. 1893	284
S-2016-P-23	<i>Cabezadas</i>	O/L - 52 x 40,5 cm	SI	c. 1893	286
S-2016-P-24	<i>Cervantes</i>	O/L - 35 x 24,5 cm	NO	c. 1893	288
S-2016-P-25	<i>Bobo de Coria</i>	O/L - 41 x 30 cm	SI	c. 1893	290
S-2016-P-26	<i>Moro</i>	O/L - 52 x 42 cm	NO	c. 1893	292

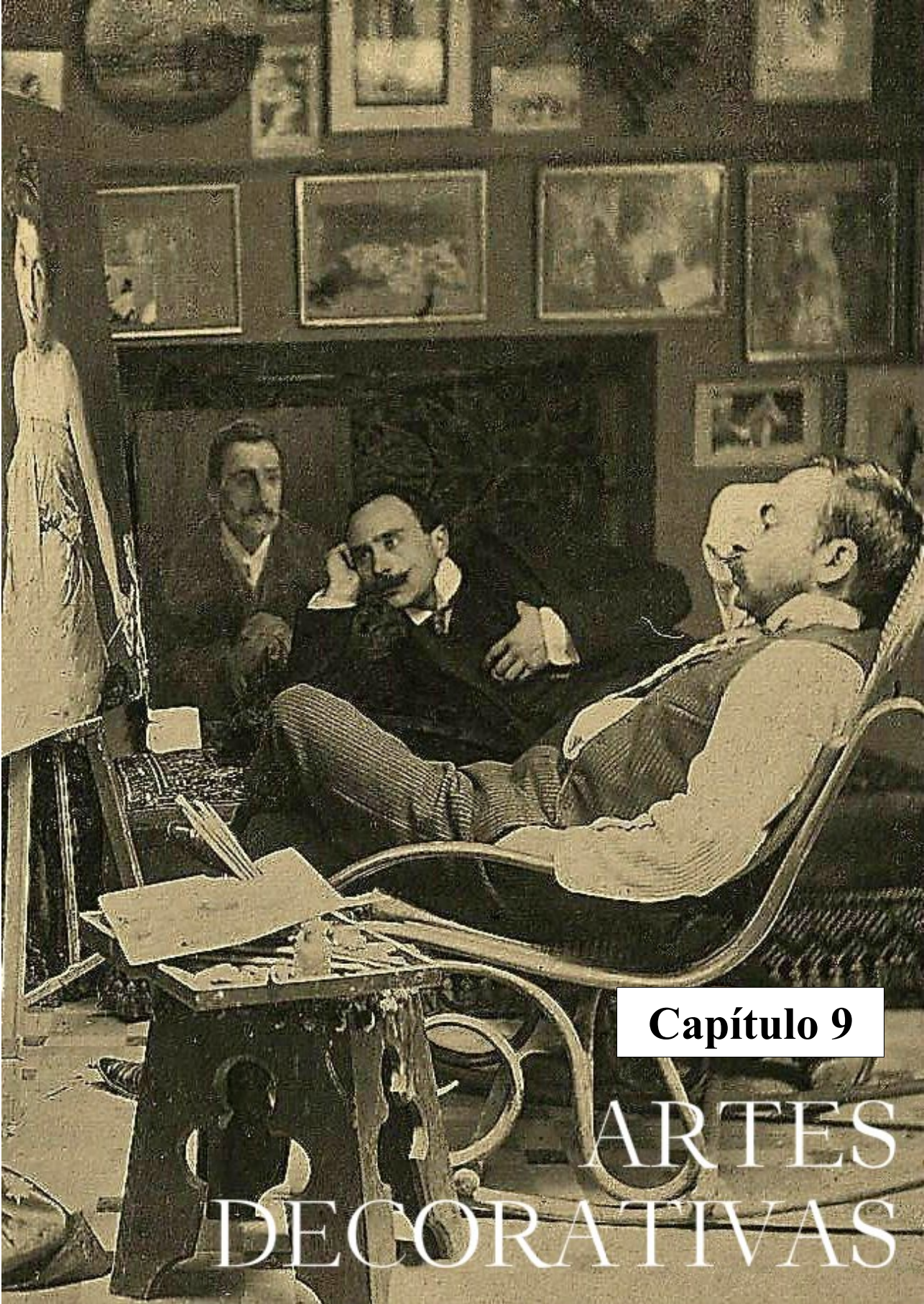
S-2016-P-27	<i>Moro con turbante</i>	O/T – 25,5 x 20 cm	NO	c. 1893	294
S-2016-P-28	<i>Bebedor del s. XVIII</i>	O/L – 85,5 x 31,5 cm	SI	c. 1893	296
S-2016-P-29	<i>En la taberna</i>	O/L – 68 x 57 cm	SI	c. 1893	298
S-2016-P-30	<i>En la taberna</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1893	300
S-2016-P-31	<i>Mosqueteros en la taberna</i>	Fotografía en A.L.B.	-	c. 1893	302
S-2016-P-32	<i>Refrescándose</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1893	304
S-2016-P-33	<i>Patio</i>	O/L – 37 x 44 cm	SI	c. 1893	306
S-2016-P-34	<i>Patio interior</i>	O/L – 76 x 52,5	NO	c. 1893	308
S-2016-P-35	<i>Mosquetero (paleta)</i>	O/T – 82 x 122,5 cm	SI	c. 1893	310
S-2016-P-36	<i>Mosquetero</i>	maestrosdelretrato.blogspot.com	SI	c. 1893	312
S-2016-P-37	<i>Mosquetero</i>	Fotografía en A.L.B.	-	c. 1893	314
S-2016-P-38	<i>Odalisca</i>	O/L – 60,2 x 145,9	-	c. 1895	316
S-2016-P-39	<i>Desnudo femenino</i>	Diario valencia		c. 1895	318
S-2016-P-40	<i>Gitana</i>	O/L	SI	c. 1895	320
S-2016-P-41	<i>Gitana</i>	O/L – 29 x 25 cm	SI	c. 1895	322
S-2016-P-42	<i>Gitana</i>	O/L – 49 x 35 cm	NO	c. 1895	324
S-2016-P-43	<i>Gitana</i>	Oleo	SI	c. 1895	326
S-2016-P-44	<i>Gitana</i>	O/L – 48,2 x 30,4 cm	SI	c. 1895	328
S-2016-P-45	<i>Odalisca</i>	O/L – 76 x 100 cm	SI	c. 1895	330
S-2016-P-46	<i>Odalisca descansando</i>	O/L – 59 x 48 cm	SI	c. 1895	332
S-2016-P-47	<i>Odalisca</i>	O/T – 17 x 10 cm	NO	c. 1895	334
S-2016-P-48	<i>Gitana de perfil</i>	O/T – 17 x 10 cm	NO	c. 1895	336
S-2016-P-49	<i>Odalisca</i>	O/L /T – 42 x 31 cm	SI	c. 1895	338
S-2016-P-50	<i>Mujer recostada</i>	O/L – 46 x 52 cm	SI	c. 1895	340
S-2016-P-51	<i>Autorretrato</i>	O/L – 65 x 47 cm	NO	c. 1896	342
S-2016-P-52	<i>Retrato de Pascual Beut Bonet</i>	O/L – 125 x 107 cm	SI	1896	344
S-2016-P-53	<i>Cante</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	1898	346
S-2016-P-54	<i>¿Está parecido?</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	1898	348
S-2016-P-55	<i>¿Está parecido?</i>	O/L	SI	c. 1898	350

S-2016-P-56	<i>¿Está parecido?</i>	O/L	-	c. 1898	350
S-2016-P-57	<i>¿Está parecido?</i>	O/L	-	c. 1898	352
S-2016-P-58	<i>Danzas valencianas</i>	O/L – 59 x 99 cm	SI	c. 1898	354
S-2016-P-59	<i>Bordando en el porche</i>	O/L – 73 x 53 cm	SI	c. 1898	356
S-2016-P-60	<i>Escogiendo flores</i>	O/L – 73 x 53 cm	SI	c. 1898	358
S-2016-P-61	<i>Un descanso</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	360
S-2016-P-62	<i>Una paella en la huerta</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	362
S-2016-P-63	<i>De charla</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	364
S-2016-P-64	<i>De charla</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	366
S-2016-P-65	<i>A la vuelta del campo</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	368
S-2016-P-66	<i>Mujer con mantilla blanca</i>	O/L – 77 x 60 cm	NO	c. 1899	370
S-2016-P-67	<i>Mujer con mantilla negra</i>	O/L -76 x 49 cm	SI	c. 1899	372
S-2016-P-68	<i>Mujer con velo negro</i>	O/L – 59 x 41 cm	SI	c. 1899	374
S-2016-P-69	<i>Retrato de Ricardo Beut Lluch</i>	O/L – 75 x 51,5 cm	SI	c. 1900	376
S-2016-P-70	<i>Retrato de Josefa Berzal Martín</i>	O/L – 75 x 51,5 cm	SI	c. 1900	378
S-2016-P-71	<i>Tocado de flores</i>	O/L – 44,5 x 33 cm	NO	c. 1900	380
S-2016-P-72	<i>Perfil de mujer</i>	O/T – 22 x 14 cm	SI	c. 1900	382
S-2016-P-73	<i>Rostro de mujer</i>	O/L – 30,5 x 20 cm	SI	c. 1900	384
S-2016-P-74	<i>Joven romántica</i>	O/L		c. 1900	386
S-2016-P-75	<i>Flores</i>	O/L – 56,5 x 83 cm	SI	c. 1900	388
S-2016-P-76	<i>Techo Ayora – La batalla de flores</i>	Fresco - Fotografía en A.L.B.	-	1900	390
S-2016-P-77	<i>Flores</i>	O/L – 41,5 x 30 cm	NO	c. 1902	392
S-2016-P-78	<i>Dos jarrones con flores</i>	O/L – 56 x 91 cm	SI	c. 1902	394
S-2016-P-79	<i>Pescadores</i>	O/L – 40 x 53 cm	SI	c. 1902	396
S-2016-P-80	<i>Mujer en la orilla del mar</i>	O/L – 44 x 32 cm	NO	c. 1902	398
S-2016-P-81	<i>Rostro de mujer</i>	O/L – 51 x 40 cm	SI	c. 1902	400

S-2016-P-82	<i>Anciana en la cuadra</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1902	402
S-2016-P-83	<i>Aguador</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1902	404
S-2016-P-84	<i>De camino al campo</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1902	406
S-2016-P-85	<i>Jardín con vistas al gallinero</i>	O/L – 70 x 50 cm	SI	c. 1903	408
S-2016-P-86	<i>Bosque</i>	O/T – 31,5 x 20 cm	NO	c. 1903	410
S-2016-P-87	<i>Jardín</i>	A/P - 15,5 x 23,5 cm	SI	c. 1903	412
S-2016-P-88	<i>La Alameda de Valencia</i>	O/L – 54 x 75 cm	SI	c. 1903	414
S-2016-P-89	<i>Corrales</i>	O/T – 14 x 24 cm	SI	c. 1903	416
S-2016-P-90	<i>Burrito con alforja y cántaros</i>	O/L - 57 x 39,9 cm	SI	c. 1903	418
S-2016-P-91	<i>Pórtico Iglesia Requena</i>	O/L – 81 x 55 cm	SI	c. 1904	420
S-2016-P-92	<i>A la salida de misa</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1904	422
S-2016-P-93	<i>La vendimia</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	1904	424
S-2016-P-94	<i>La vendimia</i>	O/L - 46 x 62 cm	SI	1904	426
S-2016-P-95	<i>Viñedos</i>	O/L - 57 x 96 cm	SI	c. 1904	428
S-2016-P-96	<i>Casa con emparrado</i>	O/L – 22 x 29 cm	SI	c. 1904	430
S-2016-P-97	<i>Porche emparrado</i>	O/L	-	c. 1904	432
S-2016-P-98	<i>Secado de la pasa</i>	O/L - 53,5 x 76 cm	SI	c. 1904	434
S-2016-P-99	<i>Burrito con alforja</i>	O/T - 10,8 x 17,2cm	SI	c. 1904	436
S-2016-P-100	<i>Retrato de la Sra. de la Mata-carnaval. E. P. de la M</i>	O/L – 165 x 96 cm	SI	1904	438
S-2016-P-136	<i>Retrato de la Sra. de la Mata</i>	-	-	1904	-
S-2016-P-137	<i>Retrato de la Srta. Flora Iglesias</i>	-	-	1904	-
S-2016-P-138	<i>Retrato de D. Mario de la Mata</i>	-	-	c. 1904	-
S-2016-P-140	<i>Retrato de D. Honorio de la Mata</i>	O/L – 127 x 106 cm	SI	c. 1904	-
S-2016-P-101	<i>Adornada con flores</i>	O/L-	SI	c. 1905	440

S-2016-P-102	<i>Retrato S.M. Alfonso XIII</i>	Fotografía en A.L.B.		1905	442
S-2016-P-103	<i>En la era</i>	O/L - 45,5 x 62,5 cm	SI	c. 1905	442
S-2016-P-104	<i>En la era</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1905	-
S-2016-P-105	<i>Rostro de mujer</i>	O/L – 41 x 34 cm	SI	c. 1905	444
S-2016-P-133	<i>Odalisca</i>	O/L -C.P.	SI	c. 1905	446
S-2016-P-106	<i>Autorretrato con flores</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1905	448
S-2016-P-107	<i>Descansando</i>	O/L	SI	c. 1907	450
S-2016-P-108	<i>Jardín a contraluz</i>	O/L – 52,5 x 76 cm	NO	c. 1907	452
S-2016-P-109	<i>El trasluz</i>	O/L – 53 x 82 cm	SI	c. 1907	454
S-2016-P-110	<i>Patio con pozo</i>	O/L – 50 x 62,5 cm	SI	c. 1907	456
S-2016-P-111	<i>Retrato de la Srta. Carmen Escudero</i>	O/L	SI	c. 1909	458
S-2016-P-112	<i>Autorretrato sonriente</i>	O/L – 47,5 x 61 cm	NO	c. 1910	460
S-2016-P-113	<i>Bodegón</i>	O/L - 76,5 x 45 cm	SI	c. 1910	462
S-2016-P-114	<i>Bodegón</i>	O/L – 70 X 100 cm	SI	c. 1910	464
S-2016-P-115	<i>Bodegón</i>	O/L – 50 x 65 cm	SI	c. 1910	466
S-2016-P-116	<i>Leyendo</i>	O/L – 54 x 77 cm	SI	c. 1910	468
S-2016-P-117	<i>Leyendo</i>	O/L	SI	c. 1910	470
S-2016-P-118	<i>Mujer tejiendo</i>	O/L – 48 x 44 cm	SI	c. 1910	472
S-2016-P-119	<i>Campo</i>	O/L - 68 x 85 cm	SI	c. 1910	474
S-2016-P-120	<i>Casa y Jardín</i>	O/L - 90 x 60 cm	SI	c. 1910	476
S-2016-P-121	<i>San Marcos de Venecia</i>	-	SI	c. 1912	478
S-2016-P-122	<i>Vistiéndose para el carnaval</i>	O/L – 167 x 96 cm	SI	c. 1912	480
S-2016-P-123	<i>Dama empolvada</i>	O/L – 30,5 x 19 cm	SI	c. 1912	482
S-2016-P-124	<i>Guitarrista valenciano</i>	Fotografía en A.L.B.	-	c. 1912	484
S-2016-P-125	<i>Casas</i>	O/T - 31,5 x 19,5 cm	SI	c. 1919	486
S-2016-P-126	<i>Casas con alero</i>	O/L - 33,5 x 23,5 cm	SI	c. 1919	488
S-2016-P-127	<i>Perfil de mujer</i>	O/L – 50 x 67 cm	SI	c. 1920	490
S-2016-P-128	<i>Parabán</i>	O/L – 198 x 240 cm (cinco paneles)	NO	c. 1920	492

Obra registrada en catálogo en proceso de autenticación					
S-2016-P-129	<i>Tapiz 1</i>	-	-		
S-2016-P-130	<i>Tapiz 2</i>	-	-		
S-2016-P-131	<i>Tapiz 3</i>	Fotografía en A.L.B.	-		
S-2016-P-132	<i>Tapiz 4</i>	Fotografía en A.L.B.	-		
S-2016-P-134	<i>La pelea</i>	-	-		-
S-2016-P-135	<i>Estudio de una cabeza</i>	-	-		-
S-2016-P-139	<i>Retrato Srta. F. J.</i>	O/L – 208 x 152 cm	SI		-
S-2016-P-141	<i>Retrato Excmo. Sr. D. J. R. G.</i>	O/L – 165 x 100 cm	SI		
S-2016-P-142	<i>El campo</i>	O/P – A.G.L.	SI		
S-2016-P-143	<i>Porche emparrado</i>	O/P – A.G.L.	SI		
S-2016-P-144	<i>Mujer con chal rojo</i>	O/T (paleta)	SI		



Capítulo 9

ARTES
DECORATIVAS

Capítulo 12. Artes decorativas

Recogemos, en esta sección, cinco platos de cerámica y el país de una pandereta, y que nos ofrecen una muestra de la apertura de Beut a otro tipo de soportes materiales.

Respecto a otro tipo de artes decorativas, somos conscientes de la importancia en número y en calidad en lo que se refiere al mundo de los abanicos, como nos consta por frecuentes menciones de sus contemporáneos y de los que han estudiado su figura. A pesar de nuestra búsqueda, no podemos aportar, todavía, ningún ejemplo concreto de dichos trabajos.



I. Pinazo Martínez, *Flores*.
Regalo a Julián Torres, amigo de Luis Beut (1899)

GITANA DE PERFIL

(S-2016-AD-1)

c. 1895

Óleo sobre cerámica, 43 cm de diámetro.

Firma en lado inferior izquierdo

Valencia, colección particular

Nos encontramos ante el plato de mayor tamaño, que se conserva, de la producción de Beut y en el que no sólo plasma magistralmente el perfil de una gitana – uno de sus temas recurrentes – sino que ha trabajado, con anterioridad, el soporte cerámico consiguiendo una textura y color semejantes a la madera.

Es una gitana joven que, aunque con mirada soslayada, refleja una gran personalidad. La joven recoge su pelo con un gran lazo azul que adorna con dos rosas naturales – una blanca y otra roja – que conservan toda su frescura. La viste con una blusa blanca de amplio volumen y la complementa con encajes y pañuelo de color anudado al cuello.

Beut firma la obra y la dedica a Julián Torres – del mismo modo que hace Pinazo con el suyo – con quien no sólo mantendrá una relación de parentesco, sino también de amistad.



L. Beut, S-2016-AD-1. *Gitana de perfil*
(Fuente: Silvaje).

MUJER

(S-2016-AD-2)

c. 1895

Óleo sobre cerámica, 40 cm de diámetro

Firma en lado inferior izquierdo

Valencia, colección particular

Utilizando tonalidades ocre para el fondo, vemos el perfil derecho de una mujer, joven, tranquila y con la mirada en el infinito que parece haber sido capturada en el momento en el que su mente estaba buscando una idea.

Se pelo recogido en un moño alto deja al descubierto gran parte de su cuello, sus orejas – adornadas con unos pequeños pendientes redondeados – y su rostro.

Por sus vestidos, en blanco y con matices en azul, reconocemos a una mujer que goza de cierta posición social.



L. Beut, S-2016-AD-2.
Mujer (Fuente: Silvaje).

GITANA

(S-2016-AD-3)

c. 1895

Óleo sobre cerámica, 40 cm de diámetro

Firma en lado inferior izquierdo

Valencia, colección particular

Pintada sobre fondo en ocres, aparece una gitana – la modelo de su famoso pastel *La Odalisca* – que con facciones relajadas casi parecer sonreír al espectador. Lleva la parte posterior de la cabeza cubierta por un pañuelo, que deja a la vista de todos su tupida y oscura melena.

A pesar de estar ataviada con largos pendientes que cuelgan de sus orejas y con un collar de monedas – y que se conserva en el Archivo Luis Beut – es una obra que está impregnada de sencillez y de una belleza tranquila que emana la modelo.



L. Beut, S-2016-AD-3.
Gitana (Fuente: Silvaje).

GITANA

(S-2016-AD-4)

c. 1895

Óleo sobre cuero y madera, 15 cm de diámetro

Firma en lado inferior izquierdo

Valencia, colección particular



L. Beut, S-2016-AD-4. *Gitana* (Fuente: Silvaje).

BODEGÓN

(S-2016-AD-5)

c. 1900

Óleo sobre cerámica, 40 cm de diámetro

Firma en lado superior derecho

Valencia, colección particular

A pesar de estar situado en el plano posterior de la composición, la mirada se desvía hacia una jarra de cerámica decorada con motivos florales en azul, blanco y verde. Junto a él, se adivina el cristal – perfectamente matizado – de un vaso que ha sido llenado previamente de vino.

Toda la composición descansa sobre varios tonos de marrón que se oscurecen conforme se apartan del centro y sobre la que aparecen naranjas, limones, uvas, nísperos y albaricoques, que con sus tonalidades aportan vitalidad a la obra a pesar de que se mantiene dentro de la gama de colores cálidos.



L. Beut, S-2016-AD-5.
Bodegón (Fuente: Silvaje).

BODEGÓN

(S-2014-AD-6)

c. 1900

Óleo sobre cerámica, 40 cm de diámetro

Firma en lado superior derecho

Valencia, colección particular

Con hortalizas y frutas conforma este bodegón presidido por la gravedad que aportan los reflejos y matices una jarra de metal, en tonos bronce, que se apoya sobre las diversas gamas de marrones empleadas en el fondo.

A su alderredor se sitúan pimientos rojos, tomates, granadas, calabazas e higos, sobre los que recae un haz de luz que desde el centro se va difuminando levemente hasta los bordes.



L. Beut, S-2016-AD-6
Bodegón (Fuente: Silvaje).

SECCIÓN ARTES DECORATIVAS
– Índice –

Nº CATÁLOGO	TÍTULO	SOPORTE Y MEDIDA	FIR MA	AÑO	PÁ GI NA
S-2016-AD-1	<i>Gitana de perfil</i>	Óleo sobre cerámica, 43 cm diámetro	SI	c. 1895	504
S-2016-AD-2	<i>Mujer</i>	Óleo sobre cerámica, 40 cm diámetro	SI	c. 1895	506
S-2016-AD-3	<i>Gitana</i>	Óleo sobre cerámica, 40 cm diámetro	SI	c. 1895	508
S-2016-AD-4	<i>Gitana</i>	Óleo sobre cuero y madera, 15 cm.	SI	c. 1895	510
S-2016-AD-5	<i>Bodegón</i>	Óleo sobre cerámica, 40 cm diámetro	SI	c. 1900	512
S-2016-AD-6	<i>Bodegón</i>	Óleo sobre cerámica, 40 cm diámetro	SI	c. 1900	514

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al presentar las conclusiones de nuestra tesis doctoral, queremos señalar los dos ámbitos fundamentales en los que hemos realizado nuestras principales aportaciones. En primer lugar, en el ámbito de la ética y la estética, hemos abordado la consideración que sobre el paisaje se realiza en la pintura valenciana del siglo XIX – sin descuidar la literatura y la poesía –, en la que la obra inédita de Luis Beut, constituye – una importante aportación a este acercamiento paisajístico. En segundo lugar, nuestra investigación – en el ámbito estético y artístico – conforma el primer estudio sistemático de la vida y de la obra del pintor Luis Beut Lluch (Valencia, 1873-1929).

En el **ámbito estético y artístico**, nuestra aportación es completamente original al poner de relieve la figura Beut – reconocido como uno de los mejores representantes de la escuela de Joaquín Agrasot – justo cuando nos encontramos cercanos al ciento cincuenta aniversario de su nacimiento, y al nonagésimo de su muerte. Esta realidad nos llena de satisfacción personal, pues no sólo hemos profundizado en un tema histórico y artístico, sino que nuestra investigación ha sido una contribución – con su biografía y catalogación – al patrimonio artístico valenciano.

Debido a los pocos y confusos datos que constaban sobre Beut, hemos acudido a diversos archivos históricos, institucionales y familiares en busca de aquellos documentos originales que pudiesen arrojar luz sobre este particular; y, desde esa perspectiva, elaborar posteriormente unas líneas maestras que permitiesen enfocar nuestra investigación. Por otro lado, no sólo dificultaba lograr nuestro cometido la distancia temporal, sino que acontecimientos históricos como la Guerra Civil o la devastadora riada de 1957, habían destruido determinantes documentos históricos, tanto de la persona de Beut, como los referentes a las principales instituciones valencianas con las que estuvo vinculado. A pesar de ello, el archivo familiar – que tampoco había sido catalogado – se abrió como una posibilidad inexplorada en la que nos aventuramos sin saber cuál iba a ser el resultado de nuestras investigaciones. Sin embargo, en determinados momentos descubrimos cajas con documentos académicos que ni

siquiera en *San Carlos* se conservaban y que no eran conocidos por los descendientes de Beut y que, como cápsulas del tiempo, esperaban ser descubiertos por las nuevas generaciones. La casualidad y la intuición fueron los mejores aliados en los inicios de nuestra investigación. Sobre la figura del pintor Beut, fuimos trazando su recorrido vital teniendo en cuenta las exposiciones pictóricas y reconocimientos que iba logrando y cuya fechación nos proponía un orden lógico a nivel biográfico. Estas primeras líneas que fuimos estableciendo son todavía evidentes en la estructura de esta tesis pues, los capítulos 2, 3 y 4, se desarrollan bajo el título de sus obras y según las fechas en que fueron expuestas.

Durante varios años hemos ido recopilando información técnica y gráfica sobre las obras que íbamos conociendo hasta lograr un catálogo formado por 185 obras, divididas en: 35 dibujos, 144 pinturas y 6 objetos de artes decorativas. Y mientras que reconocemos la dificultad para obtener estos datos, somos conscientes de que con ello hemos abierto las puertas a una catalogación futura que va a llevarnos a estudiar ámbitos tanto nacionales como internacionales; en un intento de reconstruir los pasos que siguieron algunas de sus obras incluidas en colecciones artísticas de prestigio, como la de don Mario de la Mata, o el destino final de las obras mediadas por marchantes como Goupil, Boran, Reitlinger, Pinelo o la familia Macarrón.

Esta tarea de recuperación y de puesta en valor de Beut que hemos llevado a cabo, coincide temporalmente con una nueva sensibilidad en Valencia sobre el significado de los artistas de este periodo histórico; pues, como hemos visto en los últimos diez años, se han estado publicando artículos y realizando exposiciones sobre algunos artistas que habían corrido la misma suerte de olvido que Beut. Este sería el caso de iniciativas apoyadas – entre otros – por el Mubag, el Ayuntamiento de Valencia o el Museo de Bellas Artes de Valencia, sobre pintores como Pinazo, Cortina Farinós o Fillol.

En el ámbito estético, aunque nuestro mérito haya sido recuperar y poner en valor la obra pictórica de un artista costumbrista valenciano de finales del siglo XIX, nuestro principal interés ha sido mostrar las implicaciones sociales y éticas que entrañaba el tratamiento del paisaje en la pintura costumbrista, sobre todo regional.

La biografía de Beut enraíza al artista en la realidad social y cultural de la Valencia de finales del siglo XIX, en donde recibe la formación artística en la notable *Academia de San Carlos* o en el estudio de Joaquín Agrasot. El esplendor que las Bellas Artes experimentan en Valencia a finales de este siglo, lo convierten en un nuevo *siglo de oro*; o en lo que algunos denominan la *Renaixença valenciana*, y que engloba destacados nombres tanto del ámbito literario como plástico; generando, con ello, una paradoja, pues deberemos combinar la sensación de pérdida de identidad nacional, con el reconocimiento internacional sobre los pintores y literatos españoles, como Sorolla o Blasco Ibáñez.

Será durante este siglo inestable en lo político, cuando el empuje de la industrialización condujo a muchos ciudadanos a agruparse para mejorar la situación social y económica de sus ciudades. Valencia experimenta un resurgir cultural en mitad de un contexto bastante decadente en lo oficial y de mucho analfabetismo y pobreza en sus calles. En el siglo XVIII se había creado la *Sociedad Económica de Amigos del País* y, ahora, en el XIX, se crea la *Sociedad Valenciana de Agricultura* (1859), la *Escuela de Artesanos de Valencia* (1868), el *Ateneo-Casino Obrero* (1876), el *Ateneo Mercantil* (1879), la *Liga contra la ignorancia* (1880) o el *Círculo de Bellas Artes* (1893). Por otro lado, como hemos visto, es también un siglo de pintores de la importancia de Antonio Cortina Farinós, Antonio Muñoz Degraín, Joaquín Agrasot y Juan, Manuel Benedito Vives, José Benlliure Gil, Francisco Domingo Marqués, Bartolomé Mongrell, Antonio Fillol Granell, Ignacio Pinazo Camarlench e hijos, Emilio Sala, Joaquín Sorolla Bastida, Ramón Stolz, Ricardo Verde y un largo etcétera. Casi todos comenzaron su formación en la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* de Valencia.

Pero, esta sensación de desamparo que acompaña a estas generaciones, y que hemos querido remarcar en el capítulo primero, seguirá durante todo un siglo que también está repleto de guerras fratricidas, monarcas incapaces y grandes mermas económicas en un país que ha dejado de ser un imperio. Por ello, llama profundamente la atención que – dentro del interés institucional – se buscara generar una nueva imagen nacional en la que encontraran acomodo las nuevas generaciones; provocando el desarrollo de un discurso sobre héroes y

gestas nacionales de todas las épocas y condiciones.

Sin embargo, para los pintores del último tercio del siglo XIX, lo llamativo del momento es la identificación que – a nivel europeo – se tiene sobre temáticas artísticas, como el paisaje, y las afinidades formales que devendrán en el surgimiento de diferentes escuelas, como los luministas o los impresionistas. El incipiente desarrollo de las comunicaciones no resultó óbice para que se conocieran y discutieran las nuevas vanguardias artísticas, en las que España no estuvo ni desconectada ni mal representada, a pesar de las dificultades.

El análisis que hemos realizado sobre el paisaje y su concreción en el paisaje costumbrista – capítulos quinto y sexto – constituye una aportación interesante en el **ámbito de la ética y de la estética**, pues al delimitar genéricamente el concepto de paisaje somos capaces de identificar los signos particulares que manifiestan Luis Beut o sus contemporáneos.

La subjetividad del paisaje ha necesitado de siglos para que surgiera su concepto y su valoración, pero desde el Renacimiento esa mirada comienza a educarse hasta que llegada la Modernidad el hombre ha configurado su capacidad de mirar y es capaz de distinguir previamente entre naturaleza y paisaje. Partiendo de un factor ajeno a la naturaleza – la mirada – el “sentimiento de la naturaleza” se transforma; pero previamente han tenido que sustraerse del significado determinadas connotaciones para que el hombre dejase de mirar a la naturaleza con la idea de carga, de impuesto, de esfuerzo cotidiano y de inseguridad continua. Con la edad Moderna – que encuentra en Goya su mejor aliado y representante – se inicia una recuperación del paisaje, debido a el hombre, encuentra más entendible el paisaje – por enraizarse en lo natural – que los asuntos de filosofía, de historia o de técnica artística que estaban fomentando otras temáticas. En estos cambios sustanciales no podremos olvidar las características históricas que más que su contexto han sido su condición de posibilidad, hasta lograr “un paisaje autónomo que no es ancila de otras narraciones o historias” (MADERUELO, 2005, p. 14).

Las perspectivas que los miembros de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* o la que desde el ámbito de la literatura

han aportado prestigiosos escritores nos concede una visión global tanto del pensamiento como de la estética de finales del siglo XIX. Y en este sentido, reconocen el acierto de Ruskin al señalar que la labor del artista debía conjugar dos tareas “ver y sentir” (GARCÍA MELERO, p. 145), tomando la misma postura entre naturaleza y paisaje que desarrollan estos mismos académicos en su pensamiento.

Y así, desde Carlos de Haes los pintores españoles comienzan a captar apuntes del paisaje al aire libre, aunque algunos consideran que la elaboración de la obra debe llevarse a cabo en el estudio. Y, a pesar de la búsqueda de realismo en la plasmación pictórica, recordará MADRAZO (p. 300), que es “preciso considerar y mirar el mundo exterior con los ojos del alma”. Además, otros pintores como Domínguez sostienen el acento en aquello que de personal aporta el artista como fruto de la contemplación de la naturaleza; como un fenómeno de adaptación por el que lo natural se une con lo personal y luego se plasma en el lienzo.

MENÉNDEZ no habla de una mirada parcial y aislada, ni tampoco de una mirada comparativa, sino de la “mirada total” (1907, p.13), que surgiendo de lo particular conduce a lo general, en la que el intelecto y el sentimiento acaban adaptando la naturaleza del mundo físico. Pero, en cuestiones de mirada, Sorolla distingue perfectamente entre copiar e interpretar cuando afirma que las cualidades del pintor son el temperamento, unos ojos educados para la visión y capacidad de sugestión en el alma (SOROLLA, 1924, p. 16). Además, en la pintura valenciana, el paisaje encuentra poderosos representantes pues – al estilo de Pinazo, Sorolla, Agrasot o Beut – los pintores buscan una observación profunda y constante de la naturaleza, casi mediante el afianzamiento de una amistad con ella. Testimonio de ello era verles por las fiestas, las calles y los mercados, con sus caballetes y sus cajas de pintura. En este sentido, es muy importante reconocer que la tipología de la naturaleza y del pintor acaban determinado profundamente la creación paisajística, pero, a diferencia de regiones más áridas o menos elocuentes, Valencia “por su situación topográfica, lo pide y lo necesita” (ÍDEM).

La intrahistoria o el paisanaje de Unamuno, el simbolismo y el paisaje con alma de Machado, el paisaje como el medio convertido en

circunstancia de Ortega, el temperamento en Blasco Ibáñez, y otros más, acaban mostrando el camino recorrido por el que los pintores costumbristas valencianos configuraban en la naturaleza su concepto de paisaje; y, luego, se abrazaban a él, porque – en Valencia – la vida de sus gentes siempre estuvo muy unida a la huerta, las vides y los campos, los jardines y los patios y, cómo no, al mar. Por ello, y a consecuencia de la formación en Roma o París de muchas de sus grandes figuras, acaban convirtiéndose en pintores cosmopolitas pues, aunque sus temas acaben reflejando costumbrismos regionales, sus técnicas están al más alto nivel y contemporaneidad de Europa. Así veremos sus paisajes realistas pintados *au plein air*, sus claroscuros de influencia de los *macchiaioli* italianos y el luminismo propio del Levante mediterráneo.

Nuestra aportación ha sido mostrar cómo se materializan en la sociedad y en la cultura las diferentes ideas que sobre la naturaleza y la vida tienen los individuos y sus artistas. En el caso pictórico, es mediante el ejercicio del genio y de la creatividad, el modo en que se desarrolla la influencia de un pintor en la sociedad. En los testimonios literarios – algo muy inusual entre los pintores, más acostumbrados a las cuestiones plásticas – son de un gran valor histórico, pero de una gran profundidad y valor filosófico y ético. Por otro lado, no podemos olvidar que las artes no son compartimentos estancos, sino que entre ellas están relacionadas. Por ello, ver la unión ideológica entre pintura y literatura nos concede una visión amplia e interesante. Los discursos que los nombrados nuevos académicos de *San Fernando*, estaban obligados a pronunciar en la sesión pública de investidura son un testimonio exquisito, y no suficientemente valorado, del pensamiento y del sentimiento de una generación de intelectuales muy preocupados por España y por los españoles.

En conclusión, queda demostrada la existencia del concepto de paisaje, en Valencia, al comparar la su realidad ochocentista con los requisitos propuestos por BERQUE (1997), pues – no sólo han existido y se han usado términos para referirse al concepto del paisaje – sino que, ha contado con términos propios en dos idiomas: español y valenciano. Por otro lado, es más que evidente el compromiso arquitectónico en las construcción de jardines y de villas de recreo totalmente vinculadas en su origen al disfrute del paisaje. En este

mismo sentido, como hemos visto en nuestro desarrollo, tanto la literatura como la poesía han escrito sobre estos temas y lo han hecho con gran plasticidad. Y dando todavía un paso más allá, no podremos olvidar que en Valencia la cultura ha sido conformada por las relaciones y devenires históricos entre las varias culturas que la han enriquecido con su peculiaridad étnica e histórica, configurándola de un modo especial sobre otras particularidades regionales. En este mismo sentido, afirmamos en cuanto a la pintura costumbrista valenciana de finales del siglo XIX, que posee sus raigambres en una cultura fuertemente paisajística, y que, desde siglos anteriores, ha mostrado esa presencia del concepto del paisaje en su pintura – y también literatura – como hemos visto en el desarrollo de nuestros planteamientos.

PERSPECTIVAS FUTURAS

Los frutos de esta investigación, no quedan limitados a las letras de esta tesis doctoral, sino que se abren a inminentes indagaciones sobre la vida y la obra de Beut. Y que, a diferencia de lo que ocurrió en el inicio de nuestra investigación, parte de una gran cantidad de datos y vías abiertas para el estudio, posibilitando la priorización de unos enfoques sobre otros. Además, la aparición de nuevas obras permitirá corroborar como certeras las intuiciones que sostenemos, al tiempo que nuevos enfoques enriquecerán las perspectivas ya apuntadas.

En el ámbito de la ciudadanía, seguiremos estableciendo las relaciones y aportaciones que entre los grupos de amigos y de colegas se fueron desarrollando a finales del siglo XIX; analizando cómo buscaban enriquecerse mediante el conocimiento de las nuevas tendencias. En este sentido, deberemos valorar las pistas que pueda encerrar la correspondencia mantenida entre Beut, Sigüenza, Anglada Camarasa y, posiblemente, Pinazo. En esta tarea, también nos acercaremos a la mediación de los marchantes, pues las obras de Beut son conocidas en Inglaterra y en América, tanto en EE.UU., como en los países de América del sur.

Otro campo que deberá ser puesto en valor, más allá de la

valoración museística, será descubrir y profundizar en las ideas y las aportaciones que estos pintores legaron a la sociedad del momento y a las generaciones posteriores; un legado, más allá de la cuestión patrimonial, y que repercute en lo social y los valores cívicos todavía escondidos entre sus pinceladas. Por ejemplo, podría tenerse en consideración una perspectiva ecológica desde esta visión del paisaje.

Los descubrimientos y revalorización de estas perspectivas paisajísticas, deben proponer una nueva educación de la mirada en la conformación de una sociedad que por su multiculturalidad y la repercusión que pueden alcanzar sus actos está, no sólo llamada, sino obligada, a ser más ética y hospitalaria. Por otro lado, esta eticidad puede ser entendida dentro de la idea del imperativo kantiano; sobre todo, cuando hemos sido capaces de mirar al mundo natural con una mirada que lo ha transformado en paisaje. En el arte pictórico, el paisaje iguala a todos los que lo contemplan, pues no se necesita conocimientos específicos de historia o de filosofía para comprender su contenido; por ese motivo, podemos servirnos del poder evocador y transformador que el arte pone en nuestras manos, para proponer unos valores éticos que nos afiancen en nuestro empeño de construir una sociedad mejor y más justa.

“Los naranjos, cubiertos desde el tronco a la cima de blancas florecillas con la nitidez del marfil, parecían árboles de cristal hilado: recordaban [...] esos fantásticos paisajes nevados que tiemblan en la esfera de los pisapapeles. Las ondas de perfume, sin cesar renovadas, extendíanse por el infinito con misterioso estremecimiento, transfigurando el paisaje, dándole una atmósfera sobrenatural, evocando la imagen de un mundo mejor; de un astro lejano donde los hombres se alimentasen con perfumes y vivieran en eterna poesía. Todo esto transfigurado por aquel ambiente de gabinete de amor iluminado por un inmenso fanal de nácar. Los crujidos secos de las ramas sonaban en el profundo silencio como besos; el murmullo del río le parecía [...] el eco lejano de una de esas conversaciones sostenidas con voz desfallecida, susurrando junto al oído palabras temblorosas de pasión. En los cañaverales cantaba un ruiseñor débilmente como anonadado por la belleza de la noche (BLASCO IBÁÑEZ, 1977a, p.140).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, M. (1925). La crítica de arte. *Alfar*, 51, pp. 8-22.
- ABRIL, M. (1935). *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ABRIL, M. ET AL. (1925). Manifiesto. *Alfar*, 51, p. 2.
- AGRAMUNT, F. (1999). *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX* (Vol. I). Valencia: Albatros.
- AGUILERA, V. (1982). *Ignacio Pinazo*. Valencia: Vicent García.
- ALBA, E. y GIL, R. (2009). El conflicto del espíritu decimonónico: el paisaje comprometido, el retrato, el costumbrismo y el anhelado pasado. En Jorge Hermsilla (coord.), *La ciudad de Valencia. Geografía y arte* (pp. 380-386). Valencia: Universitat de València.
- ALCAHALÍ, BARÓN DE (1897). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta Doménech.
- ALDANA, S. (1970). *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- ARIAS, E. (2003). Miscelánea de pintura decimonónica. *Archivo Español de Arte*, LVVXI, pp. 407-418.
- AA.VV. (2009). *Almanaque 2009*. Valencia: Imprenta Romeu.
- AZCÁRRAGA, A. (1999). *Arte y artistas valencianos* (2ª ed.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- AZORÍN (1909). *España. Hombres y paisajes*. Madrid: F. Beltrán.
- AZORÍN (1917). *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid:

Renacimiento.

AZORÍN (1997). *La voluntad*. Madrid: Cátedra.

AZORÍN (1998). *Obras escogidas* (Vol. 2). Madrid: Espasa-Calpe.

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA (2009). *Valencia y su exposición*. Valencia: Autor.

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. *Feria de julio*, [en línea]. Valencia: Autor. Disponible en: <http://goo.gl/HRd8Gi> [2016, 15 de julio].

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. *Palacete y Jardín de Ayora*, [en línea]. Valencia: Autor. Disponible en: <http://goo.gl/biv2yW> [2016, 15 de julio].

BACON, F. (1974). *Ensayos*. Madrid: Aguilar.

BACON, F. (2006). *El espíritu del lugar: jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada Editores.

BAUDELAIRE, CH. (2000). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.

BENÍTEZ, R. (2003). *La paleta machadiana en Campos de Castilla*, [en línea]. Disponible en: <http://goo.gl/cEv32n> [2016, 20 de mayo].

BENJAMIN, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

BERKELEY, G. (1990). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Madrid: Gredos.

BERQUE, A. (1997). En el origen del paisaje. *Revista de Occidente*, 189, pp. 7-21.

BERQUE, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BESSE, J. (2010). *La sombra de las cosas. Sobre el paisaje y geografía*.

Madrid: Biblioteca Nueva.

BLASCO, V. (1904). *Alma valenciana. Alma española*, año II, 11, pp. 10-12).

BLASCO, V. (1976). *Cañas y barro*. Barcelona: Plaza y Janés.

BLASCO, V. (1977a). *Entre naranjos*. Barcelona: Plaza y Janés.

BLASCO, V. (1977b). *La barraca*. Barcelona: Plaza y Janés.

BLASCO, V. (1977c). *Mare Nostrum*. Barcelona: Plaza y Janés.

BLASCO, V. (1978). *Flor de Mayo*. Barcelona: Plaza y Janés.

BLASCO, V. (2012). *La barraca*. Madrid: Alianza.

BURKE, E. (2014). *De lo sublime y de lo bello* (2ª ed.). Madrid: Alianza.

BURCKHARDT, J. (1982). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf.

CALDERA, E. (1996). La vocación costumbrista de los románticos. En *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico* (pp. 45-52). Roma: Bulzoni.

CALVO, F. (1983). Aureliano de Beruete y la cultura artística de la Restauración. *Aureliano de Beruete, 1845-1912* (pp. 32-37). Madrid: Fundación Caja de Pensiones.

CALVO, F. (1993). Concepto e historia de la pintura de paisaje. En AA.VV., *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea.

CASSIRER, E. (1945). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

CERNUDA, L. (1975). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

- CHATEUABRIAND, F. R. DE (1995). *Lettre sur le paysage en peinture*. La Rochelle: Rumeur des Ages.
- COLEGIO DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA (Valencia) (1965). *Estatutos y Reglamento: Aprobados en Junta General de 4 de agosto de 1902*. Valencia: Autor.
- CRESPO, F. (1996). El costumbrismo exótico de Mariano Fortuny. *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- CSEJTEI, D. (1999). La filosofía del paisaje en los ensayos de Unamuno. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 34-35, pp.149-160.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1998). Azorín y la España del 98. En A. Diez Mediavilla, *Azorín: Fin de siglos (1898-1998)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Aguacilara.
- DOMÉNECH, R. (1924). Discurso. En R.A.B.A.S.F., *Discursos leídos en la recepción pública de D. Rafael Doménech Gallissà el 30 de noviembre de 1924* (pp. 7-40). Madrid: Ángel Alcoy.
- DOMÍNGUEZ, M. (1900). La pintura impresionista. En R.A.B.A.S.F., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Manuel Domínguez el día 4 de noviembre de 1900* (pp. 7-26). Madrid: Viuda e hijos de M. Tello.
- ENCINA, J. DE LA (1971). *Retablo de la pintura moderna. De Goya a Manet*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GARCÍA MELERO, J. E. (2012). Los estetas y los primeros críticos de arte. En A. Urquizar y J. E. García, *La construcción historiográfica del arte* (pp. 131-156). Madrid: Ramón Areces.
- GARÍN, F. Y TOMÁS, F. (1998). Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad. *Sorolla y la Hispanic Society* (pp. 33-76). Madrid: Museo Thyssen.

- GASCÓ, E. (1957). *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. Agitador, aventurero y novelista*. Madrid: Aguado.
- GATO, N. (1872). *De la pintura de paisaje en nuestros días*, [en línea]. Madrid: R.A.B.A.S.F. Disponible en: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Gato_de_Lema_Nicolas_1872.pdf [2016, 15 de agosto].
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1999). Paisaje. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II, 34-35, pp. 95-102.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1974). *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza.
- GRACIA, C. (1979). El cuadro de historia en el último tercio del siglo XIX. Un ejemplo: las oposiciones a pensionado en Roma convocadas por la Diputación de Valencia en 1876. En *Saitabi*, 29, pp. 189-201.
- GUTIÉRREZ, J. (2008). Cervantes y “El Quijote” en las exposiciones de Bellas Artes. *Anales de la Historia del Arte*, volumen extraordinario, pp. 455-474.
- HAES, C. DE (1860). *De la pintura de paisaje antigua y moderna*, [en línea]. Madrid: R.A.B.A.S.F. Disponible en: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Haes_Carlos%20de-1872.pdf [2016, 15 de agosto].
- HERNÁNDEZ, L. (2003). *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919). Exposición antológica*. Valencia: Autoridad Portuaria.
- HERNANDO, J. (1987). *Las Bellas Artes y la revolución de 1868*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- HERRERO, S. (1964). La Gitana. En G. Correa, *Los españoles pintados por sí mismos. Costumbristas españoles*, Vol. I, p. 1155. Madrid: Aguilar.
- HUMBOLDT, A. (1961). *Cuadros de la naturaleza*. Barcelona: Iberia.

- KANT, I. (2005). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- KANT, I. (2012). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (2ª reimpresión). Madrid: Alianza.
- LABASTIDA, H. (1994). *Las Constituciones españolas*. México: Instituto Nacional de Administración Pública.
- LAÍN, P. (1967). *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LÁZARO, L.M. (1983). La Liga contra la ignorancia: burguesía y educación en la Valencia de 1880, *Historia de la Educación* (Vol. II), pp. 337-344.
- LEÓN, V. (2002). Antonio Machado. Notas sobre un sueño: el poema XLII de “Galerías”. *Abel Martín. Revista de Estudios sobre Antonio Machado*, [en línea]. Disponible en: <http://www.abelmartin.com/critica/leon.html> [2016, 10 de junio].
- LLOPIS, C. (2004). *Antonio Cortina Farinós. Pintor. 1841-1890*. Valencia: Autora.
- LLORENTE, T. (1889). *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Valencia* (Vol. II). Barcelona: Daniel Cortezo y Compañía.
- LÓPEZ-CHAVARRI, E. (1978). Crítica de Arte. *LAS PROVINCIAS*, p. VII.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (comp.) (2008). *Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Madrid: Fundación Mapfre.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (2009). Valor, significado e identidad del campo y de los paisajes españoles según Unamuno. *Boletín de la AGE*, 51, pp. 127-152.
- LLORENTE, T. (1889). *Valencia. Sus monumentos y arte. Su naturaleza*

e historia. Valencia.

MACHADO, A. (1993). Tarde. En Arturo Ramoneda, *Antología de la literatura española del siglo XX* (p. 169). Madrid: Sociedad General Española de Librería.

MACHADO, A. (1999). *Mairena* (Vol. I). Madrid: Cátedra.

MACHADO, A. (2003a). *Antología poética*. Madrid: Edaf.

MACHADO, A. (2003b). *Proverbios y Cantares*. Madrid: El País.

MADERUELO, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

MADRAZO, F. DE (1860). *Discurso* [en línea]. Madrid: R.A.B.A.S.F. Disponible en: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Haes_Carlos%20de1872.pdf [2016, 15 de agosto].

MARTÍ, J. (1978). *Crónica del Ateneo Mercantil*. Valencia: Ateneo Mercantil.

MARTÍNEZ COLOMER, V. (1810). *Sucesos de Valencia desde el día 23 de mayo hasta el 28 de junio de 1808*. Valencia: Imprenta de Salvador Faulí.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1997). Ortega y Gasset y la Geografía. *Ería*, 43, pp. 169-189.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1998a). *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid: Caja Madrid.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1998b). Imágenes del Paisaje en la generación del 98. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 46, XIII, pp. 197-218.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- MENÉNDEZ, L. (1907). Discurso. En R.A.B.A.S.F., *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Luis Menéndez y Pidal* (pp. 5-23). Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- MERLEAU-PONTY, M. (1987). *Phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard..
- MUÑOZ DEGRAIN, A. (1899). Discurso. En R.A.B.A.S.F., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Antonio Muñoz Degrain el día 19 de febrero de 1899* (pp. 7-10). Madrid: Viuda e hijos de M. Tello.
- MONTOLIU, M. DE (1962). *La Renaixença i els Jocs Florals: Verdaguer*. Barcelona: Alpha.
- MONTOLIU, V. (1995). Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: un proyecto para Valencia. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45, pp. 289-314.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (M.N.R.S.) (1995). *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, [en línea]. Madrid: M.N.R.S. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/sociedad-artistas-ibericos-arteespanol-1925> [2014, 6 de abril].
- MUSEO THYSSEN-BORNEMIZSA (2008). *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*. Madrid: Autor.
- OJUEL, M. (2013). *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*. Tesis doctoral, Historia del Arte, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- OROZCO, E. (1974). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Ediciones del Centro.

- ORTEGA Y GASSET, J. (1965). *Obras completas* (Vol. 8). Madrid: Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1973). *La redención de las provincias*. Madrid: Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1981). *Ensayos sobre la generación del 98*. Madrid: Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983). *Obras completas* (Vol. 1). Madrid: Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1986). *El tema de nuestro tiempo* (16ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1987). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2008). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PALMAROLI, V. (1872). Discurso. En R.A.B.A.S.F., *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Vicente Palmaroli y González* (pp. 7-26). Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo.
- PANTORBA, B. (1943). *El paisaje y los paisajistas españoles, ensayo de historia y crítica*. Madrid: A. Carmona.
- PANTORBA, B. (1970). *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid: Autor.
- PELLETER, S. (2012). Quand les artistes peignaient l'Histoire de l'Espagne. *Anexo a Calanda* [en línea], N° 7. Disponible en: mecd.gob.es/francia/dms/consejerias-exteriores/francia/publicaciones/publicaciones/pintoreschistoria.pdf [2016, 15 de julio].
- PENA, Mª. C. (1982). *Pintura del paisaje e ideología. La generación*

del 98. Madrid: Taurus.

- PERESAN, A. y ISIDORO, A. (2010). Luminismo levantino español, lazo de unión entre dos siglos. En VIII *Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música* (comp.) (pp. 217-231). Buenos Aires: UBA.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1906). *Memoranda*. Madrid: Perlado, Páez y compañía.
- PÉREZ ROJAS, J. (1993). Un periodo de esplendor: la pintura valenciana entre 1880 y 1918. *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918* (pp. 163-173). Madrid: Ministerio de Cultura.
- PLÁ, C. (1924). Discurso. En R.A.B.A.S.F., *Discurso leído por el Ilustrísimo Sr. D. Cecilio Plá en el acto de su recepción pública* (pp. 7-12). Madrid: Mateu.
- PONS, A. y SERNA, J. (1992). De la seda a la renta. La actitud inversora de un burgués valenciano: Gaspar Dotres Gelabert. *Historia Contemporánea*, 8, pp. 75-106.
- PONS-SOROLLA, B. (2001). *Joaquín Sorolla: vida y obra*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* (24ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- REINA, A. (1996). El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX. En *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico* (pp. 265-274). Roma: Bulzoni.
- REY, M. DEL (2002). *Alqueries. Paisatge i arquitectura en l'horta*. València: Consell Valencià de Cultura.
- ROMERO, M. (1958). *Paisaje y literatura de España. Antología de los escritores del 98*. Madrid: Tecnos.

- RUIZ MANJÓN, O. (1993). Educación y paisaje en la España de comienzos del siglo XX. En Constancio Bernaldo de Quirós, *Sierra Nevada*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- SÁNCHEZ, M. (2009). *La industria valenciana en torno a la Exposición Regional de 1909*. Tesis doctoral, Proyectos de Ingeniería e Información, Universidad Politécnica, Valencia.
- SANCHIS, M. (1978). *El sector progressista de la Renaixença valenciana*. València: Universitat de València.
- SEELEMAN, R. (1936). The Treatment of Landscape in the Novelists of the Generation of 1898. *Hispanic Review*.
- SIMMEL, G. (1986). *El Individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- SILVELA, F. (1904). Discurso. En R.A.B.A.S.F., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco de Silvela y de le Vielleuze el día 20 de noviembre de 1904* (pp. 10-43). Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- SOBEJANO, G. (1976). La verdad en la poesía de Antonio Machado: de la rima al proverbio. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 4, núm. 1, pp. 47-73. Manhattan: Kansas State University.
- SOLAZ, A. (2011). “*Cosas particulares, usos y costumbres de la ciudad de Valencia (1800-1873)*” *Dietario de Pau Carsí i Gil*. Valencia: Societat Bibliogràfica Valenciana ‘Jerònima Galés’.
- SOROLLA, J. (1924). Discurso. En R.A.B.A.S.F., *Homenaje a la gloriosa memoria del Excmo. Sr. D. Joaquín Sorolla*. (pp. 9-20). Madrid: Mateu.
- TEMPLE, A. (1909). *Modern Spanish Painting*. London: Arnold Fairbairns & Company Limited.

- TOMÁS, F. (2000). *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona: Anthropos.
- TRÉNOR, T. (1912). *Memoria de la exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*. Valencia: Tipografía moderna.
- TURRI, E. (1983). *Antropologia del paesaggio*. Milano: Edizioni di Comunità.
- TURRI, E. (2002). *La conoscenza del territorio: metodologia per um'analises toricogeografica*. Venezia: Marsilio.
- UNAMUNO, M. (1952). *De mi país*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- UNAMUNO, M. (1961). *Poemas de los pueblos de España*. Madrid: Anaya.
- UNAMUNO, M. (1969). *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- UNAMUNO, M. (1976). *En torno a las artes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- UNAMUNO, M. (1979). *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza.
- UNAMUNO, M. (1988). *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Alianza.
- VALLE INCLÁN, R. (1952). Sonata de otoño. *Obras completas* (Vol. II), pp. 139-140. Madrid: Plenitud.
- VELAYOS, C. (coord.) (2014). Ética y política del paisaje. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 53.
- VERÍSSIMO, A. (2013). Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada?. *Revista de Filosofia moderna e contemporânea*, 2, pp. 7-27.
- WHITE, H. (1975). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- WOLFF, L. (2006). *Little Brown Brother: How the United States purchased and pacified the Philippine Islands at the century's turn*. UU.EE.: History Book Club.
- YNDURÁIN, D. (1968). Tres símbolos en la poesía de Machado. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223, pp. 117-149.
- ZOIDO, F. (2012). El paisaje: un concepto útil para relacionar estética, ética y política. *Scripta nova*, XVI, n. 407.

ANEXO I

**ÍNDICE GENERAL
DE LA
CATALOGACIÓN DE LA OBRA
DE
LUIS BEUT Y LLUCH (1873-1929)**

ÍNDICE GENERAL DE LA CATALOGACIÓN

Nº CATÁLOGO	TÍTULO	SOPORTE Y MEDIDA	FIR MA	AÑO	PÁ GI NA
SECCIÓN DIBUJO					
S-2016-D-1	<i>Asiria, Babilonia, persas y árabes</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	166
S-2016-D-2	<i>Persia, Media, Troya y Grecia</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	170
S-2016-D-3	<i>Grecia y Roma</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	172
S-2016-D-4	<i>Roma</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	176
S-2016-D-5	<i>Romanos, Galos, Germanos y Bizantinos</i>	Ti/P - 24,5 x 32,5 cm	NO	c. 1888	178
S-2016-D-6	<i>Esclavo desnudo</i>	C/P – 59 x 38 cm	NO	c. 1889	180
S-2016-D-7	<i>Angelitos vendimiadores</i>	C/P - 56 x 40 cm	NO	c. 1889	180
S-2016-D-8	<i>Mujer ordeñando a cabra</i>	C/P – 27 x 44 cm	SI	c. 1889	182
S-2016-D-9	<i>Cirialot del Corpus Christi</i>	C/P – 44 x 26 cm	SI	c. 1890	184
S-2016-D-10	<i>Niños jugando con un caballo</i>	C/P - 33 x 44 cm	SI	c. 1890	186
S-2016-D-11	<i>Mujer con hombro derecho al descubierto</i>	Pastel/P	SI	c. 1891	188
S-2016-D-12	<i>Mujer con hombro izquierdo al descubierto</i>	Pastel/P	SI	c. 1891	190
S-2016-D-13	<i>Con las manos en la cabeza</i>	Pastel/P	SI	c. 1892	192
S-2016-D-14	<i>El espía</i>	La/A/Tela – 30 x 32 cm	SI	c. 1892	194

S-2016-D-15	<i>Pórtico con mujeres y militares</i>	La/A/Tela – 27 x 45 cm	SI	c. 1892	198
S-2016-D-16	<i>Militares y costura</i>	La/Tela	NO	c. 1892	200
S-2016-D-17	<i>Más difícil todavía</i>	La/Tela – 27,5 x 19,5 cm	NO	c. 1892	202
S-2016-D-18	<i>Mosqueteros a caballo</i>	La/Tela -27 x 19,5 cm	NO	c. 1892	204
S-2016-D-19	<i>Mosqueteros</i>	La/Tela – 18,5 x 24 cm	SI	c. 1892	206
S-2016-D-20	<i>Labradores</i>	La/Tela – 18,5 x 24 cm	SI	c. 1892	208
S-2016-D-21	<i>Ocupando la tarde</i>	La/Tela	NO	c. 1892	210
S-2016-D-22	<i>Recepción en palacio</i>	La/Tela – 27,5 x 19,5 cm	NO	c. 1892	212
S-2016-D-23	<i>Odalisca</i>	Pastel	SI	1895	214
S-2016-D-24	<i>Niño</i>	L/P – 31 x 41 cm	SI	c. 1900	216
S-2016-D-25	<i>Vendimiador y Valencianas (Boceto)</i>	La/P	NO	c. 1902	218
S-2016-D-26	<i>Pescadores</i>	La/P	NO	c. 1902	220
S-2016-D-27	<i>Doble abecedario modernista</i>	La/Tela	NO	c. 1905	222
S-2016-D-28	<i>Motivos modernistas I</i>	La/Tela	NO	c. 1905	224
S-2016-D-29	<i>Motivos modernistas II</i>	La/Tela	NO	c. 1905	226
S-2016-D-30	<i>Motivos modernistas III</i>	La/Tela- 39 x 24,5 cm	NO	c. 1905	228
S-2016-D-31	<i>Gran Casino</i>	La/P	NO	1909	230
S-2016-D-32	<i>Gran Casino</i>	Pastel	SI	1909	232
S-2016-D-33	<i>Concurso Hípico</i>	Pastel	SI	1909	234
S-2016-D-34	<i>La Cremà</i>	-	SI	1917	236
S-2016-D-35	<i>Mujer a dos caras</i>	La/P – 3 x 8 cm	NO	-	238
SECCIÓN PINTURA					
S-2016-P-1	<i>Botín</i>	O/T - 10 x 17 cm	SI	c. 1887	244

S-2016-P-2	<i>Botines y manta</i>	O/L - 26,5 x 36,5 cm	NO	c. 1887	246
S-2016-P-3	<i>Burrito</i>	O/T - 21 x 14 cm	NO	c. 1890	248
S-2016-P-4	<i>Burrito</i>	O/T - 15,5 x 24 cm	SI	c. 1890	250
S-2016-P-5	<i>Labrador valenciano</i>	O/T - 16,5 x 10 cm	NO	c. 1890	252
S-2016-P-6	<i>Valenciana danzando</i>	O/L - 38 x 24 cm	NO	c. 1890	254
S-2016-P-7	<i>Valenciana de perfil</i>	O/T - 22 x 15 cm	NO	c. 1890	256
S-2016-P-8	<i>Perrito</i>	O/T - 14 x 20 cm	SI	c. 1890	258
S-2016-P-9	<i>Perro</i>	O/L - 18 x 26 cm	NO	c. 1890	260
S-2016-P-10	<i>Tartana</i>	O/T - 11,2 x 18 cm	NO	c. 1890	262
S-2016-P-11	<i>Gallo de perfil</i>	O/L - 35,5 x 33 cm	NO	c. 1890	262
S-2016-P-12	<i>Gallo vuelto</i>	O/L - 35,5 x 33 cm	NO	c. 1890	264
S-2016-P-13	<i>Bodegón a contraluz</i>	O/L - 50 x 66 cm	SI	c. 1890	266
S-2016-P-14	<i>Desnudo sobre banco</i>	O/L - 50 x 63 cm	SI	c. 1890	268
S-2016-P-15	<i>Desnudo femenino</i>	O/T - 11 x 21 cm	SI	c. 1890	270
S-2016-P-16	<i>Perfil de mujer</i>	O/T - 26 x 20 cm	NO	c. 1892	272
S-2016-P-17	<i>Gitana</i>	O/T - 22 x 14 cm	NO	c. 1892	274
S-2016-P-18	<i>Torso</i>	O/L - 47 x 33 cm	NO	c. 1892	276
S-2016-P-19	<i>Flores</i>	O/T - 31,5 x 22,5 cm	SI	c. 1892	278
S-2016-P-20	<i>Casas</i>	O/L - 39 x 23 cm	NO	c. 1893	280
S-2016-P-21	<i>Callejón</i>	O/L - 36 x 27 cm	SI	c. 1893	282
S-2016-P-22	<i>Patio de Toledo</i>	O/L - 44,5 x 22 cm	SI	c. 1893	284
S-2016-P-23	<i>Cabezadas</i>	O/L - 52 x 40,5 cm	SI	c. 1893	286
S-2016-P-24	<i>Cervantes</i>	O/L - 35 x 24,5 cm	NO	c. 1893	288
S-2016-P-25	<i>Bobo de Coria</i>	O/L - 41 x 30 cm	SI	c. 1893	290
S-2016-P-26	<i>Moro</i>	O/L - 52 x 42 cm	NO	c. 1893	292
S-2016-P-27	<i>Moro con turbante</i>	O/T - 25,5 x 20 cm	NO	c. 1893	294
S-2016-P-28	<i>Bebedor del s. XVIII</i>	O/L - 85,5 x 31,5 cm	SI	c. 1893	296
S-2016-P-29	<i>En la taberna</i>	O/L - 68 x 57 cm	SI	c. 1893	298
S-2016-P-30	<i>En la taberna</i>	Fotografía en	SI	c. 1893	300

		A.L.B.			
S-2016-P-31	<i>Mosqueteros en la taberna</i>	Fotografía en A.L.B.	-	c. 1893	302
S-2016-P-32	<i>Refrescándose</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1893	304
S-2016-P-33	<i>Patio</i>	O/L – 37 x 44 cm	SI	c. 1893	306
S-2016-P-34	<i>Patio interior</i>	O/L – 76 x 52,5	NO	c. 1893	308
S-2016-P-35	<i>Mosquetero (paleta)</i>	O/T – 82 x 122,5 cm	SI	c. 1893	310
S-2016-P-36	<i>Mosquetero</i>	maestrosdelretrato.blogspot.com	SI	c. 1893	312
S-2016-P-37	<i>Mosquetero</i>	Fotografía en A.L.B.	-	c. 1893	314
S-2016-P-38	<i>Odalisca</i>	O/L – 60,2 x 145,9	-	c. 1895	316
S-2016-P-39	<i>Desnudo femenino</i>	Diario valencia		c. 1895	318
S-2016-P-40	<i>Gitana</i>	O/L	SI	c. 1895	320
S-2016-P-41	<i>Gitana</i>	O/L – 29 x 25 cm	SI	c. 1895	322
S-2016-P-42	<i>Gitana</i>	O/L – 49 x 35 cm	NO	c. 1895	324
S-2016-P-43	<i>Gitana</i>	Oleo	SI	c. 1895	326
S-2016-P-44	<i>Gitana</i>	O/L – 48,2 x 30,4 cm	SI	c. 1895	328
S-2016-P-45	<i>Odalisca</i>	O/L – 76 x 100 cm	SI	c. 1895	330
S-2016-P-46	<i>Odalisca descansando</i>	O/L – 59 x 48 cm	SI	c. 1895	332
S-2016-P-47	<i>Odalisca</i>	O/T – 17 x 10 cm	NO	c. 1895	334
S-2016-P-48	<i>Gitana de perfil</i>	O/T – 17 x 10 cm	NO	c. 1895	336
S-2016-P-49	<i>Odalisca</i>	O/L /T – 42 x 31 cm	SI	c. 1895	338
S-2016-P-50	<i>Mujer recostada</i>	O/L – 46 x 52 cm	SI	c. 1895	340
S-2016-P-51	<i>Autorretrato</i>	O/L – 65 x 47 cm	NO	c. 1896	342
S-2016-P-52	<i>Retrato de Pascual Beut Bonet</i>	O/L – 125 x 107 cm	SI	1896	344
S-2016-P-53	<i>Cante</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	1898	346
S-2016-P-54	<i>¿Está parecido?</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	1898	348

S-2016-P-55	<i>¿Está parecido?</i>	O/L	SI	c. 1898	350
S-2016-P-56	<i>¿Está parecido?</i>	O/L	-	c. 1898	350
S-2016-P-57	<i>¿Está parecido?</i>	O/L	-	c. 1898	352
S-2016-P-58	<i>Danzas valencianas</i>	O/L – 59 x 99 cm	SI	c. 1898	354
S-2016-P-59	<i>Bordando en el porche</i>	O/L – 73 x 53 cm	SI	c. 1898	356
S-2016-P-60	<i>Escogiendo flores</i>	O/L – 73 x 53 cm	SI	c. 1898	358
S-2016-P-61	<i>Un descanso</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	360
S-2016-P-62	<i>Una paella en la huerta</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	362
S-2016-P-63	<i>De charla</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	364
S-2016-P-64	<i>De charla</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	366
S-2016-P-65	<i>A la vuelta del campo</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1898	368
S-2016-P-66	<i>Mujer con mantilla blanca</i>	O/L – 77 x 60 cm	NO	c. 1899	370
S-2016-P-67	<i>Mujer con mantilla negra</i>	O/L -76 x 49 cm	SI	c. 1899	372
S-2016-P-68	<i>Mujer con velo negro</i>	O/L – 59 x 41 cm	SI	c. 1899	374
S-2016-P-69	<i>Retrato de Ricardo Beut Lluch</i>	O/L – 75 x 51,5 cm	SI	c. 1900	376
S-2016-P-70	<i>Retrato de Josefa Berzal Martín</i>	O/L – 75 x 51,5 cm	SI	c. 1900	378
S-2016-P-71	<i>Tocado de flores</i>	O/L – 44,5 x 33 cm	NO	c. 1900	380
S-2016-P-72	<i>Perfil de mujer</i>	O/T – 22 x 14 cm	SI	c. 1900	382
S-2016-P-73	<i>Rostro de mujer</i>	O/L – 30,5 x 20 cm	SI	c. 1900	384
S-2016-P-74	<i>Joven romántica</i>	O/L		c. 1900	386
S-2016-P-75	<i>Flores</i>	O/L – 56,5 x 83 cm	SI	c. 1900	388
S-2016-P-76	<i>Techo Ayora – La batalla de flores</i>	Fresco - Fotografía en A.L.B.	-	1900	390
S-2016-P-77	<i>Flores</i>	O/L – 41,5 x 30 cm	NO	c. 1902	392
S-2016-P-78	<i>Dos jarrones con flores</i>	O/L – 56 x 91 cm	SI	c. 1902	394

S-2016-P-79	<i>Pescadores</i>	O/L – 40 x 53 cm	SI	c. 1902	396
S-2016-P-80	<i>En la orilla</i>	O/L – 44 x 32 cm	NO	c. 1902	398
S-2016-P-81	<i>Rostró de mujer</i>	O/L – 51 x 40 cm	SI	c. 1902	400
S-2016-P-82	<i>Anciana en la cuadra</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1902	402
S-2016-P-83	<i>Aguador</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1902	404
S-2016-P-84	<i>De camino al campo</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1902	406
S-2016-P-85	<i>Jardín con vistas al gallinero</i>	O/L – 70 x 50 cm	SI	c. 1903	408
S-2016-P-86	<i>Bosque</i>	O/T – 31,5 x 20 cm	NO	c. 1903	410
S-2016-P-87	<i>Jardín</i>	A/P - 15,5 x 23,5 cm	SI	c. 1903	412
S-2016-P-88	<i>La Alameda de Valencia</i>	O/L – 54 x 75 cm	SI	c. 1903	414
S-2016-P-89	<i>Corrales</i>	O/T – 14 x 24 cm	SI	c. 1903	416
S-2016-P-90	<i>Burrító con alforja y cántaros</i>	O/L - 57 x 39,9 cm	SI	c. 1903	418
S-2016-P-91	<i>Pórtico Iglesia Requena</i>	O/L – 81 x 55 cm	SI	c. 1904	420
S-2016-P-92	<i>A la salida de misa</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1904	422
S-2016-P-93	<i>La vendimia</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	1904	424
S-2016-P-94	<i>La vendimia</i>	O/L - 46 x 62 cm	SI	1904	426
S-2016-P-95	<i>Viñedos</i>	O/L - 57 x 96 cm	SI	c. 1904	428
S-2016-P-96	<i>Casa con emparrado</i>	O/L – 22 x 29 cm	SI	c. 1904	430
S-2016-P-97	<i>Porche emparrado</i>	O/L	-	c. 1904	432
S-2016-P-98	<i>Secado de la pasa</i>	O/L - 53,5 x 76 cm	SI	c. 1904	434
S-2016-P-99	<i>Burrító con alforja</i>	O/T - 10,8 x 17,2cm	SI	c. 1904	436
S-2016-P-100	<i>Retrato de la Sra. de la Mata-carnaval. E. P. de la M</i>	O/L – 165 x 96 cm	SI	1904	438
S-2016-P-136	<i>Retrato de la Sra. de</i>	-		1904	-

	<i>la Mata</i>				
S-2016-P-137	<i>Retrato de la Srta. Flora Iglesias</i>	-	-	1904	-
S-2016-P-138	<i>Retrato de D. Mario de la Mata</i>	-	-	c. 1904	-
S-2016-P-140	<i>Retrato de D. Honorio de la Mata</i>	O/L – 127 x 106 cm	SI	c. 1904	-
S-2016-P-101	<i>Adornada con flores</i>	O/L-	SI	c. 1905	440
S-2016-P-102	<i>Retrato S.M. Alfonso XIII</i>	Fotografía en A.L.B.		1905	440
S-2016-P-103	<i>En la era</i>	O/L - 45,5 x 62,5 cm	SI	c. 1905	442
S-2016-P-104	<i>En la era</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1905	442
S-2016-P-105	<i>Rostro de mujer</i>	O/L – 41 x 34 cm	SI	c. 1905	-
S-2016-P-133	<i>Odalisca</i>	O/L -C.P.	SI	c. 1905	444
S-2016-P-106	<i>Autorretrato con flores</i>	Fotografía en A.L.B.	SI	c. 1905	446
S-2016-P-107	<i>Descansando</i>	O/L	SI	c. 1907	448
S-2016-P-108	<i>Jardín a contraluz</i>	O/L – 52,5 x 76 cm	NO	c. 1907	450
S-2016-P-109	<i>El trasluz</i>	O/L – 53 x 82 cm	SI	c. 1907	452
S-2016-P-110	<i>Patio con pozo</i>	O/L – 50 x 62,5 cm	SI	c. 1907	454
S-2016-P-111	<i>Retrato de la Srta. Carmen Escudero</i>	O/L	SI	c. 1909	456
S-2016-P-112	<i>Autorretrato sonriente</i>	O/L – 47,5 x 61 cm	NO	c. 1910	458
S-2016-P-113	<i>Bodegón</i>	O/L - 76,5 x 45 cm	SI	c. 1910	460
S-2016-P-114	<i>Bodegón</i>	O/L – 70 X 100 cm	SI	c. 1910	462
S-2016-P-115	<i>Bodegón</i>	O/L – 50 x 65 cm	SI	c. 1910	464
S-2016-P-116	<i>Leyendo</i>	O/L – 54 x 77 cm	SI	c. 1910	466
S-2016-P-117	<i>Leyendo</i>	O/L	SI	c. 1910	468
S-2016-P-118	<i>Mujer tejiendo</i>	O/L – 48 x 44 cm	SI	c. 1910	470
S-2016-P-119	<i>Campo</i>	O/L - 68 x 85 cm	SI	c. 1910	472
S-2016-P-120	<i>Casa y Jardín</i>	O/L - 90 x 60 cm	SI	c. 1910	474
S-2016-P-121	<i>San Marcos de</i>	-	SI	c. 1912	478

	<i>Venecia</i>				
S-2016-P-122	<i>Vistiéndose para el carnaval</i>	O/L – 167 x 96 cm	SI	c. 1912	480
S-2016-P-123	<i>Dama empolvada</i>	O/L – 30,5 x 19 cm	SI	c. 1912	482
S-2016-P-124	<i>Guitarrista valenciano</i>	Fotografía en A.L.B.	-	c. 1912	484
S-2016-P-125	<i>Casas</i>	O/T - 31,5 x 19,5 cm	SI	c. 1919	486
S-2016-P-126	<i>Casas con alero</i>	O/L - 33,5 x 23,5 cm	SI	c. 1919	488
S-2016-P-127	<i>Perfil de mujer</i>	O/L – 50 x 67 cm	SI	c. 1920	490
S-2016-P-128	<i>Parabán</i>	O/L – 198 x 240 cm (cinco paneles)	NO	c. 1920	492
Obra registrada en catálogo en proceso de estudio					
S-2016-P-129	<i>Tapiz 1</i>	-	-		
S-2016-P-130	<i>Tapiz 2</i>	-	-		
S-2016-P-131	<i>Tapiz 3</i>	Fotografía en A.L.B.	-		
S-2016-P-132	<i>Tapiz 4</i>	Fotografía en A.L.B.	-		
S-2016-P-134	<i>La pelea</i>	-	-		-
S-2016-P-135	<i>Estudio de una cabeza</i>	-	-		-
S-2016-P-139	<i>Retrato Srta. F. J.</i>	O/L – 208 x 152 cm	SI		-
S-2016-P-141	<i>Retrato Excmo. Sr. D. J. R. G.</i>	O/L – 165 x 100 cm	SI		
S-2016-P-142	<i>El campo</i>	O/P – A.G.L.	SI		
S-2016-P-143	<i>Porche emparrado</i>	O/P – A.G.L.	SI		
S-2016-P-144	<i>Mujer con chal rojo</i>	O/T (paleta) – L.A.F.	SI		
SECCIÓN ARTES DECORATIVAS					
S-2016-AD-1	<i>Gitana de perfil</i>	Óleo sobre cerámica, 43 cm diámetro	SI	c. 1895	504
S-2016-AD-2	<i>Mujer</i>	Óleo sobre cerámica, 40 cm	SI	c. 1895	506

		diámetro			
S-2016-AD-3	<i>Gitana</i>	Óleo sobre cerámica, 40 cm diámetro	SI	c. 1895	508
S-2016-AD-4	<i>Gitana</i>	Óleo sobre cuero y madera, 15 cm.	SI	c. 1895	510
S-2016-AD-5	<i>Bodegón</i>	Óleo sobre cerámica, 40 cm diámetro	SI	c. 1900	512
S-2016-AD-6	<i>Bodegón</i>	Óleo sobre cerámica, 40 cm diámetro	SI	c. 1900	514

L. Beitz

